

"[...] zu der Frage nach einer allgemein verbindlichen Aussage der
Kunst"

Strategien, Programme und Ideen im Werk Gottfried Brockmanns

Dissertation

zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophischen Fakultät
der Christian-Albrechts-Universität
zu Kiel

vorgelegt von
Gernot Thiele

Kiel
2003

Inhaltsverzeichnis

Vorbemerkung	7
---------------------------	---

Einleitung

1. Die Erfolglosigkeit des Werkes.....	8
2. Zur bisherigen Brockmann-Rezeption.....	11
3. Der Begriff des Magischen	20
4. Frage	28
5. Frage und These	28
6. Beobachtungen	29
7. Methode und Begriffe	30

ERSTER TEIL

Brockmanns Ansprüche und Strategien

1. Ansprüche und Weisungen	34
2. Fragen	37
3. Kants Ethik und Brockmanns Anspruch.....	38
4. Strategien	43
5. Stand der Überlegungen	48

ZWEITER TEIL

Substitutionsprogramme

1. Der Bildnisbegriff: Halbfigur	51
2. Die vorproduzierte Form	55
3. Die moderne Substitution des Menschen	58
4. Das Motiv der Gesichtslosigkeit.....	65

DRITTER TEIL

Raumprogramme

1. Doktrin der Fläche	73
2. Stand der Überlegungen	76
3. Raumbegriffe	77
4. Stand der Überlegungen	83
5. Zwei Raumbegriffe bei Alois Riegl	83
6. Riegls Kunstwollen	86
7. Worringers Erlösungsmotiv	87
8. Stand der Überlegungen	89
9. Husserls Tisch.....	90
10. Stand der Überlegungen	92
11. Das Bild als Fenster	93
12. Kastenraum und Figur.....	98
13. Die hochgeklappte schiefe Ebene.....	101
14. Linearer Stil und Raum.....	104
15. Linearer Stil und Worringers Erlösungsmotiv.....	111
16. Die vom Raum erlöste Gruppe und Husserls Tisch.....	113

ZWISCHENKAPITEL

Futuristische Elemente	116
-------------------------------------	------------

VIERTER TEIL**Figürliche Programme**

1. Typus versus Gattung	123
2. Der Idealtypus	125
3. Idealisierung und Überzeitlichkeit	126
4. Richtung und Offenheit des Typus	129
5. Der weibliche Typus	132
6. Kontextmangel	141
7. Stand der Überlegungen	142
8. Die Frau als Gefäß	143
9. Der Begriff "Idol"	144
10. Traditionen der Frau als Gefäß	147
11. Stand der Überlegungen	150
12. Der Typenbegriff bei Ernst Kretschmer	150
13. Der Typus mit ovalem Kopf	153
14. Der Typus mit kantigem Kinn	168
15. Hohlformen	191

FÜNFTER TEIL**Ideen**

1. Motive der Weiblichkeit	194
2. Sexuelle Anspielungen	205
3. Eine Domäne der Weiblichkeit	211
4. Ersatzmotive der Weiblichkeit	212
5. Begleitmotive der Weiblichkeit	219
6. Der Mutterarchetypus	221
7. Das Tierbild und das Blickmotiv	226
8. Christliche Hintergründe	231

SECHSTER TEIL**Programmillustrationen**

1. Das Bild als Fenster	236
2. Nachahmung der vorproduzierten Form und Nachahmung der Natur	237
3. Tradition und Moderne	238
4. Worringers Erlösungsmotiv	240
5. Das amorphe Leben und der geformte Tod	240

SCHLUSS	247
----------------------	------------

Biographie	250
Gespräche zwischen Gottfried Brockmann und Gernot Thiele	273
Brief Gottfried Brockmanns an Hans Schmitt-Rost	291
Aus einem Brief Gottfried Brockmanns an Anthony Thwaites	294
Verzeichnis der Abbildungen	296
Ausstellungsverzeichnis	353
Bibliographie	357
Lebenslauf	368
Abbildungen (Abb. 1 bis Abb. 396)	370

Vorbemerkung

Das künstlerische Werk Gottfried Brockmanns ist geteilt. Neben einem Hauptwerk, das seine formal-stilistischen Ausprägungen unter der Wirkung von Dada, des politischen Konstruktivismus der Gruppe der *Kölner Progressiven*, der *pittura metafisica* und des Magischen Realismus erlangt, existiert ein Nebenwerk. Brockmann verfertigt hier dekorative Arbeiten und betätigt sich als Landschaftler.

Brockmanns Landschaftskunst ist durch Joachim Kruses zweite monographische Arbeit unter dem Titel "Pommersches Tagebuch"¹ in seinem Hauptumfang zwischen den Jahren 1932 bis 1942 erschlossen². Es existieren über diese Pommerschen Landschaftsbilder hinaus noch weitere Landschaftsarbeiten, vor allem aus dem Harz und aus Oberfranken. Brockmanns Interesse für die Landschaft reicht bis in sein spätes Werk hinein. Für die Fragestellung der nachfolgenden Untersuchung soll Brockmanns Landschaftskunst unberücksichtigt bleiben.

1 Kruse 1986.

2 Kruse beschränkt sich auf die Zeit zwischen 1932 und 1942, weil in diesen Jahren der größte Block von Landschaftsbildern während Brockmanns zahlreichen Ferientaufenthalte an der Ostseeküste entsteht. Der Titel "Pommersches Tagebuch" stammt von Brockmann selbst, siehe: Gottfried Brockmann; Pommersches Tagebuch - Bilder von der Ostseeküste - 1932-1942, Bericht des Malers zur Ausstellung seiner Gemälde, Gouachen, Zeichnungen in der Gemäldegalerie der Stiftung Pommern vom 14. November bis 5. Dezember 1973, in: Stiftung Pommern, Mitteilungen und Aufsätze 4/1973, S. 32-34.

EINLEITUNG

"Aber bei allem Gejammer
entstand kein wirksames
Handeln."
(Odyssee, zehnter Gesang)

Weit davon entfernt, das Jammern als Reaktion menschlicher Psyche in Verruf bringen zu wollen, sei hier behauptet, was für die Welt Homers galt, gilt für uns noch heute einfach deshalb schon, weil sich menschliches Leben und Verhalten seit Homer gar nicht oder wenn, dann doch nur unwesentlich geändert hat. Wie schon zur Zeit Homers, so gilt es auch für unsere Zeit zu handeln statt zu jammern. Handeln heißt, sein Los selbst in die Hand nehmen und damit die eigene Situation verändern, aber auch - und dies ist schließlich eine geschichtsphilosophische Formel - die Welt um uns herum und insgesamt zu verändern, zum Besseren hin, oder doch zu dem, was uns das Bessere scheint. Letzteres war Gottfried Brockmanns erklärter Anspruch, gejammert hat er dennoch. Wie kann so etwas sein? Die Beantwortung dieser Frage ist Aufgabe vorliegender Untersuchung.

1. Die Erfolglosigkeit des Werkes

Trotz zahlreicher Bemühungen von Seiten des Kunsthandels, des Ausstellungswesens und der kunsthistorischen Literatur ist Brockmanns Werk bisher relativ erfolglos geblieben. Die bisherige Kunstgeschichtsschreibung sieht die Verantwortung für diese Erfolglosigkeit in den historisch-politischen Zeitläuften, denen Brockmanns Leben und Werkentwicklung ausgesetzt ist. 1963, anlässlich der ersten in Köln gezeigten Retrospektiv-Ausstellung

Brockmanns³, nennt Anthony Thwaites die Epoche der Zwanziger Jahre, in der Brockmanns frühes Werk entsteht, "the lost epoch of German art which the Nazis destroyed".⁴ Somit kann Thwaites Brockmann als einen "Maler der verlorenen Epoche"⁵ bezeichnen und die Erfolglosigkeit des Werkes entschuldigt sehen:

"Der künstlerische Durchbruch mit Sechzig ist ein Phänomen in dieser Zeit. Man wurde in Köln noch nicht ganz überzeugt, ob dieser Fall bei Gottfried Brockmann zutrifft, ob er die Katastrophe, die seiner Generation in Deutschland widerfuhr, überlebt hat. Aber daß es nicht sichtbar wurde, ist nicht seine Schuld."⁶

Für Brockmann ist die Erfolglosigkeit seines Werkes zu einem Trauma geworden. Eine Äußerung Brockmanns zu seiner künstlerischen Situation, datierend um 1956, zeigt Bitterkeit:

"Für mich als bildender Künstler bedeutet es kein reines Vergnügen, inmitten konfektionierten Konsums, zwischen Sonntagsmalern und routinierten Könnern und unter der Regie von Managern zu schaffen. Der Künstler, der sich selbst den Auftrag erteilt, hat entsprechend zu bezahlen - gemeinhin mit Herzblut. Beschränkt sich die Malerei darauf, eine Welt des schönen Scheins vorzutäuschen, verliert sie das Recht, optische Moral zu sein."⁷

Solche Bitterkeit verwandelt sich schließlich in ein Gefühl der Enttäuschung. 1975 setzt mit Uli Bohnens Dissertation über "Die

3 Brockmann Ausst. Kat. 1963.

4 Thwaites, Exhibitions in Germany, S. 58.

5 Thwaites, Ein Maler der verlorenen Epoche, S. 230.

6 a.a.O., S. 231.

7 Gruppe Schleswig-Holstein 1956, zusammengestellt v. Gerhart Bettermann u. Werner Rieger, Schleswig o.J., o. Pag.

rheinische Gruppe progressiver Künstler⁸ die kunsthistorische Rezeption der rheinischen Kunstszene der Zwanziger Jahre ein. Brockmann fungiert für die kunsthistorische Forschung als Zeitzeuge. Er wird zu seinen früheren Künstlerkollegen befragt und gibt bereitwillig Auskünfte.⁹ Besonders umfangreich sind Brockmanns Darstellungen gegenüber Hans Schmitt-Rost für dessen Monographie über Heinrich Hoerle¹⁰, sowie gegenüber Uli Bohnen - wie aus dem erhaltenen Briefwechsel ersichtlich wird¹¹. Brockmanns eigenes Werk findet dabei nur am Rande Aufmerksamkeit und Brockmann beklagt sich schließlich hierüber:

"Alle, die zu mir kommen, fragen mich immer nur nach den anderen. Nach mir fragt niemand."¹²

Die Unterbrechung von Brockmanns künstlerischer Laufbahn durch die Epoche des Nationalsozialismus und die Schwierigkeiten eines Neubeginns in der Kunstszene der Nachkriegszeit sind fraglos mit ein Grund für die Erfolglosigkeit des Werkes. Die Erfolglosigkeit wird aber auch deutlich in der schleppenden Rezeption des Werkes. Es muß daher die Frage erlaubt sein, ob die Erfolglosigkeit des Werkes womöglich auch in der Struktur und Qualität des Werkes selbst begründet ist.

8 Bohnen 1976.

9 Brockmanns Auskünfte finden Eingang in die Publikationen: Hoerle Ausst. Kat., S. 11, 16, 23, 27, 47, 51, 52, 158, 160, 293. - Max Ernst in Köln, S. 136, 171.

10 Schmitt-Rost, Hans; Heinrich Hoerle, Recklinghausen 1965.

11 Im Falle Schmitt-Rost liegen die Briefe Brockmanns als maschinenschriftliche Abschriften im Brockmann Nachlaß. Im Falle Bohnens wurden mir die Briefe Brockmanns freundlicherweise von Uli Bohnen zur Verfügung gestellt.

12 "Nach meinen Bildern fragt keiner", in: Der Stern, 27, 1. Juli 1982, S. 117.

2. Zur bisherigen Brockmann-Rezeption

Eine detailreiche Beschreibung von Leben und Werk Gottfried Brockmanns verdanken wir den zwei monographischen Arbeiten Joachim Kruses.¹³ Kruses Darstellungen folgen biographischen und allgemein zeitgeschichtlichen Gesichtspunkten. Dabei gilt vorrangige Aufmerksamkeit dem frühen Werk Brockmanns, das zu Beginn der Zwanziger Jahre einsetzt.

Kruse beschreibt den geistig-politischen Hintergrund, vor dem Brockmann sich als junger Künstler zu orientieren beginnt - Fragen nach "Kunst/Politik", "Aufbau proletarischer Kultur", "Erziehung/Wissenschaft", "Rätesystem", "Form und Inhalt. Proletarische Malerei", "Kunst/Kollektivbewußtsein".

Kruse summiert Brockmanns Haltung zu diesem Verhältnis von Kunst und sozialem Anspruch in der Aussage:

"Gottfried Brockmann lebte (und lebt) in der Welt dieser Ideen (der Idee überhaupt), dieser Hoffnungen, Befürchtungen, dieser Ansprüche und Ablehnungen, Unterscheidungen, in der Welt von Reflexion und Bewußtheit, historischer Gebundenheit und Verpflichtung."¹⁴

Diesen gesellschaftspolitischen und ideellen Ansprüchen, die sich in Darstellungen von Krüppeln, Arbeitern und Arbeitslosen in Brockmanns frühem Werk auffinden lassen, steht eine andere Werkqualität gegenüber, die Kruse als "romantisch" bezeichnet: "Der romantische Grundzug vieler Bilder Brockmanns ist unverkennbar [...]"¹⁵. Der Begriff des "Romantischen" wird hier von Kruse derart besetzt, daß er bei Brockmann "eine gewisse Affinität mit der frühen Kunst Chiricos"¹⁶ vermerkt, wobei er sich auf Emilio Bertonati beruft, der 1969 schreibt: "Auf besondere Weise von De Chirico beeinflusst,

¹³ Kruse 1970, Kruse 1986.

¹⁴ Kruse 1970, S. 23.

¹⁵ a.O. S. 26.

¹⁶ Kruse 1970, S. 26.

arbeitet Gottfried Brockmann."¹⁷ Mit dieser Feststellung ist der Weg für zwei Blickrichtungen auf das Werk freigegeben:

Erstens: Eine Befragung des Werkes unter Gesichtspunkten der Einflußkunstgeschichte.

Zweitens: Eine Befragung unter dem Gesichtspunkt einer inhaltlichen Unbestimmtheit, die in der Folge mit den Begriffen "romantisch" und "magisch" festgelegt wird.

Kruse weist bei Brockmanns Gliederpuppen- und Schneiderpuppenmotiven auf die formale und stilistische Verwandtschaft zu Oskar Schlemmer und Seurat hin, wobei er "die Hervorkehrung eines sozialen Verhaltensmusters, des Milieuhaften"¹⁸ als unterscheidendes Kriterium einführt.

Die Bemühungen, Brockmanns Werk an eine Öffentlichkeit zu bringen, gehen einerseits vom Kunsthandel aus, andererseits von einer Kunstgeschichtsschreibung und einem Ausstellungswesen, die in den 70er Jahren den Blick auf eine gesellschaftspolitische Rolle der Kunst richten.

Brockmanns frühes Werk wird unter den schon bei Kruse unterschiedenen zwei Blickrichtungen erfaßt, wodurch wiederum jeweils zwei unterschiedliche Qualitäten des Werkes gewürdigt werden:

Erstens:

Ein formal-ästhetischer Reiz und eine Bildwirkung, mit der Brockmanns Arbeiten sich dem Magischen Realismus zuordnen lassen.

¹⁷ Bertonati, S. 16.

¹⁸ Kruse 1970, S. 26.

Zweitens:

Die Behandlung gesellschaftspolitischer Themen, die Brockmann in Verbindung mit seiner Randzugehörigkeit zu der Gruppe der *Kölner Progressiven* in den Rang eines politisch engagierten Künstlers heben.

Es ist interessant zu beobachten, daß die Unterscheidung in zwei Werkaspekten in zwei getrennten Rezeptionslagern vollzogen wird und daß die beidseitige Rezeption jeweils nur das frühe Werk Brockmanns - die Zwanziger Jahre - beachtet, worüber Brockmann selbst immer wieder höchst unglücklich ist.

So ist für den magisch-realistischen Aspekt der Kunsthandel zuständig, bei dem Brockmann sowohl in Einzelausstellungen als auch in Ausstellungsbeteiligungen Aufmerksamkeit erfährt.¹⁹ Eine Ausnahmestellung nehmen hier wohl die Kataloge des Kunsthändlers Emilio Bertoni ein, insofern sie einen Text von Uwe M. Schneede zur Kommentierung des Brockmann-Werkes bemühen. Schneede zitiert den von Brockmann gebrauchten Begriff der "optischen Moral", um Brockmanns Solidarität mit den unteren sozialen Klassen zu beschreiben:

¹⁹ Ausstellungen und Ausstellungsbeteiligungen Brockmanns im Kunsthandel: Aspetti della Nuova Oggettività Tedesca, Ausst. Kat. Galleria Giulia, Rom o.J., o. Pag. - Gottfried Brockmann, Ausst. Kat. Galleria del Levante, Mailand und München 1972 - Realismus der Zwanziger Jahre, Ausst. Kat. Galerie Hasenclever, München 1973, Nr. 3, 4 - Zeichnungen, Ausst. Kat. Galerie Hasenclever, München o.J., Nr. 11 - Gottfried Brockmann, Zeichnungen, Ausst. Kat. Galerie Hasenclever, München 1974 - Gottfried Brockmann, Disegni, tempere, acquerelli, Ausst. Kat. Studio D'Arte Grafica, Mailand 1975 - Gottfried Brockmann, Drawings 1921-31, Ausst. Kat. Shepherd Gallery, Associates, New York 1975 - Realismus der Zwanziger Jahre, Ausst. Kat. Galerie Hasenclever, München 1976, Nr. 8,9,10,11 - Lagerkatalog Galerie Neumann, Kiel 1978/79, Nr. 9 - Realismus der Zwanziger Jahre, Bilder, Zeichnungen, Druckgraphik, Galerie Hasenclever, München 1980, Nr. 18, 19 - Katalog 1980, Galerie Neumann, Kiel 1980, Nr. 43, 45 - Graphik der klassischen Moderne, Ausst. Kat. Galerie Glöckner, Köln 1980, Nr. 20, 21, 22, 23, 24, 25 - Stilleben und Landschaftsbilder der Neuen Sachlichkeit, Ausst. Kat. Galleria del Levante, München 1980, o. Pag. - Lagerkatalog 1980, Galerie Brogmann, Köln 1980, Nr. 10 - Katalog 1981, Galerie Neumann, Kiel 1981, Nr. 26, 29 - Gottfried Brockmann, 1903-1983, Bilder, Zeichnungen, Ausst. Kat. Galerie Neumann, Kiel 1983 - Gottfried Brockmann, Ausst. Kat. Galerie Funken, Köln 1993.

"Optische Moral' fordert er [Brockmann] später einmal vom Bild. 'Die arme Frau' und der 'Leierkastenmann', das 'Krüppeldasein', der 'Vorarbeiter' und die Frau an der 'Nähmaschine' sind seine Themen. Indem Brockmann diese übervorteilten Menschen mit Sympathie ins Bild bringt, solidarisiert er sich mit ihnen; [...]"²⁰

Schneede gebraucht hier Brockmanns Begriff der "optischen Moral" unbesetzt und ohne diesen zu hinterfragen. Für Schneede zeigt Brockmann mit diesem Begriff der "optischen Moral" anscheinend sein Leitmotiv. Denn Schneede gebraucht den Begriff nicht allein im Textzusammenhang, er wählt ihn als programmatische Formel für die Textüberschrift, in der Brockmann mit dem von ihm verwendeten Begriff gleichgesetzt wird: "Brockmann: una morale ottica".²¹

Des gesellschaftspolitischen Aspekts nimmt sich eine Kunstgeschichtsschreibung und ein Ausstellungswesen in programmatischen Befragungen zur Geschichte der Zwanziger und Dreißiger Jahre an. Brockmann ist hier immer wieder mit einigen Bildern repräsentativ vertreten, erscheint jedoch wegen mangelnder individueller Würdigung seiner Künstlerpersönlichkeit nur als Randfigur.²²

²⁰ Schneede, o. Pag.

²¹ Arte milano, anno I., n. 1, maggio 1972, S. 19.

²² Mitaufnahme Brockmanns in Publikationen und öffentlichen Ausstellungen: Disegni politico e satirico, Galleria Comunale d'Arte Moderna, Citta' Di Forte Dei Marmi 1974, o. Pag. - Die Progressiven, Ausst. Kat. Galerie Brockstedt, Hamburg 1975, o. Pag. - Bohnen, Uli; Das Gesetz der Welt ist die Änderung der Welt, Die rheinische Gruppe progressiver Künstler (1918-1933), Berlin 1976, S. 212, 213 - Wem gehört die Welt, Ausst. Kat. Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin 1977, Nr. 223-228 - Neue Sachlichkeit und Realismus, Kunst zwischen den Kriegen, Ausst. Kat. Museum des 20. Jahrhunderts Schweizergarten, Wien 1977, Nr. 8, 9, 10, 11 - Zwischen Widerstand und Anpassung, Kunst in Deutschland 1933-1945, Ausst. Kat. Akademie der Künste, Berlin 1978, Nr. 60-70 - Art of the Twenties, Ausst. Kat. The Museum of Modern Art, New York 1979, o. Nr. - Verboten Verfolgt, Kunstdiktatur im 3. Reich, Ausst. Kat. Kunstverein Hannover und Kunsthalle Wilhelmshaven 1983, S. 66 f.

Die Aufteilung des frühen Werkes zwischen magisch-realistischen Qualitäten einerseits und gesellschaftspolitischer Themensicht andererseits setzt sich auch für die Rezeption des weiteren Werkes fort. Brockmanns Arbeiten, die nach seinem Bruch mit den *Kölner Progressiven* und dem Beginn seines Studiums an der Düsseldorfer Kunstakademie ab 1926/27 entstehen, werden von Uli Bohnen im Vergleich zu seinen früheren, politisch orientierten Arbeiten als divergent gesehen und mit dem Urteil einer "Düsseldorfer Unverbindlichkeit" belegt.²³

Um dennoch eine Ehrenrettung für Brockmanns Werk vorzunehmen, hypostasiert Bohnen einen "Rheinischen Surrealismus"²⁴, dem Brockmann dann in seiner Eigenart zuzuordnen sei, da "große Teile des Brockmannschen Oeuvres ebenfalls eine rheinische Eigenart aufweisen, die keinesfalls umstandslos den Erscheinungsformen der Düsseldorfer Kunst zu subsumieren ist."²⁵

Es sind jene magischen Qualitäten des Brockmann-Werkes, die Bohnen hier hervorhebt und mit dem Begriff Surrealismus besetzt, der für Bohnen eine französische Variante des deutschen Magischen Realismus darstellt. "Daß 'Magischer Realismus' begrifflich dem näher steht, was man in Frankreich 'Surrealismus' nennt, liegt auf der Hand, und grob gesprochen könnte man tatsächlich jenen als Pendant zu diesem bezeichnen [...]."²⁶

Brockmann selbst hat - abgesehen von Max Ernst, den er verehrte - den Surrealismus gehaßt. Auf die Frage nach seiner Beziehung zu den Pariser Surrealisten antwortet Brockmann:

"Ach was! Es gibt nur einen: Max Ernst. Alle anderen sind nebensächlich."²⁷

23 "[...] die typische 'Düsseldorfer Unverbindlichkeit' ", so Uli Bohnen, Gottfried Brockmann - Maler zwischen zwei Stühlen, in: Brockmann Ausst. Kat. Lübeck 1985, S. 11.

24 a.O.

25 a.O.

26 a.O.

27 Aus: Gespräche zwischen Gottfried Brockmann und Gernot Thiele.

Nach seinen künstlerischen Intentionen befragt, gibt Brockmann immer wieder nur undeutliche und ausweichende Antworten. Ich selbst habe zu Beginn meiner Untersuchungen erfahren müssen, daß Brockmann in seinen Berichten vorzugsweise anekdotenhafte Aussagen zu seinem eigenen Leben gibt, Aussagen zu seinen Künstlerkollegen, Aussagen zu seinen literarisch-philosophischen Studien, Aussagen zu seinen weltanschaulichen Sichten. Diese Aussagen legen sich wie eine Folie vor das Werk, und der Rezipient ist leicht geneigt, eine Inhaltlichkeit des Werkes an dieser Folie ablesen zu wollen.

Hier wird eine hermetische Qualität des Werkes sichtbar, die von der bisherigen Rezeption nicht als Aufforderung zur Durchbrechung, sondern als eine das Werk auszeichnende Aufgeladenheit gesehen wird. Die hermetische Qualität wandelt sich so zu außerordentlicher Verführungskraft. Leicht ist das sich einstellende Rezeptionsmuster zu beschreiben: nicht vorhandene oder unscharfe Fragestellungen ziehen nach sich: Nichtverstehen, Nichtverstehen zieht nach sich: die Hypostasierung des Unverständlichen als Bedeutungsinhalt. In einführenden Deutungen wird das Werk als etwas Inkommensurables gesehen und dieses Inkommensurable in den Rang einer Bildaussage erhoben. Begriffe wie "Ambivalenz von Abstraktem und Konkretem", "Dualismus von Konkretem und Abstraktem", "Doppeldeutigkeit der Erscheinung", das "Surreale", "Identitätsprobleme", "verschlüsselte Bildaussage", "gebrochene, bedrohliche Wirklichkeitserfahrung",²⁸ sind Surrogataussagen und reflektieren das Unvermögen, einen Zugang zu Brockmanns Werk zu finden.

Vor allem in Kruses Beschreibungen wird der Versuch deutlich, den Schwierigkeiten mit dem Werk dadurch zu entkommen, daß an die Stelle der Werkkritik immer wieder eine Personalkritik tritt. Unter dem Begriff des Philosophischen gibt Kruse eine Wesenserfassung Brockmanns:

²⁸ Joachim Heusinger von Waldegg, Idylle mit doppeltem Boden, Gottfried Brockmann und die Köln/Düsseldorfer Kunstszene in den zwanziger Jahren, in: Brockmann Ausst. Kat. Hagen/Kiel 1976, o. Pag.

"Im Zentrum seiner Fragen stand immer diejenige nach der Wahrheit! Wenn man Brockmann typenmäßig einordnen wollte, so gehörte er zum philosophischen Typ wie andere zum religiösen, politischen oder ästhetischen."²⁹

Aus Kruses Beschreibung spricht Brockmann selbst, er spricht aber nicht als Künstler, sondern als reflektierender Mensch, dies ganz allgemein, und dies selbst dann, wenn er über Kunst spricht. So kann Kruse einfach keine Aussage über Brockmanns Kunst geben, weil Brockmann selbst sie ihm nicht gibt, denn Gottfried Brockmann - nota bene - verheimlicht seine künstlerischen Methoden. So bleiben Kruses Aussagen über Brockmanns Kunst, bei denen es sich eigentlich um Brockmanns Aussagen über Kunst schlechthin handelt, im Vagen:

"Die Kunst war für ihn ein Mittel der Erkenntnis und ein Instrument der Erkenntnisvermittlung."³⁰

Ist so eine Aussage für unsere Ziele schon unbrauchbar, so entfernen wir uns aber gänzlich von Brockmanns künstlerischem Werk, wenn wir Kruses Bemerkungen weiterfolgen:

"Für Brockmann stellte sich die Frage, ob Kunst und Wissenschaft gleichwertige, selbständige Größen seien. Er las und verarbeitete alle wichtigen Philosophen der neueren Zeit, angefangen von Kant und Hegel, Fichte und Stirner, Nietzsche und Kierkegaard bis hin zu Bergson und Husserl, Wittgenstein und Bloch, um mit sich selbst und mit seinem künstlerischen Tun zu Rande zu kommen, um das Bewußtsein zu erlangen, etwas

29 Kruse 1986, S. 10.

30 a.O.

sein Leben Tragendes, Notwendiges zu machen, etwas,
was mehr war als dekorative Verkleidung des Seins."³¹

Angesichts dieser Fülle philosophischer Lektüre und angesichts von Brockmanns Streben nach einem "mehr [...] als dekorative Verkleidung des Seins", was zweifelsohne auf einen funktionalisierten Kunstbegriff zielt, müssen wir doch die Frage stellen, wo denn dies alles im Brockmanns Werk eigentlich anschaulich sichtbar wird.

Jens Christian Jensen versucht 1985 in seiner Eröffnungsrede zur Brockmann-Ausstellung in der Lübecker Overbeckgesellschaft eine neue Sichtweise für das Werk zu entwerfen.³² Jensen weist auf die Notwendigkeit der Rationalität für eine Begegnung mit den Bildern Brockmanns hin:

"Ohne eine Mobilisierung der Ratio wird der Betrachter an der Oberfläche bleiben."³³

Indem Jensen Brockmanns Arbeitsweise als "konstruktive Strenge" und "sachliche Direktheit"³⁴ charakterisiert, meint er die Bilder dadurch verstehen zu können, daß wir uns ihnen denkend nähern, ja daß eine Notwendigkeit des Denkens gleichsam als eine Forderung Brockmanns in den Bildern angelegt ist.

"Brockmann verlangt von uns, daß wir nicht nur sehen, nicht nur fühlen, sondern daß wir - denken vor seinen Bildern."³⁵

31 a.O.

32 Jensens Rede wird einige Jahre später publiziert: Jensen, Jens Christian; Der Kölner "Progressive" Gottfried Brockmann (1903-1983) im schleswig-holsteinischen Kiel und seine Malerei bis 1933, in: Nordelbingen, Bd. 58, Heide in Holstein 1989, S. 179-187.

33 a.O., S. 181.

34 a.O., S. 179.

35 a.O., S. 181.

Welcher Art solches Denken sein soll, welchen Fragen wir dabei zu folgen haben, dies nennt Jensen jedoch nicht. So fallen seine Ausführungen zu Brockmanns Bildern denn auch wieder in die Qualität einer subjektiven, einfühlenden Betrachtung zurück, bei der dann auch der Begriff des "Magischen" bemüht wird:

"Wir Betrachter werden - wenn wir unser Mitdenken mobilisieren - dann übrigens die Erfahrung machen, daß diese scheinbar trockenen strengen Bilder eine magische Stille ausstrahlen, eine Stille, die nicht tot ist, sondern angefüllt ist mit fast unerträglichen Spannungen."³⁶

Auch Jensen kann die Frage nach der Eigenart von Brockmanns künstlerischen Mitteln letztlich nicht beantworten. Jensens Kommentar zu einer Ateliendarstellung Brockmanns ist hier fast paradigmatisch:

"Die Anordnung von Sockel, Kugel, Tisch, Stab erinnert an das Instrumentarium eines Zauberers. Hier ist der Ort des Künstlers, des Erfinders, der sein Kunststück schafft."³⁷

Aber wie schafft der Künstler sein Kunststück, so möchte man hier fragen. Diese Frage soll im folgenden unsere Frage sein.

36 a.O.

37 a.O., S. 184.

3. Der Begriff des "Magischen"

Wir finden in der bisherigen Brockmann-Rezeption den Begriff des "Magischen" und ein Gefühl des Magischen als Kennzeichnung einer nicht genauer beschriebenen Bildwirkung in umschreibenden, einfühlenden Empfindungsfeldern: "als habe der Magier sich eben aus dem Bild geschlichen"³⁸, "etwas zeitlos-magisches"³⁹, "exemplarische Arbeiten des magischen Realismus"⁴⁰, "Magie der Vernunft"⁴¹, "etwas Geheimnisvolles, Unerklärliches"⁴², "magisches Geschehen"⁴³, "[...] seine magischen Inspirationen"⁴⁴. Jürgen Hacker, Brockmann Sammler, und langjähriger Brockmann Freund bemüht sich immer wieder in kleineren werkmonographischen Aufsätzen, die Rätselhaftigkeit des Brockmann-Werkes zu enträtseln. Aber auch Hacker erliegt dem Verführungsreiz des Hermetischen, bringt das Rätselhafte mit dem Begriff der Poesie in Einklang und erklärt es damit zu Brockmanns Produktionsabsicht:

"Aber auch Anklänge an Italiens *pittura metafisica*, an die Poesie der verrätselten Dinge sind zu erkennen [...]."⁴⁵

Jürgen Hacker kann für seine Sicht auf das Brockmann-Werk Brockmann selbst zum Zeugen aufrufen:

"[...] Brockmann bezeichnet sich dann und wann selbst als Magier [...]."⁴⁶

38 Brockmann, Jan; Randbemerkungen des Sohnes, in: Brockmann Ausst. Kat. Köln 1963, o.Pag.

39 Kruse 1970, S. 26.

40 Funk, Anna-Christa; Kunst und ... Zur Bildsprache Gottfried Brockmanns, in: Brockmann Ausst. Kat. Hagen/Kiel 1976, o.Pag.

41 Jensen, Jens Christian; Magie der Vernunft, Zum Tode von Gottfried Brockmann, in: FAZ, 12.7.1983.

42 Hacker 1975 (1).

43 a. O.

44 a.O.

45 Hacker 1985, S. 22.

46 a.a.O., S. 23.

Charlotte Lichtblau, die nach 1945 zu den privaten Kunstschülern Brockmanns zählt, weiß Konkreteres über Brockmanns Werk und Brockmanns Werkabsicht zu berichten:

"Gottfried Brockmann war natürlich verhungert nach moderner Kunst. Im Zusammenhang mit seinen Höhlenbildern und surrealen Stilleben aus dieser Zeit sprach er viel von 'Bannen', bannen der Angst, bannen der Dämonen und dergleichen. Merkwürdigerweise hatte sein Werk damals genau das gleiche totemistische, womit die späteren Abstract Expressionists wie Pollock, Rothko, Motherwell etc. sich zur selben Zeit hier in N.Y. auseinandersetzen, wovon wir natürlich nichts wußten. [...] Er [Brockmann] war in der Malerei eher ein Metaphysiker und steckte tief im Psychologischen."⁴⁷

Erstaunlich an Lichtblaus Bericht ist, daß Brockmanns Interesse anscheinend auf das Bannen der Angst gerichtet ist, während andere Rezipienten gerade Momente der Angst, des Bedrohlichen, Beunruhigenden in den Bildern Brockmanns aufzufinden meinen. Immerhin - Lichtblaus Bericht bezieht sich auf Brockmanns reife Werkphase der Nachkriegszeit. Die Frage ist: unterscheidet sich diese Werkphase eigentlich grundsätzlich von früheren Werkphasen, und wenn ja, wie? Aber es gilt zu bemerken: auch Lichtblau kann nicht umhin, die Qualität des Brockmann-Werkes mit dem Begriff "surreal" zu besetzen.

Es scheint eine verbreitete Gepflogenheit in der Kunstrezeption der Nachkriegszeit zu sein, immer dort, wo sich ein Kunstwerk dem direkten Verständnis auf den ersten Blick entzieht, den Begriff des Magischen und sein Äquivalent "surreal" zum Einsatz zu bringen. Das ist Rezipientenverhalten, und das weist darauf hin, daß der Begriff des Magischen dort, wo er inhaltlich wird, ein Rezipienten-Begriff ist. Der Begriff des Magischen beschreibt dabei aber keine Qualität des Werkes, sondern er belegt lediglich das Unverständnis

⁴⁷ Charlotte Lichtblau in einem Brief an Gernot Thiele, dat. Jan. 10. 1989

des Rezipienten. Der Rekurs auf das Magische ist angesichts des Unverständnisses für das Brockmann-Werk eine Flucht vor dem Unverständnis. Die These ist, daß der Begriff des Magischen dort, wo er inhaltlich wird, kompensatorisch agiert, denn er ist mangelerzwungen.⁴⁸

Die These ist gewagt, sie hat aber Aussicht auf Bestehen, wenn es gelingen kann, den Begriff des Magischen, wie er uns als Rezipientenbegriff entgegentritt, abzukoppeln von jenem Begriff des Magischen, wie ihn Brockmann selbst in Anspruch nimmt. Um Brockmanns Position verständlich zu machen, sei hier zunächst auf jenen Augenblick hingewiesen, an dem der Begriff des Magischen seinen Ursprung hat und seine Wirkungsgeschichte für die Rezeption der Kunst des Zwanzigsten Jahrhunderts antritt: Franz Roh, wählt für sein 1925 erscheinendes Buch "Nachexpressionismus"⁴⁹ den Untertitel "Magischer Realismus". Roh geht es - stilistisch - um die Begriffsbestimmung einer neuen, gegenständlichen Kunstrichtung, die sich nach dem Ersten Weltkrieg zu etablieren beginnt, und es geht ihm - stilistisch und historisch - wie der Haupttitel zeigt, um die Abgrenzung gegen das Vorläufermodell des Expressionismus. Auf den Begriff des Magischen legt Roh dabei keinen besonderen Wert⁵⁰, auch wenn er bemerkt:

"Mit 'magisch' im Gegensatz zu 'mystisch' sollte angedeutet sein, daß das Geheimnis nicht in die dargestellte Welt eingeht, sondern sich hinter ihr zurückhält [...]."⁵¹

Roh verwendet den Begriff des Magischen Realismus summarisch für die neue Kunstrichtung, weil er sieht, daß die bereits bestehenden

48 In Definition und Verständnis des Kompensationsbegriffs folge ich den Ausführungen des Philosophen Odo Marquard: "Kompensation bedeutet Ausgleich von Mangellagen durch ersetzende oder wiederersetzende Leistungen." Siehe: Odo Marquard; Kompensation, in: Ders., Aesthetica und Anaesthetica, Paderborn, München, Wien, Zürich 1989, S. 67.

49 Roh 1925.

50 Siehe Roh 1925, Vorwort, o. Pag.

51 a.O.

Kategorien "Verismus" und "Neuklassizismus" "je nur einen Teil der Bewegung darstellen"⁵². Im gleichen Jahr mit Rohs Veröffentlichung wird von G. F. Hartlaub eine programmatische Ausstellung eingerichtet, die in der Auswahl der Werke die gleiche Blickrichtung wie Roh hat (Roh ist bei der Vorbereitung der Ausstellung behilflich), zum Titel aber den Begriff "Neue Sachlichkeit" wählt. Der Begriff der "Neuen Sachlichkeit" hat sich in der kunstgeschichtlichen Rezeption zum eigentlichen Hauptbegriff für die Kunst zwischen den Kriegen herausgebildet, wobei übrigens schon Hartlaub eine Unterteilung zwischen "Veristen" und "Klassizisten" vornimmt.⁵³ Eine Unterscheidung, die in der Folge weiter differenziert wird, wobei unter dem Begriff der Neuen Sachlichkeit die Behandlung des modernen, vor allem urbanen technischen Lebens, auch in Verbindung mit sozialkritischen Stellungnahmen subsumiert wird. Solche Bewertung und Einordnung neusachlicher Bildmomente kann letztlich deshalb erfolgreich sein, weil sie - in den Zwanziger Jahren schon und in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg wieder - einer fragenden Blickrichtung entspricht, die in ihrem Bedürfnis nach Kulturkritik und Gesellschaftskritik letztlich geschichtsphilosophisch orientiert ist. Jene Richtung, die wir inzwischen unter dem Begriff des Magischen Realismus zu fassen gewohnt sind, gerät dabei auf die Anklagebank, weil man den Künstlern dieser Richtung die Enthaltung von gesellschaftlichen, politischen Stellungnahmen vorwirft. Mehr noch: der Richtung des Magischen Realismus wird eine kunstgeschichtliche Bedeutungslosigkeit zugesprochen. Vierhuff bemerkt in seiner Arbeit zur Neuen Sachlichkeit über "Romantiker und magische Realisten":

"Die unter diese Kategorie fallenden Künstler sind für den gesellschaftskritischen Fortschritt der deutschen Malerei von untergeordneter Bedeutung [...]."⁵⁴

52 a.O.

53 Siehe Hartlaub, o. Pag.

54 Vierhuff, S. 32.

Der Magische Realismus erscheint uns so - negativ definiert - als fortschrittsfeindliche, die moderne, technische Lebensumwelt ausklammernde Kunstrichtung. Was bleibt, ist die Frage nach den Qualitäten dieser diskreditierten Kunstrichtung. Eine Anrückung an die *pittura metafisica* oder an den Surrealismus leistet nichts, sie belegt eine Notsituation. Wo wir den Begriff des Magischen zur Erklärung heranziehen, unterliegen wir seiner kompetenzanmaßenden Neigung, denn der Begriff des Magischen hat begriffsgeschichtlich - seine wahre Herkunft kann man auf Dauer nicht verheimlichen - eine zwar außerrationale, aber doch zweckgerichtete Natur.⁵⁵ Der Begriff des Magischen bleibt rational ungefüllt, weil er rational nicht füllbar ist. Auch Michael Scheffels neuere Untersuchung zur Aussagefähigkeit des Begriffs Magischer Realismus kann hieran nicht vorbei. Scheffel rettet sich dahin, den Begriff in den Kontext eines "prälogisch" gefaßten Weltbildes einzuordnen.⁵⁶ Scheffels Lösungsversuch bleibt unbefriedigend. Da wir nicht in einer prälogisch orientierten Kultur leben und auch nicht daran interessiert sein können, eine solche herbeizuführen, bleibt der Begriff des Magischen in unserer Frage nach einer rationalen Verständnisebene Surrogatbegriff. Wir müssen im folgenden unterscheiden zwischen einem Abgrenzungsbegriff und einem deutenden, auf die Qualität des Geheimnisses zielenden Begriff des Magischen. Letztere Verwendung ist rezipientengebunden - dies wird hier behauptet. Zwei Positionen also. Welche Position nimmt Brockmann ein? Handelt er aus besonderer Position? Läßt sich dies beschreiben? Mindestens zwei Stellen, an denen Brockmann sich zum Magischen äußert, kommen uns entgegen:

Erstens: Nach der eigenen stilistischen Einordnung seines Werkes befragt, antwortet Brockmann:

55 "Magie [...] ist eine [...] Bezeichnung für vorwissenschaftliches und 'außerrationales' zweckhaftes Handeln des Menschen auf der Grundlage bestimmter Kausalvorstellungen." Siehe: K. Goldammer, Artikel "Magie" in: *Das Historische Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 5, Darmstadt 1980, S. 631.

56 Scheffel, S. 66 f.

"Der Begriff 'Magischer Realismus' war mir eigentlich immer lieber als 'Neue Sachlichkeit'. Ein gewisser sentimentaler Zug war mir immer wichtig gewesen; [...]"⁵⁷

Zweitens: In seinem Vorwort zur Fichtelgebirgskunstaussstellung von 1949 geht Brockmann auf Distanz zu einer modernen, technisch-naturwissenschaftlich orientierten Welt:

"Die organisierten Arbeitsmethoden des Maschinenzeitalters verlangen nach ausgleichender Entspannung. Die alten magischen Kräfte der Kunst, die in jedem Kinde von Natur auf regsam sind, um in spielender Betätigung einer unerbittlichen Welt sich zu erwehren, werden wieder bedeutsam und wach. Dem naturwissenschaftlichen Jahrhundert folgt das der Psychologie. Von hier aus gesehen wird die Kunst zu einem wichtigen Mittel seelischer Entlastung."⁵⁸

Brockmann verwendet den Begriff des Magischen einerseits als Abgrenzungsbegriff gegen eine von ihm als inhuman gesehene technisch-moderne Lebensumwelt, andererseits als Entlastungsqualität, vorgetragen im Namen einer funktionalisierten Kunst als therapeutischer Gegenentwurf.

Brockmann spricht nicht für sich als Kunstschaffenden, er spricht für den Rezipienten. Der Begriff des Magischen, wie Brockmann ihn verwendet, ist zunächst als Abgrenzungsbegriff gegen die moderne, technisierte Welt zu verstehen - man beachte die Formulierung: "die alten magischen Kräfte". Der Begriff des Magischen wird aber inhaltlich bedeutsam, indem Brockmann ihm die Psychologie zur Seite stellt, und ihm damit eine Wirkungsrolle zuweist. C.G. Jung, dessen Schriften Brockmann spätestens nach 1933 sein Interesse widmet, bemerkt schon 1928:

⁵⁷ Aus: Gespräche zwischen Gottfried Brockmann und Gernot Thiele

⁵⁸ Brockmann, Gottfried; Zeitfragen um eine lebendige Kunst, in: Ausst. Kat. Fichtelgebirgskunstaussstellung, Berneck i. F. 1949, S. 7.

"«Magisch» ist bloß ein anderes Wort für psychisch."⁵⁹

Die Wendung zur Psychologie ist eine Wendung zur Entlastungsfunktion der Kunst. Der Begriff der Entlastung, den Brockmann in Reaktion auf die moderne, technische Lebensumwelt in Anspruch nimmt, wird mit Arnold Gehlens 1940 erscheinendem Hauptwerk "Der Mensch" philosophisch bedeutend und in der Folge hochaktuell.⁶⁰ Brockmanns Entlastungsangebot ist somit zwar eine Reaktion auf die moderne Welt, aber immerhin doch eine moderne Reaktion.

Mit Brockmanns Abgrenzungs- und Reaktionsangebot wird aber zugleich der Keim für die Rezeptionsschwierigkeiten des Werkes gelegt. Das Kunstwerk kann entlastend wirken angesichts der nicht zu ertragenden Last der modernen, technisierten Welt. Wo - nach Hegel - die moderne Welt entzaubert wird, wo "der Hain zu Hölzern", "die Bilder zu Dingen" werden⁶¹, dort ist der moderne Mensch bestrebt, sich das zurückzuholen, was man ihm genommen hat, und er tut dies - voller Gefühl und Innerlichkeit - in der nichtrationalen, begriffsfreien Kunstbetrachtung. So wird anhand des Kunstwerks eine Neuverzauberung der Welt betrieben.

Wo der Rezipient sich einer rational fragenden Kunstbetrachtung entzieht, kann er in der Behauptung des "Magischen" die Neuverzauberung auch begrifflich stützen. Hier erhält der Begriff des Magischen Justifikationsfunktion: das, was magisch ist, ist eben nicht rationalisierbar. Damit erhält der Begriff des Magischen aber zugleich auch eine Kompensationsfunktion: das, was (angeblich) nicht

⁵⁹ C.G. Jung; Die Beziehungen zwischen dem Ich und dem Unbewußten, erstmals veröffentlicht 1928, zitiert nach: Jung, Zwei Schriften über analytische Psychologie, S. 204.

⁶⁰ "Eigentätig muß der Mensch sich entlasten, d. h. die Mängelbedingungen seiner Existenz eigentätig in Chancen seiner Lebensfristung umarbeiten" schreibt Arnold Gehlen in seinem Hauptwerk: Der Mensch, Seine Natur und seine Stellung in der Welt, Berlin 1940, S. 25.

⁶¹ Hegel, S. 282.

rationalisierbar ist, kann eben nur als magisch bezeichnet werden. Angesichts des begrifflich nicht verstandenen Kunstwerks flieht der Rezipient - mangelerzwungen - in das Gefühl, um einer drohenden Rationalisierung zu entgehen.

Es gilt zu unterscheiden zwischen der allgemeinen - von Brockmann ausdrücklich legitimierten - Entlastungsfunktion des Kunstwerkes, und einer Kompensationsrolle des Magischen als Rezipientenbegriff in Hinblick auf eine nicht vollzogene - oder verweigerte - Gedankenleistung. Diese Differenzierung scheint mir schon deshalb wichtig, weil man es dem Betrachter durchaus abverlangen könnte, sich sein begriffsloses Nichtverstehen vor dem Kunstwerk einfach einzugestehen, es schweigend zu ertragen. Es gilt aber zu fragen, ob dies im Sinne Brockmanns wäre, noch und dazu mit Blick auf sein eigenes Werk. Denn Brockmann betreibt keinesfalls eine Verrätselung seiner Kunst. Er legt es im Gegenteil darauf an, begrifflich rein zu arbeiten. So ist es nur selbstverständlich, auch dem Rezipienten eine begrifflich reine Arbeit abzuverlangen. Brockmann bemerkt:

"Nicht, was dargestellt ist, sondern wie ein Kunstwerk gefaßt wird, ist von künstlerischer Bedeutung."⁶²

Diese Aussage berührt nicht nur die Frage nach der Qualität eines Werkes. Vielmehr lenkt Brockmann hier den Blick auf einen wesentlichen Aspekt der Rezeption, nämlich die genaue Betrachtung des Werkes - diese aber kann sich nur auf einer begrifflichen Ebene vollziehen.

Obwohl Brockmann den Begriff des Magischen psychologisch faßt und sich damit auf die Rezipientenseite begibt, tut er dies doch als Produzent. Brockmann kann diese Doppelrolle einnehmen, indem er sich seiner eigenen Kunst distanziert gegenüberstellt. Er kann dies tun, indem er seinem eigenen Verständnis nach nicht einfach Kunst produziert, sondern sein Werk mit einem Lehrcharakter auflädt. Damit kann Brockmann das Feld der Psychologie, das kompensatorisch

⁶² Brockmann, Zeitfragen um eine lebendige Kunst, S. 7.

orientiert ein subjektives Feld ist, zu einem objektiv Allgemeinen werden lassen.

4. Frage

Der Begriff des Magischen Realismus ist als Abgrenzungsbegriff gegen die sich dem technisch-modernen Leben widmenden Richtung der Neuen Sachlichkeit eine brauchbare stilistisch-thematische Rahmendefinition für das Brockmann-Werk. Der Begriff des Magischen als Deutungsbegriff, sowie gar der Begriff des Surrealismus sind für das Verständnis von Brockmanns Arbeitsweisen dagegen ungeeignet. Wenn man schon den Surrealismus zu Hilfe ruft, so sollte man ihn als das rufen, was er seinem eigenen Selbstverständnis nach historisch gewesen ist: Aufruf zur Revolte gegen die "Herrschaft der Vernunft"⁶³. Der Surrealismus produziert seine Bildwirkung der Uneindeutigkeit mittels spezieller Verfahrenstechniken. Die Wirkung der Uneindeutigkeit ist hier gewollt. Ein surrealistisches Bild soll nicht mit den Mitteln der Vernunft verstanden werden, es will die Vernunft schockieren. Bei Brockmann hingegen ist Abkehr von der Vernunft nicht gewollt, dies ist die These. Ein Brockmann Bild könnten wir sehr wohl mit den Mitteln der Vernunft verstehen, wüßten wir nur, was Brockmann will. Frage: was will Brockmann?

5. Frage und These

Liegt es an den historischen Bedingungen, daß Brockmanns künstlerisches Werk erfolglos bleibt, oder ist der Grund für die

⁶³ "Wir leben noch unter der Herrschaft der Logik - und darauf wollte ich hinaus. Aber die logischen Methoden unserer Zeit wenden sich nur noch der Lösung zweitrangiger Probleme zu." schreibt André Breton 1924 in seinem Ersten Manifest des Surrealismus, siehe Breton, S. 15.

Erfolglosigkeit des Werkes vielleicht in der Qualität des Werkes selbst zu suchen? Läßt sich ein Zusammenhang herstellen zwischen unseren Schwierigkeiten mit Brockmanns Werk und der allgemeinen Erfolglosigkeit des Werkes? Ich meine ja. Die Erfolglosigkeit des Werkes beruht auf den Verständnisschwierigkeiten, die dieses Werk dem Betrachter bereitet, und diese Schwierigkeiten haben ihren Ursprung in der besonderen Qualität und Struktur des Werkes - dies sei hier die These.

6. Beobachtungen

Ich gehe von folgenden Beobachtungen aus:

Erstens:

In Brockmanns Werk findet sich eine Gruppe von Arbeiten, die in ihren Bildtiteln als sogenannte "Lehrtafeln" ausgewiesen sind (z.B. Abb. 5, 6, 7, 8, 9). Brockmann stellt hier abstrahierende, flächige Darstellung und realistisch-volumenhaft-perspektivische Darstellung gegenüber. Es werden also grundsätzliche bildnerische Darstellungsverfahren und Darstellungsmöglichkeiten thematisiert und zum Aussagegehalt erhoben. So erhalten diese Arbeiten eine belehrende Qualität. Die Frage ist: läßt sich eine belehrende Absicht auch in anderen Werkgruppen Brockmanns auffinden?

Zweitens:

Bei ersten Recherchen konnte ich feststellen, daß Brockmann offensichtlich sowohl Bildwerke anderer Künstler, als auch Motive aus populären Reklameanzeigen nicht zur Anregung, sondern zur direkten Vorlage für eigene Darstellungen nimmt. Dies war für mich Anlaß, nach weiteren Motiven zu suchen, die sich womöglich ebenfalls als Adaptionen in Brockmanns Werk auffinden ließen. Richtungsgebend für diese Suche waren Brockmanns Bibliotheksbestand, seine Bücherverzeichnisse, seine für Vorträge

zusammengestellten Literaturlisten, seine Konvolutensammlung⁶⁴, und Hinweise auf ihm bekannte Publikationen und Zeitschriften.⁶⁵

7. Methode und Begriffe

Gottfried Brockmann verheimlicht seine künstlerischen Methoden. Um die Frage nach der Qualität des Brockmann-Werkes zu beantworten, ist es notwendig, die Frage nach Brockmanns künstlerischen Methoden zu beantworten.

Ziel meiner Untersuchung ist es, die logische Struktur des Werkes offenzulegen. Ich frage: wie läßt sich Brockmanns Arbeitsweise darstellen? Die Frage kann beantwortet werden anhand einer formanalytischen und ikonographischen Untersuchung der Bilder. Hierzu ist zweierlei nötig:

Erstens:

Eine repräsentative Dokumentation des Werkes, die nicht den Anspruch auf Vollständigkeit erhebt.

Zweitens:

Die Erarbeitung von Begriffen, die uns in die Lage setzen, Brockmanns Methoden anschaulich zu machen.

Ich befrage Brockmanns Werk in drei Richtungen, die ich hier vorab begrifflich kategorisiere:

⁶⁴ In Brockmanns Nachlaß findet sich ein großer Komplex von Notizen und Exzerpten zur Kunstgeschichte, sowie zur Kunsttheorie. Die Aufzeichnungen sind in ihrer Thematik vielfältig. Sie reichen von einer Epochengliederung der Kunstgeschichte über Einzelfragen bis hin zu einem offensichtlichen Interesse für die Kunst der Vorzeit, dem Verhältnis zwischen Kult und Kunst, sowie Volkskunst, naive Kunst, Laienkunst, Kinderzeichnung u.v.a. Nichts von diesen Aufzeichnungen ist datiert. Vieles, vielleicht gar fast alles von diesem Material dürfte Brockmann im Zusammenhang mit seiner Lehrtätigkeit und seinen Vorträgen an der Muthesius-Werkkunstschule angelegt haben. Der Charakter dieser Aufzeichnungen ist schlagworthaft, eigene gedankliche Verarbeitungen und Stellungnahmen fehlen.

⁶⁵ Brockmann gibt solche Hinweise in einem Brief an Hans Schmitt-Rost, der sich im Brockmann Nachlaß befindet.

Erstens:

Brockmanns Ansprüche in Hinblick auf seinen Kunstbegriff, seine Postulate und die daraus notwendig folgenden **Strategien** zur Erreichung des Postulierten. Unter **Strategien** soll im folgenden verstanden sein: Brockmanns planvolles Agieren in Hinblick auf seine Ansprüche.

Zweitens:

Brockmanns **Programme**. Darunter sollen verstanden sein: festgelegte, sich wiederholende formal-bildnerische Methoden zur Bildkonstituierung in der Art eines Baukastensystems.

Drittens:

Ideen. Der Ideenbegriff, wie ich ihn verwende, hat nichts zu tun mit dem platonischen Ideenbegriff. Er hat dagegen sehr viel zu tun mit Karl Poppers Begriff der "Welt 3"⁶⁶, der "Welt der objektiven Gedankeninhalte"⁶⁷, zu der laut Popper wissenschaftliche Werke gehören, jedoch ebenso dichterische Gedanken und Kunstwerke, theoretische Systeme und der "Inhalt von Zeitschriften, Büchern und Bibliotheken" überhaupt. Wodurch Poppers "objektive Gedankeninhalte" vor allem bestimmt sind, ist ihre Fixiertheit, ihr Aufgehobensein in irgendeiner Form, die einen objektiven Zugang zu ihr ermöglicht. Als deutlichste Formen solcher Fixiertheit verstehen wir Kunstwerke, Bücher und Zeitschriften. Als Orte der Aufbewahrung solcher Fixiertheiten verstehen wir Museen und Bibliotheken.⁶⁸

Ich behaupte, daß Brockmann sich in der Produktion seiner Kunstwerke dieser "Welt der objektiven Gedankeninhalte" bedient, vor allem im Studium von Büchern und Zeitschriften, aber auch im Besuch von Museen, besonders der Kölner Museen, die den Schatz der Kölner Malerschule beherbergen.

Solches Bemühen, Gedankeninhalte zusammenzutragen und zu sichten, zeigt sich in der umfangreichen Bibliothek, die Brockmann im Laufe der Jahre zusammenträgt. Der Bestand dieser Bibliothek kann dabei jedoch nicht als repräsentativ für die Lektüre Brockmanns angesehen werden.⁶⁹ Wir müssen bedenken, daß Brockmann sich seine Lektüre auch durch Ausleihen aus Beständen von Freunden oder öffentlichen Bibliotheken beschafft.

Einen wesentlichen Bereich von Gedankeninhalten, denen wir in Brockmanns Werk begegnen, gilt es hervorzuheben: es ist der Bereich des breiten, populären Allgemeingutes, das im Brauchtum, im Volksglauben, im Volkswissen, in der Volkskunst, in Sprichwörtern usw. als mündlich überliefertes Wissen aufgehoben ist. Diesen Bereich möchte ich Poppers "Welt 3" zugeschlagen wissen, insofern

⁶⁶ Popper, S. 109.

⁶⁷ a.O.

⁶⁸ Popper, S. 110 f.

⁶⁹ Brockmann hat ein Bücherverzeichnis angelegt, das wohl schon in den Dreißiger Jahren seiner Berliner Zeit begonnen ist. Es umfaßt 8 schwarze Oktavhefte. Im Brockmann-Nachlaß befindlich.

die hier bestehenden Gedankeninhalte in einer Art kollektivem Gedächtnis aufgehoben sind und im Übrigen von der Wissenschaft der Volkskunde erforscht und damit objektiv zugänglich sind. Wichtig für unseren Zusammenhang soll die Tatsache sein, daß es sich hierbei um Formen von kollektivem Wissen handelt, das auf kollektive Traditionen zurückgeht.

Die These behauptet also, Gottfried Brockmann bedient sich der Welt der objektiven **Ideen** als eines Fundus, um im kollektiven Wissen verankerte Bildaussagen zu schaffen. Hier gilt es zu fragen: welche Bedeutungsgehalte übernimmt Brockmann? Welche Quellen und Vorlagen lassen sich finden?

ERSTER TEIL
BROCKMANNS ANSPRÜCHE UND STRATEGIEN

1. Ansprüche und Weisungen

"Seine Naturgabe drängt den Künstler, sich gestalterisch zu erfüllen. Er ist zunächst nur sich selbst verantwortlich. Er wird zuerst danach trachten, Werkstoff und gestaltende Hand im Werkstück zu dem Zweck zu vereinigen, sich selbst zum Ausdruck zu bringen. Aber alle Eigenheiten des Formgewordenen werden zu Mitteilungen an den Anderen, an den Mitmenschen. Jede künstlerische Formgebung endet daher nicht mit dem persönlichen Gestaltungsproblem des Künstlers, sondern sie erweitert sich zu der Frage nach einer allgemein verbindlichen Aussage des Kunstwerkes."⁷⁰

Das oben gegebene Zitat ist Teil einer Rede, die Gottfried Brockmann unter dem Titel "Formprobleme in der Kunst unserer Zeit" 1953 an der Muthesius-Werkschule in Kiel hält.⁷¹

Ich wähle Gottfried Brockmanns Rede als Ausgangspunkt für meine nachfolgenden Untersuchungen, um darzulegen, welche Ansprüche Brockmann an die Kunst stellt. Es wird anschließend zu fragen sein, ob die hier aufgestellten Kategorien auch für die Betrachtung des Brockmann-Werkes relevant werden können.

Brockmanns Kunstbegriff fußt auf einem strengen Kunstanspruch, derweisend auftritt:

⁷⁰ Brockmann, Formprobleme in der Kunst unserer Zeit, S. 5 f.

⁷¹ Brockmann hält diese Rede während seiner Tätigkeit als Kulturreferent der Stadt Kiel. Die Rede wird anschließend publiziert: Gottfried Brockmann, Formprobleme in der Kunst unserer Zeit, Schriftenreihe der Muthesius-Werkschule Kiel, Heft 3, Kiel 1953.

"Ein Gemälde muß mehr sein, als Wandschmuck. Eine Plastik mehr aussagen als ein wohlgestalteter Formling."⁷²

Brockmanns Weisung bleibt allgemein, auch wenn er zwischen rein formalen Arbeiten und einem nicht weiter bezeichneten, qualitativ höher stehenden "mehr" differenziert. An diesem von Brockmann eingeforderten "mehr" haben sich die freie und auch die angewandte Kunst zu orientieren. Denn: freie und angewandte Kunst werden in Brockmanns Rückblick auf ihre Entwicklungen im 20. Jahrhundert einander angenähert, wenn nicht gar gleichgesetzt gesehen:

"Die trennende Kluft zwischen 'angewandter' und 'freier' Kunst beginnt zu schwinden."⁷³

Diesen Hinweis auf eine historische Annäherung zwischen angewandter und freier Kunst formuliert Brockmann dann zu einer absoluten Forderung um:

"Vermeiden wir es aber, freie und angewandte Kunst auseinanderzureißen. Sie wurzeln in der gestaltenden Formkraft des Menschen."⁷⁴

Es ist weniger eine Analyse formaler Erscheinungs- und Funktionsweisen in der Kunst, die Brockmann hier interessiert, als vielmehr die Frage nach dem naturgegebenen Wesen der Kunst und danach, wie dieses Wesen handhabbar gemacht werden soll. Brockmann sieht den Künstler grundsätzlich als unfrei Handelnden, wenn er bemerkt:

"Seine Naturgabe drängt den Künstler, sich gestalterisch zu erfüllen."⁷⁵

⁷² Brockmann, Formprobleme in der Kunst unserer Zeit, S. 21.

⁷³ a.a.O., S. 10.

⁷⁴ a.a.O., S. 18 f.

Ist der Künstler derart durch seine Natur determiniert, so stellt Brockmann dieser Naturbestimmtheit Postulate entgegen, die Individualismus und Willkür ausschalten sollen, wobei Wissenschaft und Technik als Korrektive fungieren:

"Die unabdingbare, exakt-wissenschaftliche Haltung der Technik zwingt auch die Willkür zur Besinnung.

Der schrankenlose Individualismus, der in ihr zum Ausdruck kommt, ist ein schlechtes Erbteil des Liberalismus."⁷⁶

Noch an anderer Stelle spricht Brockmann der Wissenschaft eine richtungsweisende Funktion für die Kunst zu:

"Die Formgeber lassen sich bei ihrer Arbeit meist von ihrem künstlerischen Instinkt leiten. Aber auch die moderne Wissenschaft vermag sie zu unterstützen."⁷⁷

Künstlerische Betätigung wird hier nicht als freie Betätigung gesehen, sie soll vielmehr zielgerichtet geleitet werden. Das Ziel ist für Brockmann dabei eine Verbindung von Ästhetik und Ethik, die er mit dem Begriff der "optischen Moral" umschreibt:

"In jeder entwicklungsgeschichtlichen Situation wird der berufene Künstler aus seiner drängenden inneren Formenwelt immer etwas Neues, Eigenes beitragen, das dann als optische Moral zutage tritt, [...]."⁷⁸

Die von Brockmann aufgehobene Trennung zwischen freier und angewandter Kunst sowie das Ziel einer Verbindung von Ästhetik und Ethik müssen vor dem Hintergrund jenes Motivs gesehen werden,

⁷⁵ a.a.O., S. 5.

⁷⁶ a.a.O., S. 10.

⁷⁷ a.a.O., S. 22.

⁷⁸ a.a.O., S. 22.

das in der Moderne schlechthin virulent wird, nämlich: die Vereinnahmung der Kunst zwecks Unterstützung der Umwälzung und Veränderung des Lebens - dies geschichtsphilosophisch formuliert. Jedoch: Brockmanns Werk ist hermetisch, und Brockmann tut selbst alles, um diese Hermetik zu befördern. Denn Gottfried Brockmann verheimlicht seine künstlerischen Methoden. Auf Fragen antwortet er vage, zurückhaltend und ausweichend. Solches Verhalten ist in der Geschichte der Kunst nicht unbedingt eine Besonderheit. Wie ist es jedoch zu erklären, daß ein Künstler einer Öffentlichkeit gegenüber eine hohe ernste Forderung an die Kunst stellt , während sein eigenes Werk in der Rezeption relativ unbeachtet und wirkungslos und selbst dem kleinen Kreis nahestehender Freunde unverständlich bleibt?

2. Fragen

Läßt sich im künstlerischen Werk Gottfried Brockmanns eine "allgemein verbindliche Aussage" als leitendes Motiv auffinden? Und: welche Methoden und schöpferischen Mittel setzt Gottfried Brockmann dabei ein?

Was ist eine "allgemein verbindliche Aussage"? Wir dürfen diese Frage nicht absolut stellen und wir können sie nicht absolut beantworten. Wir müssen vielmehr versuchen, diese Frage - da sie Gottfried Brockmanns Frage gewesen sein muß - aus der Sicht Gottfried Brockmanns zu beantworten. Welcher Art ist die Sicht Gottfried Brockmanns, aus der heraus er die Frage nach der Notwendigkeit einer "allgemein verbindlichen Aussage" stellt, und läßt sich diese Sicht beschreiben?

3. Kants Ethik und Brockmanns Anspruch

Gottfried Brockmann spricht an keiner Stelle davon, was er unter einer "allgemein verbindlichen Aussage" versteht. Wir finden jedoch in dem oben zitierten Text einen Hinweis: Brockmann postuliert die Verbindung von Ethik und Ästhetik, wofür er den Begriff der "optischen Moral" anführt. Die Aufgabe des Künstlers beschreibt Brockmann demnach:

"Alle seine Bemühungen werden stets als »optische Moral« in seinen Werken an den Tag treten und damit in hohem Grade das ästhetische Anliegen an die Ethik binden."⁷⁹

Um seine Forderung zu rechtfertigen, beruft sich Brockmann auf Kant:

"Die Forderung des großen Denkers Immanuel Kant für das Sittengesetz ist auch für den Formschöpfer verbindlich."⁸⁰

Kant verwendet den Begriff der "Verbindlichkeit" gleichbedeutend mit "Pflicht":

"[...] das Verhältnis eines solchen Willens zu diesem Gesetze ist Abhängigkeit, unter dem Namen der Verbindlichkeit, welche eine Nöthigung, obzwar durch bloße Vernunft und deren objektives Gesetz, zu einer Handlung bedeutet, die darum Pflicht heißt, [...]."⁸¹

79 a.a.O., S. 6.

80 a.O.

81 Kant, Kritik der praktischen Vernunft, S. 32.

In der Ableitung aus Kants Moral-Gesetz wird der imperative Charakter deutlich, mit dem der Begriff der "allgemein verbindlichen Aussage" bei Brockmann beladen erscheint.

Auch wenn Brockmann Ethik und Ästhetik als zwei unterschiedliche Bereiche anerkennt, so behauptet er sogleich deren Begegnung:

"Sind Ethik und Ästhetik zwar verschieden, so treffen sich beide Wertwelten dennoch in der optischen Moral."⁸²

Der Begriff "optische Moral" ist keine originäre Schöpfung Brockmanns. Vielmehr adaptiert Brockmann den Begriff von Otto Freundlich⁸³, was er uns allerdings verheimlicht. In einem Aufsatz von 1919 mit dem Titel "Die optische Moral"⁸⁴ entwirft Freundlich das utopische Motiv des "unhistorischen Menschen":

"Der unhistorische Mensch schaffe sich Observatorien. Auf diesen Observatorien werde beobachtet und gelehrt: die optische Moral, und die praktische Moral. Die optische Moral umfaßt alles das durch Vorstellungen und Denken Geborene. Die praktische Moral begreift in sich das Verhalten der Menschen untereinander."⁸⁵

Wichtig für unseren Zusammenhang ist Freundlichs Definition der "optischen Moral" als "all das durch Vorstellungen und Denken Geborene". Freundlich fordert hierüber hinaus noch eine notwendige

⁸² Brockmann, Formprobleme in der Kunst unserer Zeit, S. 6.

⁸³ Otto Freundlich ist eine wichtige Orientierungsfigur für Brockmann. Nach eigener Aussage hört Brockmann schon in der Zeit seiner Architekturlehre (1920/21) Freundlichs Vorträge. Beachte hierzu Brockmanns Aussage in seinem autobiographischen Text "Gottfried Brockmann": "[...] und hört die Vorträge Otto Freundlichs [...]", in: Brockmann Ausst. Kat. Köln 1963, o. Pag. Daß Brockmann mindestens jene Aufsätze Freundlichs kennt, die in der "Aktion", den "Weißen Blättern" und im "Strom" publiziert sind, geht aus der Liste über die ihm bekannten Zeitschriften in seiner Mitteilung an Schmitt-Rost hervor.

⁸⁴ Siehe Freundlich, Die optische Moral.

⁸⁵ Freundlich; Die optische Moral, S. 9.

Konsequenz ein, indem er Kunst als "optische Moral" identifiziert und ihr die Verpflichtung zu einer ethischen Wirkung auferlegt:

"[...] und es genügt bei Werken der Kunst keine ästhetische Interpretation; sondern wir fordern die Ueberordnung der optischen Moral über die praktische Moral. Kunst existiert nicht: es sei denn, sie sei optische Moral und erzeuge praktische Moral, - was dieses Beides aber bedeutet, solche Wege schreiten Generationen nicht zuende."⁸⁶

In welcher Weise die Kunst eine ethische Wirkung erzeugen kann, weiß Freundlich nicht zu sagen. Die Verwirklichung einer "optischen" und einer "praktischen Moral" verlegt er in eine utopische Ferne. Um sein ethisches Anliegen dennoch als ein zwingendes, bestehendes Absolutum auszuweisen, bedient er sich des Motivs des Kosmos als das allgemein Weltumfassende:

"Die optische Moral hält fest an der Verbindung des Menschen mit dem Kosmos und lehrt die Elemente einer kosmischen Moral."⁸⁷

Die von Freundlich projektierte nicht personale Lehre der "kosmischen Moral" wird von Brockmann zu einem personalen erzieherischen Auftrag umgedeutet:

"Die optische Moral wird überall in der Welt verstanden werden, wenn wir imstande sind, sie der breiten Masse einsichtig zu machen. Das ist eine hohe erzieherische Aufgabe."⁸⁸

Das von Freundlich als visionär, wenngleich apriorisch vorausgesetzte Motiv der "kosmischen Moral" erscheint bei

⁸⁶ a.a.O., S. 10.

⁸⁷ a.a.O., S. 9.

⁸⁸ Brockmann, Formprobleme in der Kunst unserer Zeit, S. 18.

Brockmann als "optische Moral", die erst verstanden werden muß. Brockmanns "optische Moral" bleibt - wie Freundlichs "kosmische Moral" - utopisches Motiv.

Brockmann will "das ästhetische Anliegen an die Ethik binden"⁸⁹. Die Behauptung, Kants Forderung für das Sittengesetz sei auch für den Formschöpfer verbindlich, ist eine Konstruktion Brockmanns, in der er sich nach seiner Inanspruchnahme von Kants Sittengesetz sogleich von Kant entfernt. Kant spricht ästhetischen Urteilen keine objektive, sondern eine subjektive Allgemeinheit zu, weil sie nicht nach Begriffen urteilen:

"Zuerst muß man sich davon völlig überzeugen: daß man durch das Geschmacksurteil (über das Schöne) das Wohlgefallen an einem Gegenstande jedermann ansinne, ohne sich doch auf einem Begriffe zu gründen (denn da wäre es das Gute); [...]"⁹⁰

Weil ästhetische Urteile für Kant subjektiv sind, wird ihnen das Allgemeine nicht vorgegeben. Die Allgemeinheit, die solche Urteile gleichwohl enthalten - sie beanspruchen allgemein verständlich und allgemein verbindlich zu sein -, bezeichnet Kant als eine subjektive Allgemeinheit. Sie können wegen dieser subjektiven Allgemeinheit aber nicht an Postulate gebunden werden:

"Das Geschmacksurteil selber postuliert nicht jedermanns Einstimmung (denn das kann nur ein logisch allgemeines, weil es Gründe anführen kann, tun); es sinnet nur jedermann diese Einstimmung an [...]"⁹¹

Eine objektive Allgemeinheit besteht für Kant nur in der Ethik, da die Unterwerfung unter eine Pflicht hier durch bloße Vernunft Einsicht

89 a.a.O., S. 6.

90 Kant, Kritik der Urteilskraft, S. 127.

91 a.a.O., S. 130.

vollzogen wird. Vernunft Einsicht ist für Kant aber letztlich immer individuelle Vernunft Einsicht. Darin unterscheidet sich Kants Gesetzgebung grundsätzlich von jeder autoritären Ethik, weil sie durch ein Individuum aus freier Willensentscheidung immer wieder neu formuliert werden muß. Kants Ethik ist eine freie Ethik. Und gerade in der Freiheit der Einsicht durch Vernunft erfährt Kants Gesetzgebung ihren Charakter objektiver Allgemeinheit. Kant bemerkt hierzu:

"Es [das Gesetz] schränkt sich also nicht bloß auf Menschen ein, sondern geht auf alle endlichen Wesen, die Vernunft haben, ja schließt sogar das unendliche Wesen als oberste Intelligenz mit ein."⁹²

Während bei Kant die Unterwerfung unter das Sittengesetz durch individuelle Vernunft Einsicht in Freiheit vollzogen wird, stellt sich Brockmann die Aufgabe, "die optische Moral" "der breiten Masse einsichtig zu machen". Brockmanns Anspruch ist ein erzieherischer.

⁹² Kant, Kritik der praktischen Vernunft, S. 32.

4. Strategien

Mit dem Begriff der "allgemein verbindlichen Aussage" zielt Brockmann auf eine Unterwerfung der Kunst unter eine ethische Verpflichtung. Was aber soll das eigentlich sein, was Brockmann "der breiten Masse einsichtig zu machen" gedenkt? Anhand von Brockmanns Text können wir hierüber zunächst keine Aussage machen. Brockmanns Begriff der "optischen Moral" bleibt dunkel, denn Brockmann läßt ihn unbesetzt. Wir können lediglich eine Aussage darüber machen, wie Brockmann die "hohe erzieherische Aufgabe" in der Praxis durchführen will. Dabei sei betont, daß wir uns hier gemäß Brockmanns eigenen Aussagen zunächst nur auf "Formprobleme" beziehen.

Brockmann gibt sich planvoll. Es sind zwei Strategien, die in unterschiedlicher Weise jeweils auf eine Ausschaltung der künstlerischen Individualität zielen.

Erstens: Strategie der wissenschaftlichen Exaktheit

Brockmanns Anspruch auf Allgemeinheit und Exaktheit kann man gestützt sehen in seinem Theorem vom Korrektiv der Wissenschaft, die Willkür und Individualismus ausschalten soll. Ich bezeichne diese Strategie als **Strategie der wissenschaftlichen Exaktheit**.

Zweitens: Strategie der Epochenform

In Abgrenzung zum Dadaismus benutzt Franz Seiwert 1919 den Begriff "Neukölnische Malerschule"⁹³ als Namensgebung für die sich im Atelier Räderscheidts formierende Künstlergruppe. Die aus dieser Formierung hervorgehende Gruppe der *Kölner Progressiven*, zu der auch Brockmann seit 1919/20 Kontakt hält, zeigt in ihrer Kunst - so Uli Bohnen - eine "Ent-Individualisierung"⁹⁴, die "[...] nicht nur in Anlehnung an die konstruktivistischen Tendenzen der zeitgenössischen Kunst vorgenommen, sondern auch als Anknüpfen an eine von der Kollektivität geprägte vorkapitalistische Tradition

93 Franz Seiwert in einem Brief an Pol Michels, siehe Seiwert Schriften, S. 79.

94 Bohnen 1976, S. 55.

verstanden wurde.⁹⁵ So hebt Bohnen denn auch die "Beziehung zwischen Religiosität und Kommunismus"⁹⁶ hervor, die sich in Seiwerts Denken auffinden lässt, und die letztlich "auf der Annahme einer den historischen Wandel überbrückenden Entsprechung von mittelalterlich-religiöser Gesellschaft und der zu schaffenden 'kommunistischen Erdgemeinschaft' " beruht.⁹⁷ Nach Bohnen zeigen die Künstler um Seiwert eine Vorliebe für die Werke der Kölner Malerschule des 14. und 15. Jahrhunderts, denn: "[...] auch ihnen 'fehlen alle individuellen Züge des Lebens', weil die Form zur 'Schematisierung, zur Typenbildung' tendiert."⁹⁸ Die hier zur Charakterisierung der alten Kölner Malerschule zitierten Kriterien sind nicht die Kriterien Bohnens. Bohnen übernimmt Stilkriterien, die von Gottfried Brockmanns Onkel, Harald Brockmann, in seiner 1924 publizierten Arbeit über die Spätzeit der Kölner Malerschule eingeführt werden⁹⁹: Bohnen sieht eine "[...] Parallele zwischen der Charakterisierung der Kunst der 'Kölner Malerschule' durch Harald Brockmann und der Programmatik der 'Gruppe progressiver Künstler' [...]". Die Annahme einer solchen historischen Parallelität ist methodisch gewagt, dies aus drei Gründen:

Erstens: Bohnen übernimmt von Harald Brockmann jene Kriterien, die ihm für die Einordnung der *Kölner Progressiven* gelegen sind. Die Charakterisierung der alten Kölner Malerschule kann aber auch ganz anders ausfallen, auch bei Harald Brockmann, nämlich wenn dieser bemerkt:

"Der hervorstechendste Zug dieser zähe behaupteten lokalen Eigenart, der sie von allen anderen Schulen, auch den außerdeutschen unterscheidet, ist der einer gewissen Rückständigkeit, die sie von der großen auf die Eroberung der Wirklichkeit in ihrem ganzen Umfange ausgehenden Richtung des 15. Jahrhunderts

95 a.O.

96 Bohnen 1976, S. 56.

97 a.O.

98 a.O.

99 Brockmann, Harald; Die Spätzeit der Kölner Malerschule, Bonn und Leipzig 1924.

auszuschließen scheint und sie mittelalterlichen Gestaltungsweisen näher rückt als dem Geist und dem Formwillen der neuen Zeit."¹⁰⁰

Ein solcher Vorwurf der Rückständigkeit dürfte als Bezugspunkt für die neue Kölner Malerschule unliebsam sein.

Zweitens: Harald Brockmann sieht als Charakteristikum der Kölnischen Lokalschule des 15. Jahrhunderts eine "allgemein verbindliche Auffassung", die "[...] eine Erhöhung der menschlichen Erscheinung und des in ihr wirksamen seelischen Lebens zur Stufe einer ausgeglichenen, schönheitsvollen Idealität [...]" bedingt.¹⁰¹ Als formal-stilistische Elemente solcher Bildwirkung nennt Harald Brockmann: "Die Monumentalisierung der menschlichen Erscheinung", "Abstraktion", "Schematisierung", "Typenbildung" "puppenhafte Art"¹⁰². Es sind sämtlich Begriffe, die eine entindividualisierte Form beschreiben. Hier gilt es zu bedenken: Was - historisch - stilistische Konvention der alten Kölner Malerschule ist, das wird - modern - Anspruch der neuen Kölner Malerschule. Die rezeptionsmethodische Problematik solcher Gegenüberstellung wird sichtbar, wenn man die Frage nach der Konsensfähigkeit der Kunst stellt. Denn was für die alte Kölner Malerschule als gesellschaftliche Rahmenbedingung der Rezeption besteht, nämlich: die religiöse Gemeinschaft, das gilt es nach dem Anspruch der neuen Kölner Malerschule erst noch zu schaffen, nämlich: die kommunistische Gemeinschaft.

Drittens: Die von Harald Brockmann für die Kunst der alten Kölner Malerschule erarbeiteten stilistischen Kriterien sind Begrifflichkeiten seiner eigenen Zeit. Diese Begrifflichkeiten erscheinen - von Harald Brockmann projiziert auf die Kunst der alten Kölner Malerschule und von Bohnen in Anspruch genommen für die Kunst der *Kölner Progressiven* - vor allem für die Kunst der Zwanziger Jahre zutreffend, und zwar ganz allgemein, sowohl für die konstruktivistische als auch für die gegenständliche Richtung. Die

¹⁰⁰ Brockmann, Harald, S. 11.

¹⁰¹ a.a.O., S. 13.

¹⁰² a.O.

Kunst der *Kölner Progressiven* kann somit in der Zuweisung von Harald Brockmanns Kriterien keine stilistische Exklusivität für sich in Anspruch nehmen. Wenn die bei Harald Brockmann auffindbaren Stilkriterien offensichtliche auf die Kunst der *Progressiven* passende Orientierungsregeln beschreiben, so eröffnet sich für Gottfried Brockmann als Parteigänger der Gruppe die Möglichkeit zur Orientierung an einer Vielzahl von Stilrichtungen innerhalb der Zwanziger Jahre. Gottfried Brockmanns Blick - auf der Suche nach der Form - muß sich nicht auf die Kunst der *Kölner Progressiven* beschränken. Zu fragen bleibt, ob die von Bohnen in der Kunst der *Progressiven* gesehene "Anknüpfung an eine von der Kollektivität geprägte vorkapitalistische Tradition" in anderer, nämlich inhaltlicher Weise in Gottfried Brockmanns Werk stattfindet.

Unsere Aufmerksamkeit gilt aber zunächst Brockmanns Formbegriff. Brockmann unterstellt seinen Formbegriff dem Epochenstil, wobei er wiederum die künstlerische Arbeit in Schranken weisen will. Wie zuvor sein ethisches Postulat im Begriff "Sittengesetz" eine objektive Verankerung erfährt, so überträgt Brockmann solche objektive Verankerung mit dem Begriff "Formgesetze" auch auf die künstlerische Form:

"Wie das schützende Gatter das spielende Kind, umgeben die Formgesetze das spielerische Beginnen des entdeckungsfreudigen Künstlers. Solange die Form im Stile eines Zeitalters geborgen und geklärt ist, bildet dieser einen starken Schutz gegen die Gefahren der Formverwilderung und den Formverfall"¹⁰³

Begriffe wie "Formverwilderung" und "Formverfall" werden von Brockmann wertend gebraucht, das zeigt der vorgeschaltete Begriff "Gefahr". Brockmanns Ausführungen erscheinen uns als normative Produktionsanweisungen. Damit entfernt er sich wiederum von Kant, von dem er zuvor seinen Ausgang nimmt. Kant vollzieht mit seiner

¹⁰³ Brockmann, Formprobleme in der Kunst unserer Zeit, S. 6 f.

ästhetischen Theorie gerade die Abkehr von einer Produktions-ästhetik mit vorgegebenen Orientierungs- und Regelwerten.

Brockmann fordert die Unterwerfung des Künstlers unter ein objektiv Allgemeines. Soll das Postulat im, "Stile eines Zeitalters" zu arbeiten, Sinn machen, so läßt sich das sogenannte "Zeitalter" nur als das jeweils eigene, zeitgenössische Zeitalter verstehen. Das ist nicht unproblematisch. Die Zwanziger Jahre, in denen Brockmanns künstlerische Entwicklung ihren Anfang nimmt, zeigen keinen einheitlichen Epochenstil, sondern zerfallen in verschiedene stilistische Lager. Eine Aufspaltung der Kunstszene ist schon zu Beginn der Zwanziger Jahre anhand der beiden Kunstzeitschriften "Der Sturm" und "Das Kunstblatt" zu beobachten. Während "Der Sturm" Sprachrohr des Konstruktivismus ist, widmet sich "Das Kunstblatt" dem italienisch orientierten und dem neusachlichen Flügel, sowie der französischen Richtung des Purismus. G. F. Hartlaub unterscheidet 1925 in der Mannheimer Ausstellung "Neue Sachlichkeit" zwei Flügel mit den Begriffen "Veristen" und "Klassizisten"¹⁰⁴, Franz Roh gibt in seinem 1925 erscheinenden Buch "Nachexpressionismus" eine Unterscheidung in sieben Untergruppen, die sich allerdings nicht nur auf deutsche Bewegungen beschränkt.¹⁰⁵ Solche Unterscheidung in stilistische Lager wird in der weiteren kunsthistorischen Rezeption immer mehr differenziert.¹⁰⁶

Für unseren Zusammenhang ist darüber hinaus interessant, daß ein Personalstil für Brockmann scheinbar gar keine Relevanz hat. Brockmann bemerkt zu seinem eigenen Werk:

"[...] ich habe nie einen einzigen Stil gehabt. Es war immer mein Versuch, eine Abstraktion in der Formgebung zu finden, die knappste Form."¹⁰⁷

104 Hartlaub, o. Pag.

105 Siehe Roh 1925, siehe hierzu ebenfalls Schmalenbach, S. 18 ff.

106 Siehe Steingräber, S. 186 f.

107 Aus: Gespräche zwischen Gottfried Brockmann und Gernot Thiele.

Ich bezeichne die hier beschriebene Strategie der Geborgenheit der Form "im Stile eines Zeitalters" im folgenden als **Strategie der Epochenform**.

5. Stand der Überlegungen

Bei den hier vorgestellten Strategien handelt es sich nicht um Vermittlungsstrategien mit Richtung auf den Kunstrezipienten, sondern vielmehr um Disziplinierungsstrategien mit Richtung auf den Kunstproduzenten. Die beschriebenen Strategien zielen jeweils auf eine Ausschaltung der Individualität. Es sind **Strategien der Individualitätsausschaltung**. Hier folgt Brockmann dem von Seiwert formulierten Vorwurf, daß es nicht genüge, "[...] wenn bürgerliche Kunstform inhaltlich über Proletarisches aussagt, [...]"¹⁰⁸ Denn Seiwert vertritt die Auffassung, "[...] daß die proletarische Kunst erst dann da ist, wenn Inhalt und Form proletarisch sind."¹⁰⁹ :

"Der Inhalt hat die Form zu sich umzugestalten. [...] Und das Werk, in dem dies geschieht, wird aus dem Kollektivbewußtsein geschaffen sein, wo das Ich, das das Werk schafft, nicht mehr bürgerlich-individualistische Vereinzelung ist, sondern Äußerung, Werkzeug des Kollektivs ist."¹¹⁰

Wir werden bei der nachfolgenden Werkanalyse zu fragen haben, ob sich **Strategien der Individualitätsausschaltung** in Brockmanns Bildern nachweisen lassen.

In Hinblick auf Brockmanns Postulat der Geborgenheit der Form "im Stile eines Zeitalters", das ich als **Strategie der Epochenform bezeichne**, gilt es zunächst ein Verständnisproblem zu klären: Ich

108 Offener Brief an den Genossen A. Bogdanov!, zitiert nach: Seiwert, Schriften, S. 23.

109 a.O.

110 a.O.

habe darauf hingewiesen, daß es schwierig ist, für die Kunst der Zwanziger Jahre einen einzigen Epochenstil zu behaupten. Soll der Begriff des Epochenstils für die Kunst der Zwanziger Jahre gleichwohl aufrechterhalten bleiben, so müßten sich wiederkehrende Gemeinsamkeiten beobachten lassen, denen eine Programmatik in Form von Gestaltungsregeln zugrunde liegt. In der Kategorisierung solcher Regeln müßte dann sichtbar werden, daß sich in der Kunst der Zwanziger Jahre formale Korrelate finden, die werk- und personalübergreifend sind, also pankulturell auftreten.

Ein Kunstwerk, das den Anspruch erhebt, eine objektiv allgemein verbindliche, sogar moralisch wirkende Aussage zu liefern, erhebt vor allem den Anspruch verständlich zu sein. Ein Kunstwerk, das verstanden werden will, muß in hohem Maße konventional sein. Um konventional zu sein, muß es sich auf eingeführte Traditionen stützen. Es gilt hier also zu fragen, wie Brockmann Konventionalität erreicht: Erstens in Hinblick auf seine formal-stilistischen Verfahrensweisen. Zweitens: In Hinblick auf inhaltlich-thematische Aussagen. Wie also kann der Bereich des Formalen sich in Brockmanns Darstellungen zu einem inhaltlichen Bereich ausbilden, und welches sind die Stoffe, derer sich Brockmann bedient?

Da wir nach Brockmanns künstlerischen Methoden fragen, ist es nötig in Erfahrung zu bringen, wo und in welcher Weise Brockmann seinen Blick auf die ihn umgebende Welt der Bilder richtet, was er von den Bildern lernt, was er übernimmt, was er umarbeitet.

Was sind die Gemeinsamkeiten, die Brockmann mit anderen Künstlern seiner Zeit verbindet, und wie können wir Brockmanns Arbeiten in Hinblick auf den von ihm vertretenen Anspruch der allgemein verbindlichen Aussage beschreiben?

ZWEITER TEIL
SUBSTITUTIONSPROGRAMME

1. Der Bildnisbegriff: Halbfigur

In der 1923 datierten Zeichnung "Der Gipsabguß ersetzt das Fleisch" schaut der Betrachter frontal in einen engen, kastenförmigen Raum, der nach vorn hin gänzlich offen ist. Die frontalen Abschlußkanten der Seitenwände und der Bodenplatte sind gleichzeitig Bildabschluß, sie fallen mit dem Bildrahmen zusammen. Brockmann zeigt eine Gegenüberstellung zweier Figuren. Innerhalb des Raumes steht als plastische Arbeit auf einem Modelliertisch - dem Betrachter in halbschräger Seitenansicht zugewandt - ein weiblicher Halbakt. Er ist bis zur Hüfte ausgeführt und ragt aus einem Block heraus, der eine in kantigen Falten gebildete Gewandumwicklung des Unterkörpers andeutet. Der Kopf der Figur ist gesichtslos. Ihre rechte Hand ist zu einer Geste erhoben. Diese Geste hat Vermittlungsfunktion zu einer ihr entgegentretenden nackten, muskulösen, männlichen Figur, die dem Betrachter den Rücken zukehrt. Der fehlende linke Arm, die glatte Ansatzstelle an der Schulter und das erkennbare Dübelloch sind Hinweise auf ihre Artefaktnatur, weisen die Figur als künstlerisch plastische Arbeit aus.

Abb. 1

Es existiert eine andere vom Sujet her vergleichbare Zeichnung Brockmanns mit dem Titel "Nackter und Kleiderpuppe". Sie ist insofern mit der Zeichnung "Der Gipsabguß ersetzt das Fleisch" vergleichbar, als daß hier die Annäherung einer nackten männlichen Figur gegen eine Schneiderbüste dargestellt ist. Die Schneiderbüste entspricht hier dem weiblichen Halbakt, sie ist in ihrer Form eindeutig weiblich. Es handelt sich hier ebenfalls um eine Halbfigur, die auf einen Standfuß aufgesetzt ist. Modelliertisch und Faltenblock in der einen Zeichnung, Standfuß in der anderen suggerieren jeweils Lebensgröße. Die männliche Figur in der Zeichnung "Nackter und

Abb. 267

Kleiderpuppe" ist durch das Motiv der leeren Augenhöhlen, sowie durch die in den Körperkontur eingezeichneten Ober- und Unterschenkelknochen des linken Beines als nicht lebendige Figur bezeichnet. Die eingezeichneten Beinknochen verweisen auf das Motiv des Ecorché.

Die beiden Zeichnungen "Der Gipsabguß ersetzt das Fleisch" und "Nackter und Kleiderpuppe" haben eines gemeinsam - sie zeigen jeweils eine nackte männliche Figur, sowie eine büstenhafte weibliche Halbfigur, die beide als nicht lebendig zu erkennen sind. Man mag zweierlei Bildwirkung in diesen Zeichnungen finden:

Erstens: Ein erotisch-sexuelles Moment zwischen den beiden Figuren - der Betrachter nimmt die Rolle eines Voyeurs ein. Die erhobene rechte Hand der weiblichen Figur mag als Willkommensgruß oder abweisende Geste gedeutet werden.

Zweitens: Eine gewisse Beunruhigung über die Frage, ob es sich bei den männlichen Figuren nicht vielleicht doch um lebendige Wesen handelt, denn im Gegensatz zu den weiblichen Halbfiguren stehen sie trotz ihrer Artefaktmerkmale mit beiden Füßen auf dem Boden.

Die kunsthistorische Rezeption hat das Motiv der Sockellosigkeit einer leblosen Figur zum bestimmenden Merkmal des Unheimlichen für die Bildwirkung der Pittura Metafisica erhoben.¹¹¹ Schon Freud sieht die Ursache für das Unheimliche im "Zweifel an der Beseelung eines anscheinend lebendigen Wesens und umgekehrt darüber, ob ein lebloser Gegenstand nicht etwa beseelt sei". Auch de Chirico weist auf die ungewöhnliche Wirkung des fehlenden Sockels bei einem Standbild hin:

"Ein Standbild, das allein oder zusammen mit lebenden Menschen in einem Raum steht, würde uns in ungewöhnlicher Weise anziehen, wenn es nicht mit den

¹¹¹ Siehe Clair, S. 28 f.

Füßen auf einem Sockel, sondern direkt auf dem Fußboden stünde."¹¹²

Daß Brockmann dieses Motiv des Sockels, resp. des fehlenden Sockels durchaus reflektiert hat, zeigt seine Zeichnung "Mannequin und Kleiderpuppe".

Abb. 268

Hier steht die rechts vor der Kleiderpuppe erscheinende Figur auf einer runden Plinthe. Dieser Umstand trägt zusammen mit den fehlenden Geschlechtsmerkmalen der Figur zur Eindeutigkeit ihrer Artefaktnatur bei.

Mangels irgendeines erkennbaren inhaltlichen Themas der Darstellung sind wir als Betrachter angesichts der sich schnell einstellenden Bildwirkung leicht verführbar. Wenn wir die Momente des Erotischen und des Unheimlichen als Bildwirkungen hervorheben, so geben wir damit unseren Betrachter-Eindruck wieder. Unsere Fragestellung zielt allerdings auf Brockmanns Produktionsverfahren.

Brockmann spielt hier mit traditionellen akademischen Darstellungsformen und Bildnisbegriffen. Die Darstellung einer weiblichen Gipsbüste oder Schneiderpuppe in Gegenüberstellung zu einer stehenden, männlichen Figur läßt sich lesen als Thematisierung der Bildnisbegriffe "Halbfigur" und "Ganzfigur". Wir können sicher davon ausgehen, daß Brockmann diese traditionellen Formatbegriffe der Bildnismalerei geläufig sind und daß er sie bewußt thematisiert. Dies beweist die Verwendung des Begriffs "Kniestück" im Titel der Zeichnung "Puppenkniestück".

Abb. 278

In dem Motiv der Schneiderpuppe wählt Brockmann ein zeitgenössisches Motiv, in dem der traditionelle Begriff der "Halbfigur" eine moderne Anwendung erfährt. Daß Brockmann die männliche Ganzfigur in seiner Zeichnung "Der Gipsabguß ersetzt das Fleisch" dem Betrachter nur in Rückenansicht präsentiert, ist nicht unbedingt

Abb. 266

Abb. 267

Abb. 268

¹¹² Giorgio de Chirico, Über die metaphysische Kunst, in: Wir Metaphysiker, Gesammelte Schriften, Berlin 1973, S. 126, hier zitiert nach Clair, S. 28.

eine logische Folge aus ihrer bildlichen Konfrontation dieser mit der weiblichen Halbfigur. Angesichts der begrifflichen Herkunft des Terminus "Ganzfigur" aus der Bildnismalerei ist seine Anwendung auf eine unrepräsentative Rückenansicht widersprüchlich. Der Betrachter, der sich auf ein begriffliches Verständnis einstellt, wird begrifflich auf die Gattung der Bildnismalerei verwiesen. Hier wird er aber von Brockmann in die Irre geführt. Die Gesichtslosigkeit der weiblichen Halbfigur, wie auch die Rückenansicht der männlichen Figur sind anonymisierende Motive. Das widerspricht der traditionellen Repräsentationsaufgabe der Bildniskunst. Die Rückenansicht der männlichen Figur macht in den Augen des Betrachters nur Sinn, wenn man sie als Hinweis auf den Begriff "Rückenakt" sieht. In dieser Begrifflichkeit kollidiert das Motiv der Rückenansicht mit den Begriffen der Bildnismalerei.

Will man das Verhältnis von Bildnisbegriff und Rückenakt verstehen, so muß man Repräsentation von Individualität auf der einen Seite und Anonymität auf der anderen Seite als gegenübergestellt sehen. Im Gegensatz zum Akt schlechthin gibt der Rückenakt eine anonyme Figur und verweist darüber hinaus auf das akademische Grundstudium, das Aktzeichnen.

Neubesetzung und Kollision traditioneller Bildnisbegriffe mag man als ironische Noten Brockmanns verstehen. Das Motiv der "Halbfigur" entsteht dadurch, daß Brockmann halbfigürliche Motive - die Gipsbüste ebenso wie die Schneiderbüste - substituierend an die Stelle der Frau setzt. Es bleibt somit als Bildnisbegriff auf Figuren weiblichen Charakters beschränkt.

Eine erotisch-sexuelle Anspielung entsteht durch die Nacktheit der Figuren und ihre Gegenüberstellung, was ein Moment von Annäherung ist. In dem Motiv der Schneiderbüste ist das Motiv der Nacktheit getilgt. Eine erotisch-sexuelle Anspielung wird hier dennoch aufrechterhalten durch die Anwesenheit der nackten männlichen Figur, die der Schneiderbüste in Annäherung gegenübergestellt ist.

In der Betonung der Halbfigur thematisiert Brockmann begrifflich die Bildnisform in der Darstellung der weiblichen Figur. Indem die

weibliche Figur jedoch anonymisiert gegeben wird, verweist die Bildnisform hier auf das Allgemeine - wir sehen eine Darstellung der Weiblichkeit an sich. Diese Weiblichkeit an sich ist in ihrer rigorosen Beschränkung auf die Halbfigur - im Fehlen der unteren Extremitäten charakterisiert als **bewegungsunfähig**.

In dem begrifflichen Hinweis auf das Aktstudium berühren wir eine zweite Konzeptionsschicht dieser Zeichnung, die nun befragt werden soll.

2. Die vorproduzierte Form

Die Zeichnung "Der Gipsabguß ersetzt das Fleisch" (**Abb. 1**) ist eine Thematisierung des Aktzeichnens, also des künstlerischen Studiums der menschlichen Gestalt. 1923 - im Entstehungsjahr dieser Zeichnung - ist Brockmann gerade 20 Jahre alt und betätigt sich künstlerisch als Autodidakt. Er wird jedoch von seinem Vater, einem akademisch ausgebildeten Maler, schon in jungen Jahren immer wieder zum Naturstudium, insbesondere zum Aktzeichnen angehalten. Zu solchem Naturstudium gehört dabei auch das Zeichnen nach Gipsabgüssen, einer Variante des Aktzeichnens, bei dem es letztlich um das Erfassen von Körperproportionen und Bewegungsmomenten geht. Brockmann absolviert solche Übungen unter der Aufsicht seines Vaters nur widerwillig und kommentiert dessen akademische Haltung abschätzig:

"Er [Brockmanns Vater] bestand immer auf dem Zeichnen vor der Natur. Als ob das zu irgendeiner künstlerischen Form geführt hätte!"¹¹³

Brockmanns Zeichnung "Der Gipsabguß ersetzt das Fleisch" ist die Thematisierung dieser Art des Naturstudiums: Hinweis auf das Studium der Körperproportionen ist das seitlich vor der weiblichen

¹¹³ Aus: Gespräche zwischen Gottfried Brockmann und Gernot Thiele.

Figur herabhängende Lot, das die senkrechte Körperachse in der Linie der Wirbelsäule nachzeichnet.

Mit dem Bildtitel "Der Gipsabguß ersetzt das Fleisch" erhalten wir aber auch einen Hinweis auf die Substitutionsfunktion, die der Gips dem menschlichen Körper gegenüber einnimmt. Wir haben es hier mit Objekten im Sinne von künstlich hergestellten Gegenständen zu tun, die einmal nach den Regeln des Naturstudiums hervorgebracht, nun wiederum als Gegenstand eines Naturstudiums Verwendung finden. Es ist nun das Studium der zweiten Natur, jener von Menschenhand hervorgebrachten Formwelt, die Gegenstand der Nachahmung wird. Es entsteht so ein Regelwerk für künstlerische Formfindung, das bestimmt ist durch die unendliche starre Wiederholung des immer Gleichen.¹¹⁴

Ist Brockmanns Zeichnung also als eine Kritik hieran zu verstehen?

Brockmann äußert sich hierzu noch einmal sehr bestimmt, vor allem in Abgrenzung zur künstlerischen Haltung seines Vaters:

" 'Der Gipsabguß ersetzt das Fleisch', das ist ironisch gemeint. Was ist der Mensch? Er ist ein Abklatsch, er ist das Maß aller Schneider. Es gibt noch ein Blatt, die 'Bildhauerei'. Das ist eine Ironie auf das idiotische Aktzeichnen. Mein Vater dachte, nur der, der Akte zeichnen könne, der sei ein Künstler."¹¹⁵

¹¹⁴ Eine akademische Vorgehensweise, die sich auf den Klassizismus, insbesondere auf Winckelmanns Theorien von der "Nachahmung der griechischen Werke" zurückverfolgen läßt.

¹¹⁵ Aus: Gespräche zwischen Gottfried Brockmann und Gernot Thiele.

Wir müssen bedenken, daß es sich in Brockmanns Zeichnung nicht um Gipsabgüsse handelt, sondern um die zeichnerische Wiedergabe von Gipsabgüssen. Damit vollzieht Brockmann - jedenfalls thematisch - genau jene Art von Nachahmung oder Wiedergabe, gegen die er sich so heftig zur Wehr setzt. Die vermeintliche Trotzreaktion schlägt um in die Thematisierung dessen, was eigentlich bekämpft werden soll: Das künstlerische Naturstudium. In dieser Thematisierung beschränkt sich Brockmann allerdings auf einen sehr engen Ausschnitt - nämlich auf eine Tätigkeit, die lediglich der Grundausbildung des Künstlers dienen soll: Naturstudium anhand von Gipsen.

In der Thematisierung dieses Naturstudiums wählt Brockmann nicht die erste Natur - den Menschen - zum Vorwurf, sondern die zweite Natur - jene von Menschenhand vorproduzierte Formwelt - die künstlerisch bereits ausgeformte Plastik und den hiervon genommenen Gipsabguß.

Was in der Zeichnung "Der Gipsabguß ersetzt das Fleisch" zunächst nur als Thema zu beobachten ist - die Wahl der zweiten Natur als Bildvorwurf - wird Brockmann später als grundsätzliche Verfahrensweise einsetzen. Brockmann wird die zweite Natur mit Bedacht wählen, nicht allein aus Trotz gegenüber seinem Vater, sondern programmatisch. Mit Ausblick auf nachfolgende Arbeiten bezeichne ich solche programmatische Wahl der zweiten Natur als **die vorproduzierte Form**. Diese Wahl der vorproduzierten Form ist, da sie als Programm auftritt, grundsätzlich eine eklektizistische Verfahrensweise. Da Brockmann seine Vorwürfe nicht unverändert im Sinne einer Kopie übernimmt, da er sie in neue Kompositionen und Bild-Kontexte einbaut, sei hier in Abgrenzung zum Kopie-Begriff der Eklektizismus-Begriff wertfrei verwendet, im Sinne einer individuellen Neuschöpfung auf der Grundlage von vorproduziertem Material.

Mit dem **Programm der vorproduzierten Form** soll im folgenden aber auch eine substituierende Verfahrensweise bezeichnet sein, die Brockmann gemäß der Ersetzung des Menschen durch den Gipsabguß auch auf andere Motive ausdehnt. Es soll der Begriff der

vorproduzierten Form also nicht auf die künstlerische Form beschränkt gesehen werden, er soll vielmehr auch auf außerkünstlerische Motive der Alltagswelt angewandt werden. Hier wird als Charakter dieses Programms tendenziell erkennbar: die Darstellung einer nature morte, die Brockmann selbst als ein wesentliches Merkmal seiner Bilder beschreibt:

"So werden eigentlich die meisten meiner Bilder mehr oder weniger zu Stilleben, oder wie die französischen Kollegen zu sagen pflegen, einer nature morte in wortwörtlichster Bedeutung."¹¹⁶

3. Die moderne Substitution des Menschen

Mit dem Motiv der Puppe führt Brockmann eine vorproduzierte Form und damit einen Ausschnitt der zweiten Natur in sein Werk ein. Brockmanns Puppendarstellungen stehen in der Nachahmung der vorproduzierten Form den gleichzeitig entstehenden, eher realistisch gesehenen Kinderdarstellungen, z.B. dem "Reifenschläger", gegenüber. Betrachten wir eine frühe Gruppe von Arbeiten, die das Motiv der Puppe zeigen:

Abb. 67

Eine Zeichnung ohne Titel von 1922 zeigt eine sitzende Figur in Rückenansicht. Wir erkennen einen kugelförmigen, leicht ovalen Kopf, der ein wenig nach vorn gebeugt ist. Der Hals ist wie ein Zylinder ausgebildet und wächst nicht organisch aus dem Körper heraus, sondern scheint in ihn eingelassen. Der Rücken dieser Figur zeigt eine Linie, die Markierung der Wirbelsäule, die in der Mitte des Körpers senkrecht zwischen Hals- und Gesäßansatz verläuft und den Rücken - bedingt durch das von links einfallenden Licht - in eine helle linke und eine dunkle rechte Seite teilt. Die Linie erscheint wie ein Grat, von dem ausgehend sich die Körperhälften blähen. Der rechte

¹¹⁶ Aus: Gottfried Brockmann, Stilleben, in: Das Stilleben, Ausst. Kat. Bundesverband Bildender Künstler, Landesverband Schleswig-Holstein, Kiel 1975, o. Pag.

Arm der Figur ist angewinkelt und auf den linken Oberschenkel gelegt, die Hand hängt über das Knie. Die Figur vermittelt in ihrer schlaffen Körperhaltung und mit ihren dünnen Armen einen Eindruck von Kraftlosigkeit.

In dem Motiv des nach vorn gebeugten Körpers entspricht Brockmanns Rückenfigur der Rückenfigur in einer Lithographie von Th. Parzinger. Parzingers Arbeit ist 1921 in der Kunstzeitschrift "Der Ararat" reproduziert und somit Brockmann zugänglich: Wir sehen hier im Bildvordergrund eines nach oben hin perspektivisch ansteigenden Kastenraumes eine auf einem Stuhl sitzende Figur. Sie ist leicht nach vorn gebeugt und wendet dem Betrachter den Rücken zu. Der Rückenkörper ist wie bei Brockmann rautenhaft gegeben, die Arme hängen wie Schläuche an den Schultern herab, der Kopf ist eiförmig ausgeführt. Die Modellierung des Körpers ist äußerst sparsam, der Körper erscheint abgesehen von den auf die rechte Seite gelegten Schattenpartien im wesentlichen flächig.

Brockmanns sitzende Figur ähnelt stark Parzingers Darstellung, obwohl Brockman bei seiner Figur das Rückgrat ausbildet, die Figur in leichter Seitenansicht gibt und sie in einem engen Kastenraum isoliert darstellt. Das Moment der Isolierung ist Brockmanns Verdienst.

In Brockmanns Darstellung eines Sitzenden von 1922 sehen wir ebenfalls eine auf einem kubischen Block sitzende Figur, die sparsame menschliche Züge trägt, doch ist sie in der Betonung der Gelenkkreise eher konstruktivistisch aufgefaßt. Die Figur erscheint athletisch in einem nach vorn gebeugten Bewegungsmotiv. Man könnte hier an eine Modellstudie aus dem Aktsaal denken, was jedoch für den frühen Entstehungszeitpunkt von 1922 auszuschließen ist.

Abb. 69

Abb. 66

Abb. 68

In zwei weiteren Bleistiftzeichnungen zum Thema Sitzender im Raum von 1923 zeigt Brockmann Puppen, die auf Schemeln in einem kastenförmigen Raum sitzen.

Abb. 70

Die Zeichnung ohne Titel behandelt eine Figur in nach links gewandter Rückenansicht, mit gesichtslosem ovalen Kopf. Die Figur sitzt auf einem dreibeinigen Schemel, die Beine sind entspannt nach links gestellt, Oberkörper und Kopf befinden sich in einer verspannten Torsion, weil die rechte Schulter über die Linie des Halsansatzes hinaus zu hoch gehoben ist. Zugleich entsteht durch die senkrecht verlaufende helle Linie in der Rückenmitte der Eindruck einer Gespaltenheit des Körpers, denn der gesamte rechte Rückenteil mit dem rechten Arm fügt sich nicht homogen dem Ganzen ein. Es ist bemerkenswert, daß Brockmann bei dieser Figur, wie auch schon zuvor in der sitzenden Figur von 1922, trotz aller formalen Abstraktion und Entkleidung von Details die Wirbelsäule als Hinweis auf den menschlichen Körperbau betont hervorhebt.

Abb. 70

In der Zeichnung "Sitzender im Raum II" ist die gesichtslose, wiederum mit ovalem Kopf gegebene Figur nach rechts, dem Betrachter zugewandt. Das rechte Bein ist angewinkelt, der Fuß ist mit der Ferse auf den Schemel gestellt, der linke Arm ist mit dem Ellenbogen auf den Tisch gestützt und der geneigte Kopf ruht in der linken Hand. In der Komposition ist die Figur in ein paralleles Liniengefüge eingebunden, das zwischen der linken Kante des durchs Fenster einfallende Lichtfeld auf dem Boden und der linken Kante des Tisches vermittelt. Die Figur sitzt wie in dieses Liniengefüge eingezwängt, und zusammen mit dem verengten Bildausschnitt entsteht ein Eindruck von Bewegungslosigkeit und Erstarrung.

Die Art, wie Brockmanns Puppen sitzen, läßt den Eindruck zu, sie versuchten durch Rückenwendung und Beinanwinkelung ihre Geschlechtlichkeit zu verbergen. Brockmann berichtet im späten Alter seinem Freund Jürgen Hacker, er habe versucht, die Geschlechtsunterschiede in seinen Figuren zu verwischen.¹¹⁷

¹¹⁷ Nach Auskunft Jürgen Hackers.

Die Zeichnungen "Figuren auf einer Bank" von 1923 und "Sitzende auf einer Bank" von 1922 zeigen drei Figuren, mit gesichtslosen, nach vorn gebeugten Köpfen. Das Thema ist Ruhe, Untätigkeit. Die hintere Figur hat ihren Kopf in die Hand gelegt, ein Motiv, das wir schon in der Zeichnung "Sitzender im Raum II" beobachten. Das Motiv des aufgestützten Kopfes steht in einer ikonographischen Tradition, in der es als Ausdrucksgeste Trauer bedeuten kann, aber auch Müdigkeit oder schöpferisches Denken.¹¹⁸ Darüber hinaus erscheint die Geste des aufgestützten Kopfes in der Tradition als festes Attribut der Melancholie und der Acedia.¹¹⁹ Brockmanns Darstellung der Figur mit aufgestütztem Kopf ist - frei von jedem Kontext - so allgemein, daß alle drei Ausdrucksmöglichkeiten Kummer, Ermüdung und Nachdenklichkeit als Deutung möglich erscheinen.

Abb. 72

Abb. 73

Die Freiheit dieses Bedeutungsspektrums findet sich auch in einer Arbeit de Chiricos mit dem Titel "Einsamkeit", abgedruckt 1920 in der Kunstzeitschrift "Der Ararat". De Chirico gibt eine aus Versatzstücken zusammengesetzte Figur, in sich zusammengesunken und mit nach vorn gebeugtem Kopf. Auch hier bleibt das Motiv des nach vorn gesunkenen Kopfes für eine genauere Deutung offen. Die im Bildtitel "Einsamkeit" anklingende Richtung kann in der Betrachtung sowohl den Eindruck von Trauer, Melancholie, wie auch Nachdenklichkeit evozieren. De Chiricos Arbeit kann für Brockmann als zeitgenössische Stütze fungieren, sowohl in formalstilistischer Hinsicht - Anwendung der Gliederpuppe und des gesichtslosen Eierkopfes - als auch in der Thematisierung von Einsamkeit. Auch Brockmanns Gliederpuppendarstellungen erzeugen aufgrund ihrer Isoliertheit einen Eindruck von Einsamkeit. Die Crux entsteht für den Betrachter da, wo ein modernes Kunstwerk traditionell eingeführte Motive aufgreift, ohne die traditionell zugehörigen Kontexte mitzuliefern. Sehen wir bei Brockmanns Gliederpuppen einmal von der mitschwingenden Qualität der Einsamkeit ab, so haben wir es in den Darstellungen eigentlich mit der Behandlung von

Abb. 71

¹¹⁸ Siehe Klibansky, S. 409 f.f.

¹¹⁹ Panofsky, Dürer, S. 217

Körperhaltungen zu tun. Um diese Argumentation zu stützen, betrachten wir eine weitere in diesen Zusammenhang gehörende Zeichnung.

Abb. 74

Mit der Zeichnung "Tanzende", um 1922, bringt Brockmann ein Bewegungsmotiv ins Spiel. Wir sehen zwei Figuren mit gesichtslosen, ovalen Köpfen, die sich in ausgreifendem Schrittmotiv mit geöffneten Armbewegungen gegeneinander bewegen. Ihre Körper sind im Brust- und Unterleibsbereich kugelartig ausgebildet und mit einer Einschnürung in der Taille voneinander differenziert. Hals und Gliedmaßen sind mit präziser Nahtstelle schlauchartig an den Körper angesetzt. Es sind geschlechtslos gegebene Puppen innerhalb eines engen Guckkastens, der nach vorn zum Betrachter hin offen ist.

Abb. 76

Als Vorlage für Brockmanns "Tanzende" dient ein Gemälde von Hermann Post mit dem Titel "Der Tanz", von dem sich eine Reproduktion unbekannter Herkunft in Brockmanns Nachlaß findet. Nachweisbar ist eine Abbildung des Gemäldes in einer Ausgabe der Berliner Illustrierten Zeitung von 1922.¹²⁰ Die Reproduktion ist schlecht, man erkennt aber einen Raum, in dem sich drei Paare in ausschreitenden, tanzenden Bewegungen befinden. Vor allem das Paar im mittleren Vordergrund zeigt im Schrittmotiv, sowie in der einschnürenden Betonung der Taille eine Ähnlichkeit zu Brockmanns Zeichnung, wenngleich Post die Figuren frontal darstellt, Brockmann dagegen eine Seitenansicht gibt. Die Körper sind bei Post vergleichsweise detaillos gegeben. Schemenhaft nur sind die Kleidungsstücke auszumachen, die Glieder sind in einer ähnlich geblähten schlauchartigen Form gegeben wie bei Brockmann. Ähnlich ist auch in beiden Arbeiten die spitz zulaufende Ausbildung der Füße. Bei Post sehen wir den leicht diagonal verlaufenden Bodenabschluß der hinteren Wand, eine Perspektive, die den Blickpunkt des Betrachters etwas nach links aus der Raummitte herausrückt. Dieses antistatische Moment wirkt dynamisierend auf die Komposition und unterstreicht damit die Bewegtheit der "Tanzenden". Wir sehen bei Post ein fast wildbewegtes Geschehen.

¹²⁰ Berliner Illustrierte Zeitung, 31. 1922, S. 613.

Die Tanzenden stürmen auf den Betrachter zu und involvieren ihn in das Bildgeschehen. Bei Brockmanns "Tanzenden" dagegen ist der Bewegungsablauf - vergleichbar mit einer Selektion chronophotographischer Sequenzen - in seinem Höhepunkt eingefroren. Die Stellung der Figuren zueinander ist beziehungslos. Betrachtet man in Brockmanns Zeichnung den Ansatz der Beine am Unterleib, so fällt auf, daß das vordere Bein und der vordere Arm der linken Figur in der beschriebenen nahtmäßigen Weise stumpf gegen den kugelförmigen Unterleib münden, wohingegen die hinteren Beine sowie das vordere Bein der rechten Figur in ihrer Seitenansicht wie Silhouetten an den Unterleib geheftet scheinen. Besonders die rechte Figur wirkt in ihrer stark kontrastierenden Licht-Schatten Behandlung eher flächig. Ihr linker Arm und ihr vorderes Bein scheinen in ihrer keulenhaften Ausbildung wie bei einem Hampelmann flach aufgenietet, um sich in der fixierten angewinkelten Form vor- und zurückzubewegen. Die Zeichnung wirkt unentschieden zwischen flächiger und räumlicher Darstellung. So stellt sich die Szene nun entgegen dem Bildtitel ganz anders dar: Wir sehen nicht mehr zwei tanzende, sondern eher zwei im Laufschrift aneinander vorbeieilende Figuren. Dieses flächige aneinander Vorbeieilen wird auch unterstrichen durch die geringe räumliche Tiefenausdehnung des Kastenraumes.

Brockmanns Raumdarstellung orientiert sich an Puppenstuben. Allerdings befreit Brockmann den Raum von jedem Inventar. Zudem verfremdet er die Größenrelationen zwischen Figuren und Raum ins Unnatürliche. Entweder sind die Figuren für den vorhandenen Raum zu groß, oder der Raum ist für die Figuren zu klein. So entsteht eine Tiefenkappung des Raumes bei gleichzeitiger Raumauffüllung. Das ausgreifende Schrittmotiv der Tanzenden nimmt den ganzen verfügbaren Raum in Anspruch.

Abb. 75

Es finden sich weitere Arbeiten Brockmanns, z. B. die Darstellung von Kinderspielen, in denen die Figurendarstellung kontextlos als Bewegungsstudie aufgefaßt wird. Besonders die Darstellung einer Gliederpuppe mit Ball in der Zeichnung "Kinderspiele" erinnert in der durchkomponierten Körperhaltung mit ausgreifendem Schrittmotiv

Abb. 77

Abb. 78

Abb. 79

nicht von ungefähr an die idealen antiken Plastiken, etwa den berühmten "Diskobol" des Myron.

Brockmanns Anliegen zeigt sich in der Ersetzung des Menschen durch die Puppe, wodurch die Tradition idealer Konstruktion des menschlichen Körpers ¹²¹ nun umgebogen erscheint. Intention ist nicht mehr ideale Schönheit, sondern Distorsion des klassischen Kunstanspruchs. In der klassischen Kunst hat die Anwendung von Figurenschemata eine dienende Funktion. Sie ist dem am Ende der künstlerischen Arbeit stehenden Werk untergeordnet. ¹²² Angesichts Brockmanns Puppen stehen wir vor einer Situation, in der gerade das Schematische in den Vordergrund tritt mit der Intention, das klassische, absolute "Idealbild" zu substituieren.

¹²¹ Die Frage nach einer Möglichkeit idealer Konstruktion des menschlichen Körpers läßt sich verfolgen von der frühen ägyptischen Kunst über den Kanon des Polyklet, den Zahlenangaben Vitruvs, Leonardos Proportionsschema, Dürers "Vier Bücher von menschlicher Proportion", bis hin zur Gliederpuppe. All diesen Bestrebungen gemeinsam ist die Suche nach idealer Schönheit, die man nicht aus dem Naturstudium gewinnen will, sondern aus der Konstruktion.

¹²² Gustav René Hocke weist darauf hin, daß einem klassischen Werk "[...]die Spuren eines handwerklichen Kalküls in keiner Weise mehr anzusehen sind. Im Gegenteil: jede sichtbare Spur eines Werkstatt-Geheimnisses wäre klassischen Künstlern als Sakrileg gegenüber dem Ideal-Bild des Schönen erschienen [...]." Siehe Hocke, S. 111.

4. Das Motiv der Gesichtslosigkeit

Vergleicht man die Gruppe der Puppendarstellungen Brockmanns mit zeitgleichen Zeichnungen von Angelika Hoerle, so fällt der unbesetzte, bedeutungsfreie Charakter auf, der in Brockmanns Zeichnungen herrscht. In Angelika Hoerles Zeichnung "Kopf mit Rad und Autohupe" sehen wir einen gesichtslosen Kopf mit Hals und Schulteransätzen aus denen Trichterröhren und eine Ventilleitung herausragen. Vom kahlen Schädel hängt an einem Faden ein Schild mit Chiffre wie ein Kennzeichen herab: Z 206.

Angelika Hoerle benutzt hier ein Verfahren von Zusammenfügungen, das Wulf Herzogenrath mit Recht als Vorgriff auf die späteren im Surrealismus gebräuchlichen Techniken sieht.¹²³ Es ist das Verfahren der Schockmontage, das der Surrealismus als Technik zur Zerstörung der gewohnten Logik ausbilden wird.

Solcher Intention steht Brockmann grundsätzlich entgegen. Brockmann substituiert den Menschen durch die Puppe. Dies geschieht ohne Schockabsicht. Brockmanns Puppen ersetzen den Menschen im Gebrauch der **zeitgenössischen Epochenform**.

Die Herkunft der gesichtslosen Puppe als Substitutionsmotiv für den Menschen ist die Gliederpuppe. Neben der Rolle als Proportionsfigur, die die idealen Maße des menschlichen Körpers zeigt, kann uns die Gliederpuppe auch als Schock- oder Schreckensmotiv begegnen, wobei vor allem der gesichtslose Kopf und die damit einhergehende Anonymität als Motiv hervortritt. Wie ist es nun möglich, daß ein Motiv in so unterschiedlichen Bedeutungsebenen auftreten kann? Die Antwort ist einfach: Das Motiv der Gliederpuppe selbst ist als rein formales Motiv zunächst bedeutungsfrei. Die Bedeutungen von Idealität oder Schock müssen kontextuell erzeugt werden. Dies läßt sich anhand einiger Beispiele leicht zeigen:

¹²³ Wulf Herzogenrath, Angelika Hoerle - ein anregendes Frühwerk, in: Angelika Hoerle 1899-1923, beigegeben Heinrich Hoerle, Ausst. Kat. Kölner Kunstverein 1982, S.306.

Die Gliederpuppe - der manichino - ist ein zentrales Motiv der *pittura metafisica* und des Magischen Realismus. Aber bereits die romantische Literatur kennt die Substitution des Menschen durch eine Puppe, gesehen als ein Schreckensmotiv. Für uns ist vor allem das Motiv des gesichtslosen, holzpuppenartigen Kopfes interessant. In Ludwig Tiecks Erzählung *Abdallah* wird ein solches Motiv geschildert:

"Omar, sieh umher! sagte Abdallah ängstlich, - mir ist plötzlich, als sitze ich hier unter todtten fremden gemietheten Maschinen, die bestimmt den Kopf drehen und die Lippen öffnen, - sieh doch, wie der abgemessen mit dem hölzernen Schädel nickt der sich Ali nennt, - ich bin betrogen! - das sind keine Menschen, ich sitze einsam hier unter leblosen Bildern, [...]"¹²⁴

Tiecks Erzählung *"Abdallah"* ist ein Schauerroman. Das Motiv des hölzernen Schädels wird im Handlungszusammenhang der Erzählung als Schreckensmotiv sichtbar.

Seit der Romantik bis in die *pittura metafisica* ist die Substitution des Menschen durch ein lebloses Artefakt - vor allem gekennzeichnet durch Gesichtslosigkeit - als Schreckensmotiv oder Schockmotiv geläufig.

In der Literatur sind es die Kontexte, die Schrecken vermitteln. Tiecks Schreckensmotiv wird für uns als Schreckensmotiv aktiviert, indem es durch den Erzähler im Zusammenhang von Begriffen beschrieben wird, die dieses Schreckensmotiv überhaupt erst hervorbringen: "todtten" - "fremden" - "Maschinen" - "keine Menschen" - "leblosen Bildern".

Vergleichbares gilt für Bilder. Die Gesichtslosigkeit tritt zunächst - formal gesehen - bedeutungsfrei auf. Es sind die begleitenden Kontexte und Attribute, die einen kontextuellen Rahmen schaffen. Fehlen solche Kontexte, so bleibt die Darstellung neutral.

¹²⁴ Ludwig Tieck; *Abdallah*, Berlin u. Leipzig 1795, S. 346 f.

Angelika Hoerles Zeichnung "Kopf mit Rad und Autohupe" zeigt in der Schockmontage der Motive deutlich eine Despektierlichkeit gegenüber dem Motiv des menschlichen Antlitzes. Von einem in die Stirn des gesichtslosen Kopfes getriebenen Nagel hängt ein Faden mit dem Etikett "Z 206" herab. Dies allein ist eine negative Aufladung.

Das Motiv der Gesichtslosigkeit kann unter anderen Anforderungen auch positiv in Anspruch genommen werden. Es kommt in den Bildern der Moderne zu einer neutralen, ja sogar zu einer positiven Auffassung solcher Gesichtslosigkeit. Entindividualisierung bleibt von einem mitschwingenden Schrecken befreit. So schreibt Carl Oskar Jatho in der Zeitschrift *a bis z*, dem Organ der Gruppe *Progressiver Künstler* :

"das gesellschaftsbildnis der 'gesellschaft' mit seinen egoistischen caprizen weicht vor einer gesellschaftskunst, der das einzelwesen nur noch als ausdruck für ein gemeinschaftliches ganzes dient."¹²⁵

Seiwert vertritt die Überzeugung: "Im Marxismus gebe es keinen Helden, keine Idealgestalt"¹²⁶ und bemerkt zur Darstellung des Menschen:

"Da gibt es nur die Gesamtheit der vorwärtsdrängenden Masse, die die Revolution in sich trägt. Und ich hätte von mir aus dieses lieber noch viel abstrakter und unmenschlicher dargestellt."¹²⁷

Brockmann beschreibt das Motiv der Gesichtslosigkeit als formale Aufgabestellung bei den *Kölner Progressiven*. In einem Brief an Uli Bohnen schreibt Brockmann:

¹²⁵ *a bis z*, 28., Köln, November 1932, S. 110.

¹²⁶ Steingräber, S. 179.

¹²⁷ Zitiert nach: Steingräber, S. 179.

"Der 'Konstruktivismus' der Kölner suchte nach direkter Verdeutlichung, seine 'Ikonographie' war und wurde 'gegenständlich' durch die 'Kurvierung, oval, Kopf'. Das Wort 'Konstruktivismus' ist also nur formal zu verstehen, es ging ausgedrückt um den Menschen, dessen 'schöpferischer Elementarausdruck' der entrechtete 'Proletarier' sein sollte."¹²⁸

Wir haben hier zu fragen: welche Darstellungen von gesichtslosen Gliederpuppen-Motiven lassen sich für Brockmanns Arbeiten als Stützen finden?

Mit Blick auf die "pittura metafisica" muß neben de Chirico auch Carlo Carrà als Teilhaber des manichino-Motivs genannt werden, da dieser 1917 im Militärhospital von Ferrara de Chirico begegnet, woraufhin nun auch bei ihm eine Produktion von manichini-Motiven beginnt.¹²⁹ Brockmann selbst weist schon 1963 in einem Brief an Hans Schmitt-Rost darauf hin, daß Carrà mehr als de Chirico einen Einfluß für die Kölner Szene darstellt:

"Carrà (dieser wohl noch mehr als Chirico) und Léger müssen für die Kölner jedenfalls viel mehr angesprochen werden als das gesamte Bauhaus. Der politische Dada Berlins machte sicher mehr Eindruck als dieses. Die Mappe 'Mit Pinsel und Schere' von Grosz besaß Hoerle, und über sie ist lang und öfter diskutiert worden."¹³⁰

Es gilt zu fragen, welche Arbeiten Carràs zu dieser Zeit durch Publikationen überhaupt zugänglich sind und ob Brockmann diese auch sieht.

Abb. 82

Als Vermittlungsfigur wirkt hier Max Ernst mit seiner Fiat modes - Mappe, hier insbesondere mit dem Blatt I, das eine Figur mit

¹²⁸ Brockmann in einem Brief an Uli Bohnen, dat.: 27.III. 74.

¹²⁹ Karin v. Maur, Carrà und Deutschland, in: Carrà, Ausst. Kat. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 1987, S. 14.

¹³⁰ Brockmann in einem Brief an Hans Schmitt-Rost, dat. 1963, Nachlaß Brockmann.

gesichtslosem, ovalen Kopf vor einer Schneiderbüste stehend zeigt.
Max Ernst schreibt 1959 in einer biographischen Notiz:

"1919. Fiat Modes. Album de lithographies, sous
l'influence de Chirico dont il a vu des reproductions dans
Valori Plastici."¹³¹

Kann man dieser Auskunft Glauben schenken, so hat Max Ernst das Heft IV und V der VALORI PLASTICI Ausgabe Aprile-Maggio 1919 gesehen, vielleicht auch noch das erste Heft von VALORI PLASTICI, I Novembre 1918.¹³² Ebenfalls soll Räderscheidt, möglicherweise durch Vermittlung von Max Ernst, die beiden ersten Hefte der VALORI PLASTICI in Händen gehabt haben.¹³³

Brockmann weilt häufig im Atelier Räderscheidts am Hildeboldplatz zu Besuch. Es ist daher denkbar, daß er hier die beiden erwähnten Nummern der VALORI PLASTICI sieht. Dies bedeutet, Brockmann mag hier vor allem eine Arbeit Carrás sehen, die für seine eigenen Arbeiten als Orientierung in Frage kommt: "Il cavaliere occidentale".¹³⁴

¹³¹ Notice biographique rédigé par l'artiste, in: Max Ernst, Musée National d'art moderne, Paris 1959, hier zitiert nach: Helmut R. Leppien, Ein Besuch bei Goltz und die Folgen, in: Max Ernst in Köln, S. 126.

¹³² a.O., S. 126 ff.

¹³³ Joachim Heusinger von Waldegg, Max Ernst und die Rheinische Kunstszene 1909-1919, in: Max Ernst in Köln, S. 102.

¹³⁴ VALORI PLASTICI, 1. Nov. 1918, Nr. 1., zwischen S. 12 u. 13.

Abb. 84 Carrás Gemälde "Il cavaliere occidentale" zeigt keinen Schock-Kontext. Carrás Gliederpuppe ist - sieht man sie zunächst nur als Körperhaltungsmotiv - durchaus mit Brockmanns Gliederpuppen vergleichbar. Was Carrás Arbeit aber vor allem von Brockmanns Gliederpuppendarstellungen unterscheidet, das ist die poetische Aufladung der Szene, die mit dem Bildtitel "Il cavaliere occidentale" erreicht wird. Und da ist die Rätselhaftigkeit der Szenerie, die in der räumlichen Indifferenz besteht, in der Unentschiedenheit, ob es sich hier um einen Innen- oder um einen Außenraum handelt.

Abb. 85 Aber auch Arbeiten von George Grosz fungieren für Brockmann als
Abb. 86 Stützen für das zeitgenössische Motiv der Gliederpuppe und des
Abb. 87 ovalen gesichtslosen Kopfes. So "Der Diabolospieler" von 1920, die Arbeiten aus der Mappe "Mit Pinsel und Schere", und das programmatische Bild "Der neue Mensch". In keinem der drei Beispiele finden wir einen Schock-Kontext. Die Gliederpuppen sind in neutraler Anonymität gegeben. Im Falle des "Neuen Menschen" haben wir es sogar mit einer positiven Aufladung zu tun. Die Gliederpuppe agiert hier in dynamisch sportlicher Pose, umgeben von Accessoires und Symbolen des modernen technischen Lebens: Sportgerät, geometrische Körper, Zeichenschiene und Ingenieurzeichnung.

Solche neutrale oder gar positive Besetzung der Gliederpuppe hat für Brockmanns Gliederpuppendarstellungen Vorbildfunktion. Er folgt hier dem von Seiwert vertretenen Postulat der Entindividualisierung.

Ihren Kulminationspunkt findet die Anwendung des Gliederpuppen-Programms in zwei Serien:

Abb. 174 Da ist zum einen die Bild-Folge "Krüppeldasein", in der Brockmann
bis gesichtslose Gliederpuppen in plakativer Weise als körperversehrte
Abb. 180 Figuren zeigt. Brockmann reagiert hier auf die nach dem Ersten Weltkrieg plötzlich in Erscheinung tretenden Kriegskrüppel.

Als thematische Vorlage für die Krüppel-Darstellungen müssen Pieter Brueghels Gemälde "Die Krüppel" im Musée du Louvre und ein hiernach ausgeführter Holzschnitt Heinrich Camendoncks (**Abb. 181**), sowie die verkrüppelten Bettler in einem Tympanon von St. **182**), sowie die verkrüppelten Bettler in einem Tympanon von St.

Nikolai in Frankfurt (**Abb. 183**) gelten. Ist Brockmanns Bildthema der verletzte Mensch, so geraten seine Krüppel-Darstellungen aber doch zu nichts mehr, als einem Aufzeigen von entindividualisierten, in ihrer Bewegungsfähigkeit eingeschränkten Figuren. Betont ist hier vor allem die allgemeine, entindividualisierte Form.

Da ist zum anderen die Linolschnitt-Serie der "Erschlagenen", die ausgehend von ersten Entwürfen und Andrucken aus dem Jahr 1923¹³⁵ erst 1949 als Serie gedruckt wird. Die Darstellungen sind Resultate von Körperhaltungsstudien, die sich auf die Grundfigurationen "Liegende" und "Schreitende" beschränken, und sie in Gruppenkompositionen zusammenfassen, womit das Motiv der "Menschenmasse" thematisiert wird.

Abb. 198**Abb. 191****Abb. 192****Abb. 195****Abb. 196****Abb. 197**

Ein politischer Anspruch - gewiß! Auch eine Bleistiftzeichnung mit dem Titel "Die Straßen sind gepflastert" von 1924 und der Titelblatt-Entwurf "Aufruhr", einer kleinen Reihe von Zeichnungen von 1923/25 zugehörend, läßt sich auf das Thema ein. Der Mensch in der Opferrolle. Aber auch hier fällt die starke formale Betonung in der Themenumsetzung auf, ebenso die Meidung eines Kontextes.

Abb. 184**Abb. 187****Abb. 188****Abb. 189****Abb. 190**

Wie einfach ein solcher Kontext zu erreichen ist, zeigt die Einschreibung eines zeitkritischen Parolen-Textes oder die Zugabe einer bewaffneten Täterfigur in zwei Arbeiten Franz Seiwerts, die das gleiche Thema behandeln.

Abb. 185**Abb. 186**

Zeigt Brockmann noch in einer Entwurfszeichnung zum Thema bei der im Vordergrund liegenden Figur eine Blutlache als Hinweis auf die Verletzung, so zeigen alle folgenden Fassungen des Themas die isolierte, von allem Beiwerk befreite Figur als reine Form. Vor allem bei dem in starker Verkürzung gezeigten, auf dem Rücken liegenden scorcio wird Brockmanns Interesse an einer Präferenz der Form deutlich. Vorlage für diese Figur in Verkürzung dürfte wohl nicht - wie Uli Bohnen anführt - Mantegnas "Toter Christus" sein¹³⁶, sondern Baldung Griens Holzschnitt "Der verhexte Stallknecht" (**Abb. 194**),

Abb. 193

¹³⁵ Die ersten Arbeiten aus der Themengruppe der "Erschlagenen" zeigt Brockmann anlässlich seiner Aufnahmeprüfung in der Düsseldorfer Kunstakademie bei Prof. Aufseher.

¹³⁶ Vgl. Uli Bohnen, Gottfried Brockmann - Maler zwischen zwei Stühlen, in: Brockmann Ausst. Kat. Lübeck 1985, S. 12.

der 1922 - ganz populär - in der "Gartenlaube" abgebildet ist.¹³⁷ Baldung Griens Holzschnitt muß schon deshalb Brockmanns Gefallen gefunden haben, weil es sich hier um einen Einblattholzschnitt handelt, der als massenwirksames Medium des 16. Jahrhunderts eben jenen Auftrag erfüllt, den die *Progressiven* - nun modern - dem Linolschnitt abverlangen. Darüber hinaus zeigt Brockmann in der Behandlung seiner liegenden Figur die gleichen einschnürenden und körpergliedernden Linien im Bauch- und Brustbereich, die wir bei Baldung Grien finden.

Mit der Anlage des *scorcios* gibt Brockmann auf raffinierte Weise eine Figur, die sich ihre eigene Raumflucht schafft. Neben der politischen Themenaufladung geraten die "Erschlagenen" somit auch - und vielleicht vor allem - zu einer Thematisierung des Verhältnisses von Figur und Raum, ein Moment, das im folgenden noch eingehend besprochen sein wird. Zu konstatieren bleibt hier, daß wir es bei Brockmanns "Erschlagenen" wohl weniger mit einer politischen Bildaussage zu tun haben, als vielmehr mit einer Demonstration künstlerisch-handwerklichen Könnens.

¹³⁷ Die Gartenlaube, Nr. 34, 1922, S. 697, dort mit dem Titel: "Schlafender Pferdekehnecht im Stall".

DRITTER TEIL
RAUMPROGRAMME

1. Doktrin der Fläche

Gottfried Brockmann muß sich in seinem Kontakt zu Heinrich Hoerle mit einem Bildaufbau auseinandersetzen, in dem die Tendenz zur Fläche dogmatisch eingefordert wird. Die Technik, in der dieser Zwang zur Fläche am reinsten zu realisieren ist, ist der Linolschnitt. Brockmann bemerkt hierzu aus der Erinnerung:

"Der Holzschnitt hatte für ihn [Hoerle] zu viel 'Eigenwillen'. Der Linolschnitt sei flächig-abstrakt und zwänge zu einer klaren Schwarz-Weiß-Aussage. 'Ich verlange, daß du dich mit ihm auseinandersetzt, wenn du wirklich in unsere Reihen gehören willst!', forderte er von mir. Er sah ein einzigartig erzieherisches Mittel in ihm. 1924-25, wo ich öfter in seinem Atelier (Radertal) arbeitete, habe ich das ja auch getan; ich bekam zum ersten Mal Beifall von ihm."¹³⁸

Bei dem Schnitt "Küchenstilleben" von 1924 dürfte es sich um eine solche Arbeit handeln, die Hoerles Beifall fand:

Abb. 2

Der Schnitt zeigt die schwarze Fläche eines Tisches in fast quadratischer, perspektivloser Aufsicht gegeben. In dieser Tischfläche sind die Silhouetten eines Küchenbrettes und eines Fleischwolfes hell ausgespart. Die Handkurbel des Fleischwolfes ist wiederum schwarz ausgeführt und ragt über die Tischfläche hinaus. Anhand dieser Kurbel ist der Fleischwolf überhaupt nur als solcher zu identifizieren. Zudem bewirkt das über den Tisch Hinausragen der

¹³⁸ Brockmann in einem Brief an Hans Schmitt-Rost, im Brockmann Nachlaß befindlich.

Kurbel den Eindruck, als lägen die Gegenstände auf dem Tisch auf. Senkrecht über dem Tisch hängt eine kahle Lampenschale mit Glühbirne. Eine Reihe von regelmäßig angeordneten weißen Achtecken auf schwarzem Grund, die den Tisch an der oberen und an der rechten Kante rahmen, erzeugen den Eindruck einer gekachelten Wandfläche. Der Eindruck von Gegenständlichkeit wird hier erzeugt durch den zeichenhaft prägnanten Kontur des Gegenstandes als positiver oder negativer (schwarzer oder weißer) Ausschnitt in einem flächigen Feld.

Die Komposition ist streng in senkrechten und waagrechten Achsen ausgeführt. Einzige Diagonalen sind in den Trichterformen der Lampenschale und des Fleischwolfes zu sehen. Diese strenge Beschränkung auf senkrechte und waagrechte Achsen gehört ebenfalls zur Flächendoktrin Heinrich Hoerles. In einem Brief an Uli Bohnen beschreibt Brockmann diese Bildauffassung:

Abb. 3

"Waagerechte und Senkrechte sollten das Bildgerüst tragen. Jede 'Schräge' 'zerstöre' die 'optische Bindung', denn jede 'Schräge' habe einen 'Richtungsausdruck', der die 'Fläche' zerstöre. Sie sei in der Tendenz 'räumlich'. Ihre 'Richtungstendenz' sei bindend und im 'Auf und Ab' höbe sich das erzielte 'Nichträumliche' zwar auf, es würde dann wieder 'statisch'; jedoch sei dies nur ein 'Kompromiß', den man gar nicht brauche: die Dreieckskomposition.

= Das Dreieck sei eine 'seit RAFAEL's Zeiten stagnierende Kompositionsform': 'Richte Dich also nach den statischen Gefügen' (so Hoerle zu mir), denen ich zu folgen versuchte."¹³⁹

¹³⁹ Brockmann in einem Brief an Uli Bohnen, dat. 27.3.74.

Brockmann wendet diese strengen Kompositionsregeln auch in einem Gemälde von 1924 an, das den Titel "Stilleben mit Tonpfeife" führt:

Abb. 4

Wir sehen ein tischartiges Gebilde, das ganz perspektivlos ausgeführt ist, jedoch den Eindruck räumlicher Tiefenstaffelung erweckt. Dies erfolgt durch die flächige Übereinanderschichtung von Sockel, Tischkante und Tischfläche. Eine darüber hochvertikal aufragende helle Fläche und der helle Kontur einer Pfeife erzeugen den Eindruck eines Davor und Dahinter, eines Darauf und Darunter. Einzige Schräge in dieser Komposition ist die von der Mitte der vorderen Tischfläche in die rechte untere Bildecke verlaufende Linie einer gepunkteten Fläche, die wir als Tischtuch identifizieren.

Die bildnerische Handhabung der Form ist in diesem Gemälde ganz der Linolschnitt-Technik verpflichtet. Die Form der Pfeife ist auf ihren markanten Kontur reduziert. Im Kontrast von Hell und Dunkel bezeichnet dabei die weiße Pfeifenform die Körperhaftigkeit, der dunkle Kreis im Pfeifenkopf die leere, hohle Form - ein Positiv-Negativ-Verfahren. In der Wahl des Pfeifenmotivs gibt Brockmann eine Simplizität der Form. Die Pfeife läßt sich in einfachstem Konturausschnitt darstellen, sie ist wiedererkennbar. Neben dieser einfachen Gegenstandsform der Pfeife finden wir dann in unserem Gemälde nur noch geometrische Flächen. Das ist eine Bildausführung mit allereinfachsten Mitteln.

Orientiert sich Gottfried Brockmann in seiner Auseinandersetzung mit der Fläche womöglich an Harald Brockmanns Beschreibungen zur alten Kölner Malerschule? Denn wie Harald Brockmann "das Prinzip der flächigen Bildformulierung" beschreibt, das klingt für unser Verständnis äußerst modern:

"Es ist das Prinzip der flächigen Bildformulierung, in der die Bildfläche nicht der Entwicklung eines geschlossenen sinnhaften Wirklichkeitseindrucks dient, sondern lediglich als neutrale Rückwand die auf sie projizierten und nur ihrer inhaltlichen Bedeutung

nach in ihr orientierten religiösen Gedankenbilder zur klaren Anschauung bringt."¹⁴⁰

In Hinblick auf den Begriff "neutrale Rückwand" sowie auf den Projektionsbegriff können wir diese Frage nur vor Brockmanns Bildern beantworten. Die beiden Begriffe seien für die nachfolgenden Untersuchungen zu unserem begrifflichen Gepäck genommen.

Abb. 5

In dem Gemälde "Körper und Fläche II" ist eine Gegenüberstellung von flächiger und perspektivischer, illusionistisch-dinghafter Darstellung anhand derselben Bildgegenstände ausgeführt. Brockmann konfrontiert die illusionistisch-dinghafte Darstellungsvariante im Bildvordergrund mit der geometrischen flächig-abstrahierenden Darstellungsvariante im Bildhintergrund. Die Darstellung ist in eine Atelierszene eingebunden. Die flächig-abstrahierende Variante erscheint als ausgeführtes Bild innerhalb dieser Atelierszene, also als Bild im Bild. Damit thematisiert Brockmann das Bild-Abbild-Verhältnis ebenso wie die Gleichrangigkeit unterschiedlicher Bildauffassungen.

2. Stand der Überlegungen

Wir können schon hier konstatieren, daß Gottfried Brockmann anscheinend zu einer Lehrabsicht tendiert, die die Thematisierung von Fläche und Raum als allgemeine bildnerische Fragestellung aufwirft und damit die Möglichkeiten bildnerischer Darstellung programmatisch reflektiert.

¹⁴⁰ Brockmann, Harald, S. 11.

3. Raumbegriffe

Bei seinem Bestreben, sich mit eigenen Darstellungskonzeptionen gegen die Flächendoktrin der *Kölner Progressiven* zu behaupten, wählt Brockmann den Begriff des "imaginären Raumes", der in der Folge ein zentrales Motiv für das gesamte Werk sein wird. Ich beschreibe Brockmanns Vorgehensweise anhand einer kleinen Gruppe von Arbeiten.

Ein Stilleben von 1923 bezeichnet Brockmann im Titel als "Körper im imaginären Raum":

Abb. 6

Wir sehen eine braune, tableauhafte Fläche, die in einer in die Mitte des Bildhintergrundes fluchtenden perspektivischen Verjüngung gezeigt ist. Der Betrachter schaut frontal auf die vordere Seitenkante der Fläche, die Fläche selbst sehen wir in leichter Aufsicht. Das Besondere an dieser Fläche ist nun, daß sie ohne irgendeinen Sockel oder Fuß ausgestattet ist, vielmehr frei im Bildraum schwebt. Es entsteht der Eindruck eines die Fläche umfangenden Bildraumes. Dieser Eindruck kommt jedoch nur durch die perspektivische Darstellung der Fläche zustande, denn das, was wir als Bildraum anerkennen, ist lediglich eine einheitliche graue Fläche. Auf der perspektivisch fluchtenden braunen Fläche sehen wir als auf ihr stehende Gegenstände links ein Kästchen, in der Art einer zu öffnenden Schatulle, erkennbar an dem prägnanten Kontur des auf ihrer Vorderfront eingezeichneten Schlüsselloches. Auf der rechten Seite sehen wir einen Krug mit bauchigen Schultern, einer dunklen Halsöffnung und einem Henkel. Im Bildhintergrund wird die Flucht des braunen Brettes durch eine senkrecht aufragende schwarze rechteckige Fläche begrenzt, die einerseits das Ensemble von Brett und auf ihm stehenden Gegenständen gegen den umgebenden unbegrenzten Raum absperrt, andererseits als dunkler Bildgrund für die Gegenstände Kästchen und Krug fungiert. Dadurch werden die Konturformen deutlicher betont.

Abb. 112b

Die Inszenierung einer Figur vor dunklem Hintergrund zwecks Betonung der Konturform ist ein Mittel, das die Bildnisphotographie, vor allem aber die Kriminalphotographie und die "Klinische" Photographie, wie man sie bei Lombroso oder Kretschmer findet, einsetzt, um prägnante Körpermerkmale des Menschen in der Abbildung zu steigern.

Wir haben es in dem Bild "Körper im imaginären Raum" (**Abb. 6**) mit verschiedenen Raumkonzeptionen zu tun.

Wir unterscheiden zunächst einen unbegrenzten, das gesamte Ensemble umfangenden Raum und einen auf die Ebene der tableauhaften Fläche begrenzten Raum. Der unbegrenzte Raum fällt in seiner flächigen Behandlung mit der Bildebene des Malgrundes zusammen, wir erkennen ihn nur als Raum in der vermeintlichen Tiefenausdehnung des tableauhaften Brettes.

Das Tableau läßt sich in seiner perspektivischen Darstellung als Fragment eines Kastenraumes denken, dessen begrenzende Seiten- und Deckenwände abhanden gekommen sind. Es ist eine perspektivisch fluchtende Raumkonstruktion, bei der die Raumflucht eine Eigenbewegung des Raumes in die Tiefe hinein erzeugt und damit Raumausdehnung schafft. Die schwarze Begrenzungsfläche am Ende des tableauhaften Brettes steht - wie der gesamte Bildgrund - hinter der perspektivischen Ausdehnung des Tableaus, sie fällt mit der Ebene des Bildgrundes zusammen. Gleichwohl erkennen wir diese schwarze Begrenzungsfläche als eine Markierung, hinter der sich der "imaginäre" Raum ins Unendliche fortsetzt. So wirkt die Darstellung des Tableaus wie ein Ort im Unendlichen.

Ich muß nun den von Brockmann gegebenen Begriff des "Imaginären" bei der Betrachtung berücksichtigen. "Imaginär" kann hier zweierlei meinen und tut dies in nicht widersprüchlicher Weise.

Erstens: Der Raum ist nicht als wirklicher Raum gemeint, sondern nur als Vorstellung des Raumes, gleichsam als Begriff, er ist unreal. Das deutet auf den irrealen Charakter des Bildes grundsätzlich hin.

Zweitens: Der Begriff "imaginär" weist auf die an das Bildhafte gebundene Qualität der Darstellung hin - die illusionistisch ist - und

thematisiert dabei gleichzeitig diese Bildhaftigkeit, damit vor allem die Irrealität dieser Bildhaftigkeit.

Wir müssen uns auf diese Thematisierung des Illusionismus einlassen. Brockmann sagt selbst:

"Jede Malerei ist natürlich ein Illusionismus. Ich stieß bei diesem Problem auf Husserls Phänomenologie. In seiner Einführung meint er, wir sehen zuerst die Erscheinungsformen eines Dinges diffus. Erst die Definition des Phänomens, "das ist ein Tisch", löst das Problem. Das war natürlich hochinteressant für mich, denn ich wollte über die konstruktive Form Hoerles hinaus."¹⁴¹

Auf Husserl komme ich noch zu sprechen, hier soll unsere Aufmerksamkeit zunächst dem Problem des Illusionismus gelten.

Wir sind immer wieder leicht verführt, Kunstwerke so zu sehen, als würden sie in ihren Darstellungen unserer natürlichen Wahrnehmung entsprechen. Tatsächlich jedoch setzen sie unserer Gewohnheit, natürlich Reales zu sehen, Irreales entgegen. In diesem Konflikt, der für jede Kunstbetrachtung Ausgangspunkt ist, stehen vor allem Darstellung und Wahrnehmung von begrenztem und unbegrenztem Raum. Schon E. Cassirer bemerkt:

"Die Wahrnehmung kennt den Begriff des Unendlichen nicht; sie ist vielmehr von vornherein an bestimmte Grenzen der Wahrnehmungsfähigkeit und somit an ein bestimmt abgegrenztes Gebiet des Räumlichen gebunden".¹⁴²

¹⁴¹ Aus: Gespräche zwischen Gottfried Brockmann und Gernot Thiele.

¹⁴² Cassirer, S. 107, zitiert nach Panofsky, Perspektive, S. 260.

Der unendliche, leere Raum, will er sich in unserer Wahrnehmung des Bildes behaupten, muß Kontinuität zeigen, er muß sich in unserer Vorstellung nach allen Seiten, auch nach vorn über die Grenze des gerahmten Bildes dem Betrachter entgegen ausbreiten können. Das Bild wird damit zu einem "Wirklichkeitsausschnitt".¹⁴³ Tatsächlich verläuft in der erwähnten Arbeit Brockmanns die Bildgrenze nicht etwa durch das Tableau, sondern es gibt zwischen Bildgrenze und Tableau einen Streifen des leeren Raumes. Das Tableau scheint frei im Raum zu schweben. Der Raum kann also über die Bildgrenze hinaus in Richtung auf den Betrachter erweitert gedacht werden. Der vor dem Bild stehende Betrachter kann sich in der Vorstellung als von diesem Raum mitumfassen sehen.

Ich muß mich nun entscheiden, ob ich den illusionistischen leeren Raum als eine irreal Darstellung akzeptiere und selbstverständlich damit so verfare, wie ich es schließlich mit jeder bildhaften Darstellung - die ja immer unreal ist - gewohnt bin, oder ob ich das Dargestellte als Spiel mit meiner intentionalen Verführbarkeit erkenne. Ich entscheide mich für das letztere, Brockmann selbst gibt hier zwei Korrektive, an die ich mich halte:

Erstens: Der Begriff des "Imaginären".

Eine über den Bildrahmen hinausgedachte Fortsetzung des Bildes ist an die Darstellung gebunden. Ich habe jedoch gar keine Veranlassung, etwas über das Bild hinaus fortgesetzt zu denken, was im Bild selbst nicht vorhanden ist, sondern nur dem Begriff nach in meiner Vorstellung existiert.

Zweitens: Das Motiv des Schwebens, das grundsätzlich ein irrales ist. Es hat in Hinblick auf den Betrachter eine Apellfunktion, die die Aufmerksamkeit auf die Irrealität der Darstellung lenkt.

¹⁴³ Ich folge hier den Darstellungen Panofskys, der zeigt, daß in solchem, sich nach allen Seiten hin ausbreitenden Raum "gerade die Endlichkeit des Bildes die Unendlichkeit und Kontinuität des Raumes spürbar werden läßt." Siehe Panofsky, Perspektive, S. 281.

Damit ist das Moment des unendlichen, leeren Raumes auf das Bild selbst zurückgeworfen. Damit ist der Illusionismus, mit dem Brockmann hier begrifflich spielt, enttarnt. Die als Spiel mit der Vorstellung gedachte Provokation des Betrachters fällt in sich zusammen. Die scheinbare Darstellung eines unendlichen, leeren Raumes fällt als ein Irreales zurück auf die leere Bildebene. Der scheinbar unendliche Raum ist die Bildebene.

Zwei weitere Raumkonzeptionen lassen sich in Brockmanns Gemälde "Körper im imaginären Raum" beobachten:

Brockmann bezeichnet das Kästchen und den Krug als "Körper". Wir sprechen vom Körper eines Kruges im metaphorischen Sinn, insofern bestimmte Partien des Gegenstandes dem menschlichen Körper analog bezeichnet werden: Hals, Schulter, Bauch, Fuß. Wir haben es hier darüberhinaus jedoch nicht mit kompakten Körpern zu tun. Es handelt sich um Hohlkörper in dem Sinne, als daß Kästchen und Krug nur eine äußere Schalenform bezeichnen, die hohlräumlich ist.

In einer zweiten Behandlung dieses Themas gibt Brockmann dieselbe Szene in einer etwas flächigeren Behandlung - die Flucht des Tableaus ist steiler gekippt und ist ebenso wie das Kästchen in stärkerer Aufsicht gegeben. Demgegenüber ist der Krug in einer ganz anderen Perspektive gesehen, nämlich frontal flächig, fast ohne Modellierung. Das Tableau geht in seiner Raumflucht fast in die darüber senkrecht aufsteigende schwarze Fläche über.

Abb. 7

In einer Variante, betitelt "Körper im imaginären Raum II", sowie in einer Zeichnung zeigt Brockmann anstelle des Kruges einen mit der Spitze nach oben stehenden Trichter. Dieses Motiv läßt sich lesen als Dreiecksform, die Brockmann hier als Harmoniemotiv im Sinne der erwähnten Dreieckskomposition benutzt. Andererseits ist der Trichter in seiner räumlich perspektivischen Darstellung und damit in seiner Körperbezeichnung natürlich ein Hohlkörper, eine Mantelform. Als solche Mantelform entspricht er sowohl dem Krug, als auch dem Kästchen.

Abb. 8

Abb. 9

Abb. 3

In Hinblick auf den von Brockmann verwendeten Begriff des "imaginären Raumes" bezeichnen diese Hohlkörper ebenfalls einen

Raum, den sie in ihrer Mantelform umschließen. Solcher Raum ist insofern als "imaginärer Raum" anzusehen, als daß er nur begrifflich - weil dem Blick verborgen - gedacht werden kann.

Abb. 8

Abb. 9

Der von den Körpern eingenommene Raum erzeugt nun in der Ausdehnung der Form und in den Distanzen der Formen untereinander wiederum Raum, Raum der Körper, aber auch Raum als Zwischenraum zwischen den Körpern. Deutlich wird dies in den Bildern "Körper im imaginären Raum II" und "Stilleben", in denen die Position des Trichters gegenüber dem Kästchen etwas in der Vordergrund versetzt ist. Da Brockmann hier jedoch nicht mit Überschneidungen der Gegenstände arbeitet, bleibt die Definition des Davor und Dahinter an die Position gebunden, die der Gegenstand auf dem perspektivischen Tableau einnimmt. Das Tableau bleibt damit vorrangiges, raumerzeugendes Moment. Würde es fehlen, die Gegenstände würden auf einer gemeinsamen Bildebene, ohne gegebene Tiefendistanzen vor und hinter ihnen liegen.

Brockmann arbeitet in den hier besprochenen Bildern also mit verschiedenen Raumkonzeptionen, die ich zusammenfassend nenne:

Erstens: Unendlicher, das gesamte Ensemble umfängender Raum - im folgenden bezeichnet als **imaginärer Raum**.

Zweitens: Konstruierter, perspektivisch fluchtender Raum - im folgenden bezeichnet als **Kastenraum**, oder im Falle des fluchtenden Tableaus als **Rudiment des Kastenraumes**.

Drittens: Von den Körpern eingenommener und umschlossener Raum - im folgenden bezeichnet als **Körperraum**.

Viertens: Von den räumlichen Positionen der Dinge gebildeter Raum, erzeugt aus den Distanzen und Zwischenräumen - im folgenden bezeichnet als **Raum der Distanzen**.

4. Stand der Überlegungen

Brockmann zielt darauf, auf der Grundlage eines imaginären, nur begrifflich gefaßten Raumes weitere Raumbegriffe über die perspektivische Konstruktion bis hin zum Einzelkörper und den in diesem eingeschlossenen, isolierten und damit individualisierten Raum zu schaffen. Die Darstellung von Raum, die im Grunde nur ein bildnerisches Verfahren ist, wird hier zum eigentlichen Sujet.

Wir müssen Brockmanns Thematisierung der Raumbegriffe als ein künstlerisches Anliegen betrachten, das sich gegen die Flächen-Doktrin der "Progressiven" richtet und bemüht ist, eine eigene Position einzunehmen. Dabei gilt zu fragen, wie es Brockmann gelingt, eine solche eigene Position abzusichern.

5. Zwei Raumbegriffe bei Alois Riegl

Zwei Raumauffassungen Brockmanns, wie ich sie anhand der Begriffe "imaginärer Raum" und "Körperraum" aus seinen Bildern erschlossenen habe, zeigen in ihrer gedanklichen Ausrichtung eine Parallelität zu der Raumauffassung Alois Riegls, die am deutlichsten in Riegls Hauptwerk, die "Spätromische Kunstindustrie", erschienen 1901 als Folioband,¹⁴⁴ zutage tritt.

Ausgehend von der Kunst der Antike entwickelt Riegl einen Raumbegriff, in dem Raum grundsätzlich "Negation der Stofflichkeit und Individualität"¹⁴⁵ ist. Gemeint ist damit leerer Raum, auch der atmosphärische Raum. "Der mit atmosphärischer Luft erfüllte Raum, durch den für die naive sinnliche Betrachtung die einzelnen

¹⁴⁴ Riegl, Alois; Die spätromische Kunstindustrie, Wien 1901. Nachfolgende Zitate folgen dem Reprint der 2. Auflage des Werkes, Wien 1927; Darmstadt 1987. Diese Ausgabe ist textidentisch mit der 1. Auflage von 1901. Die Ausgabe erscheint lediglich in anderem Format und mit einem erweiterten Abbildungsteil.

¹⁴⁵ Riegl, S. 31.

Außendinge voneinander getrennt erscheinen, ist [...] kein stoffliches Individuum, ja die Negation des Stoffes und somit ein Nichts."¹⁴⁶ Dieser Auffassung von Raum setzt Riegl dann eine "Wahrnehmung von der tastbaren Undurchdringlichkeit als Bedingung der stofflichen Individualität"¹⁴⁷ entgegen. In der Dreidimensionalität, die nach Riegl den Dingen im Kunstwerk zugestanden wird, wird von ihm auch die Existenz von Raum anerkannt, "aber nur soweit, als er an den stofflichen Individuen haftet, das heißt als undurchdringlich abgeschlossener, kubisch meßbarer Raum, nicht als unendlicher Tiefenraum zwischen den stofflichen Einzeldingen."¹⁴⁸

In der Beschreibung des Pantheons gewinnt Riegl das Paradigma für seinen an Stofflichkeit gebundenen Raumbegriff, und schließt: "Die frühere römische Kaiserzeit hat also das Raumproblem im Inneren in der Weise zur Lösung gebracht, daß sie den Raum gleichsam als kubischen Stoff behandelte und denselben in absolut gleichen und darum klaren Abmessungen einfing."¹⁴⁹

Brockmanns Begriff des "imaginären Raumes" deckt sich mit Riegls Begriff des "Tiefraumes"¹⁵⁰, der bei Riegl auch der "unendliche Raum"¹⁵¹ ist, auch der "unendliche Freiraum"¹⁵². Bei Brockmann ist der unendliche Raum deshalb imaginär, weil er als Raum nur begrifflich gedacht werden kann, er kann nicht wahrgenommen werden. Auch für Riegl ist der Tiefenraum nicht wahrnehmbar: "Die Tiefe ist nicht allein mit keinem Sinne wahrnehmbar, [...] sondern auch erst auf einem weit verwickelteren Wege des Denkprozesses zu begreifen als die Flächendimensionen."¹⁵³

Brockmanns Behauptung des Körpers, bei dem durch die Körperlichkeit der Dinge Raum in Mantelformen eingefangen und

146 a.a.O., S. 26 f.

147 a.a.O., S. 33.

148 a.a.O., S. 34.

149 a.a.O., S. 45.

150 a.a.O., S. 14.

151 a.a.O., S. 261.

152 a.a.O., S. 14.

153 a.a.O., S. 29.

definiert ist, deckt sich mit Riegls Auffassung vom Raum als "kubischer Stoff"¹⁵⁴, als "kubisch meßbarer Raum"¹⁵⁵ in dem "der freie Raum individualisiert"¹⁵⁶ ist. Dieser individualisierte Raum ist letztlich der Körperraum.

In Riegls Raumauffassung ist der Raum grundsätzlich unterschieden in die Gegensätze Freiraum und Körperraum. Indem Riegl diese Begriffe aus der Beobachtung der antiken Architektur, z.B. am Pantheon entwickelt, geht er von Wahrnehmungen in unserer Alltagswirklichkeit aus, in der wir den freien Luftraum und die festen Körper sehr wohl erfahren. Etwas ganz anderes ist aber das künstlerische Bild, das seinem Wesen nach an die Fläche gebunden ist.

Dennoch: Historisch gesehen geben Riegls Raumbegriffe in ihrer Unterscheidung zwischen Freiraum und Körperraum zum ersten Mal die Möglichkeit zur Bestimmung jener künstlerischen Techniken, mithilfe derer unendlicher Raum, Raummeidung und Körperraum überhaupt bildhaft darstellbar wird. Dies ist von Nutzen für uns als Rezipienten. Dies ist aber auch von Nutzen für Brockmann als Produzenten - denn schließlich thematisiert Brockmann die Motive des unendlichen Raumes, der Raummeidung und des Körperraumes in seinen Arbeiten "Körper im imaginären Raum".

154 a.a.O., S. 45.

155 a.a.O., S. 34.

156 a.a.O., S. 45.

6. Riegls "Kunstwollen"

Brockmann wird nach eigener Aussage schon früh durch Riegls Begriff "Kunstwollen" beeindruckt.¹⁵⁷

Die Besonderheit von Riegls Konzeption liegt darin, daß hier die bisherige Vorstellung, es gäbe eine einzige Aufgabe der künstlerischen Raumdarstellung, die je nach den Fähigkeiten der Epoche unterschiedlich gelöst wird, überwunden wird. Riegl unterstellt den Raumbegriff der Stilentwicklung. Er selbst vermerkt eine Abgrenzung gegen bisherige Auffassungen, "derzufolge das Kunstwerk nichts anderes sein soll als ein mechanisches Produkt aus Gebrauchszweck, Rohstoff und Technik."¹⁵⁸

Riegl weicht von solcher Auffassung insofern ab, als er die Stilfrage hier zum ersten Mal unter einem teleologischen Gesichtspunkt erfaßt und als leitendes Agens hierfür den Begriff des Kunstwollens einführt. Riegl schreibt:

"Im Gegensatz zu dieser mechanistischen Auffassung vom Wesen des Kunstwerkes habe ich - soviel ich sehe, als Erster - in den 'Stilfragen' eine teleologische vertreten, indem ich im Kunstwerke das Resultat eines bestimmten und zweckbewußten Kunstwollens erblickte, das sich im Kampfe mit Gebrauchszweck, Rohstoff und Technik durchsetzt."¹⁵⁹

Damit wird künstlerischer Stil in seinen formalen Ausprägungen nicht mehr in der Abhängigkeit von künstlerischen Fähigkeiten gesehen. Stil rückt nun - da er von künstlerischen Intentionen bestimmt ist - in den Rang einer Bedeutungsqualität.

¹⁵⁷ Nach Aussage Brockmanns in Gesprächen gegenüber Gernot Thiele.

¹⁵⁸ Riegl, S. 8.

¹⁵⁹ a.a.O., S. 9.

7. Worringers Erlösungsmotiv

Zur frühen Lektüre Brockmanns gehört nach seiner eigenen Aussage Wilhelm Worringers 1908 publizierte Schrift "Abstraktion und Einfühlung".¹⁶⁰

Wie schon für Riegl, so ist auch für Worringer das Verhältnis zwischen Raum und Ding in der künstlerischen Darstellung ein Konfliktfall. Worringer sieht in der Raumunterdrückung der Antike einen Abstraktionsdrang, wobei ihm Riegls Begriff der "stofflichen Individualität" gerade recht kommt. Worringer zitiert Riegl:

"Die Kulturvölker des Altertums erblickten in den Außendingen nach Analogie der ihnen (vermeintlich) bekannten eigenen menschlichen Natur (Anthropismus) stoffliche Individuen zwar von verschiedener Größe, aber jedes zu festzusammenhängenden Teilen, zu einer untrennbaren Einheit zusammengeschlossen¹⁶¹. Ihre sinnliche Wahrnehmung zeigte ihnen die Dinge verworren und unklar untereinander vermengt; mittels der bildenden Kunst griffen sie einzelne Individuen heraus und stellten sie in ihrer klar abgeschlossenen Einheit hin. Die bildende Kunst des gesamten Altertums hat somit ihr letztes Ziel darin gesucht, die Außendinge in ihrer klaren stofflichen Individualität wiederzugeben und dabei gegenüber der sinnfälligen Erscheinung der Außendinge in der Natur alles zu vermeiden und zu unterdrücken, was den unmittelbar überzeugenden Ausdruck der stofflichen Individualität trüben und abschwächen könnte."¹⁶²

¹⁶⁰ Siehe: Worringer 1908. Auf die frühe Lektüre dieser Schrift weist Brockmann in Gesprächen gegenüber Gernot Thiele hin.

¹⁶¹ Worringer schreibt "zusammengeschlossen", im Original bei Riegl heißt es hingegen "abgeschlossen".

¹⁶² Riegl, S. 26, zitiert bei Worringer 1908, S. 56.

Unter diesem Zielgedanken, die "stoffliche Individualität" zu befreien und zu isolieren, entwickelt Worringer das Motiv der "vom Raum erlösten Einzelform":

"Die Unterdrückung der Raumdarstellung war schon deshalb ein Gebot des Abstraktionsdranges, weil es der Raum gerade ist, der die Dinge miteinander verbindet, der ihnen ihre Relativität im Weltbilde gibt, und weil der Raum sich eben nicht individualisieren läßt. Soweit also ein sinnliches Objekt noch vom Raum abhängig ist, kann es uns nicht in seiner geschlossenen stofflichen Individualität erscheinen. Alles Streben richtete sich also auf die vom Raum erlöste Einzelform."¹⁶³

Welche Bedeutung dieser auf Raumunterdrückung zielende Abstraktionsdrang für Worringer letztlich hat, wird klar, wenn wir verstehen, daß für Worringer der Drang zur Raumunterdrückung nicht allein ein künstlerisches Phänomen der Antike darstellt, wie Riegl es beschreibt. Vielmehr sieht Worringer hier ein überhistorisches "Urbedürfnis des Menschen"¹⁶⁴. Damit wird der Weg frei, dieses Programm der Raummeidung, das bei Riegl aus der Analyse historischer Stile abgeleitet ist, nun auch für die zeitgenössische moderne Kunst anzuwenden. Und dies geschieht, wie ich gezeigt habe, bei Brockmann.

Ich bezeichne in der Folge die bildnerische Raummeidung als **Worringers Erlösungsmotiv**.

¹⁶³ Worringer 1908, S. 57.

¹⁶⁴ a.O.

8. Stand der Überlegungen

In Brockmanns Gemälden "Körper im imaginären Raum" finden wir die Unterdrückung von Raum. Der unendliche Raum ist hier der "imaginäre Raum". Mit dem Hinweis auf die nur begriffliche Erfassbarkeit des unendlichen Raumes ist dieser als wahrnehmbarer Raum getilgt.

Brockmanns Darstellung von Körperraum in den Gemälden "Körper im imaginären Raum" stimmt darstellungstechnisch überein mit Riegls Konzeption des "kubisch meßbaren Raumes".

Brockmanns Gesamtensemble "Körper im imaginären Raum" stimmt darstellungstechnisch überein mit der Konzeption, die Worringer "die vom Raum erlöste Einzelform"¹⁶⁵ nennt. Worringers Formel "die vom Raum erlöste Einzelform" müssen wir - wollen wir sie auf Brockmanns Gemälde "Körper im imaginären Raum" anwenden - modifizieren: Angesichts des Tableaus, das ein raumerzeugendes Motiv ist, müssen wir von einer "vom Raum erlösten Gruppe" sprechen.

Es gilt, die hier sichtbar werdende reflektierte Arbeitsweise Brockmanns zu betonen. Wir finden bei Brockmann die Darstellungsmöglichkeit von Raummeidung und Körperraum auf eine begriffliche Weise thematisiert, die Parallellität zu den Raumkonzeptionen Riegls und Worringers zeigt.

Daß Brockmann das Motiv des Tableaus als raumfluchtendes Moment und somit als einen perspektivischen Binnenraum aufrechterhält, hat einen Grund, auf den ich im folgenden Abschnitt zu sprechen komme.

¹⁶⁵ a.O.

9. Husserls Tisch

Nach eigener Aussage orientiert sich Brockmann an Edmund Husserls phänomenologischen Untersuchungen. Daß diese Husserl-Rezeption schon früh anzusetzen ist, läßt sich daran zeigen, daß Brockmann ein illustrierendes Motiv in Husserls Überlegungen zur Wahrnehmung bildnerisch umsetzt.

In seiner Schrift "Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie"¹⁶⁶ geht Husserl von der Tatsache aus, daß wir ein Ding in unserer visuellen Wahrnehmung niemals in seiner Gesamtheit erfassen. Wir sehen lediglich gewisse "Seiten" oder "Aspekte" dieses Dings. "Ein Ding kann prinzipiell nur einseitig gegeben sein, [...]."¹⁶⁷ Dennoch glauben wir in der Wahrnehmung das gesamte Ding zu sehen, nicht nur eine Seitenansicht. Dies bedeutet dann, "daß Anschauung und Angeschautes, Wahrnehmung und Wahrnehmungsding zwar in ihrem Wesen aufeinander bezogen, aber in prinzipieller Notwendigkeit nicht reell und dem Wesen nach eins und verbunden sind."¹⁶⁸ Husserl beschreibt dieses Problem am Beispiel eines Tisches:

"Gehen wir von einem Beispiel aus. Immerfort diesen Tisch sehend, dabei um ihn herumgehend, meine Stellung im Raume wie immer verändernd, habe ich kontinuierlich das Bewußtsein vom leibhaftigen Dasein dieses einen und selben Tisches, und zwar desselben, in sich durchaus unverändert bleibenden. Die Tischwahrnehmung ist aber eine sich beständig verändernde, sie ist eine Kontinuität wechselnder Wahrnehmungen. Ich schließe die Augen. Meine

¹⁶⁶ Husserl, Edmund; Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie, Erstes Buch, Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie, 1.-3. Auflage: 1913, 1922, 1928, hier zitiert nach der Husserl Gesamtausgabe, hrsg. v. Karl Schumann, Den Haag 1976, Bd. III. 1, im folgenden bezeichnet als: Husserl.

¹⁶⁷ Husserl, S. 91.

¹⁶⁸ Husserl, S. 84.

übrigen Sinne sind außer Beziehung zum Tische. Nun habe ich von ihm keine Wahrnehmung. Ich öffne die Augen, und ich habe die Wahrnehmung wieder. Die Wahrnehmung? Seien wir genauer. Wiederkehrend ist sie unter keinen Umständen individuell dieselbe. Nur der Tisch ist derselbe, als identischer bewußt im synthetischen Bewußtsein, das die neue Wahrnehmung mit der Erinnerung verknüpft."¹⁶⁹

Husserl gebraucht den Begriff der "Abschattungen", um zu zeigen, daß wir in einer Wahrnehmungssituation, die stets im Fluß ist, immer nur jeweils bestimmte Teile und Seiten eines Dinges sehen:

"Die eine und selbe Gestalt (als dieselbe leibhaft gegeben) erscheint kontinuierlich immer wieder in 'anderer Weise', in immer anderen Gestaltabschattungen."¹⁷⁰

Ich habe gezeigt, daß Brockmanns Gemälde "Körper im imaginären Raum" den leeren, das Tableau-Ensemble umfangenden Raum derart behandelt, daß dieser nach allen Seiten, auch in Richtung auf den Betrachter hin fortgesetzt gedacht werden kann. In diesem illusionistischen Angebot entsteht für den Betrachter die Möglichkeit, das Tableau zu umschreiten und so andere Seitenansichten der Dinge zu gewinnen.

Abb. 6

Da Brockmann in seiner Darstellung den prägnantesten Kontur des Dinges zur Wiedererkennbarkeit benutzt, haben wir den Eindruck, die Gesamtheit dieses Dinges zu erfassen. In der thematisierten Möglichkeit der Umschreitung wird unsere Vorstellung von einem Gesamteindruck zunichte. So kann Brockmann in der flächigen Variante zum Gemälde "Körper im imaginären Raum" sich von einer körperhaften Darstellung entfernen und den Krug auf eine flächige Schablonen-Form reduzieren. Wir meinen, den Gegenstand in seiner

Abb. 7

¹⁶⁹ a.O.

¹⁷⁰ a.a.O., S. 85.

Totalität zu erfassen. Tatsächlich sehen wir nur eine von zahlreichen möglichen Abschattungen.

- Abb. 8** In zwei Varianten des Themas versieht Brockmann das Tableau mit einem Sockel, wodurch es zu einem Tisch wird. Die Bildbegrenzung reicht auch hier über die vordere Abschlußkante des Tableaus resp. nun der Tischplatte hinaus. Dadurch ist auch hier der leere, umfangende Raum in Richtung auf den Betrachter fortgesetzt vorstellbar.
- Abb. 9**

10. Stand der Überlegungen

- Abb. 7** In der Behandlung des leeren, umfangenden Raumes als "imaginären Raum" thematisiert Brockmann einerseits die Unmöglichkeit, einen leeren Raum darzustellen und andererseits das Verhältnis zwischen leerem Raum und dem Bild als Fläche. Mit dem Hinweis auf die Fläche kann Brockmann im Sinne Worringers eine individualisierte Gruppe installieren. In dem Motiv des umschreitbaren Tisches weist Brockmann im Sinne Husserls auf den Konflikt zwischen der Totalität des Dinges und seiner partiellen anschaulichen Gegebenheit hin. Damit folgt Brockmann vor allem in der Variante zu dem Stilleben "Körper im imaginären Raum" nicht mehr einer Flächendoktrin, sondern er thematisiert die Unmöglichkeit, einen Gegenstand in seiner Totalität visuell zu erfassen.

In der Orientierung an Worringer und Husserl bringt Brockmann seine **Strategie der wissenschaftlichen Exaktheit** zum Einsatz.

11. Das Bild als "Fenster"

Franz Roh nennt in seinem 1925 erscheinenden Buch "Nachexpressionismus" als ein wesentliches Merkmal nachexpressionistischer Kunst die Rückkehr zu einer vorgetäuschten "Wirklichkeit", bei der das Tafelbild wieder die Funktion eines "Fensters" erhält:

"Hebt man aber ein Stück vorgetäuschter 'Wirklichkeit' an der Wand rahmend heraus, so hat das nur Sinn, wenn - bewußt oder unbewußt - die Grundvorstellung des 'Fensters' zugrunde liegt: Magischer Einblick in ein (hier künstlich hergestelltes) unbetont gedeutetes Stück 'Wirklichkeit'. Diese Vorstellung vom Bild an der Wand ist es denn, die wieder aufkommt."¹⁷¹

Der Begriff "Einblick" fordert uns auf zu fragen, in was wir "Einblick" nehmen. Es muß eine Art illusionistischer Raum geboten werden. Am direktesten erfüllt diese Aufgabe der Kastenraum, eine von der Renaissancekunst erfundene Konstruktion, bei der aus zentralperspektivisch fluchtenden Linien ein geschlossener geometrischer Kubus gebildet wird, der nach vorn, zum Betrachter hin, geöffnet bleibt.

Die Perspektive ist - obwohl in der neusachlichen Kunst der Zwanziger Jahre erstarkt - für die *Kölner Progressiven* ein verpönte raumkonstituierendes Verfahren. Vor allem Heinrich Hoerle vertritt - wie gezeigt - eine strenge Doktrin der Fläche. Auch der von Brockmann so sehr geschätzte Otto Freundlich lehnt die Perspektive ab und bemerkt herausfordernd:

"Denn was ist die Perspektive anderes als die Abstraktion unseres Hingehens in die Ferne, die theoretische Befriedigung, daß wir dort hingehen

¹⁷¹ Roh 1925, S. 30 f.

könnten. Wie sklavisch muß aber alles, zwischen dem Hier des Beschauers und dem fernen Zielpunkt, dieser Begierde dienen, dorthin zu gelangen."¹⁷²

Da wir in Brockmanns Werken sowohl ausgeführte als auch angedeutete Perspektivmotive finden, müssen wir schließen, daß Brockmann sich über die in seiner künstlerischen Umgebung herrschenden Ablehnung der Perspektive hinwegsetzt. Hier wenden wir uns zunächst zwei frühen Arbeiten zu, um zu fragen, in welcher Weise Brockmann die Perspektive als Mittel der Bildkonstruktion benutzt:

Abb. 10

In Brockmanns Zeichnung "Alice"¹⁷³ sehen wir in einen Kastenraum. Wir erkennen als begrenzende Raumelemente die linke Wand, die hintere abschließende Wand und die Raumdecke. Brockmanns perspektivische Anlage verleiht der Raumkonstruktion eine ungeheure Enge. Der Fluchtpunkt liegt weit oben in der linken Bildhälfte. Dieser hochgezogene Fluchtpunkt bewirkt, daß das im Vordergrund gegebene tischartige Tableau mit angedeuteter Holzmaserung auf der Oberfläche in starker Aufsicht erscheint. Hinter dem Tableau sehen wir ein Mädchen oder eine junge Frau, die dem Betrachter zugewandt ist und dessen Blick begegnet. Die Frau stützt sich mit beiden Armen auf das Tableau. Die Gestalt der Frau ist nur ab Brusthöhe zu sehen. Ihr übriger Körper bleibt vom Tableau verdeckt. Das Tableau erscheint als eine Art Begrenzungsbrett, welches den Bildausschnitt zu einem Fensterausblick macht.

¹⁷² Otto Freundlich; Welt - Umwelt, in: DIE AKTION, 8. Jhg., Heft 37/38, 21. Sept. 1918, S. 473.

¹⁷³ Dargestellt ist hier Alice Kirsch, die Schwägerin des Jugendfreundes Brockmanns, Paul Kroha.

In dem Gemälde "Blick in den Garten" haben wir es mit einer Darstellung aus Brockmanns alltäglichem Leben zu tun. Brockmann zeigt das Fenster der elterlichen Wohnung mit dem Garten in der Bachemer Straße. Die Arbeit ist jedoch wohl im Nachhinein aus der Erinnerung entstanden, da Brockmann schon 1923 sein Elternhaus verläßt und eine Datierung des Werkes zu diesem Zeitpunkt kaum vorstellbar ist. Die trostlose Enge, die dem Garten in Brockmanns Bild anhaftet, muß aber wohl real gewesen sein. Eine knappe Beschreibung von Wohnung und Garten ist durch Brockmann überliefert:

Abb. 11

"Es wurden auch Anstalten gemacht, uns von der Straße fern zu halten. Aber aller guter Wille scheiterte an dem sonnenlosen Gärtchen und der beengten Wohnung."¹⁷⁴

Wir haben es bei dem Gemälde "Blick in den Garten" darüberhinaus mit der Thematisierung einer besonderen Bildauffassung zu tun. Thematisiert ist hier das Bild als "Fenster": Wir sehen ein geöffnetes Fenster, wobei der Fensterrahmen den Ausblick auf einen kleinen, von Mauern begrenzten Garten rahmt. Im Vordergrund zeigt Brockmann wieder das schon bekannte perspektivisch fluchtende Tableau direkt vor dem Fenster, darauf befindlich eine Tonpfeife mit nach vorn zum Betrachter weisender Öffnung des Pfeifenkopfes, sowie einen Krug - beides Hinweise auf Hohlformen, resp. Körperraummotive. Die vordere frontale Kante des Tableaus fällt nicht mit dem unteren Bildabschluß zusammen. Dies weist auf die gedachte Fortsetzung des Raumes in Richtung auf den Betrachter hin, es weist auf die Umgehbarkeit des "Tisches" hin - wir haben es hier mit "Husserls Tisch" zu tun. Das bedeutet für das Gemälde zweierlei:

Erstens: Brockmann zeigt Pfeife und Krug mit dem Hinweis auf ihre einseitige Abschattung in der Darstellung.

¹⁷⁴ Konvolut mit handschriftlichen Aufzeichnungen Brockmanns zu seinen Kindheitserinnerungen, im Brockmann Nachlaß befindlich.

Zweitens: Brockmann installiert mit diesem "Tisch" einen eigenen Raum vor der Fensteröffnung. Der vordere Raum kann in Richtung auf den Betrachter fortgesetzt gedacht werden. Die Bildebene ist damit für den Betrachter in Gedanken überschreitbar. Der hinter dem Fenster liegende Raum bleibt hingegen Ausblick.

Dieser Ausblick in den Garten als Blick in einen Außenraum, der hinter einem Innenraum liegt, ist ein Mittel, mit dem Brockmann in listiger Weise das Motiv vom Bild als "Fenster" vorführt. Dabei wendet er das Prinzip des Kastenraumes nun auch auf einen äußeren Raum an. Denn: die begrenzende linke Mauer, die hintere abschließende frontale Mauer sowie die Bodenfläche des Gartens sind nichts anderes als Elemente des Kastenraumes. Wir haben es mit einem Kastenraum zu tun, bei dem lediglich die nach oben hin abschließende Deckenfläche fehlt - ein reduzierter Kastenraum.

Die perspektivische Gestaltung des Raumes hinter dem Fenster kann als Illustration einer Raumschauung gesehen werden, bei der der Begriff der Perspektive als "Durchsehung" umschrieben wird¹⁷⁵, wobei die Bildebene als Durchsehungsebene zu denken ist, hinter der sich ein illusionistischer Raum in die Bildtiefe erstreckt.

Daß Brockmanns Fensterausschnitt nicht mit der gesamten Bildebene als Durchsehungsebene zusammenfällt, sondern auf einen zweiten hinteren Raum verweist, kann als Hinweis auf den Illusionismus solcher Durchsehung gelesen werden.

Festzuhalten ist: in der Behandlung des Bildes als "Fenster" erfährt die perspektivische Gestaltung des Raumes - hier auch des Außenraumes - ihre Thematisierung als Durchsehungsmotiv. Der bei Franz Roh beschriebene "Einblick" enttarnt seine Scheinwirklichkeit. Aber gerade das wird laut Roh nun in der Kunst des Nachexpressionismus genossen:

¹⁷⁵ Panofsky weist darauf hin, daß Dürer den Begriff der Perspektive als Durchsehung umschreibt: "Item Perspectiva ist ein lateinisch Wort, bedeutet ein Durchsehung." Lange und Fuhse, Dürers schriftlicher Nachlaß 1893, S. 319, 11, hier zitiert nach Panofsky, Perspektive, S. 258.

"Die Begegnung von tatsächlicher und von Scheinwirklichkeit (im Zimmer der 'Ausblick' der Malerei) hat einen, wenn auch zunächst nur elementaren Reiz von jeher gehabt, der jetzt in neuer Art genossen wird."¹⁷⁶

Diese von Roh beschriebene "Begegnung von tatsächlicher und von Scheinwirklichkeit" wird uns in Brockmanns Fensterbild als Motiv der zwei Räume vorgeführt.

Es soll nicht gesagt werden, daß Brockmann sich in seiner Arbeit auf Rohs Ausführungen bezieht. Die Datierung des Gemäldes "Gärtchen" gibt Brockmann mit dem Hinweis "Köln" nur unpräzise. Es dürfte um 1924/25 entstanden sein, mag zeitlich daher wahrscheinlich vor Rohs Publikation liegen. Man bedenke aber: Rohs Ausführungen sind nicht dessen Erfindungen, sondern Resumees über bereits bestehende künstlerische Auffassungen, die längst als Gedanken der Zeit kursieren.

So läßt sich sagen, daß Brockmann in der Anwendung und in der Thematisierung der Perspektive, insbesondere mit dem Motiv des Kastenraumes, auf Distanz zu der von den *Progressiven* vertretenen Dogmatik der Fläche geht.

Für unsere folgenden Untersuchungen ist es wichtig, jeweils die Frage im Auge zu behalten, ob Brockmann dem Rezipienten einen Illusionismus als Bildqualität grundsätzlich anbieten will, oder ob er den Rezipienten auf den Illusionismus als eine Bildmöglichkeit lediglich hinweisen will, indem er die Scheinwirklichkeit des Bildes thematisiert.

¹⁷⁶ Roh 1925, S. 31.

12. Kastenraum und Figur

Abb. 13

Eine wesentliche Schwierigkeit bei der Konstruktion eines perspektivisch in die Tiefe fluchtenden Raumes tritt auf, wenn eine Figur innerhalb dieses Raumes einen Ort einnehmen soll. Die Figur nimmt an der isotropen Raumstruktur nicht teil, weil sie die mit der Tiefenflucht auftretende passive Eigenbewegung des Raumes nicht mitvollzieht.¹⁷⁷ Dieses Problem wird sichtbar in einer Zeichnung, in der Brockmann einen Knaben in Matrosenkleidung in einer Straßenflucht darstellt. Die Straße läßt sich in ihrer perspektivischen Flucht als reduzierter Kastenraum sehen, der aus der Bodenfläche der Straße und den begrenzenden Häuserwänden gebildet ist. In der perspektivischen Darstellung der Straße liegt der Fluchtpunkt allerdings äußerst hoch, fast am oberen Bildrand. Die Straße ist damit in einer starken Aufsicht gegeben. Der Knabe im Bildvordergrund hingegen ist dem Betrachter in Frontalansicht gegenübergestellt. Indem wir den Blickkontakt mit den Augen des Knaben suchen, wird unser erhöhter Betrachterstandpunkt auf die Augenhöhe des Knaben heruntergezogen. Bedingt durch diese zwei unterschiedlichen Betrachterstandpunkte scheint der Knabe vor der Straßenszene wie vor einer Fläche zu schweben.

Brockmanns Knabe steht stocksteif - wie für ein Bildnis posierend. Sein Verhältnis zu dem ihn umgebenden Straßenraum ist unvermittelt und beziehungslos. Diese Beziehungslosigkeit ist aber eine zwangsläufige, denn: eine perspektivische Raumflucht erzeugt in ihrer Bewegungsrichtung in die Tiefe eine Kontinuität, an der eine Figur, die nur einen festen Ort im Raum einnehmen kann, nicht teilnimmt, nicht teilnehmen kann.¹⁷⁸

Brockmanns Knabe fungiert als Vordergrundfigur. Der rechteckige Kanaldeckel zu seiner Rechten ist ihm als eine zusätzliche Ortsbestimmung im Bildvordergrund zur Seite gegeben. Dabei

¹⁷⁷ Siehe hierzu Badt, S. 80.

¹⁷⁸ Die neuere Forschung sieht die Bedeutung des Kastenraumes auch für die Raumpsychologie der Neuen Sachlichkeit vor allem in der damit verbundenen Qualität der Abgeschlossenheit. Siehe hierzu Vögele.

unterstützt der Kanaldeckel in seiner perspektivischen Zeichnung die fluchtende Bewegung der Bodenfläche. Als Begrenzung des zum Bildhintergrund hin offenen Kastenraumes stellt Brockmann eine Laterne ans Ende der Straße. Zwischen dem Knaben im Bildvordergrund und der Laterne, die den Übergang zum Bildhintergrund markiert, ist der Straßenraum leer. Die Vordergrundfigur des Knaben und die Laterne im Bildhintergrund erzeugen eine Distanz, die durch nichts überbrückt wird.

Stützen:

Es scheint, daß die Kunst der *pittura metafisica* und vielleicht in zugespitzter Weise Max Ernst das Phänomen der beziehungslosen Figur im Kastenraum erkannt und für sich nutzbar gemacht haben.

Max Ernst thematisiert das Motiv des Kastenraumes in seiner Lithographie-Reihe "Fiat modes". Ernst zeigt hier sowohl die Konstruktion des fluchtenden Kastenraumes als auch dessen Reduktion auf die fluchtende Bodenplatte. Einmal ist hier die Figur an das Ende der begrenzten Platte, und damit an das Ende der Raumkonstruktion gestellt. Das ist eine Thematisierung der Leere in der perspektivischen Raumkonstruktion. Das andere Mal ist die Figur durch Projektionsstrahlen mit einer auf den Kopf gestellten Vordergrundfigur verbunden, sowie mit einer weiteren auf den Kopf gestellten Hintergrundfigur in dem bildrahmenähnlichen Motiv eines fluchtenden Kastenraumes: ein Versuch der Distanzüberbrückung, ein Versuch, die fluchtende Bewegung des Kastenraumes zwischen den Lokalpositionen der Figuren nachzuzeichnen, aber auch der Hinweis auf die Isoliertheit der Figuren in der Tiefenbewegung des Raumes - die Unüberbrückbarkeit der Distanzen im fluchtenden Raum.

Abb. 15

Abb. 16

Vorbild für Brockmanns Darstellung des matrosenhaft gekleideten Knaben ist zweifellos Carlo Carràs Gemälde "Il figlio del costruttore" von 1918. Carràs Gemälde ist bereits 1919 im KUNSTBLATT¹⁷⁹ und

Abb. 14

¹⁷⁹ DAS KUNSTBLATT, 3. 1919, S. 319.

- ganz populär - in der Berliner Illustrierten Zeitung¹⁸⁰ reproduziert, somit also für Brockmann zugänglich.

Was Carràs Gemälde von Brockmanns Zeichnung unterscheidet, ist die Raumauffassung. Während Brockmann seinen Knaben in einen konventionellen und wenn auch reduzierten, so doch kontinuierlich fluchtenden Kastenraum stellt, betreibt Carrà die teilweise Zerstörung und Auflösung des Kastenraummotivs. Carrà zeigt die hellen Flächen der rechten Wand und der hinteren Stirnwand mit der darin geöffneten Tür nicht mit einem Deckenabschluß. Die Wände erscheinen kulissenhaft in einen sich hinter ihnen ins Weite fortsetzenden Raum gestellt. Damit erzeugt Carrà das Motiv eines teilweise umschlossenen und damit definierten Raumes in einem indifferenten, unendlichen Raum. Es ist dies ein Spiel mit den Möglichkeiten von Raumkonstruktion, dem wir in variiert Form auch in Brockmanns Motiv des "imaginären Raumes" begegnen.

Unterstrichen ist die Kulissenhaftigkeit in Carràs Gemälde dadurch, daß die Abschlüsse der Wände an den oberen Kanten, sowie an der linken Kante neben der Tür nicht mit den Bildabschlüssen zusammenfallen. Dies ist eine Störung von Raumkontinuität.

Andererseits versieht Carrà seine Darstellung mit starken Schlagschatten und fügt auf dem Boden hinter dem Knaben liegende geometrische Gegenstände hinzu. Das erzeugt hier zumindest andeutungsweise eine Gemeinschaft von Gegenständen im Raum, wobei diese Gegenstände in ihrer Ausdehnung, Tiefenstaffelung und Distanzgebung ihrerseits Raum erzeugen, einen Raum der Distanzen. Hier wird die Distanz zwischen Bildvordergrund und Bildhintergrund überbrückt.

Eine solche Überbrückung der Distanz ist bei Brockmann nicht zu beobachten. Brockmanns Knabe steht als Figur im Raum beziehungslos.

Es scheint unumgänglich, daß eine Figur, die in einen konstruierten, kontinuierlich fluchtenden Kastenraum hineingestellt wird, eine Bildwirkung von Beziehungslosigkeit und Einsamkeit entstehen läßt.

¹⁸⁰ Berliner Illustrierte Zeitung, 28. 1919, S. 488.

Es ist dies unter den beschriebenen Bedingungen immer und zwangsläufig die Folge.

Ob dieses gesetzmäßige Verhältnis von Raum und Figur von einem Künstler - in unserem Falle von Brockmann - in Kenntnis des zu erwartenden Effekts bewußt als Verfahrenstrick eingesetzt wird, ist nicht ohne weiteres zu beantworten.

13. Die hochgeklappte schiefe Ebene

Dem Problem, eine Vordergrundfigur mit einer Straßenszene zu verbinden, begegnen wir noch einmal in Brockmanns Gemälde "Kriegskrüppel und Hure" von 1924¹⁸¹. Das Gemälde ist zerstört, es ist jedoch überliefert durch eine Photographie von August Sander, die Brockmann als Maler mit der Palette in der Hand vor seinem Werk zeigt.¹⁸² Das Photo beschneidet das Bild an der linken Kante. Die Szene ist aber vollständig zu sehen:

Abb. 12

Eine Frau - in Seitenansicht als Ganzfigur gegeben - schreitet nach rechts und wendet dem Betrachter dabei ihr auffällig geschminktes Gesicht zu. Sie trägt einen Hut, ein wadenlanges Kleid, das das ganze rechte Bein unbedeckt läßt, sowie ellenbogenlange Handschuhe. In der rechten Hand hält sie eine Reitpeitsche. Es ist nicht eindeutig zu erkennen, ob sie gleichzeitig mit der rechten Hand ihr Kleid derart rafft, daß es das rechte Bein entblößt. Vielleicht ist das Kleid an der Seite hochgeschlitzt. Brockmann versucht das Problem der Verbindung von Figur und Raum hier dadurch zu lösen, daß er die große weibliche Vordergrundfigur weit in den

¹⁸¹ Den Bildtitel "Kriegskrüppel und Hure" hat Gottfried Brockmann mir während eines Gesprächs aus der Erinnerung gegeben. Schon einmal hat Brockmann sich - wenn wir seinen eigenen Hinweisen glauben dürfen - an dem Thema Prostitution versucht. Es ist eine Bleistiftskizze erhalten mit der Bezeichnung: "(Köln) 1920. Reminiszenz. Bild verschollen. ca. 31x24. Bordell. Ehemals auf Pappe. Schwarz-ocker." Die Bezeichnung "Reminiszenz" meint, daß Brockmann die Skizze, die sich auf das ursprüngliche, verschollene Bild bezieht, erst in späterer Zeit, vermutlich in Kiel angefertigt hat.

¹⁸² Abb.: August Sander, Menschen ohne Maske, München 1976, I. 2, Nr. 131.

Bildvordergrund rückt. Die Frau steht mit ihren Füßen ziemlich am unteren Bildrand. Hinter ihr ist zunächst eine dunkle Fläche gegeben, deren Begrenzung nach oben etwa in Kniehöhe der Figur verläuft und anscheinend ein Trottoir andeuten soll. Über dieser dunklen Fläche steigt eine helle Fläche auf, die wir als einen steil nach oben ansteigenden Platz sehen. Auf dem Platz sehen wir eine Mittelinsel, die gerade von einem Mann überquert wird, dem anscheinend beide Arme und der untere Teil des linken Beines fehlen. Das Motiv der Mittelinsel ist eine formal etwas unglückliche Darstellung, denn in der perspektivischen Verkürzung sieht diese Mittelinsel so aus wie ein Brot, das die Frau unter dem linken Arm trägt. Über diesem Platz fluchtet eine durch die Häuserwände perspektivisch gegebene Straße schachtartig in die Bildtiefe. Dieses perspektivische Motiv der Straße muß als reduzierter Kastenraum bezeichnet werden, wie überhaupt die perspektivische Darstellung einer Straße nichts anderes ist als ein Kastenraummotiv.

Wir haben es hier mit mehreren übereinander gestaffelten Bildebenen zu tun:

Erstens: Die große Vordergrundfigur.

Zweitens: Die Fläche des Trottoirs im Vordergrund.

Drittens: Der Platz im Mittelgrund.

Viertens: Der Kastenraum der Straße im Hintergrund.

Zusätzlich sind zwei unterschiedliche Betrachterstandpunkte gegeben:

Erstens: Für die Vordergrundfigur ist der Betrachterstandpunkt tief liegend zu denken.

Zweitens: Für die Straßenansicht ist der Betrachterstandpunkt erhöht zu denken.

In der Art, wie Brockmann den Platz im Mittelgrund als hochgeklappte schiefe Ebene gibt, erzeugt er einen Überschauraum. Der Betrachter sieht den Platz und die darüber aufsteigende Straße in Aufsicht. Die Transformation der perspektivischen Flucht in eine hochgeklappte Aufsichtsebene hebt üblicherweise die auf die Figur wirkende perspektivische Sogwirkung auf. Nur bei dem im oberen

Bildteil dargestellten engen Straßenschacht ist das Moment des Fluchtens noch wirkungsstark.

Mit den zwei Betrachterstandpunkten erhält die Szene eine traumhafte, irrealen Qualität.

Die zwei unterschiedlichen Betrachterstandpunkte unterstreichen auch die Beziehungslosigkeit zwischen der Figur des Kriegskrüppels und der weiblichen Vordergrundfigur.

Die Figur des Krüppels ist in ihrer Winzigkeit marginal, ihre Rolle innerhalb der Gesamtkomposition ist unerheblich, sie ist Staffagebeigabe zur Dimensionierung des leeren Mittelgrundes.

Die große weibliche Vordergrundfigur ist zwar in den Bildaufbau eingebunden, sie steht wirkungsmäßig jedoch vor dem Bildraum, ist durch die Fläche des Trottoirs im Vordergrund von ihm abgetrennt. Ihr Verhältnis zum Bildraum ist damit unvermittelt und beziehungslos.

Insgesamt stellt Brockmanns Kombination einer flächigen Behandlung des Mittelgrundes mit dem Motiv des Kastenraumes im oberen Bildabschnitt den Versuch dar, die von den *Progressiven* geforderte flächige Anlage des Bildraumes zu überwinden. Diese tendenzielle Abkehr von der Fläche wird mitbestimmt durch die weibliche Vordergrundfigur, die eben nicht im Bildraum steht, sondern vor ihm. Die Isolierung vom Bildraum verleiht der weiblichen Vordergrundfigur dominante Bedeutung. Hier lassen sich einige Beobachtungen hinzufügen, die über das beschriebene Raumprogramm hinausgehen, uns hier aber gleichwohl noch interessieren sollen:

Die Frau ist durch den Bildtitel als Prostituierte ausgewiesen. Die Reitpeitsche ist Hinweis auf modische Attitude, vielleicht auch auf geheime Varianten des Liebesdienstes. Doch Brockmann zeigt noch mehr. Deckt man das im Schrittmotiv nach hinten ausgestellte linke Bein der Frau ab, so zeigt sie sich in einer seitlichen Positur, die der des Reitens entspricht. Das rechte Bein erscheint angesichts der Tatsache, daß es bei dem hier gezeigten Schrittmotiv ja belastet sein müßte, gerade unbelastet, ja eigentlich wie herabhängend, was aber

nur in der Position eines Reitersitzes denkbar ist. Diese Ansicht wird nur deshalb sichtbar, weil das rechte Bein vollständig entblößt ist. Wir müssen daher schlußfolgern, daß diese gesehene Positur des Reitens nicht eine zufällig hineingelesene ist, sondern daß sie von Brockmann versteckt intendiert ist. Zur Reitpeitsche gehört das Reiten, oder wenigstens eine reitende Haltung, so mag Brockmann hintersinnig gedacht haben. Reitpeitsche und verborgene Körperhaltung in Verbindung mit dem Bildtitel können als geschickte Anspielungen auf sexuelle Praktiken gelesen werden.

Ikonographisch erinnert Brockmanns Prostituierte in ihrer ganzfigurigen Darstellung an die Frauengestalten in E.L. Kirchners Straßenszenen, vor allem an den "Potsdamer Platz" (1914)¹⁸³, der auch das Motiv der runden Mittelinsel zeigt, sowie eine in Aufsicht gegebene, steil ansteigende Straße und das Motiv eines ausschreitenden, die Straße überquerenden Mannes.

Im Gegensatz zu Kirchners "Potsdamer Platz", der sich durch die Hintergrundarchitektur genau bestimmen läßt, gibt Brockmann eine anonyme Topographie.

14. Linearer Stil und Raum

Es läßt sich in Brockmanns frühem Werk eine Darstellungstechnik finden, die ich im folgenden als **linearen Stil** bezeichne. Die Figur wird hier auf einen linearen Körperkontur reduziert, wobei die Volumen unausgeführt bleiben.

Abb. 19

Zu beobachten ist dieses Verfahren zum Beispiel in der Zeichnung "Figurine, Knabe mit Roller":

Wir sehen eine gesichtslose Gliederpuppen-Figur, die mit einem Bein auf einem Tretroller steht. Die linke Hand ist auf den oberen Quergriff der Lenkstange gelegt, der rechte Arm ist nach vorn gestreckt, und

¹⁸³ Abb.: Gordon, Nr. XIV, Kat.Nr.: 370.

das zweite Bein befindet sich nach der schwinggebenden Bewegung des Abstoßens halb gestreckt in der Luft.

In der Schulterpartie der Figur ist durch die räumlich wirkende Kippung des Körpers nach links, zusammen mit der eingezeichneten Querlinie der Schulter und der Markierungslinie der Wirbelsäule noch eine Andeutung von Körpervolumen gegeben. In den gedachten Punkten der Gelenkverbindungen überschneiden sich die Konturlinien der Gliedmaßen. In der Transparenz der Körperformen läßt sich dann an einigen Stellen ein körperhaftes Davor oder Dahinter nicht mehr entscheiden. So bleibt es unklar, ob bei dem linken, angewinkelten Arm der Oberarm räumlich hinter dem Unterarm liegt oder umgekehrt. Es ist bei den Oberschenkeln und Gesäßteilen darstellungsmäßig ebenfalls nicht zu entscheiden, welches das linke und welches das rechte, welches das vordere und welches das hintere Bein ist.

Es handelt sich hier um eine Bewegungsstudie: Die Figur ist gesehen in einer für die Tätigkeit des Rollerfahrens besonders charakteristischen Stellung, die im Bewegungsablauf zu einem Höhepunkt gekommen ist - ein eingefrorenes Bewegungsmotiv, das die Ponderation des Körpers zeigt. Es ist keinerlei Bezug zur Alltagswelt des Kinderspiels gegeben, aus dem dieses Motiv isoliert wird.

In einer farbig ausgeführten Arbeit aus demselben Entstehungsjahr zeigt Brockmann dasselbe Thema, jedoch in realistischer Weise: wir sehen einen rollerfahrenden Knaben. Brockmann sagt aus, daß sich in dieser Darstellung der Pullover des Knaben auf eine Reklametafel der Schweizer Schokoladenfirma Suchard zurückführen läßt. Mit diesem Bezug auf die modische Bekleidung aus Brockmanns Kinderzeit ist ein Bezug zur Alltagswelt hergestellt.

Abb. 17

Ein Jahr später entsteht eine Variante der "Figurine" in etwas körperhaft modulierter Fassung. Ist die farbige Arbeit in ihrer Auffassung nach der Natur gesehen, so nimmt Brockmann für die Figurine in der Abb. 18 die Gliederpuppe zum Vorwurf. Gemäß der Forderung seines Vaters, ein Naturstudium zu betreiben, benutzt

Abb. 18

Brockmann hier die **vorproduzierte Form**. Dabei ersetzt die Gliederpuppe als Substitut den in Abb. 17 gezeigten Knaben.

Abb. 19

Zu dem Charakter einer Bewegungsstudie, der der Zeichnung "Figurine, Knabe mit Roller" anhaftet, kommt - bedingt durch die Transparenz der Darstellung - die Qualität einer technischen Zeichnung hinzu. Man ist an technische Blaupausen erinnert, wie sie in Ingenieurbüros gefertigt werden. Die Ingenieurzeichnung wird als neue Kunstform zwischen Heinrich Hoerle und Brockmann diskutiert, wobei die von Ludwig Kassák und Moholy Nagy herausgegebene Schrift MA¹⁸⁴ eine Vorbildfunktion hat. Brockmann berichtet hierzu:

"MA bot den meisten Diskussionsstoff zwischen mir und Hoerle: das >Aufgehen der ganzen Malerei in Architektur- und Ingenieurwesen<. Es war viel die Rede >vom Ende der Malerei und ihrer letzten Aufgabe als soziales Kampfmittel. Die Kunst sei zu Ende, es müsse eine neue Zeit kommen, wenn sie weiterexistieren solle!< Diese Veröffentlichung hat tatsächlich eine große Rolle gespielt."¹⁸⁵

Im Nachwort von MA propagiert Ludwig Kassák einen neuen Kunstbegriff unter dem Zusammengehen von Kunst, Wissenschaft und Technik:

"Unser Zeitalter ist das der Konstruktivität. [...] Kunst, Wissenschaft und Technik berühren sich an einem Punkt."¹⁸⁶

Bei solcher Gleichstellung von Kunst, Wissenschaft und Technik gilt es zu fragen, ob es sich bei Brockmanns linearem Stil um eine Individualitätsausschaltung handeln kann. Es gibt Anzeichen, die dafür sprechen.

184 MA, Buch neuer Künstler, hrsg. v. Ludwig Kassák u. Moholy Nagy, Wien 1922.

185 Brockmann in einem Brief an Hans Schmitt-Rost.

186 Ludwig Kassák, MA, o. Pag.

Bereits in der Ausstellung der Kölner Dada *Gruppe D* im Kölnischen Kunstverein im November 1919 werden gleichrangig neben Kunstwerken auch plastische Polarisationskurven aus einem Lehrmittelkatalog gezeigt. Die gezeigten Objekte sind wellenförmige, kurvige Drahtskulpturen. Solche Präsentation von technischen Anschauungsobjekten und Industrieprodukten ist hier gedacht als "Affront gegen die traditionellen Bildermaler der 'Gesellschaft der Künste' "¹⁸⁷, mit denen die Dadaisten gleichzeitig, wenn auch räumlich getrennt ausstellen.

Abb. 23

Wir können davon ausgehen, daß Brockmann, der in der Vermittlung durch Willi Kleinertz keine Rezeption von Dada-Manifestationen ausläßt, diese Ausstellung der *Gruppe D* bekannt ist. Die Akzeptanz technischer Formensprache im Range eines Kunstwerkes ist damit für Brockmann schon zu diesem frühen Zeitpunkt gegeben.

Brockmann kann sich auf die Qualität materieller Transparenz jener technischen Anschauungsobjekte beziehen, ihre technische Formensprache für sich nutzbar machen. In der Zeichnung "Drahtfigurine / Thema: Tanz, Fig. III" stellt Brockmann zwei linear gezeichnete Figuren dar, die er übereinanderkopiert. Beide Figuren scheinen in ihrer linearen Form auf einer Fläche zu liegen. Die Körperformen sind auf Kreise für die Köpfe, die Beckenregion und die Gelenke, sowie auf Keulenformen für die Gliedmaßen reduziert. Es handelt sich hier wiederum um eine Bewegungsstudie, für die es zeichnerische Varianten gibt, in denen die Figuren etwas mehr nach der Natur gesehen werden, wenngleich auch hier das Prinzip des Konturs und der Transparenz der Körperform erhalten bleibt.

Abb. 26

Abb. 24

Abb. 25

Abb. 27

Schließlich entstehen um 1930 "Drahtfigurinen" als plastische Arbeiten, die ihr direktes Vorbild in der Zeichnung "Drahtfigurine" von 1922 haben. Diese plastischen Drahtfigurinen gehen im Krieg verloren, werden von Brockmann aber Anfang der achtziger Jahre rekonstruiert.

Es fällt auf, wie schablonenhaft die einzelnen Körperteile gegeben sind, aus denen Brockmann die Figur in seinen plastischen "Drahtfigurinen" zusammensetzt. Alle Einzelformen sind auf einen

¹⁸⁷ Vitt, Walter; Dada-Köln - Daten und Fakten, in: Max Ernst in Köln, S. 163.

linearen Kontur reduziert. Arm- und Beinsegmente sind als Keulenform gegeben. Hände und Füße sind eingebogene Ovale, einander fast formgleich. Das Becken ist als Kreis gearbeitet, ebenso der Kopf. Der Oberkörper ist in einer abgerundeten Dreiecksform ausgeführt. Wichtiges Merkmal sind die transparenten Überschneidungen der zwei Figuren. Raum ist hier getilgt.

In der schablonenhaften Körperbildung der linearen Figuren vermeidet Brockmann jegliche individuelle künstlerische Formensprache. Das entspricht einer Forderung Heinrich Hoerles, die Brockmann aus der Erinnerung beschreibt:

"Er lehrte: 'Alles entpersönlichen, Schablone benutzen, Konstrukteur sein'."¹⁸⁸

Brockmanns schablonenhafte Formensprache in seinen Drahtfigurinen folgt der Strategie der **Individualitätsausschaltung**.

Es fällt auf, daß die von Brockmann in den Drahtfigurinen verwendeten Schablonenformen eine Parallelität zu Oskar Schlemmers Figurenauffassung zeigen, besonders zu Schlemmers plastischer Drahtfigur "Homo" von 1930/31.¹⁸⁹ Diese Verwandtschaft bemerkt schon Kruse und zitiert Schlemmers Beschreibung eines Körperaufbaus:

"Die Funktionsgesetze des menschlichen Körpers in Beziehung zum Raum; diese bedeuten Typisierung der Körperformen: Die Eiform des Kopfes, die Vasenform des Leibes, die Keulenform der Arme und Beine, die Kugelform der Gelenke. Ergebnis: Die Gliederpuppe."¹⁹⁰

¹⁸⁸ Zitiert nach: Bohnen 1976, S. 54.

¹⁸⁹ Abb.: Karin v. Maur; Oskar Schlemmer, Oeuvrekatalog, München 1979, Nr. P 25a, S. 389.

¹⁹⁰ Oskar Schlemmer, Die Bühne im Bauhaus (Mensch und Kunstfigur), 1925. Zitiert nach: Kruse 1970, S. 26.

Zur gleichen Zeit, da die Zeichnung "Drahtfigurine" entsteht, bearbeitet Brockmann auch das Gliederpuppenmotiv in der Zeichnung "Knabe mit Roller". Beide Arbeiten zeigen eine grundsätzlich gleiche Verwendung der Schablonenformen im Figurenaufbau. Einziger Unterschied: die Ovalform des Kopfes in der Gliederpuppe und die runde Kreisform des Kopfes in den Drahtfigurinen, wobei die Kreisform einen höheren Abstraktionsgrad einnimmt - sie ist die idealste geometrische Grundform. Die formale Nähe zu dem von Schlemmer beschriebenen Figurenaufbau ist eklatant. Brockmann weist aber sehr betont darauf hin, daß Arbeiten von Schlemmer im Kreise der *Progressiven* vor 1923/1925 nicht bekannt werden:

Abb. 26

Abb. 19

"Ich darf aber mit gutem Grunde nachweisen, auch was meine älteren Freunde aus dem Kreis der Kölner Progressiven betrifft, daß uns Schlemmer vor dem Jahre 1923 so gut wie überhaupt nicht bekannt war, und seine Zeichnungen kaum vor 1925 einigermaßen bekannt wurden, dazu auch nur durch Abbildungen in Publikationen. [...] Was mich selbst betrifft, so sah ich Originalgemälde von Sch. erst in der Ausstellung 'Deutsche Kunst', Düsseldorf 1928 Mai-Oktober, den Katalog besitze ich noch."¹⁹¹

Und an anderer Stelle bemerkt Brockmann:

"Die erste Arbeit (ein Relief) von Schlemmer sah ich zuerst in dem Bilderheft "MA", das 1922 von Kassak und Moholy Nagy (Budapest-Wien) herausgegeben worden ist."¹⁹²

Eine frühe, nicht datierte Zeichnung Schlemmers, die in ihrer Ausführung nicht das beschriebene Figurenschema, jedoch die

Abb. 21

¹⁹¹ Brockmann in einem Brief an Anthony Thwaites.

¹⁹² Brockmann in einem Brief an Schmitt-Rost.

Reduktion auf die Konturlinie zeigt, ist bereits 1919 im "Sturm" abgebildet.¹⁹³ Brockmann weist darauf hin, daß ihm bereits um 1920 mehrere "Sturm"-Hefte bekannt sind. Ob das Heft von 1919 mit der erwähnten Zeichnung Schlemmers hierzu gehört, kann nicht beantwortet werden.

Es ist die frei auf dem leeren Flächengrund stehende Linearität der Figuren, die Schlemmers Zeichnung mit Brockmanns linearen Arbeiten vergleichbar macht. Vor allem die transparent bleibenden Überschneidungen der Körper, die wir bei Schlemmer beobachten, finden wir in Brockmanns Drahtfigurinen wieder.

Schlemmers Zeichnung zeigt, daß die von mir unter dem Gesichtspunkt der technischen Pauszeichnung beschriebene Qualität der Linearität und Transparenz im Jahre 1919, dem Jahr der Ausstellung der Dada *Gruppe D*, bereits von Schlemmer gehandhabt wird.

Abb. 22

Brockmann bewegt sich mit seinem linearen Stil in einer bereits geläufigen künstlerischen Praxis. Dafür spricht auch eine Zeichnung auf dem Umschlag des Bulletin D von 1919, die zwei aus linearen Ovalen und Kreisen zusammengesetzte Figuren zeigt. Es dürfte sich hier um eine Zeichnung Jean Arps handeln, die sich auf eine vergleichbare Zeichnung "Kugelmenschen" von 1914 zurückführen läßt.¹⁹⁴ Anders als bei Schlemmer und Arp, die ihre linearen Figuren in Schemaumriß einansichtig geben, ist Brockmanns Rollerfahrer - trotz seiner Transparenz - in der Schulterpartie und in der Kopfform perspektivisch gesehen. Damit deutet sich Körpervolumen an. Das Motiv des Körperraumes wird hier somit nicht gänzlich aufgelöst.

¹⁹³ Der Sturm, 10. Heft 1919, S. 135.

¹⁹⁴ Jean Arp, "Kugelmenschen", Abb.: Max Ernst in Köln, S. 12.

15. Linearer Stil und Worringers Erlösungsmotiv

Die "einfache Linie" nimmt in Worringers Theorien zur Raummeidung den höchsten erreichbaren Grad ein, sie ist die "reinste Abstraktion":

"[...] die einfache Linie und ihre Weiterbildung in rein geometrischer Gesetzmäßigkeit mußte für den durch die Unklarheit und Verworrenheit der Erscheinungen beunruhigten Menschen die größte Beglückungsmöglichkeit darbieten. Denn hier ist der letzte Rest von Lebenszusammenhang und Lebensabhängigkeit getilgt, hier ist die höchste absolute Form, die reinste Abstraktion erreicht; [...]"¹⁹⁵

Wenn Worringer hier von Abstraktion spricht, so meint er die geometrische Abstraktion, die in einer Naturnachahmung nicht erreicht werden kann:

"Nun aber dient solcher Abstraktion kein Naturobjekt als Vorbild."¹⁹⁶

Worringers Theorie der Abstraktion ist die Theorie des Abstraktionsdranges, den er als grundsätzliches "Urbedürfnis des Menschen"¹⁹⁷ überall am Werke sieht. Dieser Abstraktionsdrang ist für Worringer grundsätzlich der Naturnachahmung gegenübergestellt. Die Möglichkeit einer Loslösung von der Naturnachahmung sieht Worringer darin, das Objekt der Darstellung zu isolieren:

"[...] sehen wir darin das Bestreben, das einzelne Objekt der Außenwelt, soweit es besonders das Interesse erweckte, aus seiner Verbindung und Abhängigkeit von

¹⁹⁵ Worringer 1908, S. 54. f.

¹⁹⁶ a.O., S. 55.

¹⁹⁷ a.a.O., 57.

den anderen Dingen zu erlösen, es dem Lauf des Geschehens zu entreißen, es absolut zu machen."¹⁹⁸

Dieses "absolut machen" des Objekts ist für Worringer dann aber nichts anderes, als die schon bekannte Raummeidung, von mir bezeichnet als **Worringers Erlösungsmotiv**:

"Alles Streben richtete sich also auf die vom Raum erlöste Einzelform."¹⁹⁹

Abb. 27 In der Wahl der Gliederpuppe erhält Brockmann ein aus geometrischen Gesetzmäßigkeiten entwickeltes ideales Bild der zweiten Natur, Gegenbild des Menschen. Hier ist eine Abstraktion bereits vollzogen, die Brockmann im Sinne einer vorproduzierten Form übernehmen kann. Brockmanns "Drahtfigurinen" zeigen sehr eindrucksvoll, daß in der Anwendung der reinen Linie, die sich allein auf die Darstellung geometrischer einansichtiger Körperformen beschränkt, im Sinne Worringers tatsächlich jeder Lebenszusammenhang getilgt ist. Jedes Detail, das die Figur in einer Individualität, aber auch in ihrer Einordnung in einen realen Lebenszusammenhang bestimmen könnte, ist vermieden.

Abb. 28
Abb. 29 Brockmann verläßt die Darstellung der reinen Linie, wenn er die lineare Figur in einen perspektivischen Raumprospekt einbezieht, indem er eine Figur z. B. auf einen perspektivisch gezeichneten Kubus setzt, oder indem er zwei lineare Figuren auf eine Bank innerhalb eines perspektivischen Kastenraumes setzt. Der perspektivische Raum ist hier als Bildwirklichkeit miteinbezogen. Zudem zeigen die Figurinen in der Zeichnung "Zwei disputierende Figurinen" und in dem Aquarell "Sitzende auf einer Bank" trotz ihrer Linearität wieder eine perspektivische Behandlung der Körper. Hier ist **Worringers Erlösungsmotiv** außer Kraft gesetzt.

¹⁹⁸ a.a.O., S. 55.

¹⁹⁹ a.a.O., S. 57.

Wenn die erwähnten Arbeiten Schlemmers und Arps als Stützen eines zeitgenössisch-linearen Stils rangieren, so folgt Brockmann in der perspektivischen Behandlung seiner Figuren doch einem eher konventionellen Muster. Vorbild für diese Konventionalität könnten jene Illustrationen zum Terenzischen "Eunuchen" (**Abb. 20**) sein, die von Worringer als herausragende Leistung mittelalterlicher deutscher Holzschnittkunst gewürdigt werden. Hier fällt die Klarheit der Linie ebenso auf, wie die flächige Leere der Binnenkörper sowie des Bildgrundes. Worringer kann denn auch bemerken, daß die "Darstellungsprobleme" hier gegenüber dem "Mitteilungsbedürfnis" in den Hintergrund getreten sind, denn: "[...] die künstlerische Aufgabe ist es, die den Zeichner ganz beschäftigt."²⁰⁰ Solche schwerpunktmäßige, programmatische Handhabung der Darstellungsprobleme und der künstlerischen Aufgaben ist denn wohl auch das Agens des Brockmann-Werkes von Anfang an. Was Brockmanns linearen Stil von den Terenzischen Illustrationen abhebt und auszeichnet, das ist die Transparenz der Darstellung, und der damit - im Grunde kontradiktorisch, aber doch überzeugend - einhergehenden Behauptung von Raum. Um das Motiv der Raumbehauptung bei Brockmanns linearen Figurationen in seinem Umfang verständlich zu machen, soll diese Gruppe von Arbeiten im folgenden unter weiteren Kategorien betrachtet werden.

16. Die vom Raum erlöste Gruppe und Husserls Tisch

In Brockmanns Plastik "Drahtfigurinen" ist keinerlei Raumbezug gegeben. Die Figuren können zwar in ihrer materiellen haptischen Erscheinung als Davor und Dahinter erfahren werden, sie verbleiben dennoch in der Fläche. Anders in der Zeichnung "Drahtfigurinen". Hier ist bei den beiden Figuren ein räumliches Davor und Dahinter nicht auszumachen. Wieder anders ist es bei der "Drahtfigurine III".

Abb. 27

Abb. 26

²⁰⁰ Worringer 1919, S. 54.

Brockmann gibt hier eine in Bodennähe zwischen den Füßen der beiden Figuren eingeschriebene perspektivisch verkürzte Kreisellipse - ein raumbehauptendes Motiv. Man könnte so weit gehen, diese Kreisellipse mit Husserls Tisch in Verbindung zu bringen.

Abb. 19

Dieselbe Behandlung einer linear gegebenen Figur an einem perspektivisch bestimmten Ort im leeren Raum finden wir in Brockmanns Rollerfahrer. Das Standbrett des Rollers ist perspektivisch fluchtend ausgeführt. Damit ist illusionistisch ein Ort im leeren Raum gegeben.

Brockmanns Rollerfahrer und seine Zeichnung "Drahtfigurine III" lassen sich im Sinne Worringers als **eine vom Raum erlöste Gruppe** bezeichnen.

Das Standbrett des Rollers erfüllt die gleiche Funktion wie das bereits bekannte Tableau in den Gemälden "Körper im imaginären Raum". Das Standbrett des Rollers kann in seiner fluchtenden Form als **Rudiment des Kastenraumes** angesehen werden, bei dem die reduzierte Tiefenerstreckung gleichzeitig eine Tiefenraumkappung erzeugt. Das problematische Verhältnis zwischen fluchtender Raumbewegung und isolierter Figur ist hier ganz ausgeschaltet. Raumausdehnung besteht hier nur im Körperraum der Figur - ich habe darauf hingewiesen, daß sie perspektivische Behandlung in der Schulterpartie und in der Kopfform zeigt, womit ihr Volumen angedeutet ist. Das Standbrett des Rollers kann, da es umschreitbar gedacht werden kann, als **Husserls Tisch** gedacht werden.

ZWISCHENKAPITEL FUTURISTISCHE ELEMENTE

Abb. 34

Bei dem Versuch, eine Figur in eine Raumdarstellung einzubinden, fragt Brockmann auch nach der Bewegung, die eine Figur im Raum vollzieht, vor allem in einem perspektivisch fluchtenden Raum. Denn die starre Positur einer Figur vollzieht die fluchtende Bewegung des Raumes nicht mit. Brockmann fragt also nach der Möglichkeit, die Figur an der fluchtenden Bewegung des Raumes teilhaben zu lassen. Das Aquarell "Damen mit Paraplu" von 1921 ist ein beredtes Beispiel hierfür:

Wir sehen einen im Schachbrettmuster gegliederten Plattenboden nach links oben fluchtend, in einer von rechts nach links aufsteigenden Perspektivlinie begrenzt. Darüber baut sich die Fassade eines Hauses auf, mit jalousieverschlossenem Fenster rechts und einer Fläche in der Mitte, die ebenfalls ein Fenster markiert. Wir sehen zwei Regenschirme, darunter zwei verschleierte, als rechtwinklige Dreiecke ausgebildete Köpfe auf langen, nach rechts hochgestreckten Hälsen, die dann - wie sonderbar - in einen einzigen Körper münden. Der Oberkörper ist in eine Jackenform gepaßt, darunter, von der Taille abwärts bis zum Boden, schließt sich die sich in Falten legende Rockfülle an, die aus versetzt angeordneten Dreiecken aufgebaut ist. An deren unterer Kante stoßen vier spitzige Winkel heraus, natürlich die Füße der beiden Damen, die hier in ausgreifendem Schrittmotiv die Straße nach rechts gegen die Fluchtrichtung des Plattenbodens entlanggehen.

Zwei Schirme und zwei Köpfe sind erkennbar, auch die Oberkörperpartie könnte mit Not noch die Zweiheit belegen, würde man den dunklen Streifen außen rechts als die in den Schatten geratene Partie der zweiten Dame auffassen.

Doch die gesamte untere Form, die zwei lange, bis zu den Füßen reichende Röcke darstellen soll, ist von der Hüfte abwärts - deckt

man den oberen Teil ab, so wird dies deutlich - in ihrem Aufbau verzeichnet und mißlungen. Der nach vorn drängende Winkel, der sich zunächst über die gedachte Linie der Oberschenkel erstreckt und dann - es müßte eigentlich auf der Höhe der Knie sein - nach links unten wegnickt, soll ein Bewegungsmotiv darstellen. Tatsächlich steht die gesamte Form wie eine in sich verschachtelte und verknickte Papptüte auf dem Boden.

Um das Motiv der aufgespannten Regenschirme zu rechtfertigen, hat Brockmann den Regen in einer Vielzahl feiner, parallel von links oben nach rechts unten verlaufender Linien dargestellt, die das ganze Bild überziehen.

Die Gesichtsschleier in diesem Aquarell müssen als Motiv modischer Attitüde gesehen werden. Es kann sich hier nicht um Witwenschleier handeln, dazu sind die Maße der Schleier zu klein, in der Form zu keck.²⁰¹ Die Dreiecksform in Verbindung mit den dreieckigen Hüten weist darauf hin, daß Brockmann hier an dem formalen Wert des Motivs interessiert ist.

Die langen Kleider der Frauen weisen auf die Wilhelminische Epoche hin, müssen aber wohl in dem Datum von 1921 als noch denkbare Erscheinung angesehen werden.

Brockmanns "Damen mit Paraplui" stehen zumindest in der formalen Behandlung ihrer Kleider und dem Dreiecksmotiv von Hut und Schleier einer etwas kubistischen Auffassung nahe. Ob Brockmann sich hier an einer kubistischen Arbeit oder an einer Arbeit aus dem Umkreis des Rheinischen Expressionismus orientiert hat, kann mangels Hinweisen nicht beantwortet werden. Anzumerken ist, daß Brockmanns Aquarell sowohl thematisch, als auch in der kubistisierenden Behandlung der Gewänder eine Ähnlichkeit zu August Mackes Gemälde "Helle Frauen vor dem Hutladen" (1913)²⁰² zeigt. Wir haben jedoch keinen Anhaltspunkt dafür, daß Brockmann dieses Gemälde gekannt hat. Mackes Bild ist erst 1922 in zwei

²⁰¹ Es ist auch kaum denkbar, daß es sich hier noch um ein Motiv der Verkleidung handeln soll, wie wir es bei den verschleierte Kokotten in Kirchners Gemälde "Potsdamer Platz" finden. Donald E. Gordon weist darauf hin, daß sich die Kokotten in der Zeit des Ersten Weltkriegs seit August 1914 mittels des schwarzen Witwenschleiers zu erkennen geben. Siehe Gordon, S. 100.

²⁰² Abb.: Güse, Nr. 112.

populären Publikationen reproduziert.²⁰³ Hervorzuheben ist, daß das Aquarell "Damen mit Paraplu" die einzige Arbeit in Brockmanns Werk ist, bei dem kubistisierende Stilelemente - wenn auch nur im Ansatz - zu beobachten sind.

- Abb. 30** Kruse vermerkt für dieses Aquarell im Zusammenhang mit einer Gruppe vergleichbarer Bilder, die alle das Motiv der Staffelung zeigen
Abb. 31
Abb. 32 - ebenso zwei Varianten des Themas "Zwei Damen mit Paraplu" -
Abb. 35 den Einfluß des italienischen Futurismus.²⁰⁴
Abb. 36

Ich habe bei dem Aquarell "Damen mit Paraplu" die Form der unteren Rockpartie als unstimmig und verzeichnet gewertet. Ich meine dies im Verhältnis zu den übrigen Bildelementen. Wir haben hier keine kubistische Arbeit vor uns. Es besteht in diesem Aquarell Brockmanns ein auffallendes Mißverhältnis zwischen den einzelnen Darstellungsmitteln. Dem raumgreifenden Schrittmotiv steht der Schachbrettboden entgegen: er ist Überbleibsel einer Raumkonstruktion, die einen isotrop fluchtenden Raum schafft, der in der Gliederung durch einzelne Plattensegmente gleichzeitig jene statischen Punkte markiert, an denen die hier stehenden Figuren das Fluchten nicht mitvollziehen.²⁰⁵

Es gehört nun zum Wesen des futuristischen Bildes, daß die Darstellung von Bewegung und Schnelligkeit dynamisierend den gesamten Bildraum erfaßt. Boccioni bemerkte in seinem Römischen Vortrag vom 29. Mai 1911:

²⁰³ Der Cicerone, XIV. Jg. H 17, Leipzig 1922; August Macke, Junge Kunst Bd. 32, Leipzig 1922.

²⁰⁴ Kruse 1970, S. 50 Nr. 15.

²⁰⁵ Zu dieser Raumproblematik siehe Badt S. 79 f.

"Die Futuristischen Maler werden nicht mehr die Natur und die menschlichen Formen auf die Leinwand bringen, sondern sie werden Vibrationen und die Geschwindigkeit der Formen zeichnen: nicht den Gegenstand also, sondern den Rhythmus des in Bewegung befindlichen Gegenstandes." ²⁰⁶

Betrachtet man Brockmanns Arbeiten "Eisenbahnabteil" und "Sitzende im Coupé", so fällt auf, daß hier die durch die Fahrt des Zuges erzeugte Vibration dargestellt ist. Die sitzende Figur ist durch Hintereinanderstaffelung ihrer Silhouette gezeigt. Dorothea Eimert benutzt für solche Motive der Hintereinanderreihung den Begriff "Verdoppelung".²⁰⁷ Es ist ein Moment der Staffelung, das in dieser Bearbeitung aussieht wie jene aufeinanderfolgenden Momentaufnahmen der Chronophotographie²⁰⁸, die die Futuristen für sich entdeckt hatten.

Abb. 31**Abb. 32**

Eine Chronophotographie muß auch Luigi Russolos Gemälde "Plastische Übersicht der Bewegungen einer Frau" zugrundeliegen. Russolos Gemälde ist im Katalog des Ersten Deutschen Herbstsalons von 1913 publiziert²⁰⁹ und somit für Brockmann zugänglich.

Abb. 33

Auffallend aber ist bei Brockmanns "Sitzende im Coupé", daß der ganze übrige Bildteil, nämlich der Innenraum des Zugabteils, völlig statisch gegeben ist.

Umberto Boccioni weist 1914 in seiner Schrift "Wir setzen den Betrachter mitten ins Bild" auf das Wesen der Futuristischen Malerei hin, die den Gegenstand eben nicht realistisch veristisch abbilden will:

²⁰⁶ Zitiert nach: Dorothea Eimert, Der Einfluß des Futurismus auf die Deutsche Malerei, Köln 1974, S. 47.

²⁰⁷ a.a.O., S. 208 ff., S. 240 f., S. 254 ff.

²⁰⁸ Vgl. hierzu die Bewegungsstudien von Marey: Negative of man walking, clothed in black with white stripes, 1885. Cinémathèque Française, Paris; und Eakins: Double jump, 1885. The Franklin Institute, Philadelphia. Abb.: Beaumont Newhall, The history of photography, London 1972, S. 87.

²⁰⁹ Erster Deutscher Herbstsalon, Verlag der Sturm, Berlin 1913, o.Pag.

"Die Ränder des Gegenstandes fliehen nach einer Peripherie (Umwelt), deren Mittelpunkt wir sind."²¹⁰

In seiner Schrift "Die Malerei der Töne, Geräusche und Gerüche" (1913) nennt Carlo Carrà Kategorien und Ziele für die Dynamisierung des Bildes:

"4. Die dynamische Arabeske als die einzige, vom Künstler in den Tiefen seiner Sensibilität erschaffene Wirklichkeit.

5. Den Zusammenprall aller spitzen Winkel, die wir ja bereits die Winkel des Willens genannt haben.

6. Die schrägen Linien, die wie ebenso viele Pfeile vom Himmel auf das Gemüt des Betrachters fallen, und die in der Tiefe verlaufenden Linien.

15. Die Echos der in Bewegung befindlichen Linien und Volumen."²¹¹

Carràs Proklamationen sind pathetisch, aber gerade dies verlangt das Futuristische Kunstwerk: leidenschaftliche Gemütsregung. In Brockmanns Aquarell "Damen mit Paraplui", sowie auch in der Arbeit "Sitzende im Coupé" ist von solcher leidenschaftlichen Bewegtheit nichts zu spüren. Ebenso fehlen die von Carrà in den Punkten 5. und 15. geforderten formalen Gestaltungsmittel.

Brockmann mag futuristische Arbeiten aus Abbildungen gekannt haben. Sicher ist, daß Arbeiten von August Macke einen starken Eindruck auf ihn ausübten. Brockmann äußert sich zu der Frage nach der Bedeutung Mackes für ihn im Zusammenhang mit dem Motiv des steifen Hutes:

„Ja, die Bedeutung von Mackes Spaziergängern darf man nicht außer acht lassen. Aber Macke ist zu feinempfindlich in der Farbe. Nehmen Sie Mense, er ist

²¹⁰ Zitiert aus: Umbro Apollonio, Der Futurismus, Köln 1972, S. 230.

²¹¹ a.a.O., S. 155.

viel härter. Die Form als Bedeutungsträger, das hat mich interessiert.“²¹²

Wie Brockmann hier deutlich betont, sucht er die Form, nicht aber die Auflösung der Form.

In den Arbeiten "Flammenfigurinen" und "Sitzende im Coupé" nimmt Brockmann Zeit und Zeitabfolge zum Thema. Gleichzeitig sucht er jedoch die eine, gefügte Form, versucht sie aus Bewegungsabläufen heraus zu isolieren. Brockmann äußerte sich hierzu:

Abb. 30

Abb. 32

"Alle Gesten, alle Posituren haben einen Charakter. Es ist eine Bewegung, die an einem bestimmten Punkt zur Ruhe kommt. Die dazwischenliegenden Phasen verwirren. Sie brauchen eine geklärte Form. Wenn ein Kind zum Beispiel einen Laufenden darstellt, so wählt es den Moment, in dem die Beine weit ausgreifend sind."²¹³

Wir müssen für das Aquarell "Damen mit Paraplui" von 1921 vermerken, daß der Versuch, hier ein Moment der Bewegung überzeugend darzustellen ebenso mißlungen ist, wie der Versuch, das Motiv als „geklärte Form“ zu gewinnen. Es ist ein frühes Werk, bei dem Brockmann sich über die Wahl der Gestaltungsmittel noch unentschieden ist. Diese Unentschiedenheit in der stilistischen Bildkonzeption drückt sich dabei auch in der thematischen Unentschiedenheit aus. Man muß hier fragen, ob Brockmanns Thema die Bewegung ist, oder ob er in einer mehr naturalistischen Orientierung Flaniersucht und modisches Verhalten zweier Damen aus der bürgerlichen Welt darstellen wollte.

²¹² Aus: Gespräche zwischen Gottfried Brockmann und Gernot Thiele.

²¹³ Aus: Gespräche zwischen Gottfried Brockmann und Gernot Thiele.

Abb. 35

Abb. 36

Noch zweimal, um 1924, hat Brockmann sich in Bleistiftzeichnungen mit dem Motiv "Damen mit Paraplu" befaßt. Diese späten Lösungen erfassen das Bewegungsmotiv des Schreitens überzeugender. Brockmann wählt beide Male eine leichte Schrägansicht. Die Körper der beiden Frauen sind hier aus geschlankten geometrischen Formen gebildet, die in ihrer Hell-Dunkel-Abfolge eine Staffelung bewirken. Es entsteht ein deutlicher Eindruck von Hintereinanderfolge. Der ganze Körper ist eingespannt in die diagonale Achse von der linken Schulter hinablaufend in die vorgestellten ausschreitenden Beine. Auffallend ist auch, daß die Röcke hier plötzlich knielang sind - eine Errungenschaft der Mode der 20er Jahre - im Gegensatz zu dem langen, noch der Wilhelminischen Zeit entstammenden Rock in dem Aquarell von 1921. Solche Betonung der Beine unterstützt dynamisch das Motiv des Schreitens.

Es scheint diese gesamte besprochene Bildgruppe ein Versuch Brockmanns zu sein, in der Beobachtung von Bewegungsabläufen den Primat der Form zu finden. Denn, betrachtet man die Zeichnung "Sitzende im Coupé", so muß man hier feststellen, in dem Prinzip der Staffelung ändert sich die Grundform nicht.

VIERTER TEIL
FIGÜRLICHE PROGRAMME

1. Typus versus Gattung

Während Uli Bohnen für die Kennzeichnung der entindividualisierten Figuraldarstellung bei den *Kölner Progressiven* dem von Harald Brockmann eingeführten kunsthistorischen, formorientierten Typenbegriff folgt²¹⁴, verwendet Kruse in seiner Beschreibung von Brockmanns Arbeiterdarstellungen den Typenbegriff ganz unbesetzt:

"Die Arbeiter sind als Typen, doch menschlich, im Gefühl der Solidarität gesehen."²¹⁵

Es steht zu vermuten, daß sich hinter solcher Beschreibung keine Formanalyse, sondern eine Gattungszuweisung verbirgt. Ein Verhalten, das in der Anwendung des Typenbegriffs verbreitet ist, weil nicht zwischen einem formalorientierten und einem soziologischen Typenbegriff unterschieden wird.

Schon Rudolf Albrecht schreibt 1927 in seiner Einleitung zu Brockmanns Mappe "Bilderbogen der Zeit I. Arbeiter":

Abb. 200

"Die Entwicklung unserer Zeit drängt fraglos zur Typisierung. Das bringt die Überwindung von Raum und Zeit durch die Technik mit sich. Die Type bildet sich nicht nur im toten Material, sondern sie hat sich noch eher im lebendigen Menschen herausgebildet. [...] Es ist der klassenbewußte Mensch unserer Tage, wie er sich als

214 Bohnen 1976, S. 56.

215 Kruse 1970, S. 27.

Type herausgebildet hat, der uns hier vorgeführt wird."²¹⁶

Albrechts Typenbegriff erscheint gerade in der Hinzuziehung des Klassenbegriffs als ein logischer Ordnungsbegriff, der auf das Gattungshafte, nämlich die soziale Stellung und Zugehörigkeit des Menschen zielt.

Die logische Zuordnung, die Gültigkeit des Gattungshaften, die wir in unseren Urteilen fassen, ergeben sich aus bestimmten, gemeinsamen Merkmalen. In unserer Beobachtung bildhafter Erscheinungen sind solche Merkmale formale Qualitäten. Wie leicht sich solche formalen Qualitäten als maskenhafte Qualitäten erweisen können, und wie leicht der auf das Gattungshafte zielende logische Ordnungsbegriff dabei in die Irre geführt werden kann, zeigt ein von Hermann Weidhaas beschriebenes Beispiel:

"Ein Box-Weltmeister im Schwergewicht kann, entsprechend gekleidet und posiert, durchaus wie ein Arzt aussehen, (...)"²¹⁷

Um solche Abweichungen berücksichtigen zu können, sie einfangen zu können, sie letztlich auch zur Kenntnis zu nehmen, brauchen wir für unsere Fragestellung statt eines logisch bestimmten einen morphologisch bestimmten Ordnungsbegriff. Der morphologische Begriff bietet gegenüber dem rein umfangmäßig bestimmten Gattungsbegriff eine gewisse alternierende Freiheit, denn er berücksichtigt vorhandene oder auch fehlende Merkmale, die nicht alle Exemplare einer Gattung aufweisen müssen. Der morphologische Begriff ist der Begriff des Idealtypus.²¹⁸

Eine Unterscheidung zwischen dem Gattungsbegriff, der eine umfangmäßige Zugehörigkeit zu einer Gruppe logisch bezeugt, und einem Idealtypus, der morphologisch ausgerichtet ist, ist darüber

²¹⁶ Rudolf Albrecht, Einleitung zu: "Bilderbogen der Zeit I. Arbeiter, Düsseldorf 1927.

²¹⁷ Weidhaas, S. 15.

²¹⁸ Siehe hierzu Rüstow, S. 55, besonders S. 56.

hinaus insofern sinnvoll, als wir - dies zur Erinnerung - nach den künstlerischen Verfahrensweisen Brockmanns fragen.

2. Der Idealtypus

Da wir hier nach den künstlerischen Verfahrensweisen Brockmanns fragen, müssen wir mit Blick auf den Typusbegriff fragen, wie Brockmann einen Typus hervorbringt und wie er ihn im Bild einsetzt. Konstruktion und Anwendung des Typus müssen voneinander getrennt betrachtet werden.

Für die Frage nach der Konstruktion eines Typus bietet es sich an, Max Webers Begriff des "Idealtypus" aufzugreifen. Max Weber beschreibt die Konstruktion eines "Idealtypus" wie folgt:

"Er wird gewonnen durch einseitige Steigerung eines oder einiger Gesichtspunkte und durch Zusammenschluß einer Fülle von diffus und diskret, hier mehr, dort weniger, stellenweise gar nicht, vorhandenen Einzelperscheinungen, die sich jenen einseitig herausgehobenen Gesichtspunkten fügen, zu einem in sich einheitlichen Gedankenbilde. In seiner begrifflichen Reinheit ist dieses Gedankenbild nirgends in der Wirklichkeit empirisch vorfindbar, es ist eine Utopie, und für die historische Arbeit erwächst die Aufgabe, in jedem einzelnen Falle festzustellen, wie nahe oder wie fern die Wirklichkeit jenem Idealbilde steht, [...]"²¹⁹

Die von Weber beschriebene "einseitige Steigerung eines oder einiger Gesichtspunkte" sowie "Zusammenschluß einer Fülle von [...] Einzelperscheinungen" sind brauchbare Kriterien zur Überprüfung einer Typuskonstruktion.

²¹⁹ Weber, S. 191.

3. Idealisierung und Überzeitlichkeit²²⁰

Die Beantwortung der Frage nach Brockmanns Typenkonstruktion kann nur anhand des Begriffs des Idealtypus erfolgen, da allein dieser Typenbegriff Konstruktionskriterien zu beschreiben vermag. Der Begriff des Idealtypus birgt allerdings einige Eigenarten, auf die es hier hinzuweisen gilt.

Die Konstruktion eines Idealtypus ist ein Vorgang formaler Vereinfachung zum Zwecke größerer Exaktheit in der Aussage. Max Weber weist darauf hin, daß wir einen Idealtypus als "Gedankenbild" anzusehen haben, "[...] welches nicht die historische Wirklichkeit oder gar die 'eigentliche' Wirklichkeit ist [...]"²²¹, und daß dieses Gedankenbild "[...] die Bedeutung eines rein idealen Grenzbegriffes hat, an welchem die Wirklichkeit zur Verdeutlichung bestimmter bedeutsamer Bestandteile ihres empirischen Gehaltes gemessen, mit dem sie verglichen wird."²²²

Der Idealtypus fungiert also nur zur Abgleichung mit empirischen Gehalten, er selbst ist empirisch leer, und zwar deshalb, weil er in einem Vorgang der Idealisierung gewonnen ist. Unter Idealisierung sei verstanden die Ersetzung einer ursprünglich gegebenen Form durch eine einfachere. Ich verwende hier den Begriff der "Idealisierung" analog den Beschreibungen Stephan Körners zur Idealisierung von Begriffen. Körner bemerkt, daß der durch Idealisierung gewonnene vereinfachte "[...] neue Begriff exakt ist, daß er von Zweideutigkeiten befreit wird, daß gewisse logische Relationen, in denen er zu anderen Begriffen steht, vernachlässigt werden usw."²²³

²²⁰ In der Frage nach der Qualität der Überzeitlichkeit folge ich Max Raphael, der - ausgehend von Marx - fragt, warum wir bei Werken der antiken griechischen Kunst "von einem die gesellschaftlichen Bedingungen transzendierenden 'ewigen Reiz' " sprechen können und ob allen Werken der griechischen Kunst ein "überzeitlicher oder übergeschichtlicher Wert" zukommt. Siehe Raphael, S. 236. Für den Hinweis auf Max Raphael danke ich Knut Nievers.

²²¹ Weber, S. 194.

²²² a.O.

²²³ Körner 1976, S. 29.

Wenn sich solche Idealisierung in Brockmanns Typenfiguren beobachten ließe, so müßten diese Typenfiguren ihr Verhältnis zum realen Leben eingebüßt haben, denn - so Körner - : "Durch Idealisierung empirischer Begriffe verlieren diese oft ihren unmittelbaren Kontakt mit der Sinneserfahrung."²²⁴ Indem ich Körners Blick auf den Begriff durch unseren Blick auf die Form ersetze, müßte zu beobachten sein, daß die bei Brockmann neu gewonnene Form "empirisch leer ist".²²⁵ Was empirisch leer ist, muß in einer Qualität von Überzeitlichkeit erscheinen. Eine Qualität der Überzeitlichkeit muß also der Form zukommen, die ihren "Kontakt mit der Sinneserfahrung" verloren hat, gleichzeitig aber mit einer sinnlich erfahrbaren Form identifiziert wird. Körner bemerkt zur Frage nach der Realisierung von idealisierten Begriffen: "Die Anwendung (Realisierung) eines idealisierten Begriffs besteht nicht in der Aufweisung von sinnlichen Einzelfällen, die er ja nicht hat, sondern in seiner Identifizierung mit einem sinnlichen Begriff."²²⁶

Die Frage nach Brockmanns Typenkonstruktion muß auch die Frage nach den Idealisierungsmomenten beantworten. Lassen sich Idealisierungsmomente in Brockmanns Typenfiguren erkennen? Läßt sich eine empirische Leere und eine damit einhergehende Qualität von Überzeitlichkeit erkennen? Es gibt einen guten Grund, nach der Qualität der Überzeitlichkeit zu suchen. Mir scheint, daß der von Kruse verwendete Begriff "etwas zeitlos-magisches"²²⁷ der Sache nahekommt. Brockmann selbst verwendet in seinem Text "Stilleben" von 1975 ebenfalls den Begriff des Zeitlosen zur Beschreibung seiner Arbeitsabsicht:

"Ich möchte das 'zeitlos Wesentliche' ausdrücken.
Deshalb reduziere ich auch in meiner Malerei die
Zufälligkeiten der Licht- und Farbspiele des Augenblicks

224 a.O.

225 Körner 1977, S. 116.

226 Körner 1976, S. 29.

227 Kruse 1970, S. 26.

auf das notwendigste zu einer kargen 'Gegenstandsmagie'. So werden eigentlich die meißten [sic!] meiner Bilder mehr oder weniger zu 'Stilleben', oder wie die französischen Kollegen zu sagen pflegen, einer 'nature morte' in wortwörtlichster Bedeutung."²²⁸

Nun hat der Begriff des "zeitlos Wesentlichen" tendenziell eine metaphysische und somit passivische Qualität. Da Brockmann eine allgemein verbindliche Aussage anstrebt, möchte ich - um die Rezeptionsfähigkeit des Brockmann-Werkes zu bezeichnen - den Begriff des Zeitlosen durch den Begriff der Überzeitlichkeit ersetzen, der als geschichtlicher Begriff auf eine Wirkungsqualität hinweist. Mit dem Begriff der Überzeitlichkeit sollen jene Eigenarten im Brockmann-Werk charakterisiert sein, die in einer Qualität objektiver Allgemeinheit ihren historischen Entstehungsmoment transzendieren. Eine im Brockmann-Werk auffindbare Qualität der Überzeitlichkeit müßte sich somit nicht einfach rezeptionsbedingt einstellen, so wie dies mehr oder weniger bei jedem Kunstwerk mit zunehmendem Grad an historischer Distanz geschieht. Vielmehr - dies ist nun die These - müßte eine im Brockmann-Werk auffindbare Überzeitlichkeit eine Qualität sein, die von Brockmann selbst als wesentliches Inhaltsmoment seiner Kunst intendiert und produktionstechnisch bewußt inszeniert wird.

²²⁸ Brockmann, Gottfried; Stilleben, in: Das Stilleben, Ausst. Kat. des Bundesverbands Bildender Künstler, Landesverband Schleswig-Holstein, Kiel 1975, o. Pag.

4. Richtung und Offenheit des Typus

Für die Frage nach der Anwendung des Typus ist es notwendig, den kunsthistorischen Typenbegriff zu bemühen, denn die Konstruktionsmethoden des Idealtypus lassen allein keine Aussage zu über seine bildkonstituierende Funktion. Um diese Problematik zu verstehen, bedarf es einiger Klärungen zum Typenbegriff, wie ihn die kunsthistorische Fragestellung versteht.

Wenn ein im Kunstwerk angelegter "Richtungssinn" durch den Typus getragen und über Epochen weitergegeben werden kann²²⁹, so doch wohl nur deshalb, weil der Künstler die Möglichkeit hat, den Typus stets aufs Neue zu individualisieren. Dies setzt allerdings voraus, daß wir den Typus als eine geschmeidige Form auffassen, die sich für die künstlerische Gestaltungsweise variabel zur Verfügung hält.

Brockmann selbst muß dieses Verhältnis von Richtung und Offenheit des Typus bewußt gewesen sein, denn er spricht in diesem Zusammenhang von "Richtungstendenzen":

"Nur dann, wenn wie in der Typographie gewisse Richtungstendenzen gegeben werden, kann der Betrachter mitgetroffen werden."²³⁰

Und die Offenheit eines Typus bietet die Möglichkeit zu seiner Wandlung. Brockmann bemerkt hierzu:

"Obwohl ich nachher, wenn ich die Type hatte, in der Wandlung dieser Form einen außerordentlich reichen Ausdruck gewann."²³¹

229 Erik Forssman sieht den von Sedlmayr eingeführten Begriff "Richtungssinn" [Hans Sedlmayr, Kunst und Wahrheit, Hamburg 1958, S.65.], und das Gerichtetsein des Kunstwerkes in seinem Weiterwirken in der Geschichte als im Typus verankert. Siehe Forssman, S. 287.

230 Brockmann in: Gespräche zwischen Gottfried Brockmann und Gernot Thiele

231 ebenso.

Und an anderer Stelle:

"Je nach Umständen kann etwas anderes, neues entstehen."²³²

Erik Forssman hat in der Unterscheidung zwischen Ikonographie und Typologie eine zwei-Wege-Möglichkeit zur Frage nach dem Bedeutungssinn von Kunstwerken entworfen, "[...] wobei die reine Ikonographie denjenigen Pol verträte, wo die verbale Bedeutung so gut wie kunstfrei erscheinen könnte, während bei der Typologie am anderen Pol die künstlerische Gestalt wenn nötig so gut wie bedeutungsfrei gesehen werden könnte."²³³ Forssman hebt den Typus als allgemeinste nicht individualisierte Gestalt von der Bildformel ab, in der durch zugegebene Attribute oder inhaltliche Bedeutungskontexte Motiv und Bedeutung miteinander verknüpft erscheinen.²³⁴

Wir kollidieren hier mit Brockmanns eigener Typendefinition, da Brockmann das u.a. im Tatauierungswesen auffindbare Motiv des Seemanns als Typus bezeichnet.²³⁵ Dieses Motiv des Seemanns muß im Sinne Forssmans bereits als Bildformel angesehen werden, da es durch Attribute ausgezeichnet ist. Der Typus für dieses Motiv müßte formal allgemeiner gefaßt werden und etwa benannt werden als: "der starke Mann".

Es soll für die nachfolgenden Untersuchungen zum Typenbegriff in Brockmanns Werk ein Schema aus drei Begriffskriterien gelten, die sich stufenhaft anwenden lassen.

²³² Brockmann in: Gespräche zwischen Gottfried Brockmann und Gernot Thiele.

²³³ Forssman, S. 288.

²³⁴ Forssman, S. 287.

²³⁵ Siehe: Gespräche zwischen Gottfried Brockmann und Gernot Thiele.

Erstens: Typus.

Unter Typus soll verstanden sein die bedeutungsfreie, rein auf formale Qualitäten beschränkte künstlerische Gestaltung einer Figur.

Zweitens: Richtungssinn.

Unter Richtungssinn soll verstanden sein ein dem Typus zukommender, inhaltlicher Charakter, der auf einen Bedeutungsgehalt zielt.

Drittens: Bildformel.

Unter Bildformel soll verstanden sein eine Verknüpfung von formalem Motiv und inhaltlichen Bedeutungsgehalten.

5. Der weibliche Typus

Brockmann hat sich in der frühen Phase seines Werkes für Themen und Szenen aus dem Alltagsleben in den Straßen der Stadt interessiert. Nachfolgend besprochene Arbeiten gehören in die von Brockmann so bezeichnete Gruppe der "Kölner Straßen", die er in einer Mappe zusammenfaßt und diese auf dem Deckel bezeichnet:

"Kölner Straßen"

"(Begonnen 1920 und bis 1925 weiterentwickeltes Thema des Strassenjungen Fritz. Es gab einen ganzen Konvolut solcher Zeichnungen auf Schreibmaschinendurchschlagpapier, der wie manches andere meiner Jugendarbeiten bei einem Bombenangriff in der Wohnung meiner Mutter in Ddf. verbrannte.)" ²³⁶

Abb. 38

Abb. 39

In zwei Zeichnungen von 1923, "In den Anlagen" und "Straßenbild", beschreibt Brockmann das Motiv des Spaziergangs in einer öffentlichen Grünanlage. Es sind auf den ersten Blick harmlose Szenen: Passanten sitzen auf einer Bank, Frauen schieben Kinderwagen und Rollstühle mit nicht Gehfähigen. Brockmann führt hier ein Thema ein, das ihn sein ganzes Werk hindurch beschäftigen wird: Konfrontation und Polarität zwischen Mann und Frau in Verbindung mit eingeübten Verhaltensweisen. Betrachten wir hier zunächst Brockmanns Zeichnung "In den Anlagen":

Die glatte Piste eines Weges erstreckt sich als hochgeklappte schiefe Ebene in die Bildtiefe. Scharf gezogene Linien trennen eine rechte und eine linke Wegseite von einem Mittelstreifen, auf dem Bäume stehen, deren Wipfel den äußerst hochgezogenen Fluchtpunkt, zu dem das Wegende münden muß, verdecken.

Im Vordergrund wird der Blick auf die an den linken Wegrand gerückte Bank gelenkt, auf der zwei Personen nach links gewandt sitzend aus dem Bild hinausblicken. Die vordere Figur mag man

²³⁶ Brockmann hat die Bezeichnung nachträglich, vermutlich in den 70er Jahren oder bis 1982/83 vorgenommen. Nachlaß Brockmann.

anhand ihres Hutes als männlich identifizieren, das Geschlecht der Nachbarfigur ist in der ungenauen Zeichnung nicht festzustellen. Hinter der Bank, am linken Wegrand, steht eine Frau mit einem Kinderwagen. Ihr Blick kreuzt über den Weg zwischen den Bäumen hindurch und trifft auf eine als eindeutig weiblich zu erkennende Figur, die in einem Rollstuhl sitzend von einer undeutlich gezeichneten Figur hinter ihr - die Haartracht weist auf eine Frau hin - geschoben wird. Dieser Gruppe frontal gegenübergestellt, dem Betrachter den Rücken zuwendend, schiebt eine Frau einen Kinderwagen vor sich her. Deutlich ist ihre Bewegung an dem Ausschreiten der Füße abzulesen. Ihr Haar ist mit einer Haube bedeckt, die eine glättende, rundende, damit abstrahierende Form des Kopfes gibt. Ihr wadenlanges Kleid ist schlicht, ohne Schmuck, ohne Gürtung in der Taille, anscheinend das schlichte Gewand einer Kinderschwester. In der Rückenansicht sieht die Figur in ihrer detaillosen, auf den Kontur reduzierten Kleidung etwas steif aus. Der Ort des Bildgeschehens ist - nach allem, was wir sehen - eine Domäne der Frau, die hier ihren alltäglichen Dienst versieht. Die auf der Bank sitzende männliche Figur hat dem Geschehen unbeteiligt den Rücken zugewandt.

In dieser Zeichnung ist bereits vieles angelegt, was im Weiteren bestimmend und charakteristisch für Brockmanns Werk sein wird, und zwar sowohl formal stilistisch, als auch thematisch.

Als formale Momente lassen sich nennen:

Erstens: Der perspektivisch fluchtende, glatte Wegplan - ein Rudiment des Kastenraumes.

Zweitens: Die starre, nur durch Kontur definierte Form der Vordergrundfigur.

Als thematisches Moment läßt sich nennen: Die Alltagstätigkeit der Frau - Kinderpflege und Krankenbetreuung.

Die bisherige Rezeption hat immer wieder darauf hingewiesen, daß für Brockmanns frühes Werk der Einfluß Seurats oder Légers wichtiger war als die direkte Wirkung der *pittura metafisica*.

Kruse schreibt 1970:

"Ahnherr Schlemmers und Brockmanns ist Seurat: ihre zeitweilige Verwandtschaft erklärt sich aus ihrer Nähe zur Pittura metafisica."²³⁷

Anna-Christa Funk schreibt 1976 im Zusammenhang mit Brockmanns Werkgruppe der Puppen und Schneiderpuppen, die sich mit den hier besprochenen Figurendarstellungen in den Straßenbildern zeitgleich verhalten:

"Für Gottfried Brockmann waren nach eigener Aussage in diesem Stadium seines Werkes Seurat oder Léger wichtiger."²³⁸

Solche Einflußbehauptung bleibt vage. Zudem muß man fragen, was mit einer solchen Einflußbehauptung überhaupt gewonnen ist, wenn man dabei nicht das Individuelle und Eigenständige an Brockmanns Arbeiten hervorhebt. Bei formalen Gestaltungsmitteln, die in der Kunstgeschichte der Moderne bei unterschiedlichen Künstlern ähnlich auftauchen, gewinnt man über eine Antwort auf die Frage nach der Urheberschaft hinaus eigentlich kaum etwas. Wir haben es im frühen 20. Jh. mit Gestaltungsmitteln zu tun, die von Reduktionen und grundsätzlichen Abstraktionen geprägt sind. Durch die Verbreitungsmöglichkeit der Kunstzeitschriften steht ein Arsenal an formalen und stilistischen Orientierungsmöglichkeiten öffentlich zur Verfügung, dessen sich der einzelne Künstler bedienen kann, ohne sich darüber Rechenschaft ablegen zu müssen. Pierre Bourdieu weist darauf hin, daß es kollektive Formen gibt, in denen der Künstler als Individuum mit seinem Zeitalter verbunden ist ohne es zu merken.²³⁹

²³⁷ Joachim Kruse, Gottfried Brockmann, Schleswig 1970, S. 26.

²³⁸ Anna Christa Funk, Kunst und ... Zur Bildsprache Gottfried Brockmanns, in: Kat. Ausst. Osthaus Museum Hagen / Kunsthalle zu Kiel 1976, o. Pag.

²³⁹ Bourdieu, S.132.

Seurats Gemälde "La Grande Jatte" (bei mir ohne Abb.) ist 1922 im Kunstblatt reproduziert, für Brockmann also zugänglich.²⁴⁰ Seurats Figurendarstellungen lassen sich formal mit Brockmanns weiblicher Figur wegen des hohen Grades an formaler Vereinfachung vergleichen. Hier wie dort beobachten wir Stilisiertheit und Steifheit der Figuren. Doch man bedenke: Brockmann erreicht die knappe, vereinfachte Form seiner weiblichen Vordergrundfigur durch ihre Rückenansicht und durch die Schlichtheit des Kleides.

Diese formale Behandlung der Figur zeigt in ihrer Vereinfachung eine Technik, wie sie von Max Weber für die Typenkonstruktion beschrieben wird: "einseitige Steigerung eines oder einiger Gesichtspunkte" und "Zusammenschluß einer Fülle von [...] Einzelperscheinungen, die sich jenen einseitig herausgehobenen Gesichtspunkten fügen, [...]". Das ist die Reduktion der Figur auf ihren Kontur, die Hervorhebung der Hüftlinie, die die Figur als weiblich kennzeichnet, insgesamt die Verschleifung zu einem Figurenschema, das wir als weiblich anerkennen.

Die so gewonnene Figur können wir als Typus bezeichnen, und sie läßt sich in ihren formalen Eigenschaften beschreiben als: **kegelförmig, weiblich.**

Brockmann zeigt seine weibliche Figur in der Zeichnung "In den Anlagen" in einer berufsbedingten, funktionalen Kleidung. Er verzichtet auf präzisierende Details. Damit verzichtet er auch auf eine zeitgeschichtliche Aussage. Die Szene ist zeitlos. Diese Zeitlosigkeit wird gestützt durch Anonymität und Funktionalität, in der die Figuren agieren. Die dienstleistende Frau ist bei Brockmann durch Kleidung und beigegebenem Attribut des Rollstuhls in ihrem sozialen Auftrag gekennzeichnet. Es läßt sich beobachten, daß Brockmann die menschliche Figur ebenso wie alle alltäglichen Erscheinungen einem logischen Kontext unterordnet. Da solche Unterordnung

²⁴⁰ DAS KUNSTBLATT, VI. 1922.

wiederkehrend zu beobachten ist, läßt sich dahinter Programmatik vermuten.²⁴¹

Brockmanns bildnerische Darstellung der weiblichen Figur läßt sich zusammenfassend beschreiben als: **kegelförmig**. Die Merkmale dieser Figurendarstellung sind typenhaft.

Abb.39

In dem "Straßenbild" von 1923, einer Bleistiftzeichnung, gibt Brockmann, wiederum in einer Parkszenerie, eine dem Betrachter zugewandte, einen Kinderwagen schiebende Kinderschwester. In einiger Entfernung hinter ihr auf der Wegmitte, ebenfalls dem Betrachter zugewandt, steht breitbeinig ein Mann mit Hut - links neben ihm sehen wir ein Pissoirgebäude.

Das Pissoirgebäude hat Brockmann schon in seiner Kindheit als selbstverständlichen, alltäglichen Ort seiner direkten Lebensumgebung angesehen. In seinen "Kindheitserinnerungen" taucht in einer Beschreibung der Bachemerstraße, in der Brockmanns Familie lebte, auch das Motiv des Pissoirs auf:

"Die Bachemerstraße liegt in Lindenthal. Eine stille Straße damals, sie führte von der alten Umwallung über eine mit Holzbohlen armierte Brücke in die städtischen Anlagen mit Papiereinwurfkästen und Raseneinfassungen über die man balancieren konnte, einer hölzernen Bedürfnisanstalt für Männer mit dem Geruch von Teer und sonst noch was [...]"²⁴²

²⁴¹ Während Brockmanns Tutorentätigkeit an der Düsseldorfer Kunstakademie äußert Brockmanns Schüler Bruno Schlimmer - ein Bergmannssohn - den Wunsch, ein Stück Kohle mit eingebetteter Pflanzenversteinerung malen zu wollen. Brockmann wendet ein, man müsse diesem Stück Kohle etwas hinzugeben, was wenigstens auf seine Auffindungsgeschichte hinweisen würde, nämlich eine Grubenlampe. Das Ergebnis ist ein Stilleben, in dem das Beieinander von Grubenlampe und Kohlestück einen logischen Zusammenhang herstellt. Siehe Abb. 37.

²⁴² Aus dem Konvolut: Kindheitserinnerungen - Notizen/Lebenslauf, im Brockmann Nachlaß.

Unsere Zeichnung zeigt deutlich Elemente der hier von Brockmann beschriebenen Szene. Sichtbar ist ein Teil Grünanlagen, die eisernen Raseneinfassungen, die hier den linken Wegrand begrenzen und im linken Mittelgrund steht das Pissoirgebäude. Wir können feststellen, daß Brockmann in dieser frühen Zeichnung einen Ort dokumentiert, den er später in seinen Erinnerungen wiederum erwähnt. Der Ort erscheint damit in einer doppelten Qualität: er ist einerseits Teil des öffentlichen, alltäglichen Lebens, er ist andererseits Gegenstand und Bezugspunkt privater Wahrnehmung und Weltaneignung.

Brockmann gibt hier aber nicht allein eine Straßenansicht. In der Hinzufügung der männlichen und weiblichen Figur bleibt die Szene nicht so harmlos. Brockmann gibt dem Mann das Pissoir als ein Attribut männlicher, der Frau den Kinderwagen als ein Attribut weiblicher Welt zur Seite. Wir sehen Mann und Frau in einer Gegenüberstellung, die nicht nur auf die Geschlechtertrennung hinweist. Die Frau, die mit ihrem Kinderwagen im äußersten Bildvordergrund plaziert ist, zieht die erste und direkte Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich. Ihre Bedeutung als Bildfigur ist damit betont. Damit sind aber auch Mutterschaft und Kinderpflege als ein Thema betont. Im Zusammenhang mit dem nachstellenden Blick des im Mittelgrund stehenden Mannes kann die Szene daher auch als sexuelle Anspielung gelesen werden.

Die formale Behandlung der weiblichen Figur kann auch hier wieder als konstruiert und steif bezeichnet werden. Bedingt durch die perspektivische Verkürzung des Kinderwagens - er ist in einer ganz flächigen, frontalen Ansicht gezeigt - sieht es so aus, als würde der Oberkörper der weiblichen Figur aus dem Wagen herauswachsen. Die Figur erscheint als Halbfigur, als Torso. Ihr Charakter ist Bewegungsunfähigkeit. Demgegenüber ist das Schrittmotiv des Mannes ein Bewegungsmotiv.

Das Motiv des Pissoirs bearbeitet Brockmann bereits in einer Bleistiftzeichnung von 1922.

Das Pissoirgebäude steht auf einer runden Insel mitten auf der Straße, dahinter ragt eine Häuserfront auf. Es ist Nacht, die Laterne an der Straßenecke strahlt ein feines Lichtkreuz ab. Auf den Gehwegen sehen wir Männer im Schrittmotiv, bekleidet mit runden

Abb. 40

Hüten. Ihrer knappen zeichnerischen Behandlung nach eigentlich nur Staffagefiguren, sind die männlichen Figuren durch das Schrittmotiv als bewegt ausgewiesen.

Abb. 42

Abb. 43

Zeitgleich mit den oben beschriebenen Figurendarstellungen in den Zeichnungen "In den Anlagen" und "Straßenbild" entwickelt Brockmann einen noch weiter abstrahierten, schematisierten Typus wie wir ihn in den Strandkorbmotiven von 1921/22 finden. Diese Motive lassen sich auf ein reales Erlebnis zurückführen. Wie Kruse berichtet, wird Brockmann 1917 - während des Ersten Weltkrieges - nach Apeldoorn verschickt.²⁴³ Bei einem Besuch in Scheveningen sieht er Strandkörbe und die Strandhäuschen der Strandwächter. Beide geben den Vorwurf für die Strandkorbmotive in Brockmanns Zeichnungen. Dabei kommt dem Strandhäuschen, wie wir es in der Zeichnung "Strand" finden, gegenüber dem Strandkorb in der Zeichnung "Figur im Strandkorb" eine besondere Eigenschaft zu: es zeigt keine Sitzfläche, es ist vielmehr eine bis zum Boden durchgehende, ununterteilte Hülle.

Brockmann wandelt hier ein real gesehenes Bild in ein typenhaft gestaltetes Bild um. Die sich in die Hülle des Strandhäuschens bergende Figur in der Zeichnung "Strand" kann man wie folgt charakterisieren: Rundung des Kopfes, Rundung der Schulter- und Brustpartie, Rundung des Beckens, kegelförmige Endung des Körpers ohne Detaillierung der Extremitäten. Die Figur ist auf eine Silhouette reduziert, sie ist extremitätenlos, sie ist damit gekennzeichnet als: kegelförmig und bewegungsunfähig.

Stützen:

Brockmann kann sich auf Figurenformen berufen, die bereits durch Willi Baumeister eingeführt sind.

Abb. 45

Deutlich zeigt Baumeisters "Kreisbild I" von 1921 eine Figur in der rechten Hälfte seines Gemäldes, die vergleichbar ist mit Brockmanns Figur in der Zeichnung "Strand": Reduzierung der Figur auf Kopfrund, Schulterrundung und Beckenrundung.

²⁴³ Siehe hierzu Kruse 1970, S. 48, Nr. 6.

Brockmann bezeugt, solche Figuren von Baumeister gesehen zu haben, und belegt dies in einer schematischen Zeichnung.²⁴⁴

Abb. 44

Variationen:

Brockmanns Figur in der Zeichnung "Strand" ist aufgrund ihrer spezifischen Körperrundungen kenntlich als weibliche Figur. Sie ist aufgrund ihrer fehlenden Extremitätenausbildung kenntlich als bewegungsunfähig. Es ist nur ein kleiner Schritt, diese bewegungsunfähige weibliche Figur von einem aufrecht stehenden Zustand in einen liegenden zu überführen. In einer Skizze aus Brockmanns Zettelkasten finden wir im unteren Bereich das Motiv der kegelförmigen Figur sowohl stehend, von einer Strandkorbform umfangen, als auch liegend, nun von einer Wannenform umfangen.

Abb. 46

Das umfangende Motiv des Strandhäuschens wird in der Folge durch das umfangende Motiv der Wanne ersetzt. Die ersten Wannenmotive entstehen mit dem Strandhäuschenmotiv zeitgleich um 1922/23. Die Figuren erscheinen typenhaft, kegelförmig, weiblich, bewegungsunfähig: anonym.

Abb. 47

Abb. 48

Abb. 49

Abb. 50

In der Zeichnung "Medizinisches Wannenbad" werden Begleitmotive mitgeliefert: die Wasserhähne, das am Boden geknäulte Handtuch. Auslösendes Moment für die Darstellung dieses Wannenmotivs ist ein Besuch Brockmanns in der Landesirrenanstalt Düren. Brockmann berichtet hierzu:

"Campendonck hatte den Besuch in der Landesirrenanstalt Düren initiiert. Die Landesregierung hatte sich an die Akademie gewandt. Wir sollten dort wohl etwas ausmalen. Der Direktor führte uns durch einen abgelegenen Teil des Gebäudes, der festungsartig gesichert war. Er wollte uns ein Wandbild zeigen, das ein Irrer in einem hinteren Raum ausgeführt hatte. Und hier sah ich diese Wannen. Man machte

²⁴⁴ Siehe auch Brockmanns Brief an Schmitt-Rost.

Beruhigungsbäder. Das war für mich eine unheimliche Faszination. Es war um 1928."²⁴⁵

Die Schilderung der Szene, die Brockmann in seiner Zeichnung gibt und die immerhin auf einen realen Eindruck zurückgeht, ist doch keine reale, denn Brockmann zeigt die in der Wanne liegende Figur auch hier typenhaft als kegelförmige, bewegungsunfähige, weibliche Figur.

Abb. 51

Ausgehend von dem Wannemotiv kann Brockmann zu einem Grabmotiv finden. Die Zeichnung "Archaische Grabstätte" zeigt eine in einem aus Quadermauerwerk begrenzten Innenraum ruhende, ovale Schalenform, die wir als offenen Sarkophag deuten mögen.²⁴⁶ Der Sarkophag zeigt einen Hohlraum in der Form einer Figur, bestimmt durch Kopfrund, Schulterrund und undifferenzierte Extremitäten. Dieses Figurenmotiv ist äquivalent zu den aufrecht stehenden Strandkorbfiguren zu sehen, in denen die weibliche Figur positiv ausgeführt vom Strandkorb umfungen erscheint.

²⁴⁵ Aus: Gespräche zwischen Gottfried Brockmann und Gernot Thiele

²⁴⁶ Laut Kruse läßt sich Brockmanns Darstellung zurückführen auf die Besichtigung eines Römergrabes zu Weiden. Vhl. Kruse 1970, S. 57, Nr. 37.

Das Motiv der Hülle finden wir auch in der Zeichnung "Morgue" wieder, hier allerdings ohne eine eingezeichnete Figur. Hier ist es die Zinkwanne, die im Leichenschauhaus als Aufnahmebehältnis für Leichen fungiert. Mit dem Begriff "morgue" ist in nuce ein Todesmotiv thematisiert.

Abb. 52

Brockmann setzt das Motiv der liegenden Figur konsequent ein, um das Thema Schlaf darzustellen. Die extremitätenlose, weibliche Figur erscheint nun ohne umfangende Hülle liegend als schlafende Figur.

Abb. 53

Abb. 54

6. Kontextmangel

Da wir nun wissen, daß Brockmann mit der "Archaischen Grabstätte", sowie mit der Zeichnung "Morgue" die liegende Figur weiblichen Typus in ein Todesambiente stellt, sind wir allzuleicht versucht, auch Brockmanns Schlafdarstellungen mit ihren liegenden Figuren des weiblichen Typus womöglich als Todesmotive zu sehen. Es gilt jedoch: Brockmanns weibliche Figur ist typenhaft und damit formal bestimmt, sie wird abgesehen von dem Hinweis auf eine "Archaische Grabstätte" und dem Hinweis auf die "Morgue", kontextlos verwendet. Das heißt: Eine Entscheidung zu treffen, ob es sich bei Brockmanns Schlafdarstellungen über das Schlafmotiv hinaus vielleicht um Todesmotive handelt, gehört grundsätzlich zum Betrachteranteil, eben weil der kontextlos bleibende Typus die Offenheit dieser Wahl zuläßt. Oder zugespitzt gesagt: Da es sich bei den Darstellungen nicht um Menschen handelt, sondern um abstrahierte (substituierende) Figuren, läßt sich eine menschliche Situation nicht ablesen. Dagegen lassen sich aber sehr wohl menschliche Situationen auf diese Darstellungen projizieren.

Noch zugespitzter gesagt: Der Schlaf als solcher, und der Tod als solcher lassen sich bildnerisch nicht darstellen. Darstellbar ist nur ein schlafender oder ein toter Mensch. Die Darstellung des Todes und des Schlafes an sich verlangt nach begleitenden Symbolen oder Attributen. Solche Hinweise fehlen hier aber.

Titel wie "Weibliche Figurine, liegend" und "Der Schlaf" geben den Hinweis auf das Thema Schlaf. Die Darstellungen zeigen aber nichts anderes als das Liegen und Eingehülltsein einer Figur. Über diese können wir die Aussage treffen, daß es sich um einen weiblichen, bewegungsunfähigen Typus handelt.

7. Stand der Überlegungen

Brockmanns weiblicher Typus ist bestimmt durch seinen Richtungssinn der Bewegungsunfähigkeit. Es ist naheliegend und konsequent, diese Bewegungsunfähigkeit formal auf ein bewegungsverneinendes Motiv anzuwenden, wie es das Schlaf- oder Todesmotiv ist. Die thematisierenden Richtungen leisten allein die Bildtitel. Der Typus ist - eben weil er rein formal bestimmt bleibt - so geschmeidig, daß er sich diesen thematisierenden Richtungen leicht unterordnet. Und hier liegen die Fallstricke der Projektion, mit der der Rezipient nun womöglich Dinge in Brockmanns Werken entdeckt, die nicht unbedingt in der Absicht Brockmanns liegen. Brockmann selbst weist auf dieses Problem hin, wenn er zur Deutung seiner Bilder bemerkt:

"Bleiben wir doch bei der Betrachtung der Bilder! Was der Einzelne dabei erlebt, kann ich nicht immer gewollt haben."²⁴⁷

²⁴⁷ In: Gespräche zwischen Gottfried Brockmann und Gernot Thiele

8. Die Frau als Gefäß

Ich habe die Kriterien Kegelform und Bewegungsunfähigkeit für den von Brockmann aufgefaßten weiblichen Typus festgestellt. Brockmann benutzt ein weiteres Moment zur Kennzeichnung seiner Figuren weiblichen Typus': den Hohlraum.

Die Zeichnung "Männliches Idol" zeigt die Gelenke des Körpers in Schulter und Becken. Damit ist der männliche Körper in seiner Bewegungsmöglichkeit bezeichnet. Es ist eine funktionale Auffassung des menschlichen Körpers. Befragt man in Hinblick auf diese funktionale Auffassung die Zeichnung "Weibliches Idol", so muß man der hier gegebenen Figur Bewegungslosigkeit attestieren und zusätzlich das Vorhandensein eines Hohlraumes, ein Uterusmotiv, das den weiblichen Körper ebenfalls funktional bestimmt - als Ort der Schwangerschaft.

Abb. 57

Abb. 58

Den uteralen Hohlraum der weiblichen Figur als Ort der Schwangerschaft definiert Brockmann in der Zeichnung "Mütterliche Geborgenheit". Er thematisiert diesen Hohlraum auch in der Analogie zwischen einem Waschbecken und einer daneben gezeigten weiblichen kegelförmigen Figur. Das Waschbecken als alltägliches Gefäß wird hier mit dem anatomischen Becken der weiblichen Figur sprachgewohnt analog gesetzt. Der weibliche Körper ist damit in dreifacher Weise formal charakterisiert und festgelegt: Erstens: in seiner Kegelform. Zweitens: in seiner Bewegungsunfähigkeit. Drittens: in seiner Hohlräumlichkeit (Schwangerschaft).

Abb. 55

Mit diesen Kriterien ist die Analogie zwischen Frau und Gefäß freigegeben. Es läßt sich leicht jede Kegelform, die zugleich einen Hohlraum aufweist, als universale weibliche Form ansehen. Damit ist die Vase oder der Krug als verdinglichte Darstellung des weiblichen Körpers gewonnen. Gestützt wird dieses Vorgehen durch die Verwendung des Begriffs Bauch in üblicher anthropomorphisierender Beschreibung einer Vasenform.

Stützen:

Abb. 59

Brockmann kann sich berufen auf die im Dada-Katalog "Stupid 1" von 1920 abgebildete Darstellung einer weiblichen Figur, die ein schwarzes Kreisrund in der Bauchregion trägt, ein uteraler Ort. Diese Arbeit fungiert für Brockmann im Blick auf sein "Weibliches Idol" als Sicherungsmotiv im Sinne der zeitgenössischen Epochenform.

9. Der Begriff "Idol"

Der Begriff "Idol", dem wir in Brockmanns Zeichnung "Weibliches Idol" begegnen, läßt sich zurückführen auf Max Verworn, ein Autor, dessen naturwissenschaftliche und kunsttheoretische Arbeiten Brockmann rezipiert. In einer Notizsammlung Brockmanns zur Kunsttheorie lesen wir:

"Max Verworn

ideoplastische Kunst (Ideenlehre)

physioplastische Kunst (naturwahre Kunst)

imaginative Kunst (vorgestellte, abstrakte Darstellung)

sensorische Kunst (naturhafte, beobachtete Darstellung)"²⁴⁸

Diese Notizen Brockmanns gehören in die späte Zeit seiner Lehrtätigkeit an der Kieler Muthesius-Werkkunstschule Kiel, sie sind Teil seiner Seminararbeit. Max Verworns Schriften datieren aber so früh, daß sie schon dem jugendlichen Brockmann zur Verfügung stehen können. In dem 1909 erschienenen Vortrag "Die Anfänge der Kunst", der sich in Brockmanns Bibliothek findet, vertritt Verworn die Auffassung, daß in der Kunst der Naturvölker wie auch in der Kinderzeichnung "[...] immer Ideen über die Dinge, nicht die Dinge selbst [...]" Gegenstand der Darstellung sind, und daß es sich hier

²⁴⁸ Im Brockmann Nachlaß befindlich.

deshalb um eine "ideoplastische Kunst" handelt.²⁴⁹ Unter ideoplastischer Kunst versteht Verworn Darstellungen, "[...] die nicht eine unmittelbare Beobachtung, sondern Ideen, Überlegungen, abstrahiertes Wissen zum Ausdruck bringen."²⁵⁰ Auch in seiner Schrift "Ideoplastische Kunst" berührt Verworn den Gegensatz von Beobachtung und Wissen als unterschiedliche Grundlagen des Kunstschaffens, wobei "[...] das Kind überall in seiner Zeichnung das darstellt, was es von den Dingen weiß, ganz ohne Rücksicht darauf, ob es wirklich zu beobachten ist."²⁵¹ Ausgehend von diesem Primat des Wissens zeigt sich für Verworn in der Kunst der Naturvölker und Frühkulturen die "ideoplastische Kunst" als "eine höhere Stufe geistiger Tätigkeit" gegenüber der "Physioplastik", die einem früheren, für Verworn niederstehenden Entwicklungsstadium der Kunst angehört. Hier wird wertend unterschieden zwischen einer Ideenkunst und einem Realismus, denn, so Verworn: "Das assoziative Arbeiten mit abstrahierten Vorstellungen ist zweifellos ein komplizierterer Prozeß als die einfache Assoziation der unmittelbar gewonnenen Sinnesvorstellungen."²⁵²

1919 findet sich in der Zeitschrift "Der Sturm" innerhalb eines Aufsatzes Max Verworns die Abbildung von neolithischen Steinidolen. In ihrem hohen Grad formaler Vereinfachung sind sie - ebenso wie unsere besprochenen Typenkonstruktionen - in ihrer inhaltlichen Besetzung optionsfähig. Verworn weist auf diese Optionsfähigkeit hin:

Abb. 62

"Will man zum Beispiel einen Gott darstellen, so bildet man eine schematische Menschengestalt [...], denn man denkt sich den Gott in der Gestalt eines Menschen, will man ihn näher charakterisieren, so gibt man ihm ein spezielles Symbol in die Hand, etwa eine Waffe, oder

249 Verworn 1909, S. 50.

250 a.a.O., S. 68.

251 Verworn 1914, S. 56.

252 a.O., S. 64.

ein Sonnensymbol, das ihn von anderen Göttern unterscheidet."²⁵³

Verworns Steinidole werden mit Sicherheit Brockmann zur Orientierung gedient haben. Ich bezeichne Brockmanns Darstellung einer weiblichen, silhouettenhaft kegelförmigen Figur im folgenden als **archaisierenden weiblichen Typus** aufgrund seiner Ableitung von den bei Verworn zitierten prähistorischen "Idolen". In Verworns Unterscheidung zwischen "ideoplastischer Kunst" und "physioplastischer Kunst" findet Brockmanns Weigerung nach der Natur zu arbeiten also eine Grundlage. Für Verworn sind Abstraktion und Sinnesvorstellung Gegensätze, bei denen der Abstraktionsprozess technisch und damit wohl auch wertmäßig höher rangiert:

"Das assoziative Arbeiten mit abstrahierten Vorstellungen ist zweifellos ein komplizierterer Prozeß als die einfache Assoziation der unmittelbar gewonnenen Sinnesvorstellungen."²⁵⁴

Mit Hilfe von Verworns Modell der "ideoplastischen Kunst" kann Brockmann seine eigene Arbeitsweise insofern rechtfertigen, als daß - so Verworn - eine Epoche der Abstraktion eine niederstehende Epoche der Naturnachahmung (die Epoche von Brockmanns Vater) ablöst. Welche Rolle aber spielt die Abstraktion in Brockmanns interner Arbeitsweise? Rudolf Arnheim zur Folge sind abstrakte Formen nicht als eine Vereinfachung anzusehen, sondern sie "entspringen [...] einer Vorrangstellung einfacher, umfassender Formen."²⁵⁵ Diese einfachen, umfassenden Formen "können sich allmählich zu komplizierteren entwickeln, wie sie etwa für eine 'realistischere' Darstellung gebraucht werden."²⁵⁶ In Anwendung auf unsere bisherigen Beobachtungen zu Brockmanns Werk bedeutet

²⁵³ Verworn 1919, S. 127.

²⁵⁴ Verworn 1914, S. 64.

²⁵⁵ Arnheim 1980, S. 30.

²⁵⁶ a.O., S. 30.

dies, daß die bei Verworn beschriebene abstrahierte Form nichts anderes als der bei Brockmann auffindbare Typus ist - eine einfache, umfassende Form, die sich im Verlauf ihres weiteren Gebrauchs, in weiteren Anwendungen zu einer komplizierteren Form entwickeln kann. Und dies ist nichts anderes als das bereits oben anhand von Forssmans Unterscheidung zwischen Typus und Bildformel beschriebene Schema einer Bildfindung und Bildwandlung. Brockmanns Abstraktion der Figur führt zum Typus, und dieser Typus ist in der Option ausbaufähig zur realistischeren Darstellung. Bei Verworn ist eine solche Entwicklung zum Komplexeren hin mittels Ausgestaltung durch Symbole auch angedeutet. Für Brockmann bedeutet die Hinwendung zu den von Verworn vorgestellten archaischen "Idolen" Gewinn und Übernahme einer Form, die bereits abstrahiert ist.

10. Traditionen der Frau als Gefäß

Die Kegelform der weiblichen Figur Brockmanns steht in nahem Verhältnis zu einer Vasenform, der wir traditionell in der Darstellung von Uterusmotiven begegnen, wie etwa die Uterusdarstellung in einem medizinischen Hausbuch, das Brockmann in seinem Elterhaus vorfindet und früh studiert. Interessant ist, daß das Uterusmotiv, das hier für medizinische Anschauungszwecke isoliert dargestellt ist, bei Brockmann auf die Gesamtfigur angewandt wird. Die Vasen- oder Kegelform des Uterus wird bei Brockmann zur Vasen- oder Kegelform der weiblichen Figur insgesamt ausgebildet. Die Uterusform wird mit der Form der weiblichen Figur insgesamt gleichgesetzt. Damit wird der Gefäßcharakter des Uterus auf den gesamten weiblichen Körper übertragen, die Frau wird zum Gefäß. Dieser Gefäßcharakter und die damit verbundene Verdinglichung der Frau ist keine Erfindung Brockmanns. Es ist ein traditionelles Motiv, das wir in christlichen und prähistorischen Motiven vorfinden.

Abb. 60

Es seien hier drei Hinweise auf die christliche Mariensymbolik gegeben:

Abb. 61

Erstens:

Eine in die weibliche Figur eingeschriebene Embryofigur, die wir in den Zeichnungen "Mütterliche Geborgenheit" und "Weibliches Idol" beobachten, findet sich in der Ikone der Gottesmutter "Zeichen". Auch hier ist nicht der Uterus in seiner kegelförmigen Gestalt, sondern die Frau überhaupt in kegelförmiger Gestalt Ort der Schwangerschaft.

Zweitens:

Der eucharistische Löffel, der die Abendmahlsgabe (Christi Leib) aufnimmt, symbolisiert auch die Gottesmutter, die Christus in ihrem Leib trug.²⁵⁷

Abb. 237

Eine Gegenüberstellung von Frau und Löffel gibt Brockmann in einer nicht betitelten Zeichnung. Ob er sich auf die oben beschriebene christliche Symbolik bezieht, können wir mangels Hinweisen nicht entscheiden. Augenfällig ist aber, daß Brockmann den Löffel als gekurvte Hohlform in formaler Analogie zu einer weiblichen Figur benutzt.

Drittens:

Auch der Kelch ist als Gegenstück des Schoßes Mariae anzusehen.²⁵⁸

Prähistorische Motive:

Abb. 63

In einem Konvolut Brockmanns mit dem Titel "Kopfurnen" findet sich unter anderem eine Pauszeichnung auf Transparentpapier mit der Darstellung einer Gesichtsurne. Die Zeichnung gehört in die Reihe des Anschauungsmaterials, das Brockmann für seine Lehrtätigkeit

Abb. 65

²⁵⁷ Siehe Spitzing, S. 40.

²⁵⁸ Braun 1932, S. 189.

benutzt²⁵⁹. Am unteren Rand links trägt die Zeichnung die Bezeichnung: "Hissarlik - Troia, Gesichtsurne". Ihre Vorlage hat Brockmanns Zeichnung in einer populärwissenschaftlichen Publikation von Moritz Hoernes zur "Urgeschichte der Menschheit" von 1926²⁶⁰, die sich in Brockmanns Bibliothek findet.

Schließlich finden sich ganz ähnliche eulenköpfige Gesichtsurnen bereits abgebildet in einer Publikation Heinrich Schliemanns von 1881²⁶¹, in der ein deutlicher Hinweis auf die weiblichen Geschlechtszeichen der Vase gegeben sind, sichtlich erkennbar an dem Motiv der Brüste.

Hoernes Publikation von 1926, die Brockmann als Vorlage für seine Pauszeichnung benutzt, datiert zu spät, um sie für die Zeichnung "Weibliches Idol" von 1922 als Vorbild in Anspruch zu nehmen. Schliemanns Publikation von 1881 steht Brockmann immerhin zur Verfügung. Es sollen die hier gezeigten Gesichtsurnen genannt sein als Ausblick auf nachfolgende Arbeiten Brockmanns, in denen das Gefäß als Substitut der Weiblichkeit auftaucht.

Abb. 64

²⁵⁹ Bei Vorlesungen Brockmanns, die er in seinem eigenen Hause abhielt, und denen ich beiwohnte, habe ich bei seinen Studenten Mappen gesehen, die solche Zeichnungen Brockmanns in Form photokopierter Seiten enthielten.

²⁶⁰ Siehe Hoernes, S. 75.

²⁶¹ Siehe Schliemann, S. 581.

11. Stand der Überlegungen

In dem Motiv der Frau als Gefäß, in dem das Gefäß als Ersatzmotiv der Weiblichkeit auftritt, finden wir das von mir vorgeschlagene Drei-Stufenschema ausgeführt.

Erstens: Typus. Das ist die Kegelform der Figur.

Zweitens: Richtungssinn. Das ist die Bewegungsunfähigkeit und Hohlheit (und damit der Hinweis auf die Schwangerschaft) der Figur.

Drittens: Bildformel. Das ist die Identifikation von Form und Gehalt in der Formel: Frau als Gefäß, in der das Gefäß eine Substitutionsfunktion für die weibliche Figur einnimmt.

12. Der Typenbegriff bei Ernst Kretschmer

In volkstümlichen Tatauierungen findet Brockmann ein Gestaltungsprinzip angewandt, das er selbst als "Standardausführungen" bezeichnet:

"Es gibt diese typisierten Figuren, ganz primitive Standardausführungen. Der Seemann zum Beispiel."²⁶²

Mit dem Begriff der "Standardausführungen" beschreibt Brockmann ein Moment, das für seine eigenen künstlerischen Verfahrensweisen wesentlich ist:

"Ich wollte das typische, das typographische einer Form finden, die multiplizierbar ist."²⁶³

"Standardausführungen" und eine "Form [...], die multiplizierbar ist", das sind für uns brauchbare Begriffe zur Werkbeschreibung. Das

²⁶² Aus: Gespräche zwischen Gottfried Brockmann und Gernot Thiele

²⁶³ Aus: Gespräche zwischen Gottfried Brockmann und Gernot Thiele

sagt jedoch noch nichts darüber aus, wie Brockmann diese Typen gewinnt.

Brockmann orientiert sich an einem wissenschaftlichen Typenbegriff, wie er ihn in Kretschmers Konstitutionenlehre findet.²⁶⁴ Kretschmers Typen sind Körperbautypen, sind formal bestimmt. Daß Kretschmer diesen Körperbautypen spezifische Charaktermerkmale und psychische Muster zuordnet, mag der Grund für Brockmanns skeptische, ablehnende Haltung gegenüber Kretschmers Theorie sein.

Brockmann bemerkt hierzu:

"[...] aber mir wurde sehr bald klar, daß es sich hier um Dogmen handelte. Ich wurde demgegenüber sehr skeptisch."²⁶⁵

Für unsere Fragestellung sind die inhaltlich deutenden Implikationen in Kretschmers Typenbeschreibung, die auf eine medizinisch-psychologische Konstitutionstheorie hinarbeiten, uninteressant. Wir müssen diese Theorie meiden, weil Brockmann sie offensichtlich meidet. Wichtig ist für uns die Frage, wie Kretschmer seine Typen formal beschreibt und was sich möglicherweise an analogen Motiven zu diesen Beschreibungen bei Brockmann wiederfinden läßt. Kretschmer legt großen Wert auf die empirische Ableitung seiner Typen, er will sie nicht als "Idealtypen" wissen, die er willkürlich erfunden hat:

"Sie sind vielmehr empirisch in folgender Weise gewonnen: Wo eine größere Anzahl von morphologischen Ähnlichkeiten durch eine größere Anzahl von Individuen sich durchverfolgen läßt, da setzen wir ein und stellen die Maßzahlen fest."²⁶⁶

²⁶⁴ Kretschmer, Körperbau und Charakter.

²⁶⁵ Aus: Gespräche zwischen Gottfried Brockmann und Gernot Thiele

²⁶⁶ Kretschmer, Körperbau und Charakter, S. 14.

Um die wissenschaftliche Objektivität seiner Methode zu unterstreichen, behauptet Kretschmer, daß sein Verfahren dem Modell der Galtonschen Überlagerungsphotographie ähnlich sei:

"Wir gehen so vor, als ob wir gleichsam die Bilder von 100 Personen eines Typs auf einer einzigen Bildfläche aufeinander kopierten, wobei wiederum die sich deckenden Züge sich intensiv verstärken, die nicht aufeinander passenden aber verwischen."²⁶⁷

Rudolf Arnheim weist darauf hin, daß das Überlagerungsverfahren in Galtons Photographien im Gegensatz zu Kretschmers Behauptung nur zu nutzlosen Bildern führt, da die Verschiedenheiten zwischen den individuellen Einzelbildern nicht nur die untypischen Züge, sondern auch die typischen verwischen.²⁶⁸

Sehen wir von der Unbrauchbarkeit der Galtonschen Methode ab. Zwar zeigt Kretschmer in seinen Photographien Individuen, doch orientieren sich seine kategorienhaften Form-Beschreibungen letztlich an dem Weberschen Muster:

"[...] einseitige Steigerung eines oder einiger Gesichtspunkte und durch Zusammenschluß einer Fülle von diffus und diskret, hier mehr dort weniger, stellenweise gar nicht, vorhandenen Einzelercheinungen, die sich jenen einseitig herausgehobenen Gesichtspunkten fügen, zu einem in sich einheitlichen Gedankengebilde."²⁶⁹

267 a.O.

268 Siehe Arnheim 1977, S. 168 f.

269 Weber, S. 191.

Die bei Weber verwendeten Begriffe "Steigerung" und "Zusammenschluß" finden bei Kretschmer ihre Entsprechung in den Begriffen "verstärken" und "sich decken".

Anhand der Begriffe "Steigerung" und "Zusammenschluß" richten wir unser Augenmerk im folgenden auf die formalen Beschreibungen, mit denen Kretschmer seine drei Körperbautypen bestimmt, die hier vorab genannt seien:

Erstens: Leptosomer (asthenischer) Typus.

Zweitens: Athletischer Typus.

Drittens: Pyknischer Typus.

Kretschmer benutzt in seiner Typenbeschreibung zwei morphologische Kriterien. Erstens: Körperbau, zweitens: Gesichtsform. Diese zwei Kriterien sollen für unsere nachfolgenden Untersuchungen Orientierung sein.

13. Der Typus mit ovalem Kopf (Der schwächliche Typus)

Brockmanns Gliederpuppenmotiv, wie wir es in den Bewegungsstudien der "Kinderspiele" und der "Tanzenden" finden, sehen wir als **vorproduzierte Form**. Es kommt jedoch zu Weiterentwicklungen dieses Gliederpuppenmotivs, das in seiner Angleichung an die menschliche Gestalt parallele Muster zu den Typenbeschreibungen in Kretschmers Konstitutionenlehre zeigt.

Hier sollen uns zunächst der "asthenische" Typus und der "athletische" Typus interessieren. Ich gebe nachfolgend Kretschmers Beschreibungen für den Körperbau, sowie für die Gesichtsform dieser Typen.

Erstens: Körperbau.

Den Astheniker beschreibt Kretschmer als:

"mageren, schmalaufgeschossenen Menschen, [...] von den schmalen Schultern die mageren, muskeldünnen Arme mit knochenschlanken Händen herabhängend, ein langer, schmaler, flacher Brustkorb [...] und die unteren Gliedmaßen so wie die oberen."²⁷⁰

Und an anderer Stelle:

"Vermischungen von athletischen Elementen mit eunuchoidem Hochwuchs sind nicht ungewöhnlich, z.B. Überlänge der Extremitäten mit Großhändigkeit, [...]. Ebenso kommen starke Feminismen zur Beobachtung. Neulich sah ich einen schizoiden Psychopathen mit sonst ganz athletischem Körperbau, dabei aber schmal abfallenden, gerundeten Schultern, Taillenbildung und stark ausgeschweiftem, femininem Becken von großem Umfang."²⁷¹

Kretschmer weist darauf hin, daß die von ihm benannten Typen zumeist als Mischtypen auftreten:

"Sehr gerne bildet der asthenische Typus mit dem athletischen Varianten und Vermischungen, indem entweder asthenische und athletische Stigmen unvermittelt nebeneinander stehen [...] oder ein Mitteltypus von sehnig-schlanker Figur entsteht, der wieder mehr nach der grazil mageren oder mehr nach der kräftig muskulösen Seite hin vergieren kann."²⁷²

²⁷⁰ Kretschmer, Körperbau und Charakter, S. 16.

²⁷¹ a.a.O., S. 19.

²⁷² a.a.O., S. 16.

Neben den Kennzeichen "grazil" und "mager" gibt Kretschmer für den "asthenischen Typus" zudem die Kennzeichen "schwächlich" und "zart", die als wertende Richtungen aus den morphologischen Beschreibungen hervortreten:

"Schon als Kinder werden diese Menschen vielfach als schwächlich und zart geschildert."²⁷³

Damit ist bei Kretschmer eine eindeutige Richtungstendenz dieses Typus festgelegt.

Zweitens: Gesichtsform.

Abb. 81c

Die Gesichtsform des "athletischen Typus" wird von Kretschmer als "steile Eiform"²⁷⁴ gekennzeichnet und in einer Zeichnung schematisiert.²⁷⁵

Die Gesichtsform des "asthenischen Typus" beschreibt Kretschmer als "verkürzte Eiform".²⁷⁶

Abb. 81d

Kretschmers morphologische Beschreibungen lassen sich auf einige Arbeiten Brockmanns anwenden.

In Brockmanns Schlemihlfiguren, sowie in weiteren Figurendarstellungen finden wir die magere Figur, auf die Kretschmers Beschreibung "von den schmalen Schultern die mageren, muskeldünnen Arme mit knochenschlanken Händen herabhängend"²⁷⁷, zutrifft, sowie eine Eiform des Gesichts, die zwischen der von Kretschmer beschriebenen "steilen Eiform" und der "verkürzten Eiform" rangiert. Laut Kretschmer gilt für männliche Astheniker:

Abb. 89

Abb. 90

Abb. 81

²⁷³ a.O.

²⁷⁴ a.a.O., S. 37 ff.

²⁷⁵ a.a.O., S. 46.

²⁷⁶ a.a.O., S. 33.

²⁷⁷ a.a.O., S. 16.

"Der Frontalumriß des Gesichts neigt in ausgeprägten Fällen zu einer verkürzten Eiform."²⁷⁸

Brockmann zeigt eine Figur, die im Sinne Kretschmers in ihrem Körperbau einen Astheniker, in der Kopfform eine Mischung zwischen Athletiker und Astheniker bezeichnet. Brockmanns Orientierung an den von Kretschmer beschriebenen Kopfformen wird evident in der Betonung des frontalen Gesichtsumrisses seiner Figuren.

Abb. 91

Daß Brockmann die von Kretschmer beschriebene Vermischung zwischen "astheischem" und "athletischem" Typus kombinierend benutzt, zeigt die Zeichnung "Schwächlicher Athlet" schon allein im Bildtitel. Gezeigt ist eine Figur in ausrunder Pose. Ihr schlanker schmächtiger Körperbau entspricht der von Kretschmer gelieferten Beschreibung des Asthenikers. Der Begriff des Athleten, den Brockmann in seinem Titel anführt, bezieht sich auf die Hanteln zu Füßen der Figur. Brockmann ironisiert hier die Figur des Athleten. Der "Schwächliche Athlet" ist in seiner lethargischen Haltung dem Betrachter zugewandt. Diese Zuwendung zum Betrachter ist herausfordernde Behauptung von lasziver Schwächlichkeit und Verweigerung des Kraftvollen.

Abb. 88

Brockmann versteht sich in seinem Habitus und in seiner Weltanschauung dem Athletischen und der Welt des Sports und damit verbunden auch der Welt des modernen Lebens überhaupt abgeneigt. Dies zeigt die Zeichnung "Unsere moderne Wohnkultur [...]", in der sportliche Betätigung und moderne, bauhausartige Wohnraumgestaltung in der fragenden Bemerkung ironisiert werden: "[...] aber vielleicht könnten wir uns überlegen, ob wir uns nicht doch auch noch ein Bett anschaffen sollten!" Brockmann zitiert hier in Darstellung und Bildtitel eine Situation aus dem Leben seines Düsseldorfer Kommilitonen Hermann Holthoff. Dieses Zitat erlangt für die Gruppe von Brockmanns "Schlemihlen" programmatische Qualität.

²⁷⁸ Kretschmer, Medizinische Psychologie, Leipzig 1922, S. 149.

Das Schrittmotiv von Brockmanns nach vorn schreitender Figur in der Zeichnung "Unsere moderne Wohnkultur [...]" findet sich auch in Brockmanns Schlemihlfiguren. Brockmanns Figuren sind in ihrem Schrittmotiv dem Betrachter zugewandt. Damit agieren auch sie in Richtung auf den Betrachter herausfordernd.

Abb. 88**Abb. 89****Abb. 90****Abb. 91**

In seinen Gliederpuppendarstellungen nimmt Brockmann noch Bezug auf George Grosz' Arbeiten aus der Mappe "Mit Pinsel und Schere". Ist Brockmann zunächst an der stilistischen Abstützung seiner Arbeiten durch Grosz gelegen, so geht er zu der inhaltlichen Komponente von Grosz' Arbeiten jetzt auf Distanz, denn Grosz betont ein modern empfundenes Lebensgefühl:

"Der Mensch ist nicht mehr individuell, mit feinschürfender Psychologie dargestellt, sondern als kollektivistischer, fast mechanischer Begriff."²⁷⁹

Die Repräsentanz eines neuen, "realistischen Weltbildes"²⁸⁰ sieht Grosz in den prägnanten Motiven: "[...] Sport, Ingenieur, Maschine [...]".²⁸¹

Deutlich wird Grosz' Anliegen in dem bereits erwähnten Bild "Der neue Mensch", mit dem aufgezeigten Inventar eines modern-sportlichen und modern-technischen Lebens.

Abb. 87

Demgegenüber wird in Brockmanns Zeichnungen "Unsere moderne Wohnkultur [...]" und "Schwächlicher Athlet" die modern-sportliche Haltung explizit ironisiert.

Abb. 88**Abb. 91**

²⁷⁹ George Grosz, Zu meinen neuen Bildern, in: Das Kunstblatt, V. Jhg. 1921, S.14.

²⁸⁰ a.O.

²⁸¹ a.O.

- Abb. 91** Brockmann mag sich in seiner Zeichnung "Schwächlicher Athlet" auf einen Holzschnitt aus der "Ars memorativa"²⁸² mit dem Titel "Träg" beziehen. Die Figur zeigt eben die vertikale Brustnaht im Trikot, die wir auch bei Brockmanns "Schlemihlen" finden. Das Motiv der liegenden, die Arme nach oben erhobenen Figur finden sich in Brockmanns Zeichnung "Schwächlicher Athlet" wieder. Der Titel "Träg" entspricht Brockmanns antisportlichem Impetus. Mit dem Publikationsdatum von 1925 steht der Holzschnitt "Träg" Brockmann für seine ab 1926 entstehenden Arbeiten "Schlemihl" und "Schwächlicher Athlet" zur Verfügung. Abgesehen von Brockmanns Zeichnung zur "modernen Wohnkultur" stehen die weiteren Darstellungen ovalköpfiger, schwächlicher Typen in keinem Bezug mehr zu einem modernen Leben. Mit den Schlemihldarstellungen führt Brockmann nicht nur Lethargie und Kraftlosigkeit vor, er zeigt diese Figuren in einer zeit- und kontextlosen Situation.
- Abb. 93** Die Meidung einer zeitgenössischen Realität zeigt sich auch in einer Gruppe von Arbeiten, in der Brockmann das Motiv eines sitzenden "Schlemihls" gibt. Wir sehen eine Figur, die kraftlos auf einem Stuhl sitzt, das rechte Bein ist über das linke geschlagen, der linke Arm hängt über die Stuhllehne nach hinten herab, der rechte Arm ist schlaff auf das rechte Knie gelegt. Die Figur entspricht dem Schema des "asthenischen" Typus.
- Abb. 94**
- Abb. 95**
- Abb. 96** In den Schlemihldarstellungen nimmt Brockmann seinen Düsseldorfer Kommilitonen Franz Werneke zum Vorbild und gibt der Figur in ihrer Physiognomik tendenziell menschliche Züge.
- Abb. 96** Das Gemälde "Atelierstudie mit Franz" zeigt eine Raumauffassung, die bestimmt ist durch die Kahlheit der Wände und des hochgelegten Augenpunktes: als würde der Betrachter über der Szene schweben und von oben in den Raum hinabsehen. Das Motiv des Petroleumkochers zu Füßen der Figur ist ein Hinweis auf die von der Akademieleitung verbotenen Kochgewohnheiten der Studenten, aber auch auf die Schusseligkeit seines Kommilitonen Franz. Brockmann berichtet hierzu:

²⁸² Ars memorativa, aus der Offizin von Anton Sorg, Augsburg zirka 1490, Reprint im Verlag Dr. Benno Filser, Augsburg 1925. In der Bibliothek Brockmann.

"Franz' dollste Leistung war die Explosion meines Petroleumkochers. Man mußte pumpen, dann entstand Gas. Ich sagte, Franz, paß auf, wenn der zündet, brauchst du nicht mehr zu pumpen. Ich ging Blutwurst holen und Brötchen. Als ich wiederkam, war alles schwarz. Franz rief: Es ist etwas Furchtbares passiert. Auf einmal kam eine Fontäne mit Feuer und ich habe gepumpt und gepumpt."²⁸³

Brockmanns Schlemihldarstellungen verbleiben im formal Typenhaften. Der Schlemihlbegriff kann die Allgemeinheit der Darstellung ins Gattungshafte erweitern. Nur in der Identifikation der Figur mit der konkreten Person Franz Werneke im Bildtitel und dem damit einhergehenden Erzählhintergrund wird eine Bedeutungsebene mobilisiert, die die Darstellung zu einer Bildformel individualisiert. Die Person Franz Werneke erscheint so als Inbegriff der Schwächlichkeit und Schlacksigkeit, so wie wir vergleichsweise in der Figur des Herakles den Inbegriff der Stärke sehen.

Abb. 94

Abb. 96

Die vorproduzierte Form:

Für die sitzende Schlemihlfigur benutzt Brockmann einen Vorwurf, den er getreu seines Programms der Nachahmung der **vorproduzierten Form** einsetzt: Es ist eine Reklamegraphik der Firma Cosy, auffindbar 1927 in der Berliner Illustrierten Zeitung und damit zeitgleich mit der Zeichnung "Sitzender vor dem Ofen". Die Reklamegraphik zeigt eine männliche Figur, mit aufrechtem Oberkörper sitzend, das linke Bein ausgestreckt, das rechte angewinkelt, die rechte Hand auf das rechte Knie gelegt, der linke Arm herabhängend. Brockmann modifiziert dieses Motiv lediglich dahingehend, daß er seine sitzenden Schlemihlfiguren das rechte Bein über das linke schlagen läßt. Die Kleidung der Reklamefigur ist ein trikotartiges Unterzeug mit senkrechter Knopfleiste auf der Brust.

Abb. 98

Abb. 95

²⁸³ Nach Bericht Gottfried Brockmanns in Gesprächen mit Gernot Thiele.

Diese trikotartige Bekleidungsform findet sich in Brockmanns Sitzenden wieder, die auf der Brust verlaufende senkrechte Knopfleiste ist hier zu einer Art senkrechter Mittellaht geworden. Die Analogie in Körperhaltung und Trikotmotiv zwischen der Cosy-Reklamefigur und Brockmanns sitzenden Schlemihlfiguren ist evident. Brockmann übernimmt die Cosy-Figur, versieht sie mit einem ovalen Kopf und zeigt die Körperform betont anlehnend an Kretschmers Definition des "asthenischen" Typus: die Darstellung eines "mageren, schmal aufgeschossenen Menschen, [...] von den schmalen Schultern die mageren, muskeldünnen Arme mit knochenschlanken Händen herabhängend, ein langer, schmaler, flacher Brustkorb", und mit "schmal abfallenden, gerundeten Schultern, Taillenbildung und stark ausgeschweiftem, femininem Becken von großem Umfang". Die Taillenbildung, sowie das stark ausgeschweifte Becken der Brockmannschen Schlemihlfigur fallen vor allem auf in dem Weihnachtsblatt von 1928.

Auffällig bei Brockmanns Sitzenden ist die Kaschierung der Geschlechtlichkeit, zusammengehend mit einer Ausbildung weiblicher Züge in der Hüft- und Beckenform gemäß den Beschreibungen Kretschmers.

Abb. 97

Die in Brockmanns "Schlemihlen" beobachtete Mischung aus Geschlechtslosigkeit und Doppelgeschlechtlichkeit findet sich auch in Carlo Carràs Arbeit "Hermaphroditisches Idol" - hier wird die Doppelgeschlechtlichkeit sogar im Bildtitel thematisiert. Carràs Arbeit ist 1921 in einer Ausgabe der VALORI PLASTICI publiziert.²⁸⁴ Brockmanns Schlemihlfiguren datieren zwischen 1926 und 1929. Lässt sich hier eine Bezugnahme feststellen?

Brockmann benutzt in der Adaption der Cosy-Figur ein populärzeitgenössisches Motiv, das als Bild außerkünstlerisch rangiert, dennoch aber vergleichbar ist mit Carràs "Hermaphroditischem Idol". Hier wie dort sehen wir eine sitzende Figur in einem Trikotanzug mit durchlaufender Mittellaht. Brockmanns Schlemihlfiguren wie auch Carràs "Hermaphroditisches Idol" zeichnen sich gegenüber der Cosy-Figur jedoch durch stärkere Abstraktion und einem damit

²⁸⁴ VALORI PLASTICI 1921 N. 1., vor S. 1.

zusammengehenden Realitätsverlust aus: Es handelt sich sowohl bei Carrà als auch bei Brockmann nicht mehr um Menschen, sondern um Puppen. Eine eindeutige Geschlechtlichkeit ist nicht mehr festzustellen. Das Trikotmotiv ist nicht mehr als Unterwäsche gemeint, sondern als Hülle, die einen Körperraum definierende Funktion hat. Die senkrechte Knopfleiste - bei der Cosy-Figur Detail der Kleidung - wird bei Brockmanns Schlemihlfiguren zu einer Mittelnäht des Körpers. Nur die Arm- und Beinabschlüsse deuten noch auf die Herkunft aus dem Trikotmotiv der Cosy-Figur hin.

Karin von Maur sieht Brockmanns Schlemihle anscheinend in der Abhängigkeit von Carràs "Hermaphroditischem Idol", wenn sie über Brockmann bemerkt:

"Ihn fesselte die Indifferenz des Manichino vom Typ des Hermaphroditischen Idols als einer ambivalenten Kunstfigur, die sowohl weibliche als auch männliche Züge annehmen kann."²⁸⁵

Es ist fraglich, ob Brockmann Carràs "Hermaphroditisches Idol" überhaupt kennenlernt. Carràs Arbeit ist in der VALORI PLASTICI N. 1 von 1921 publiziert. Überliefert ist, daß Räderscheidt die beiden ersten Nummern dieser Zeitschrift also I., Nov. 1918, und II., III., Febr.-März 1919 in Händen hält.²⁸⁶ Es gibt keinerlei Hinweis darauf, daß Brockmann Ausgaben der VALORI PLASTICI sieht. Die Frage, ob Brockmann Carràs "Hermaphroditisches Idol" zur Kenntnis kommt, kann mangels Hinweisen also nicht beantwortet werden.

Wir können feststellen, daß Brockmanns Schlemihldarstellungen einen zeitgenössischen Epochenstil treffen, indem sie Carràs "Hermaphroditischem Idol" motivisch wie auch stilistisch nahestehen. Auch wenn Brockmann Carràs "Hermaphroditisches Idol" vielleicht gar nicht kennt, so entwickelt er in seinen Schlemihldarstellungen

²⁸⁵ Karin von Maur, Carrà und Deutschland, in: Carrà, Ausst. Kat. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 1987, S. 15.

²⁸⁶ Siehe: Joachim Heusinger von Waldegg, Max Ernst und die rheinische Kunstszene, in: Max Ernst in Köln, S. 102.

ausgehend von der Cosy-Figur eine formal-stilistische Qualität, die bereits durch Carrà einige Jahre zuvor eingeführt ist. Für das Motiv der Zweigeschlechtlichkeit braucht Brockmann Carràs "Hermaphroditisches Idol" nicht unbedingt zum Vorbild. Hier stehen ihm die Beschreibungen Kretschmers zum "asthenischen" Typus zur Verfügung.

Brockmann ist in seiner Kunst - intuitiv oder gezielt - mit zeitgenössischen Bildformen verbunden, die der von ihm propagierten **Strategie der Epochenform** genügen. Sichtbar wird, daß ein kunstübergreifender Formenschatz zur Verfügung steht, ein von Personal- und Epochenstilen unabhängig existierendes Potential. Sichtbar wird aber auch, daß Brockmanns künstlerisches Prozedere in der Umgestaltung der Cosy-Figur ohne die typenbestimmenden Beschreibungen Kretschmers nicht auskommt.

Brockmanns Formgebung der Schlemihlfigur orientiert sich einerseits am zeitgenössischen Epochenstil, andererseits an Kretschmers Typenbeschreibungen. In beiden Orientierungen nutzt Brockmann vorgegebene Momente. Das Typenschema behauptet dabei das Übergewicht, weil es richtungsgebend ist, und es macht eine Figur in ihrer präzisen Form reproduzierbar.

Festzuhalten bleibt, daß der dem Typus einwohnende Richtungssinn von Brockmann genutzt wird, um die Bildformel des schwächlichen, ungeschickten Franz zu entwickeln.

Wenn in Brockmanns sitzenden "Schlemihlen" noch ein Erzählhintergrund zu seinem Kommilitonen Franz Wermeke mitschwingt, so verbleiben weitere Repetitionen des Motivs im formal Anonymen.

Die Zeichnung "Figuration zur Groteske: Akademieeingang" stellt eine seitenverkehrte Adaption der Cosy-Figur dar. Das Kontern und Umkopieren einer Figur ist für Brockmann ein beliebtes und geläufiges Verfahren. Das zeigt die seitenverkehrte Projektion einer Zeichnung aus dem Jahre 1928 auf eine in ihren Größenverhältnissen gleiche Zeichnung von 1922/23.

Abb. 99

Abb. 100

Abb. 101

Abb. 102

Die "Figuration zur Groteske" findet als Entwurf Eingang in spätere Themenbilder. Eigentlich gibt Brockmann mit der sitzenden Figur auf einem Klotz ein Motiv aus dem Aktsaal. Brockmann präferiert aber auch hier in der Adaption der Cosy-Figur die vorproduzierte Form anstelle der Natur. Zudem bringt Brockmann hier **Worringers Erlösungsmotiv** zum Einsatz, indem die sitzende Figur auf einem perspektivisch gezeichneten Klotz gegeben ist und die Szene zugleich vor leerer, nicht räumlich ausgeführter Bildfläche erscheint.

Abb. 99

Abb. 370

Abb. 371

Abb. 372

In den Schlemihldarstellungen verwirklicht Brockmann neben dem Typenprogramm weitere bildnerische Programme. Drei Arbeiten seien hier noch hervorgehoben:

Erstens:

In der Zeichnung "Ein Schlemihl, der seinen Schatten verliert" findet sich die Andeutung von Perspektive in den Paravents im Hintergrund (**Kastenraum**), damit verbunden gleichzeitig **Worringers Erlösungsmotiv**, weil die Figur selbst vor einer Paraventfläche erscheint. Der Bildtitel "Ein Schlemihl, der seinen Schatten verliert" unterstreicht den Raumverlust, mit dem die vorwärts schreitende Figur sich von einer hinter ihr liegenden, bestimmten Raumposition - dem Paravent - entfernt, in einen nicht bestimmten Raum eintritt und sich damit vom Raum gleichsam abzieht. Zugleich betritt sie einen neuen Raum, der jedoch keiner ist, weil er perspektivisch nicht definiert ist. In der Richtung des Schrittmotivs der Schlemihlfigur sowie in der begleitenden Schattenführung des Schrittmotivs zu Boden thematisiert Brockmann die Kontinuität eines Raumes, der sich in dem deckenden linearen Stil in seiner Überschneidung und Distanzsetzung gegenüber dem Millimeterpapierraster als Fläche einer technischen Präzisionszeichnung behauptet.

Abb. 89

Zweitens:

Abb. 91

Die Zeichnung "Schwächlicher Athlet" zeigt in der Darstellung von Bodenplatte und der im Hintergrund aufragenden Wand Rudimente des **Kastenraums**. Die perspektivischen Begrenzungslinien links unten und links oben definieren einen nach vorn hin offenen Kastenraum, der isoliert und frei schwebend im gesamten Bildraum erscheint. Wir haben es hier also mit einer **vom Raum erlösten Gruppe** zu tun.

Drittens:

Abb. 93

In dem Weihnachtsblatt von 1928 sehen wir die Aneinanderschmelzung von Einzelmotiven, die in einer Berührungskette stehen. Diese Kette verläuft vom Ofen über die sitzende Schlemihlfigur, die mit dem rechten Knie den Tisch vor ihr berührt, mit der rechten Hand einen Papierbogen auf den Tisch auflegt, bis zu dem ausgestreckten linken Fuß, der die kleine Puppe im Vordergrund zu Füßen der Schlemihlfigur an der linken ausgestreckten Hand berührt. Dies ist eine in sich verbundene kompositorische Gruppe, die auf der leeren, räumlich nicht definierten Bildebene erscheint. Das alles ist ausgeführt in deckendem linearem Stil, wodurch eine längsgestreckte Raumausdehnung der Gruppe erzeugt wird, ohne daß eine begleitende kastenraum-perspektivische Raumordnung gegeben ist. Auch haben wir es hier mit einer **vom Raum erlösten Gruppe** zu tun.

Kontextmangel:

In dem späten großformatigen Themenbild "Der Troglodyt" zeigt Brockmann eine sitzende, nackte, hagere in sich zusammengesunkene Figur mit ovaler Kopfform. Die Figur zeigt in Körperbau und Kopfform Kretschmers asthenisches Typenschema. Hinter der Figur öffnet sich der Eingang zu einer Höhle. Die sitzende Figur blickt in einen Rahmen, der ihr gegenüber in Augenhöhe an der Felswand hängt. Vor der Figur im Bildvordergrund auf dem Felsboden sehen wir eine geometrische Zeichnung, links davon steht eine Petroleumlampe.

Abb. 103

Brockmanns Gemälde trägt als Untertitel die Formel: "Sic transit gloria mundi" [so vergeht der Ruhm der Welt]. Brockmann benutzt hier eine Formel, die den Päpsten bei ihrem Krönungseinzug in die Peterskirche zugerufen wird: "Pater sancte, sic transit gloria mundi", womit auf die Vergänglichkeit aller Güter und Ehren dieser Welt hinweisen werden soll. Welche Bildelemente stellt Brockmann der im Untertitel gegebenen Formel zur Seite?

Die sitzende nackte Figur zeigt die Merkmale des "asthenischen" Typus. Bei dem vor ihr hängenden Rahmen könnte es sich vielleicht um einen Spiegel handeln. Die Szene könnte dann als eine Vanitasdarstellung gelesen werden. Hier bleibt der Betrachter aber seinen Mutmaßungen überlassen, weil Brockmann das Motiv des Rahmens derart ins Bild setzt, daß die Frage, was er eigentlich rahmt - ein Bild oder einen Spiegel, oder vielleicht auch gar nichts - nicht zu beantworten ist.

Bemerkenswert ist, daß Brockmann in einer 1938 datierenden, vorbereitenden Zeichnung zum Gemälde "Der Troglodyt" eine ganz andere Szene gibt. Hier sehen wir im Bildvordergrund neben einer ebenfalls nach vorn gebeugt hockenden, eierköpfigen Figur eine zweite nackte, hagere, greisenhafte, männliche Figur, aufrecht sitzend, mit wallendem Bart. Im Untertitel dieser Zeichnung gibt Brockmann den Hinweis: "1. Fassung / mit dem Tolstoj". Dieser Hinweis bedeutet für uns dreierlei:

Abb. 104

Erstens:

Der Hinweis auf "Tolstoj" bezieht sich auf die männliche Vordergrundfigur. Der Schriftsteller Alexej Tolstoj ist uns aus Bildnissen bekannt als greisenhafte Erscheinung, mit langem, schütterem Haar und Bart. Brockmann hebt hier in dem Hinweis auf Tolstoj die greisenhafte Erscheinung seiner Vordergrundfigur hervor.

Zweitens:

Mit dem Hinweis auf Tolstoj gibt Brockmann dieser Vordergrundfigur eine individualisierende Richtung gegenüber der im Hintergrund sitzenden eierköpfigen Figur, die typenhaft erscheint. Es handelt sich bei der Vordergrundfigur aber nicht um ein Bildnis Tolstois. Indem Brockmann dem Eigennamen Tolstoj in seinem Bildtitel den direkten Artikel voranstellt, wird der Eigenname zu einem gattungshaften Begriff, zum Synonym für das Greisenalter.

Drittens:

Wir können in Brockmanns vorbereitender Zeichnung eine Darstellung der Lebensalter sehen, allerdings in etwas merkwürdiger Modifikation: Der Bildformel des greisen Tolstoj steht eine alterslose Gestalt gegenüber, die durch Kretschmers Typenschema des Asthenikers allein konstitutionell bestimmt ist.

In Brockmanns Themengemälde "Der Troglodyt" fehlt das Motiv des "Tolstoj" als zweite Figur. Eine Darstellung der Lebensalter können wir daher ausschließen. Brockmanns sitzende Figur zeigt in ihrem Typenschema zwar den Richtungssinn der Schwächlichkeit, doch begleitende Bildkontexte fehlen, um hieraus eine Bildformel zu entwickeln. Die programmatische Bildaussage der Vanitas wird allein im Untertitel getroffen. Erkennbar ist nur, daß Brockmann eine zuvor durchaus kontextuell angelegte Bildaussage zu einer typenhaft bestimmten Darstellung verkürzt.

Ihren Kulminationspunkt findet die Anwendung des Typus mit ovalem Kopf in der Serie von Radierungen mit dem Titel "Intellektuelle" von 1927, erstmals 1963 als Auflage komplett gedruckt.²⁸⁷ Wie ein nicht datiertes Entwurfsblatt zum Titel zeigt, plant Brockmann ursprünglich, die Serie in Linoldruck-Technik auszuführen.

Abb. 201

Abb. 202

Die Serie entsteht 1927 als zweiter "Bilderbogen der Zeit" nach dem ersten "Bilderbogen der Zeit - Arbeiter" von 1927, also im gleichen Jahr. Die linearen Darstellungen zeigen Figuren vom Charakter des **schwächlichen Typus** und sind allesamt nach dem **Programm der vom Raum erlösten Gruppe** ausgeführt.

Abb. 200

Der Begriff des "Intellektuellen", den Brockmann hier programmatisch zum Titel wählt, galt seinerzeit als Schimpfwort. In dem Aufsatz "Intellektuelle und Proletarier" von 1919²⁸⁸ wählt Otto Freundlich den Begriff des "Intellektuellen" zur Kennzeichnung der "Ungeistigkeit des Bürgertums"²⁸⁹

Wir müssen annehmen, daß Brockmann sich auf Freundlichs Aufsatz bezieht und dessen Begrifflichkeiten thematisiert. Freundlichs Diffamierung der "Intellektuellen" als "[...] das Gehirn - Bordell des Bürgertums, [...]"²⁹⁰, finden wir bei Brockmann zumindest in dem Gehirn-Motiv auf dem der Serie vorausgehenden Entwurfsblatt aufgegriffen.

Das Motiv des bühnenhaften Schwebetableaus, das wir in einigen Blättern von Brockmanns Serien finden, läßt sich in Beziehung stellen zu der bei Freundlich formulierten Aussage über die "Intellektuellen": "[...] sie tanzen immer Begriffstänze auf kleinen Privatbühnen [...]"²⁹¹

287 Mappe mit 12 Radierungen. Radiert und einige wenige Andrucke 1927 in der Klasse von Prof. W. Herberholtz an der Düsseldorfer Kunstakademie. Neuauflage von den Originalplatten 1963. Die Platten kamen Brockmann nach dem Neudruck abhanden.

288 Freundlich, Intellektuelle und Proletarier.

289 a.O., S. 2.

290 a.O.

291 a.O.

Abb. 202h**Abb. 203**

Und eine weitere Qualitätsaussage Freundlichs zu den "Intellektuellen" - "Sie sind rückgratlos wie Quallen [...]"²⁹² - mag Anlaß sein für Brockmanns Blatt "Wege zu Kraft und Schönheit", das eine sich gymnastisch verbiegende Figur zeigt, eine Darstellung, die ihre Vorlage in einer zeitgleichen, populären Reklamegraphik hat, die die gymnastische Ertüchtigung genauso zeigt, wie Brockmann sie in seine Arbeit "Wege zu Kraft und Schönheit" übernimmt, eine Verbiegung des Rückens, womit Freundlichs ironische Kritik an den intellektuellen zum Ausdruck kommt. Aber Brockmann geht in seiner Ironisierung des Themas noch weiter. Der Titel "Wege zu Kraft und Schönheit" ist direktes Zitat eines zeitgenössischen Films und einer gleichzeitig erscheinenden Buchpublikation unter dem Titel "Wege zu Kraft und Schönheit - ein Film über moderne Körperkultur".²⁹³

Brockmann ironisiert hier die Intellektuellen, ausgehend von Freundlichs Kritik mithilfe des asthenischen Typus und mit Bezug auf eine ganz aktuelle, zeitgenössische Publikation, wobei er auch noch eine zeitgenössische Werbegraphik als Vorlage für seine ironische Metapher verwendet.

14. Der Typus mit kantigem Kinn (Der "pyknische" Typus)

Fragen wir danach, wie Brockmanns dritter Typus morphologisch bestimmt werden kann:

Abb. 106

In dem Linolschnitt "Mit dem Henkelmann" von 1926 sehen wir die nach links schreitende Figur eines Mannes in flächiger Profilansicht vor einem Zaun und dahinter die Silhouette einer Fabrik. Oberkörper und Kopf der Figur sind leicht nach vorn in Schrittrichtung geneigt, der Kopf zeigt eine kantige, quadratische Form, der Rand der Schiebermütze bildet eine Parallele mit der Kinnlinie. Der Mann ist

²⁹² a.O.

²⁹³ Wege zu Kraft und Schönheit; ein Film über moderne Körperkultur. Regie: Wilhelm Prager. Ms. u. wiss. Bearb.: Nicholas Kaufmann, Berlin 1926

bekleidet mit Hose und einem Oberteil, das sich so eng an den Oberkörper anschmiegt, daß die Körperformen im Kontur sichtbar bleiben: der Oberkörper ist im oberen Brustbereich vorgewölbt, es folgt eine Einbuchtung in der Magengegend und darauf eine deutliche Ausbuchtung des Unterbauches. Der rechte Arm der Figur ist in Schrittrichtung schräg vorgestreckt. Die schematisch gegebene Hand hält einen kastenartigen Gegenstand, den wir anhand des Bildtitels als "Henkelmann" identifizieren.

Seinen Vorläufer findet der Linolschnitt in einer Zeichnung Brockmanns von 1922. Hier sehen wir vor einem Bretterzaun und einer Fabrikanlage mit Schornstein eine vergleichbare Figur mit Kopfbedeckung, bekleidet mit Jacke und Hose, nach links vorwärtsschreitend. Auch diese Figur trägt einen Henkelmann in der rechten Hand. In der leichten dreiviertel-Profilansicht des Oberkörpers und mit dem Motiv des Eierkopfes erscheint die Figur gegenüber dem Linolschnitt plastischer. Auch die Art der Bekleidung ist eine andere. Die Jacke ist hier nicht als körperidentische Form ausgeführt, sie ist körperumhüllend. Bedenkt man, daß Brockmann mit dieser Figurenkonstitution letztlich eine bekleidete Gliederpuppe gibt, so fällt auf, daß mit dem Linolschnitt von 1926 ein neues Figurenschema auf ein bereits vier Jahre zuvor behandeltes Thema aufgelegt wird. Was Brockmanns Linolschnitt von 1926 vor allem von seinem Vorgänger von 1922 unterscheidet, ist die Körperform und die Kopfform. In diesen neu eingeführten Formen orientiert sich Brockmann wiederum an einem Typenschema Kretschmers. Es ist der sogenannte "pyknische" Typus, der uns im folgenden interessieren soll, wofür hier zunächst Kretschmers morphologische Beschreibungen des "pyknischen" Typus in Hinsicht auf Körperbau und Kopfform gegeben seien:

Erstens: Körperbau.

Der "pyknische" Typus ist gekennzeichnet durch eine "mittelgroße, gedrungene Figur, ein weiches breites Gesicht auf kurzem massiven Hals zwischen den Schultern sitzend; ein stattlicher Fettbauch

Abb. 105

wächst aus dem unten sich verbreiternden tiefen, gewölbten Brustkorb heraus."²⁹⁴

Zweitens: Kopfform.

Abb. 81a

Die Kopfform des "pyknischen" Typus beschreibt Kretschmer als: "[...] groß, rund, breit und tief, aber nicht sehr hoch."²⁹⁵ "Der Frontalumfang der pyknischen Gesichter variiert in den ausgeprägten Fällen um die Grundform des flachen Fünfecks."²⁹⁶ Und zu der Profilform der "Pyknikerköpfe" bemerkt Kretschmer, daß diese "im Profil betrachtet, mit ihrer flachen Scheitelkontur, dem wohlgerundeten Hinterkopf und dem eher etwas sich vorschiebenden Unterkiefer mehr lang und niedrig wirken [...]."²⁹⁷

Abb. 112a

In Brockmanns künstlerischer Umsetzung des "pyknischen" Typus fällt vor allem die Kopfform auf, wie wir sie in Kretschmers Abbildung des "pyknischen Habitus" sehen: als Profilansicht eines Kopfes mit ausgeprägtem Unterkiefer, der in gerader Linie weit in den Hals hineinreicht. Der "stattliche Fettbauch" dieses Typus, wie ihn Kretschmer in einer Abbildung en face zeigt, spielt in Brockmanns Umsetzungen eine eher untergeordnete Rolle.

Abb. 112b

Abb. 106

Brockmann benutzt den "pyknischen" Typus für die Darstellung von Arbeiterfiguren in ganz unterschiedlicher Thematik. Es ist bezeichnend, daß Brockmann für die Umsetzung der bei Kretschmer beschriebenen Charakteristika des "pyknischen" Typus jeweils die Profilansicht wählt - hier teilen sich die formalen Merkmale der Kopfform am deutlichsten mit, hier lassen sich diese Merkmale in einem Abstraktionsgrad einfachster Formen darstellen.

Abb. 107

Abb. 108

Als Identifizierungsmerkmal des "pyknischen" Typenschemas im Brockmann-Werk gilt im folgenden die Kopfform dieses Typus: "groß, rund, breit und tief, aber nicht sehr hoch". Prägnantes Merkmal dieser Kopfform ist bei Brockmann die rechteckig verlaufende Linie des

²⁹⁴ Kretschmer, Körperbau und Charakter, S. 23.

²⁹⁵ Kretschmer, Körperbau und Charakter, S. 41.

²⁹⁶ a.a.O., S. 42.

²⁹⁷ a.a.O., S. 40.

Kinns, die als Waagrechte weit in die Halspartie hineinreicht. Ich bezeichne diesen Figurentypus im folgenden als **Typus mit kantigem Kinn**.

Stützen:

Als zeitgenössische Stützen für Brockmanns **Typus mit kantigem Kinn** lassen sich mindestens zwei Kunstwerke nennen, die Brockmann kennenlernt, und die ihn nachweislich beeindruckten:



Abb. 110

Erstens:

Otto Griebels Gemälde "Der Schiffsheizer" von 1920.

Griebel gibt eine männliche Figur mit nacktem Oberkörper, starker Muskulatur und zahlreichen Tatauierungen. Auffällig ist die ausgeprägte Kinnform mit der weit in den gedrunghenen Hals hineinreichenden Waagrechten des Unterkiefers. Griebels "Schiffsheizer" kann der Klasse der Arbeiter zugerechnet werden, die Brockmann als Zielgruppe für die Anwendung seines Typus mit kantigem Kinn wählt.

Abb. 109

Brockmann sieht Griebels Gemälde 1922 in der 1. Internationalen Kunstausstellung im Düsseldorfer Kaufhaus Tietz. Es existiert ein Notizblatt in Brockmanns Nachlaß, auf dem sich am oberen Rand der Hinweis findet: "Ddf / Ausstellung: Wertheim 1921?". Brockmann irrt hier um ein Jahr, das Fragezeichen zeigt aber seine Unsicherheit. Die Bezeichnung ist im Nachhinein vorgenommen, dies zeigt die Art der Schrift im Vergleich zu der ganz anderen Schrift der folgenden Bemerkungen, die der junge Brockmann schreibt: "Jankel Adler, Otto Dix, Otto Griebel sind die stärksten".

Abb. 111

Zweitens:

George Grosz' Aquarell "Der Mörder".

Grosz gibt im Vordergrund eine ausschreitende Figur. Die Bekleidung mit Jacke und Hose ist lediglich in Konturlinien ausgeführt. Besonders dominant ist in Grosz' Aquarell die Kopfform der Figur mit dem fast rechtwinklig ausgeführten Kinnprofil und dem weit in den kurzen, untersetzten Hals hineinreichenden Unterkiefer.

Brockmann sieht George Grosz' Aquarell nach eigener Aussage bereits 1919 in der Zeitschrift "Der Strom" abgebildet.²⁹⁸ Zudem findet sich in Brockmanns Nachlaß eine aus einer Zeitschrift oder aus einem Buch ausgeschnittene Abbildung dieses Aquarells mit der Bezeichnung: "Ausstellung: Kölnischer Kunstverein 1920".

²⁹⁸ Der Strom, Nr. 4, 1919, zwischen S. 28 u. 29. Brockmann berichtet, daß dies die erste Arbeit von Grosz ist, die er überhaupt kennenlernt.

Kontextmangel:

Brockmanns Zeichnung "Arbeitsloser" von 1925 zeigt eine in Profilansicht gegebene männliche Figur, die mit dem Rücken an einem Laternenpfahl lehnt. Auffallend ist die Kopfform mit kantigem Kinn. Der Bildtitel "Arbeitsloser" bringt einen über die formale Darstellung hinausgehenden Gehalt ins Spiel. Hier ergibt sich aber eine grundsätzliche Schwierigkeit: Brockmanns **Typus mit kantigem Kinn** ist allein formal bestimmt. Begriffe wie Arbeiter und Arbeitsloser sind logische Ordnungsbegriffe mit unterschiedlichem Rahmenumfang. Morphologisch aber unterscheidet sich der Arbeiter nicht vom Arbeitslosen. Es könnte sich in Brockmanns Zeichnung also genausogut um einen Arbeiter handeln, der einem Augenblick der Freizeit und Muße nachgeht und untätig sinnend an einem Laternenpfahl lehnt. Wir erhalten - vom Bildtitel abgesehen - keinerlei Hinweis auf die Arbeitslosigkeit, die Brockmann hier thematisieren will.

Abb. 113

Ganz anders wird ein solches Thema bei Brockmanns Künstlerkollegen Franz W. Seiwert realisiert. In einem Linolschnitt für die Zeitschrift "Die Aktion" zeigt Seiwert im Bildmittelgrund eine Gruppe von Figuren, die wir als Arbeiter erkennen mögen. Im Vordergrund sehen wir behelmte Soldaten mit aufgeflepptem Bajonett, im Bildhintergrund erscheint neben der Silhouette einer Fabrik der Schriftzug "Arbeit / Brot". Seiwert gelingt es, einen gesellschaftspolitischen Bezug herzustellen, indem er die Gruppe der Arbeiter im Mittelgrund durch das Militär im Vordergrund vom Betrachter abgrenzt. Die auf den Betrachter gerichteten Gesichter der Figuren haben Appellcharakter. Appellcharakter hat auch die in das Bild eingeschriebene Schrift "Arbeit / Brot", die hier als Parole im Sinne einer sozial-politischen Stellungnahme erscheint.

Abb. 114

In Brockmanns Zeichnung "Arbeitsloser" erkennen wir nichts von einem Appellcharakter. Kontextgebende Motive fehlen. Die Darstellung des sogenannten Arbeitslosen unterscheidet sich formal nicht von anderen Zeichnungen Brockmanns, in denen er in gleicher Weise eine in Profilansicht nach links gewandte, sich etwas schräg an einem Gegenstand anlehrende Figur gibt, die jeweils nach den Merkmalen des "pyknischen" Typus ausgestaltet ist.

Abb. 115

Abb. 116

Abb. 118

Abb. 115 Gerade weil der **Typus mit kantigem Kinn** rein formal aufgefaßt bleibt, kann Brockmann ihn auch für eine Gruppe von Arbeiten verwenden, die explizit als Figuralstudien bzw. als Bewegungsstudien ausgewiesen sind.

Abb. 118

Abb. 119

Abb. 120

Abb. 121

Abb. 200

Abb. 199

Die Anwendung dieses Typus kulminiert in Brockmanns Linolschnittfolge "Bilderbogen der Zeit I Arbeiter", die 1927 in einer Auflage von 1000 Exemplaren in Buchform erscheint. Brockmanns Absicht ist es, den Linolschnitt - ganz im Sinne der *Kölner Progressiven* - als Massenmedium zu nutzen um ein breites Publikum zu erreichen. Der Begriff "Bilderbogen der Zeit" ist der Zeitschrift "Die Gartenlaube" entlehnt, wo er als Überschrift eine Rubrik bezeichnet. In der Übernahme dieser Überschrift beansprucht Brockmanns Linolschnittserie als zeitgeschichtliche Aussage im Sinne einer Reportage gelesen zu werden. Erstaunlich ist aber, daß Brockmann hier entgegen dem Titel "Bilderbogen der Zeit" und entgegen dem Titel "Arbeiter" wiederum keine Arbeitssituation zeigt. Die Darstellungen folgen dem Programm der **vom Raum erlösten Einzelform** bzw. der **vom Raum erlösten Gruppe**. Einige Darstellungen erscheinen in der Beigabe ambienthafter Elemente narrativ. Ein realer Lebenskontext im Sinne einer allgemein verbindlichen Aussage wird damit aber nicht gegeben. Wollte man angesichts der mangelnden Hinweise auf eine Arbeitswelt einwenden, es handele sich hier womöglich um die Darstellungen von Arbeitslosen, so steht dem der Anspruch des Titels entgegen.

Die Frage, welches Ziel Brockmann mit seinen Typendarstellungen verfolgt, läßt uns nicht ruhen. Da wir nach einer allgemein verbindlichen Bildaussage suchen, wenden wir uns hier zunächst einigen Werken zu, in denen Brockmann seinen formalen Typus im Kontext einer Arbeitswelt zeigt:

In dem Bild "Figuren" von 1925 sehen wir eine abstrahierte Figur in Profilansicht. Die Kopfform folgt dem "pyknischen" Schema. Links von dieser Figur sehen wir eine liegende, auf den ersten Blick frei im Raum schwebende Figur, bei der es sich um den **kegelförmigen, weiblichen Torso** handelt. Eine höchst idealisierte Darstellung, deren Thema sich erst erschließt, wenn wir sie mit zwei zeitgleichen Zeichnungen vergleichen, die dieselbe Szene in realistischerer Behandlung geben. Wir sehen im Vordergrund eine Drehbank mit eingespanntem Kegel, im Hintergrund rechts eine stehende Figur an einer Schleifmaschine. 1957 erfolgt die Umsetzung in ein Temperagemälde. Brockmann gibt auch hier eine männliche Figur in Profilansicht, nach rechts gewandt, vor einer Schleifmaschine stehend, deren Antriebsmechanismus mit den Keilriemenübersetzungen gezeigt ist. Links davon, in den Vordergrund gerückt, sehen wir einen in eine Drehbank eingespannten Holzkegel, den **kegelförmigen weiblichen Typus**. Brockmann folgt in dieser Darstellung seiner Auffassung von logischer Kombinatorik. Es wird im Bild nichts anderes gezeigt, als das, was dem logischen Ermessen nach allein zur Szene des Bildes gehören darf. Das ist zunächst Beschränkung: alles nicht zur Sache gehörende wird ausgespart. Das ist dann aber auch Belehrung: denn alles zur Sache gehörende wird vorgeführt. Und so erhalten wir hier eine Darstellung mit doppeltem Anspruch. Erstens: Das bereits bekannte Thema der Gegenüberstellung von Mann und Frau. Zweitens: Die Darstellung einer handwerklichen Arbeitswelt. Gerade in diesem Rekurs auf die traditionell handwerkliche Arbeitswelt wird Brockmanns Abstand von der modernen Situation seiner Zeit deutlich: Brockmann meidet den Kontext einer zeitgenössisch-modernen Arbeitsituation, die eine Fabrik-situation wäre. In dieser Meidung unterscheidet sich Brockmanns Darstellung von Arbeiten seiner Künstlerkollegen Hoerle und Seiwert, die sich des Arbeiterthemas in zeitgemäßer Auffassung annehmen.

Bei Brockmann finden wir nicht jenes Entfremdungsmotiv, wie es zum Beispiel Hoerle in seinem Bild "Fabrikarbeiter" gibt, indem er den Arbeiter selbst als ein aus Maschinenteilen zusammengesetztes Wesen zeigt. Auch finden wir bei Brockmann nicht jenes

Abb. 123

Abb 126

Abb. 127

Abb. 128

Abb. 129

Leidensmotiv, wie es Seiwert zum Beispiel in seinem "Arbeitsmann" gibt, den Uli Bohnen mit dem christlichen Motiv des "Schmerzensmannes" identifiziert.²⁹⁹

Brockmann zeigt den Arbeiter als Handwerker in einer Situation des vorindustriellen Zeitalters. Die Arbeitssituation ist eine traditionelle und gemessen an der längst modern gewordenen Industrieproduktion eine unzeitgemäße.

Abb. 130

Daß Brockmanns Handwerkerdarstellung in einer Verharmlosung der Arbeitswelt jenseits moderner Realität verbleibt, zeigt sich auch in der Ähnlichkeit seiner Drehbankszene mit konventionellen Spielzeugmodellen. Hier wie dort die vergleichbare Profilansicht der stehenden, männlichen Figur, hier wie dort die Präferenz der Abstraktion, hier wie dort die Isolierung der Arbeitssituation von jedem gesellschaftlichen Kontext.

Wir müssen davon ausgehen, daß Brockmann sich bei dem Drehbankmotiv Spielzeugmodelle zum Vorwurf nimmt und sich so - getreu seiner Weigerung nach der Natur zu arbeiten - der **vorproduzierten Form** bedient. Hier soll zweierlei zur Bewertung gesagt werden: Zum einen betreibt Brockmann eine Präferenz des Formalen. Die Handhabung einer **zeitgenössischen Epochenform** ist ihm wichtiger als eine realistische Schilderung. Zum anderen blickt Brockmann auf die Arbeitswelt generell mit den Augen der Vor-Moderne. Um diese Bewertung zu stützen, sei hier ein weiteres Sujet aus Brockmanns Arbeitsdarstellungen herangezogen.

Abb. 131

In dem 1958 datierenden Bild "Der Stückweber" zeigt Brockmann eine männliche Figur vor einem Webstuhl - sicherlich ein reminiszenzhafter Hinweis auf die Tuchindustrie in der Umgebung von Hof an der Saale, wo Brockmann von 1945 bis 1952 lebt. Dominant ist die sitzende männliche Figur, besonders ihre Kopfform, die wieder deutlich das Schema des **Typus mit kantigem Kinn** zeigt. Die Darstellung zeigt traditionelle handwerkliche Manufakturarbeit, nicht etwa moderne Maschinenweberei. Wieder fällt hier die Meidung moderner Arbeitsrealität auf. Die Rezeption muß - angesichts

Abb. 132

Abb. 133

²⁹⁹ Seiwert Ausst. Kat. S. 28.

historischer Bedingungen - erkennen, daß Brockmanns Darstellung des Stückwebers mit dem Datum von 1958 obsolet geworden ist. Sind Brockmanns handwerkliche Themen schon angesichts der modernen gesellschaftlichen Tatsachen der Zwanziger Jahre nicht zeitgemäß, so ist mit dem Datum von 1958 auch sein Formenkanon künstlerisch nicht mehr zeitgemäß. Zwar überleben realistische Tendenzen den Zweiten Weltkrieg, doch folgen die Hauptströmungen der Nachkriegskunst einem Impuls zur Gegenstandslosigkeit, dem sich Brockmann verweigert. Der **Typus mit kantigem Kinn** kann hier im Sinne einer **zeitgenössischen Epochenform** nicht mehr in Anspruch genommen werden.

Wir neigen allmählich zu der Auffassung, daß sich für Brockmann eine zeitgenössische Bildaussage in der Präferenz der Form erschöpft.

Abb. 148

Abb. 149

Abb. 150

In der Zeichnung "Feierabend" zeigt Brockmann eine Gruppe radfahrender Figuren, bei denen es sich - folgen wir dem Bildtitel - um Arbeiter auf ihrem Heimweg handeln soll. Die Gesichtszüge nach dem Muster des **Typus mit kantigem Kinn** sind so stark schematisiert, daß die formale Vereinfachung hier bis an die Grenze des Möglichen getrieben ist. Nasen, Augen und Mundpartie sind als spitze Dreiecke gegeben. Diese Vereinfachung der Gesichtszüge wiederholt sich in der Figur eines Harlekins im "Entwurf für eine Karnevalsdekoration" und bei einer sitzenden Figur im "Aufriß zu einem Linolschnitt", der in die Themengruppe der Arbeiterdarstellungen gehört. **Der Typus mit kantigem Kinn** läßt diese starke Vereinfachung zu. Sein Typenschema ist von solcher Prägnanz, daß er selbst in einem hohen Grad von Abstraktion wiedererkennbar bleibt. Mit zunehmendem Abstraktionsgrad nimmt allerdings auch der Realitätsverlust zu. So zeigen Brockmanns Arbeiterfiguren in der Darstellung des **Typus mit kantigem Kinn** empirische Leere und Verlust an Realitätskontakt. Sie können mit ihrem Vorbild aus dem Alltagsleben nur noch begrifflich identifiziert werden.

Entsteht so im Abrücken vom zeitgemäß Realen eine Qualität von Überzeitlichkeit, warum dann nicht auch unzeitgemäße Themen und

Positionen zur Bilderproduktion heranziehen? So möchten wir jetzt fragen, denn wir erkennen, daß Brockmann sich dem Zeitgenössischen ja offensichtlich nur im Formalen verpflichtet sieht. Es läßt sich nicht beantworten, ob diese Frage auch Brockmanns Frage gewesen ist. Daß er immerhin im Sinne ihrer Konsequenz gehandelt hat, das läßt sich aus den folgenden Werk-Befragungen erschließen:

Abb. 151

Wir haben es bei dem **Typus mit kantigem Kinn** mit einem Typus zu tun, der formal prägnant, aber völlig richtungslos ist. Hier ergibt sich die Möglichkeit, die im zeitgenössisch Modernen gesicherte Form mit traditionellen Gehalten beladen. So entsteht das Gemälde "Der Theoretiker", in dem Brockmann eine Figur mit einem Kopf nach dem Schema des **Typus mit kantigem Kinn** gibt. Vor einem Katheder stehend hat die Figur ihre Hände zu einem zeigenden Gestus erhoben. Nach Brockmanns Aussage soll dieser Gestus die Erläuterung des Dreiecksatzes $a^2 + b^2 = c^2$ beschreiben.³⁰⁰ Die zeigenden Gesten der Figur geben die Seitenlinien des Dreiecks an, die Grundlinie des Dreiecks ruht auf der Fläche des Katheders. So wird hier im Gewand moderner Form der Gehalt des pythagoräischen Lehrsatzes vorgeführt - ein traditioneller Gehalt, der in seiner mathematisch-objektiven Wahrheit Brockmanns Forderung nach einer allgemeinverbindlichen Aussage des Kunstwerkes erfüllt.

Abb. 153

Eine weitere Anwendung des "pyknischen" Kopfschemas findet sich auch in Brockmanns Triptychon "Musik" von 1924.³⁰¹

Im Mittelteil sehen wir das Brustbild einer männlichen Figur. Der Kopf ist im Halbprofil ausgeführt und zeigt das kantige Kinn des "pyknischen" Typenschemas. Der rechte Unterarm der Figur ruht auf einem Fensterbrett, die linke erhobene Hand der Figur hält den Hals einer aufrecht auf dem Fensterbrett stehenden Gitarre. Kopfrichtung und Blick der Figur richten sich auf den linken Seitenflügel, in dem wir eine ebenfalls männliche Figur mit einem Kopf nach "pyknischem"

³⁰⁰ Nach Aussage Brockmanns gegenüber Gernot Thiele.

³⁰¹ Das Triptychon ist in den Kunsthandel gegangen und heute nicht mehr auffindbar. Eine Rekonstruktion ist allerdings anhand der in Brockmanns Photoarchiv erhaltenen Abbildungen und zugehörigen technischen Angaben möglich.

Typenschema sehen. Diese Figur ist im Profil nach rechts auf das Mittelbild blickend gegeben, der rechte Unterarm ruht auch hier auf einem Fensterbrett, die rechte Hand ist senkrecht zu einem Gestus erhoben. Im rechten Seitenflügel sehen wir eine weibliche Figur im Profil nach links gewandt. Der linke Unterarm ruht auch hier auf einem Fensterbrett. In der linken Hand hält die Figur ein aufgeschlagenes Buch. Wir sehen hier also eine Drei-Figuren Gruppe. Dominant - weil themengebend in Hinblick auf den Titel "Musik" - ist die Mittelfigur mit der Gitarre. Die Seitenfiguren sind in Körperausrichtung und Blickrichtung auf die Mittelfigur bezogen. Es entsteht ein Ensemble, das in der Mitte das Thema der instrumentalen Musik verkörpert, auf der rechten Seite den Gesang, auf der linken Seite den Lauschenden. Damit deckt Brockmann das Thema Musik sowohl in der Musikproduktion als auch in der Musikrezeption ab.

Seine historische Vorlage findet Brockmann in einem Gemälde von Lorenzo Costa mit dem Titel "Das Konzert". Es ist eine Drei-Figuren Gruppe, bei der die mittlere männliche Figur eine Laute hält. Links sehen wir eine weibliche, rechts eine männliche Figur. In Bauchhöhe vor dieser Gruppe im Bildvordergrund befindet sich eine Art Pult, darauf ein aufgeschlagenes Buch. Brockmann übernimmt alle hier angeführten Motive, die er allerdings verwandelt. Costas männliche Figur auf der rechten Bildseite überträgt Brockmann auf die linke Seite. Costas weibliche Figur auf der linken Bildseite überträgt er auf die rechte Seite, weshalb sie hier nun auch das bei Costas auf der rechten Bildseite befindliche aufgeschlagene Buch in die Hand nehmen kann. Auch das Pultmotiv taucht bei Brockmann - wenn auch in reduzierter Form - wieder auf.

Abb. 154

Abb. 152
Abb. 155
Abb. 156

Was bei Brockmann vor allem verändert auftritt, das ist die Profilansicht der Seitenfiguren. Hierfür bedient sich Brockmann zweier weiterer Vorlagen. Die männliche Profilfigur auf dem linken Flügel, die Brockmann bereits in dem 1923 datierenden Gemälde "Der Lauscher" vorbereitet, hat ihr Vorbild in Justus van Gents Autorenbildnis des Dante, in dem die senkrecht zum Gestus erhobene rechte Hand auffällt. Brockmanns weibliche Figur auf dem rechten Flügel hat ihr Vorbild in einem Renaissance-Bildnis Ghirlandajos, in dem gerade die strenge Profilansicht, die Betonung des Décolletés und die rechtwinklige Armhaltung auffallen.

Costas Gemälde "Das Konzert" und Ghirlandajos Renaissance-Bildnis finden sich abgebildet in Wilhelm von Bodes "Kunst der Frührenaissance in Italien"³⁰², ein Standardwerk der Kunstgeschichtsschreibung, das 1923, also ein Jahr vor der Entstehung des Triptychons "Musik" veröffentlicht wird.

Justus van Gents Dante-Bildnis findet sich abgebildet in Adolfo Venturis 1913 veröffentlichter "Storia dell' arte italiana"³⁰³.

Es sei hier noch einmal darauf hingewiesen, daß Brockmann vor allem durch seinen Onkel Harald Brockmann, der Kunsthistoriker ist und eine große Vermittlerrolle einnimmt, im Umgang mit der kunsthistorischen Literatur mehr oder weniger vertraut sein muß.

In dem Triptychon "Musik" überträgt Brockmann den **Typus mit kantigem Kinn**, der zeitgleich auch für die Arbeiterdarstellungen in Anspruch genommen wird, auf ein Thema, das durch die Bildform der Dreiteilung mit betonter Mitte hervorgehoben und in seinem festlichen Gehalt gesteigert wird.³⁰⁴

Brockmann ist bestrebt, sich vor dem Anspruch einer "Neukölnischen Malerschule" und der damit verbundenen historischen Orientierung zu behaupten und einen eigenen Weg zu gehen. Dieser Weg besteht

³⁰² Wilhelm von Bode; Die Kunst der Frührenaissance in Italien, Propyläen-Verlag Berlin, 1923.

³⁰³ Adolfo Venturi; Storia dell' arte italiana, Milano 1913.

³⁰⁴ Ich folge hier der Auffassung Klaus Lankheits, wonach der "Dreiteilung mit betonter Mitte [...] schon von sich aus ein erhöhter Gefühlsgehalt im Sinne des festlichen Daseins" zukommt. Siehe: Lankheit, S. 13.

für ihn in der Stützung der Darstellung durch einen **zeitgenössischen Epochenstil** zum einen, in der Adaption historischer Motive und Themen zum anderen. Es gilt jedoch auch das Unzeitgemäße an Brockmanns Triptychon "Musik" zu erkennen. Was für Costas Renaissancewerk historisch selbstverständlich und angemessen ist, die Behandlung des Themas Musik anhand der Motive Lautenspiel und Gesang, das wird bei Brockmann zeitfremd. Auf die Zuweisung dieser doppelten Qualität lege ich Wert. Zwar bestehen Lauten- oder Gitarrenspiel und Gesang musikgeschichtlich auch im Zwanzigsten Jahrhundert weiter, doch können sie für die Zeit der Zwanziger Jahre nicht die Repräsentanz zeitgenössisch-moderner Musik beanspruchen. Es ist überliefert, daß Heinrich Hoerle Brockmann bei dessen ersten Besuchen um 1920 das Shimmy-Tanzen beibringt. Bewegter Tanz kennzeichnet das Musik-Vergnügen der Zwanziger Jahre, nicht aber Gesang und stilles Lauschen. Und wollte man nach einem Instrument fragen, das die Zwanziger Jahre repräsentiert, so wäre es das Saxophon, nicht die Gitarre. Brockmanns Triptychon "Musik" erscheint uns als Bildform in überzeitlicher Qualität, bezogen auf die zeitgenössische Wirklichkeit ist es unzeitgemäß. Brockmann meidet die Moden.

Die Ausgrenzung zeitgeschichtlicher, öffentlicher Wirklichkeit finden wir auch in einer Reihe von Figuren mit aufgestütztem Kopf. Wir begegnen hier dem Acediamotiv wieder, das Brockmann bereits in einer frühen Gliederpuppendarstellung zeigt. Wie schon bei den Gliederpuppendarstellungen behandelt Brockmann immer wiederkehrend die sitzende Figur in einer Situation zurückgezogener, privater Einsamkeit, in einem Bedeutungsspektrum zwischen Ausruhen, Nachdenklichkeit, Müdigkeit und brütendem Denken. Es sind trübsinnige Situationen, die Brockmann schildert, und bei denen der Tisch immer wieder begleitendes, wichtiges Requisit ist. Figur und Tisch bilden eine zusammengehörende Bildgruppe. Das dabei mitschwingende Motiv der Melancholie muß Brockmann aus dem

Abb. 157**Abb. 158****Abb. 159****Abb. 160****Abb. 161****Abb. 162****Abb. 163****Abb. 164**

mittelalterlichen Holzschnitt "Der Melancholiker", abgebildet in Wilhelm Worringers "Altdeutsche Buchillustration"³⁰⁵, vertraut sein.

Abb. 169

Abb. 170

Abb. 171

Die Qualität der Einsamkeit kommt Brockmanns Figurendarstellungen ja grundsätzlich schon in der Weise zu, wie sie vom Lebenszusammenhang isoliert dargestellt werden. Brockmann versteht es aber auch, solche Qualität der Einsamkeit anhand des richtungslosen **Typus mit kantigem Kinn** zu personifizieren.

In seinen "Bauchladen"-Darstellungen zeigt Brockmann eine männliche Figur, eingehüllt in einen bis zu den Schuhen reichenden Mantel. Brockmann stellt seine Bauchladenfiguren in einen indifferenten Raum, der völlig unrealistische, fetzenartige Schlagschatten zeigt. Wir erkennen das Motiv des **"imaginären Raumes** und **Worringers Erlösungsmotiv**. Der Kopf der Figur folgt dem "pyknischen" Schema, das jedoch durch den Vollbart verdeckt wird. Die Figur selbst erscheint in dem Mantelmotiv blockhaft. Dominant ist der Bauchladen, ausgestattet mit Spielzeug allerlei Art. Der Bildtitel "Bauchladen" zieht die Aufmerksamkeit von der gezeigten Figur ab und wendet sie hin zu dem reich gefüllten Kasten mit seinem Inhalt. Wir sehen hier wiederum eine Unterordnung der Bildfigur unter ein Bildthema. Brockmanns Bauchladenfiguren bleiben kontextlos. Das Attribut des Bauchladens hat die Oberhand. Die Figur selbst wird in ihrer typenhaften Richtungslosigkeit mit diesem Attribut beladen und tritt hinter den Bildtitel und damit hinter das Attribut zurück. Das heißt letztlich: die Figur selbst ist unwichtig, sie hat nur eine Trägerfunktion. Dies im wörtlichsten Sinn - die Figur trägt den Bauchladen, mit dem sie begrifflich durch den Bildtitel identifiziert wird.

Brockmann vereinfacht den bei Kretschmer beschriebenen "pyknischen" Typus, indem er das Typenhafte auf die Kopfform reduziert. Der bei Kretschmer beschriebene Fettbauch als Charakteristikum des Körpers fällt weg. Die Figur wird in ihrem vereinfachten Schema universell handhabbar. So kann Brockmann auf seine "Bauchladen"-Figuren eine Identität projizieren, indem er

³⁰⁵ Siehe Worringer 1919.

sie als Ahasver-Darstellungen deutet.³⁰⁶ Diese Deutung teilt sich dem Rezipienten allerdings nicht mit, da die "Bauchladen"-Darstellungen kontextuell leer bleiben. Der Rezipient findet sich hier wieder vor die Crux gestellt, daß mit der Offenheit von Brockmanns Typen allen möglichen Deutungen Tür und Tor geöffnet sind.

1957/58 führt Brockmann ein Wandbild für den Speisesaal eines Altenheimes in Kiel aus. Wir sehen links eine auf einem Stuhl sitzende Frau. In ihrer linken Hand hält sie eine Art Stoffbahn gerafft, die über die frontale Tischkante in steilem Faltenwurf auf den Boden fällt. Auf dem Tisch steht eine Petroleumlampe. Gegenüber der Frau auf der rechten Seite des Tisches sitzt eine männliche Figur. Aufgrund ihrer geringen Körpergröße im Vergleich zur Frau muß es sich um einen Knaben handeln. Beide Figuren sind im Profil gegeben. Zeigt sich bei dem Knaben deutlich die Kopfform des **Typus mit kantigem Kinn**, so zeigt sich die Kinnform der Frau in geschwungener Kurve. Weit im Bildhintergrund sehen wir eine zweite Szene: neben drei Booten steht eine männliche Figur, die eine Art Rechen in den Händen hält. Die zwei Szenen erscheinen deutlich voneinander abgerückt auf leerer Grundfläche. In ihren Binnenkompositionen sind sie durch motivische Überschneidungen jeweils gebunden. Rein formal betrachtet sehen wir hier also zwei **vom Raum erlöste Gruppen**.

Abb. 165

Einzig erhaltenes Dokument zu Brockmanns Arbeit ist ein Zeitungsphoto des Wandbildes mit dem Kommentar:

"Für den Speisesaal des Altenheimes an der Freiligrathstraße schuf der Kieler Maler Gottfried Brockmann in Sgraffito-Technik ein Wandbild, dessen Motiv das häusliche und berufliche Leben im alten Kiel widerspiegelt."³⁰⁷

³⁰⁶ Nach Auskunft von Brockmanns Sohn, Jan Brockmann, bezeichnet Brockmann seine Bauchladendarstellungen aufgrund des hier anklingenden Wanderermotivs als Ahasverdarstellungen.

³⁰⁷ Im Brockmann Nachlaß befindlich.

Wenn wir dem thematischen Hinweis auf das "häusliche und berufliche Leben im alten Kiel" folgen, so erkennen wir als Repräsentation des häuslichen Lebens die in den linken Bildvordergrund gerückte Gruppe von Frau und Kind, die Petroleumlampe als vormodernes Beleuchtungsutensil, sowie die näherische Arbeit der weiblichen Figur. Als Repräsentation des beruflichen Lebens erkennen wir die im rechten Hintergrund sichtbare Gruppe von Booten und männlicher Figur als Hinweis auf die Fischerei.

Da es sich hier um die Dekoration eines Altenwohnheimes handelt, liegt die Vermutung nahe, daß Brockmann mit seinem Wandbild den hier wohnenden Menschen die Erinnerung an Lebensumstände geben will, die sie selbst noch erlebt haben. Geht man davon aus, daß das Altenheim 1958 eingeweiht wird, daß sich in der Folge die ersten Bewohner des Hauses in einem durchschnittlichen Alter von etwa siebzig Jahren befinden, so liegt deren Kindheit in der letzten Dekade des 19. Jahrhunderts. Sie können die hier von Brockmann beschriebenen vormodernen Lebensumstände, sowohl was den häuslichen, als auch was den beruflichen Bereich angeht, noch selbst erlebt haben. Deutlich erkennen wir in der Darstellung die Thematisierung einer Lebenssituation in einer vortechnisierten, vormodernen Epoche. Hier zeigt sich antimoderne Haltung. Hier zeigt sich aber vor allem in einem Rückgang in die Geschichte die Thematisierung einer Lebens- und Arbeitswelt, wie sie sich über Jahrhunderte bis zur Moderne erhalten hat. Solches Überdauern erscheint als historische Konstante und öffnet sich für Brockmann somit zur Möglichkeit einer allgemein verbindlichen Aussage.

Abb. 166

Abb. 167

Abb. 168

In der Realisierung dieses Wandbildes führt Brockmann zum ersten und einzigen Mal einen öffentlichen Auftrag aus. Seit seiner frühen Schaffensphase verfertigt er Entwürfe für Wandbilder, die immer wieder abgelehnt werden. So läßt sich das Thema der familiären Szene zurückverfolgen auf die Darstellung eines Bauarbeiterpaars von 1926, das als Wandbildentwurf konzipiert ist, aber nicht zur Ausführung kommt.

Die hier zu beobachtende gleichrangige Anwendung des **Typus mit kantigem Kinn** sowohl auf männliche, als auch auf weibliche Figuren ist Indiz für den richtungslosen Charakter des Typus. Brockmann ist aber doch bestrebt, Mann und Frau voneinander zu unterscheiden. Er sieht sie in ihren alltäglichen Rollen und Pflichten voneinander getrennt. Dies zeigt sich in der räumlichen Distanzsetzung zwischen Frau und Mann im Wandbild des Kieler Altersheimes. Brockmann sieht Mann und Frau aber auch in grundsätzlich anderem Habitus.

In einer nicht datierten Studie mit dem Titel "Pflasterer" zeigt die in der oberen Hälfte des Blattes stehende männliche Profilfigur eine Kopfform nach dem Muster des **Typus mit kantigem Kinn**. Es ist ein Pflasterer, der eine Ramme handhabt. Die Form dieser Ramme ist uns schon bekannt als **kegelförmiger weiblicher Typus**.

Abb. 135

Daß Brockmann mit dem Motiv der Ramme tatsächlich eine Anspielung auf die Weiblichkeit gibt, zeigt sich in dem Temperabild "Pflasterer" von 1932, wo die Mittelfigur des frontal gestellten Arbeiters die Ramme lässig bei der Hand hält, sie geradezu vorführt. Im Französischen hat der Begriff 'demoiselle' eine doppelte Bedeutung: demoiselle ist zum einen das Fräulein, zum anderen die Pflasterramme. Raymond Roussel weiß diese Doppeldeutigkeit in seinem Roman "Locus Solus" zu nutzen:

Abb. 137

"Wir gingen einige Schritte auf eine Stelle zu, an der eine Art Pflastergerät stand, das durch seine Struktur an jene Handrammen erinnerte - hierzulande nennt man sie Demoiselles - , die man zum Straßenbau verwendet."³⁰⁸

Abb. 81a

Die Kopfform des frontal stehenden Arbeiters in dem Temperabild "Pflasterer" entspricht dem von Kretschmer für den "Pykniker" beschriebenen flachen Fünfeck-Schema.³⁰⁹ Unser Interesse soll hier aber der Körperhaltung des Arbeiters gelten: Das rechte Bein ist als Standbein belastet, das linke Bein ist ein wenig abgewinkelt. Die auf die rechte Standseite verlegte säulenhafte Ruhe des Körpers wird unterstrichen durch die senkrecht neben ihm stehende Ramme. Die Geste, mit der der Arbeiter die Ramme hält, ist sehr zart aufgefaßt, denn er berührt einen der Handgriffe nur leicht, was einem Akt des Balancierens gleichkommt. Bedenkt man die erwähnte Doppeldeutigkeit des Begriffs "demoiselle" im Französischen, so läßt sich diese Haltung auch als zarte Geste gegen die weibliche Begleitung - die Ramme - lesen.

Abb. 138

Bewegungsunfähigkeit der Weiblichkeit ist hier männlicher Kraft gegenübergestellt. Ikonographisch erinnert Brockmanns Mittelfigur mit der Ramme an den Typus des starken Helden, hier besonders in der ausgeprägten Bildformel des Herakles. Vergleichen wir Brockmanns Darstellung zum Beispiel mit einer Herakles Statue aus dem Vatikanischen Museum³¹⁰, die in ausschreitendem Motiv dargestellt ist: Bei der Heraklesfigur fällt deutlich der sich auf die aufgestellte Keule stützende rechte Arm auf, was die Ruheposition des rechten Standbeines unterstützt und die auf die rechte Seite

³⁰⁸ Raymond Roussel, *Locus Solus*, hier zitiert in der deutschen Übersetzung: Frankfurt a. M. 1977, S. 43

³⁰⁹ Kretschmer bemerkt, daß bei den pyknischen Gesichtsvarianten die flache Fünfeckform nicht immer deutlich sichtbar wird: "Wir sehen vielmehr häufig einfach weiche breite, rundliche Gesichter, die in anatomischer Struktur und Maßverhältnissen grundsätzlich den Fünfecktypen analog sind, ohne ihre morphologische Prägnanz zu erreichen." Kretschmer, *Körperbau und Charakter*, S. 45.

³¹⁰ Walther Amelung, *Die Sculpturen des Vatikanischen Museums*, Bd.I, Berlin 1903, Taf. 52; Lit.: Wolfgang Helbig, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*, 4. Aufl., Tübingen 1963, I Nr. 361.

konzentrierte Kräftebelastung verteilt. Bei Brockmann wird die Belastung des rechten Beines durch kein anderes Bewegungsmoment abgeleitet. Der Blick des Arbeiters geht sogar ebenfalls nach rechts - eine zusätzliche Betonung der rechten Körperseite, an der die Ramme gehalten wird.

Die Pflasterramme ist bei Brockmann als Werkzeug - genau wie die Keule des Herakles - die verlängerte Richtung männlicher Kraft. Damit steht die Ramme hier in der Umbildung der Keule des Herakles attributiv für eine ikonographische Erneuerung des starken Helden. Der Arbeiter erscheint so bei Brockmann als moderner Heroe, der den bewegungsunfähigen, kegelförmigen Torso - ein Ersatzmotiv der Weiblichkeit - bei der Hand nimmt.

Bewegungsunfähigkeit der Weiblichkeit gegenüber männlicher Dominanz thematisiert Brockmann auch in zwei Darstellungen einer Hypnoseszene. Vorlage für Brockmanns Hypnosedarstellungen mag die Abbildung eines Buchinserats in der Zeitschrift "Die Jugend" von 1908 sein, aber auch eine Reklameanzeige in der Berliner Illustrierten Zeitung von 1918. Gemeinsam ist diesen Darstellungen die Dominanz einer stehenden, männlichen Figur, die einer jeweils sitzenden (liegenden) weiblichen Figur mit beeinflussender, oder beherrschender Geste gegenübergestellt ist. Solche Dominanz der männlichen Autoritätsfigur hält sich in den Reklameanzeigen zu Brockmanns Zeit mindestens bis in die Mitte der Zwanziger Jahre, was eine Reklameanzeige von 1926 belegt.

Brockmann kehrt dieses Dominanzprinzip einmal um. In seinen Zeichnungen "Frank Wedekind und Pamela" und "Choreographische Idolatrie" ist es die stehende weibliche Figur, die die männliche, halb kniende, durch einen Kuß verführt. Diese Verführungsszene erhält eine zusätzliche Spannung dadurch, daß die männliche Figur aus der perspektivisch gegebenen Tafelfläche wie aus einem Bild heraus der weiblichen Figur entgegentritt. Damit ist ein Moment von Bildwirklichkeit oder - wenn man so will - Bildunwirklichkeit thematisiert, worauf auch der Titel "Idolatrie" hinweist. Mit diesem von Brockmann ins Spiel gebrachten Begriff der "Idolatrie" entsteht für das Verständnis der Darstellung eine gewisse Kompliziertheit: Die männliche Figur befindet sich in der von Brockmann eingeschobenen

Abb. 139

Abb. 140

Abb. 141

Abb. 142

Abb. 143

Abb. 144

Abb. 145

Bildebene als Bild im Bild. Ihr kommt die Idolrolle zu. Die "Idolatrie" müßte somit eigentlich von der davorstehenden Pamela-Figur ausgeübt werden. Das drückt sich allerdings nicht in ihrer Körperhaltung aus. Die Pamela-Figur steht aufrecht, unbewegt. Zudem ist sie in ihrer Darstellung so schematisiert, daß wir - decken wir ihre Beine ab - einen mit Ballettröckchen bekleideten Kegel sehen. Ihr gegenüber befindet sich die männliche Figur in fast kniender, devoter Haltung. Das Moment der "Idolatrie" im Sinne einer Anbetung muß somit ihr zukommen. In der Gestaltung der männlichen Figur verwendet Brockmann für die Kopfform das Schema des **Typus mit kantigem Kinn**, die Körperform folgt dem **"asthenischen" Typus** der Schlemihldarstellungen. Damit gibt Brockmann der männlichen Figur den schwächlichen Körper des Schlemihls. Die männliche Figur ist die anbetende. Anbetung - so muß Brockmanns Gedanke sein - geht einher mit Schwächlichkeit.

Abb. 146

Brockmanns "Choreographische Idolatrie" findet ihr Vorbild in einer Theaterszene aus Frank Wedekinds "Erdgeist". Nach eigener Aussage sieht Brockmann das Theaterstück selbst nicht, jedoch ein Szenenphoto.³¹¹ Wie das Szenenphoto "Tilly und Frank Wedekind in 'Erdgeist' " belegt, steht die weibliche Figur in dominierender Verführungskraft über die sitzende männliche Figur gebeugt. Thema von Wedekinds Theaterstück "Erdgeist" ist ja die dämonische, verführende Macht der Weiblichkeit.

Abb. 147

Interessant ist, daß sich für die Szene zwischen Tilly und Frank Wedekind François Gérards Gemälde "Amor und Psyche" als ein direktes ikonographische Vorbild findet. Hier sind die Geschlechterrollen umgekehrt beschrieben: nämlich Psyche in der Verführung durch Amor. Wedekinds "Erdgeist" beschreibt einen Umbruch in der Dominanz der Geschlechterrollen. Nicht mehr die männliche Figur ist die dominierende und verführende, an ihre Stelle tritt verführerisch die weibliche Figur.

Diesen Umbruch greift Brockmann auf. Und nur so wird es verständlich, daß Brockmann von den Hypnosedarstellungen mit

³¹¹ Gottfried Brockmann in Gesprächen gegenüber Gernot Thiele.

einer Dominanz der männlichen Figur zu der "Choreographischen Idolatrie" mit einer Dominanz der weiblichen Figur wechselt.

Nur ein ein einziges Mal innerhalb des Gesamtwerkes nimmt Brockmann konkreten Bezug auf ein Zeitereignis. In dem Gemälde "Agadir" von 1960 sehen wir im linken Bildvordergrund eine Figur, deren Kopfform dem Schema des **Typus mit kantigem Kinn** folgt. Gegenüber in Blickrichtung der Figur sehen wir im rechten Bildvordergrund ein bühnenartiges Felsplateau, dahinter vor einer Art Felsmassiv eine Projektionsfläche, darauf als Bild im Bild die schematische Darstellung eines Vulkanausbruchs. Vor dieser Vulkandarstellung stehen zwei torsohafte Figuren, aufgeschlitzt und inwändig hohl. Diese Torsodarstellung geht zurück auf Brockmanns Gemälde "Zeitbühne: Formerei I" von 1938/50. Gibt Brockmann dort das Motiv des Torsos unter dem Gesichtspunkt bildhauerischer Arbeit, so sollen die Torsi in dem Gemälde "Agadir" doch wohl als Opfer einer Naturkatastrophe gesehen sein. Produktion der toten Natur dort, getötete Natur hier.

Abb. 172

Abb. 173

Die Stadt Agadir wird am 1. März 1960 durch ein Erdbeben fast vollständig zerstört, es gibt mehr als 12000 Tote.

Die torsohaften Figuren vor der Projektionsfläche zeigen sich aber trotz aller Kontextzuweisung lediglich als Form. Die Findung der Form liegt durchaus im Interesse Brockmanns, denn nur im Erstarrten, im Abgestorbenen manifestiert sich Form. Lebendiges ist in Bewegung und damit in der Form veränderlich. Brockmann betont dies in seiner Aussage zur "geklärten Form":

"Alle Gesten, alle Posituren haben einen Charakter. Es ist eine Bewegung, die an einem bestimmten Punkt zur Ruhe kommt. Die dazwischen liegenden Phasen verwirren. Sie brauchen eine geklärte Form."³¹²

Auf das Phänomen der toten Form komme ich später in anderem Zusammenhang zurück. Hier gilt unser Interesse dem Verhältnis von

³¹² Aus: Gespräche zwischen Gottfried Brockmann und Gernot Thiele.

Zeitereignis und Brockmanns bildhafter Reflexion. Brockmanns Gemälde erscheint in seiner Datierung von 1960 mit dem Jahr der Naturkatastrophe zeitgleich. So kann er sein Bild auf der Rückseite als "Zeittafel" bezeichnen. Dennoch zeigt das Gemälde überzeitliche Qualitäten:

Wir sehen nicht den Ort des Geschehens. Die Einblendung des Vulkanausbruchs in einer Art Bild- oder Projektionsfläche innerhalb des Bildes ist auch nicht realistisch dargestellt, der Vulkan wird wie in einem Lehrbuch schematisch-anschauungshaft gezeigt.

Die Figur am linken Bildrand erscheint als unbeteiligter Beobachter. In seiner typenhaft-idealisierten Form sehen wir ihn als anonyme, allgemeine, zeitlose Figur.

In den Bezeichnungen auf der Rückseite des Gemäldes finden wir den Begriff "deus absconditus" [der verborgene Gott]. Anhand dieser theologischen Kategorie³¹³ wird das Bild zu einer über das Zeitereignis hinausreichenden überzeitlichen Aussage aufgeladen.

³¹³ Der christliche Glaube kennt grundsätzlich zwei Möglichkeiten der Aussage über Gott: a) Gott ist verborgen, niemand hat ihn je gesehen, b) Gott hat sich in Christus offenbart. Zum Motiv des "verborgenen Gottes" siehe den Artikel "Gott" in: Theologische Realenzyklopädie, Bd. XIII, Berlin u. New York 1984, S. 692 f.

15. Hohlformen

So wie Brockmann in dem Gemälde "Agadir" die torsohafte leere Hülle als Hinweis auf den menschlichen Körper gebraucht, so lassen sich weitere Hohlformen finden, die zwar einer spezifischen Körperform entsprechen, als Hülle jedoch nur einen Körperraum bezeichnen. Diese Hohlformen oder Hüllen stehen im Rang von Attrappen. Es sind Nachbildungen natürlicher Formen, die nicht die Details der natürlichen Vorlagen aufweisen, sondern abstrahiert sind. Die Kopfatrappe, die Brockmann in seiner Zeichnung "Friseurladen" im rechten Bildervordergrund zeigt, erhebt keinen Anspruch auf Ähnlichkeit mit einem natürlichen Kopf. Die Gesichtsfront ist ausgespart, es ist eine Hohlform, die lediglich als Träger für eine Perücke fungiert. Nun sind wir aus der Kenntnis prominenter Bildbeispiele der Zwanziger Jahre gewohnt, das Motiv der Gesichtslosigkeit als metaphorisch-kritische Intention zu lesen. Ich habe aber schon darauf hingewiesen, daß für solche Bildwirkung unbedingt begleitende, hinweisende Kontexte vonnöten sind. Das gilt auch für die hier besprochene Bildgruppe. Denn wo Heinrich Hoerle die Personifikationen von SPD und KPD mit hohlen Perückenköpfen versieht und damit eine zynische, kritische Position bezieht, da bleibt Brockmann in der Darstellung seines Perückenkopfes in der Auslage eines Friseursalons beim Phänomen.

Abb. 204

Abb. 205

So thematisiert auch die Zeichnung "Korsettagen" nichts weiter als die den Körper umfangende leere Hülle, die der Form des Körpers angeglichen ist und Körperraum definiert.

Abb. 206

Auch für Brockmanns Darstellungen von ausgehöhltem Geflügel gilt, daß es sich hier um idealisierte Formen handelt, die mit ihren realen Vorbildern lediglich formal identifiziert werden. Das ist natürlich ein grundsätzlicher Hinweis auf das Problem der Bildwirklichkeit, die ja immer eine artifiziell herbeigeführte ist. Hinzu kommt aber auch hier die Thematisierung von Körperraum durch die Hohlform. Anlaß für dieses Gedankenspiel mit dem hohlen Geflügel gibt vielleicht die Illustration aus einem Tranchierbüchlein von 1650, die zusammen mit

Abb. 207

Abb. 208

Abb. 209

Abb. 210

anderen Abbildungen 1926 in der Zeitschrift "Das Kunstblatt" publiziert ist.³¹⁴ Hier finden sich jene längsovalen, dunklen Schlitzformen, die auch bei Brockmanns Geflügel so charakteristisch die Öffnung der Körperhülle bezeichnen.

In dem Bild "Hühnerküche I" stellt Brockmann dem hohlen Huhn das schon bekannte Motiv des Trichters zur Seite. Hohlform ist hier nichts anderes als Mantelform. Wenn der Grad solchen Abstraktionsdenkens zum Staunen veranlaßt, so sei darauf hingewiesen, daß Brockmann die Vorlagen für sein Attrappengeflügel in kleinen Modellen findet, wie sie zur Ausstattung von Puppenstuben dienen. Ein Abstraktionsvorgang ist Brockmanns Adaption also schon vorausgegangen. So handelt es sich auch hier letztlich um die **Nachahmung der vorproduzierten Form.**

Abb. 211

Der Hohlform begegnen wir auch in dem Thema "Schweineschlachten". Auch wenn Brockmann in den Bildtiteln einen expliziten Hinweis auf den Schlachtvorgang gibt, so ist dieser selbst nicht dargestellt, sondern lediglich das bereits geschlachtete und ausgenommene Tier. Jeder Lebensbezug ist in der Darstellung getilgt. Brockmann zeigt die mit dem Kopf nach unten aufgehängte Körperform des Schweines als abstrahierte, anonyme Hohlform.

Abb. 212

Abb. 213

Brockmann übernimmt das Motiv des hohlen Schweinekörpers für ein kleines Gemälde, das in die Reihe der "Zeitbühne"-Arbeiten gehört. Der Tierkörper ist hier noch weiter schematisiert, der Kopf des Schweines fehlt ganz, wir sehen eine aufgehängte, sackartig geblähte Form mit abgespreizten Beinen.

Abb. 214

Abb. 215

Das geschlachtete Schwein, sowie das rohe Fleisch überhaupt, ist ein gängiges Thema der niederländischen Kunst des 17. Jahrhunderts. Hier ist das Fleisch im biblischen Sinn als Hinweis auf das "schwache Fleisch" und den "Weg allen Fleisches" gemeint.³¹⁵ Es findet sich aber in Joachim Beuckelaers Gemälde

³¹⁴ Das Kunstblatt, 10. 1926, Heft 2 - Februar, S. 83.

³¹⁵ Siehe hierzu: Die Sprache der Bilder, S. 137 f.

"Geschlachtetes Schwein" im Kölner Wallraf-Richartz-Museum (**Abb. 217**) auch ein Beispiel für die isolierte, in den Bildvordergrund gerückte Darstellung eines geschlachteten Schweins.³¹⁶ Brockmanns Darstellungen folgen jedoch einem anderen Anspruch. Sehen wir bei Beuckelaer den aufgespaltenen Schweinekörper, und gilt das Interesse des Malers hier immer noch der stofflichen Wiedergabe des rohen Fleisches, so sieht Brockmann das geschlachtete Schwein bauchig, hohlräumlich als Form. Dieses Motiv des bauchig geformten Schweinekörpers findet sich in Georg Scholz' Gemälde "Kleinstadt bei Tag" (**Abb. 218**). Scholz' Gemälde gehört zu den Exponaten der 1925 in Mannheim gezeigten Ausstellung "Neue Sachlichkeit"³¹⁷, die Brockmann nach eigener Aussage besucht. Scholz' Gemälde zeigt jene sackartig aufgehängte, aufgeschlitzte und sich bauchende Form des Schweinekörpers, der wir bei Brockmann wiederbegegnen.

Brockmanns Interesse gilt der Findung einer isolierten, anonymen Form. Deutlich wird dies in der Darstellung "Der Schlachter", wo eine männliche Figur demonstrativ und ganz lehrbildhaft mit dem Schlachtermesser auf eine aufgehängte, hohle Körperform deutet.

316 Siehe: Wallraf-Richartz-Museum Köln, Vollständiges Verzeichnis der Gemäldesammlung, Köln 1986, S. 13. Es läßt sich allerdings nicht beantworten, ob Brockmann Beuckelaers oder ein anderes traditionells Gemälde für seine "Schlachtschwein"-Motive zum Vorbild nimmt. Brockmanns "Schlachtschweine" entstehen während seiner Düsseldorfer Studentenzei. Die früheste Datierung kann also mit 1926 angenommen werden. Beuckelaers Gemälde wird 1927 vom Kölner Wallraf-Richartz-Museum erworben. Eine Abbildung des Gemäldes findet sich in dem 1925 publizierten Aufsatz von Max Dvorák, siehe: Dvorák S. 2.

317 Siehe den Ausst. Kat. Neue Sachlichkeit, Deutsche Malerei seit dem Expressionismus, Städt. Kunsthalle Mannheim 1925, Nr. 101.

FÜNFTER TEIL

IDEEN

1. Motive der Weiblichkeit**Abb. 219**

In einem Aquarell von 1922 finden wir Motive, für die sich parallele Fundstellen in Freuds Traumdeutung³¹⁸ aufzeigen lassen.

Betrachten wir zunächst Brockmanns Aquarell:

Der Bildausschnitt zeigt die Fassade einer Häuserwand in etwas schräger Frontalansicht. Wir schauen auf ein geöffnetes Fenster, in dem wir eine Figur sehen. Sie ist aus Rundungen aufgebaut, die sich aus schmalen und breiten Pinselstrichen zusammenfügen. Es ist eine Halbfigur, und es ist eine weibliche Figur, denn die hellen Rundungen unterhalb des oberen hellen Ovals des Kopfes lesen wir als Dekolleté, in dem der Ansatz des Busens sichtbar wird. Die dunkleren Schwünge darunter bilden das Kleid.

Rechts und links des Fensters befinden sich Lisenen mit vorkragenden, abwechselnd flach und dreieckig ausgebildeten Rustizierungen.

Rechts sehen wir auf ein weiteres, vom Bildrand stark angeschnittenes Fenster, auf dessen Bank ein Topf mit blühenden Rosen steht.

Die Szene ist einfach: eine Frau schaut aus dem Fenster, sie zeigt sich der Öffentlichkeit. Zu der Fassade als architektonisches Motiv der Öffentlichkeit gesellt sich hier die Darstellung einer Frau in einer Fensterszene. In der Pinselzeichnung der Figur sind die Rundungen und Bögen auffallend hervorgehoben, sie stehen in deutlichem Gegensatz zu der geometrisch aufgebauten Fassade. Mit der

³¹⁸ 1899 in der ersten Auflage erschienen.

Behandlung der Rundungen abstrahiert Brockmann die Figur auf Grundformen des weiblichen Körpers. Zudem gibt hier die lasierende Behandlung durch das Aquarell eine Durchsichtigkeit des Kleides, was einen Eindruck von Nacktheit bewirkt. All diese Momente sind hier auffallend und betont eingesetzt.

Freud bespricht in seiner "Traumdeutung" Symbole des Traumes:

"Glatte Wände, über die man klettert, Fassaden von Häusern, an denen man sich - häufig unter starker Angst - herabläßt, entsprechen aufrechten menschlichen Körpern, wiederholen im Traum wahrscheinlich die Erinnerung an das Emporklettern des kleinen Kindes an den Eltern und Pflegepersonen. Die 'glatten' Mauern sind Männer; an den 'Vorsprüngen' der Häuser hält man sich nicht selten in der Traumangst fest."³¹⁹

Die motivischen Parallelen in Brockmanns Aquarell sind zwar nicht identisch, aber doch augenfällig. Die Fassade in Brockmanns Aquarell ist nicht glatt. Die reiche Rustizierung lädt zum Klettern ein. Brockmann bringt das Dekolleté der weiblichen Figur auf gleiche Höhe mit den dreieckig spitz geformten Rustizierungen der Lisenen rechts und links des Fensters. Diese Fassade, wie Brockmann sie hier vorführt, ist gemäß den Deutungen Freuds nicht "männlich". Wir müssen sie also in Beziehung setzen zu der weiblichen Figur am Fenster.

Der Zusammenhang wird jedoch komplizierter. Wir finden in dem nicht betitelten Stilleben mit aufgeschnittenen Birnen wiederum ein Motiv, das bei Freud erwähnt wird.

Auf einer Schale, die vor dem geöffneten Fenster auf der Fensterbank steht, liegt neben anderem Obst, deutlich in den Vordergrund gerückt und deutlich durch die helle Höhung hervortretend, die Hälfte einer aufgeschnittenen, sowie eine ganze

Abb. 220

³¹⁹ Freud, Traumdeutung, S. 360.

Birne. Die zweite Hälfte der aufgeschnittenen Birne liegt vor der Schale auf dem Fensterbrett. Hinter der Schale ragen zwei spitzwinklige Dreiecke auf, ein Motiv, das Brockmann in *Stilleben* mehrmals verwendet, dahinter sieht man die nicht rustizierte Fassade eines Hauses.

Es scheint gewagt, hier eine sexuelle Anspielung vermuten zu wollen. Die Darstellung müßte als harmlos angesehen werden, würde sie sich in ihrem Motiv nicht in den Kontext der erwähnten Textstellen aus Freuds Traumdeutung eingliedern lassen, nämlich in der Analogie zwischen weiblicher Brust und dem Vorsprung des Fensterbrettes, resp. den Balkonen als Vorsprünge der Häuserfassade.

"Der Notar [...] brachte zwei große Kaiserbirnen, von denen er eine zum Essen bekam. Die andere lag auf dem Fensterbrett des Wohnzimmers. [...] Die beiden Birnen - pommes ou poires - sind die Brüste der Mutter, die ihn genährt hat; das Fensterbrett der Vorsprung des Busens, analog den Balkonen im Häusertraum."³²⁰

Brockmann ersetzt hier in der Weiblichkeitsanalogie gemäß der Beschreibung Freuds das Motiv der rustizierten Fassade durch die Birne.

Abb. 221

Daß Brockmann eine Birne in aufgeschnittenem Zustand gibt, mag dazu dienen, die Frucht in ihrer charakteristischen Form deutlicher identifizieren zu können. Wir finden jedoch in der aufgeschnittenen Birne das Motiv des Kerngehäuses, das in Verbindung mit der Gesamtform an den **kegelförmigen Torso** mit eingeschriebenem Embryo erinnert. So ist es auch nicht weiter verwunderlich, daß Brockmann dem Motiv der aufgeschnittenen Birne einen Krug zur Seite stellt und damit in logischer Kombinatorik auf das Thema der **Frau als Gefäß** hinweist.

³²⁰ a.a.O., S. 376 f.

Das Motiv der Weiblichkeit in der Fassaden-Darstellung ist deutlich. Die rechts auf der Fensterbank stehende Rose mag als ein Attribut der Weiblichkeit unterstützend hinzugegeben sein.

Die Beziehung zwischen Rose und Eros ist bekannt und wird, wie so vieles andere zu diesem Themenkreis, im Volksmund aufbewahrt. Die Rose bedeutet die Unschuld, die "gebrochen" wird. Am deutlichsten mag solche Analogie wohl in den verschiedensten Versen der Volkslieder auffallen. Das bekannte Lied "Heidenröslein" in der Umformung von Johann Wolfgang von Goethe zeigt dieses Motiv deutlich:

"Und der wilde Knabe brach
'Röslein auf der Heiden; [...]"³²¹

Eine weitere sexuelle Anspielung zeigt sich in einem Lied von Hermann Löns:

„Das Lieben vor allen Leuten
macht nicht so viele Freud,
als wenn man bricht die Rosen
in aller Heimlichkeit.“³²²

Die hier zitierten Strophen sind willkürlich ausgewählt. Beliebig könnte man zahlreiche andere anführen, die den Themenkreis behandeln. Ich will hier lediglich zeigen, daß die kontextuelle Verbindung von Rose und Eros als Allgemeingut anzusehen ist.

Wir finden in einem kleinen Temperabild "Interieur mit Rose und Wasserglas" von 1924 eine attributive Absicht in der Verwendung des Rosenmotivs. Hier steht auf einem Tisch ein Wasserglas mit einer Rose darin. Dahinter sehen wir einen gerafften Vorhang. Links neben der Rose, stark angeschnitten, aber gerade noch zu identifizieren, steht eine Schneiderpuppe in Rückansicht. Unten

Abb. 258

³²¹ Zitiert nach: Mohr, Gerd Heinz und Sommer, Volker; Die Rose - Entfaltung eines Symbols, München 1988, S. 75.

³²² a.O.

rechts, ganz am Bildrand, ist der Henkel eines Eimers zu sehen, der Eimer selbst ist nicht mehr sichtbar.

In der rechten oberen Ecke sehen wir den unteren Teil eines schräggestellten Rahmens, in dem zwei gerundete Formen zu auszumachen sind, die wir eindeutig als weibliche Brüste erkennen können. Entweder handelt es sich hier um ein Bild, oder um einen Spiegel, der die uns abgewandte Seite der Schneiderpuppe reflektiert. In jedem Fall stellt dieses Motiv ein Bild im Bild dar. In der deutlichen Hinwendung der Rose zu diesem Bild mit den Brüsten, sowie in der Art, wie die wesentlichen Motive hier auf engem Raum aneinandergerückt sind und somit zueinander in Beziehung geraten sollen, wird die Absicht einer erotischen Anspielung offenkundig.

Abb. 263

Ein Beispiel, in dem das Motiv einer Rose in anthropomorphisierenden Zusammenhang gestellt ist, zeigt das Gemälde "Die weinende Rose" von 1980.

Die Vase läßt sich hier als ein Körper lesen, der dem menschlichen Körper entspricht. Die stark ausgebildeten bauchigen Rundungen deuten auf einen weiblichen Körper hin. Die Rose ist dann das nach vorn gebeugte, weinende Gesicht.

Abb. 261

Eine weitere motivische Verknüpfung von Rose und Weiblichkeit fällt auf in Brockmanns Gemälde "Die Naive vor der Grotte". Eine Frau steht - dem Betrachter zugewandt - vor dem Eingang zu einer Grotte. Im Hintergrund sehen wir einen Garten oder eine Parklandschaft. Die Frau hält in ihrer leicht zu ihrem Kopf hin erhobenen linken Hand eine Rosenblüte. Die malerische Behandlung der Blütenblätter in ihrer volutenartigen Linie entspricht dem ebenfalls volutenartig ausgeführten Spitzenbesatz ihres Dekolletés.

Abb. 262

Eine thematische Aufladung des Rosenmotivs in Richtung auf einen Eros-Zusammenhang zeigt auch das kleine Gemälde "Braut-Votiv".

Es ist nicht die Frage, ob Freuds Analoginterpretation der Träume sinnvoll ist, die uns hier interessiert.

Indem Brockmann in seinen Arbeiten "Fassade" und "Stilleben mit Birnen" Freudsche Deutung aufgreift, überführt er Motive, die bei Freud in pathologischem Zusammenhang erwähnt werden - denn

schließlich referiert Freud die Träume seiner Patienten - in einen Alltagsbereich. Damit führt Brockmann nicht allein eine poetische Technik durch, er erreicht auch eine Konvergenz von Normalem und Pathologischem. Brockmann gelingt es, das hinter solcher Traumsymbolik verborgene Leid, das den Menschen zum Patienten macht, gar nicht erst in Betracht zu ziehen. Es gilt nicht mehr die Frage nach der Krankheit, es gilt nicht mehr die Frage nach Möglichkeit und Notwendigkeit psychologischer Therapie. Brockmann faktifiziert einen Bedeutungszusammenhang, der ihm die Möglichkeit verschafft, etwas Allgemeines und Alltägliches zu zeigen, auch und vor allem etwas allgemein Verständliches.

Es gibt eine diesen Zusammenhang erhellende Äußerung Brockmanns in Bezug auf seine Vorliebe für das psychologische System C. G. Jungs:

"Jung hat mich interessiert als Gegensatz zu Freud. Nicht, daß ich Anhänger Jungs gewesen wäre! Aber ich war empfindsam für die kollektiven Dinge. Bei Jung fand ich allgemeine menschliche Voraussetzungen gegenüber den Salongesprächen Freuds. Freud sah nur den Patienten, nicht die Menschheit." ³²³

³²³ Aus: Gespräche zwischen Gottfried Brockmann und Gernot Thiele.

Brockmanns ablehnende Haltung gegenüber Freud mag gegen eine Adaption Freudscher Traumdeutungsmotive sprechen, doch kann sich Brockmanns Ablehnung auch erst sehr viel später entwickelt haben. Denn Brockmanns Jung-Lektüre ist kaum vor seiner Berliner Zeit, also vor 1933 anzusetzen. Kruse bemerkt hierzu:

"In Berlin spezialisierte er [Brockmann] sich z.B. auf Trivilliteratur der Goethezeit und illustrierte Bücher des 19. Jahrhunderts. Er las damals die Romantiker, sehr viel auch C.G. Jung."³²⁴

In Brockmanns Fassaden- und Birnendarstellung läßt sich die Anspielung auf Weiblichkeit in Anlehnung an Freudsche Deutung aber anschaulich erschließen.

Es finden sich in Freuds "Traumdeutung" weitere Motive, die mit dem weiblichen Körper analog gesetzt werden:

"Dosen, Schachteln, Kästen, Schränke, Öfen entsprechen dem Frauenleib, [...]."³²⁵

Und an anderer Stelle:

"Tische, gedeckte Tische und Bretter sind gleichfalls Frauen, wohl des Gegensatzes wegen, der hier die Körperwölbungen aufhebt. 'Holz' scheint überhaupt nach seinen sprachlichen Beziehungen ein Vertreter des weiblichen Stoffes (Materie) zu sein. Der Name der Insel Madeira bedeutet im Portugiesischen: Holz. Da 'Tisch und Bett' die Ehe ausmachen, wird im Traum häufig der erstere für das letztere gesetzt, [...]."³²⁶

³²⁴ Kruse 1970, S. 39.

³²⁵ Freud, Traumdeutung, S. 359.

³²⁶ a.a.O., S. 360.

Auf den Tisch als Motiv des familiären Lebens habe ich bereits im Zusammenhang mit Brockmanns Wandgemälde im Kieler Altersheim hingewiesen. In Brockmanns Küchenbildern ist die Frau umgeben und begleitet von den bei Freud beschriebenen Analogien der Weiblichkeit.

In der Zeichnung "Küche" von 1924 sehen wir links in der Tür stehend eine Frau, gezeigt als **kegelförmiger, weiblicher Typus**. Im rechten Hintergrund steht ein Ofen, links daneben an der Wand sehen wir ein Wasserbecken, das wir als anspielendes Motiv sowohl in seiner formalen, als auch begrifflichen Analogie zum weiblichen Becken bereits kennen.

Abb. 223

Abb. 56

Eine Zeichnung ohne Titel zeigt eine Küche mit zwei Frauenfiguren, die in ihrer kegelförmigen Typenhaftigkeit ganz bewegungsunfähig dastehen. Wieder sehen wir einen Ofen, zusätzlich noch einen Tisch, beides, laut Freud, Entsprechungen der Weiblichkeit.

Abb. 224

In der auf alchemistische Motivwelt zurückgreifenden Zeichnung "Ciconiarium" von 1982 führt Brockmann das Motiv des Ofens als Ort der Brutpflege vor. Der Begriff "Ciconiarium" ist ein Wortspiel Brockmanns, das sich aus dem lateinischen Wort ciconia = Storch ergibt und mit der Endung -arium spielt. Wenn etwa das Aquarium als Behälter zur Aufbewahrung und Zucht von Wassertieren dient, so kann das "Ciconiarium" als Behälter zur Brutpflege der Störche angesehen werden. Brockmann zieht hier Nutzen aus der Tatsache, daß Störche ihre Nester gern auf hohe Schornsteine bauen. Die Störche selbst gibt Brockmann ersatzweise anhand des Laborgefäßes Pelikan. Die zwei Pelikane, die Brockmann auf dem Schornstein seines Ofens zeigt, erscheinen dabei als Ersatzmotive der Weiblichkeit, denn sie zeigen die Form des **kegelförmigen weiblichen Torsos**, sie sind bewegungsunfähig, sie sind hohl, sie sind Ort der Schwangerschaft, wie man an dem Embryomotiv innerhalb des rechten Pelikans erkennt. Die links neben dem Ofen liegende Glockenform muß als Abdeckung des oberen Schornsteinteiles mit den darauf ruhenden Pelikanen gesehen werden.

Abb. 225

Abb. 226

Brockmanns "Ciconiarium" läßt sich zurückführen auf die alchemistische Illustration des "Fourneau cosmique", der eine geschlossene Ofenform zeigt.³²⁷ Der "Fourneau cosmique" ist abgebildet in Kurt Seligmanns Werk "Das Weltreich der Magie" von 1958³²⁸, das Brockmann kennen muß, denn es wird in einem anderen Zusammenhang in Kruses 1970 erscheinender Arbeit über Brockmann erwähnt.³²⁹ Während Freud den Ofen insgesamt als Analogmotiv der Weiblichkeit sieht, faßt Seligmann den Ofen nach alchemistischer Tradition als männliches Motiv, die darüber befindlichen Retorten als weibliche Motive auf:

"Der Ofen unten, in dem die Hitze erzeugt wird, versinnbildlicht den männlichen Teil, die Retorte darüber den weiblichen. Von dem auf dem Feuer aufsitzenden Behälter wird der Same in das obere Aufnahmegefäß geschleudert. Dort wird er abgekühlt, kondensiert und verflüssigt. Das 'hochzeitliche Bild' ist in späteren Zeichnungen noch deutlicher: der Ofen und die bauchigen Gefäße werden als Paar dargestellt. Drei kleine Retorten, die Kinder, saugen an ihrer 'Mutter'."³³⁰

Wird hier der Ofen mit dem Männlichen identifiziert, so gilt es zu bedenken: Brockmann rezipiert Seligmanns Darstellungen zur Alchemie erst im Alter. Für die frühen Küchenbilder muß daher Freuds Begriffsanalogie als Orientierungsvorlage angenommen werden. Gewiß sind Öfen und Tische ganz selbstverständliche Requisiten einer Küche. Brockmanns Ort der Küche ist aber in seiner Kastenraumqualität so eingegrenzt, die Requisiten sind so ausgesucht und demonstrativ vorgeführt, daß wir hier eine logische Kombinatorik zwingend annehmen müssen.

327 Brockmann übernimmt in den Bezeichnungen auf der Rückseite der Zeichnung "Ciconiarium" den Begriff des "Fourneau cosmique", schreibt aber: "fourman cosmique". Siehe die Legende zu Abb. 225.

328 Seligmann, Kurt, Abb. 46.

329 Kruse 1970, S. 42, Anm. 118.

330 Seligmann, Kurt, S. 121 f.

Um die These zu stützen, Brockmanns Küchendarstellungen liege eine Orientierung an Freuds Analogiehinweisen zugrunde, sei hier noch ein Hinweis auf weitere Motive gegeben: Dosen, Schachteln, Kästen und Schränke entsprechen nach Freud ja gleichfalls dem Frauenleib. Neben dem Tisch und dem Ofen finden wir bei Brockmann den Schrank als Utensil eines von der weiblichen Figur bewohnten Bildraumes. In einer Zeichnung von 1924 gibt Brockmann eine sitzende Figur als **kegelförmigen Torso** auf der rechten Seite. Auf der linken Seite sehen wir das angeschnittene Motiv eines Schrankes. Der Balluster zwischen Schrankunter- und Oberteil zeigt ebenso wie die auf dem Tisch sitzende Katze und die Petroleumlampe die Form des **kegelförmigen Torsos**. In dem Bild "Das Küchenleben" befindet sich im Rücken der weiblichen Figur ein Schrank und ein Tisch. Auf den Knien hält die Figur eine Kaffeemühle, deren Schubfach demonstrativ herausgezogen ist, Hinweis auf die bei Freud beschriebene Analogie zwischen Schachteln, Kästen und dem Frauenleib. Noch deutlicher wird diese Analogiesetzung von Brockmann in der Zeichnung "Kaufmannsladen" und dem Bild "Kaufladen" vorgeführt. Die herausgezogenen Schubfächer erscheinen hier neben dem Kopf der weiblichen Figur. Sehen wir den Kopf der Figur kompositorisch als den jeweils zentralen Punkt des Bildes, so ist das neben diesem zentralen Punkt erscheinende Motiv des Schubfaches von Brockmann demonstrativ inszeniert.

Abb. 227**Abb. 228****Abb. 229****Abb. 230**

Das Motiv der Kaffeemühle finden wir noch einmal in der Zeichnung "Frau mit Kaffeemühle". Die Figur folgt in ihrer kompakten Körperform dem Schema des **kegelförmigen Torsos**, allerdings gibt Brockmann der Figur Arme. Diese Arme sind konstruktivistisch gebildet. Der linke, die Kaffeemühlenkurbel drehende Arm zeigt selbst eine Art Kurbelform. Eberhard Roters sieht diese Zeichnung unter der Kategorie "Mechano-Dada", womit der funktionalistische Bewegungsvorgang des Kurbeldrehens im Zusammenhang mit der konstruktivistischen Figurenauffassung in den Vordergrund gerückt

Abb. 231**Abb. 232**

wird.³³¹ Brockmann nimmt sich in dieser Zeichnung Raoul Hausmanns Arbeit "Kutschenbauch dichtet" zur Stütze. Hausmann gibt im Bildvordergrund eine manichinoartige männliche Figur, die eine Kaffeemühle dreht. Der hier im Geiste Dadas vorgebrachte ironisierende Vergleich zwischen der Tätigkeit des "Dichtens" und dem stupiden Drehen einer Kaffeemühle ist auf Brockmanns Zeichnung nicht übertragbar. Brockmann mag Hausmanns Bild im Sinne eines Absicherungsverfahrens benutzen, um ein banales, alltägliches Thema in neuer Form zu handhaben. Mir geht es aber über diese Dada-Anspielung hinaus um die motivische Kombinatorik in Brockmanns Zeichnung. Wir sehen links wieder das angeschnittene Motiv eines Schrankes mit der Ballusterform als **kegelförmigen Torso**. Diese Ballusterform wiederholt sich in der Negativform, die durch die Überschneidung des oberen Kaffeemühlenaufsatzes auf der hellen Schürze der Figur erscheint. Und schließlich drückt die Figur die Kaffeemühle mit der rechten Hand gegen ihren Schoß, ein demonstrativer Hinweis auf die bei Freud beschriebene Analogie zwischen Kasten und Frauenleib.

Abb. 234

Abb. 235

Noch einmal führt Brockmann in einem nicht betitelten Bild das ganze Arsenal der Küchenausstattung vor. Wir sehen Schrank, Ofen, Waschbecken, im Vordergrund einen Tisch, und im Mittelgrund eine sitzende, weibliche Figur, die wiederum eine Kaffeemühle in ihrem Schoß hält. Folgt die Behandlung der Figur in etwas unpräziserer Weise der oben besprochenen Zeichnung "Frau mit Kaffeemühle", so wird im Gesamtaufbau des Bildes sichtbar, daß Brockmann hier Quiringh van Brekelenkams Gemälde "Paar in einer Küche" zum Vorbild hat.³³² Brockmann übernimmt die Raumkomposition mit dem Ofenkasten in der hinteren rechten Ecke, er übernimmt das von links oben durch ein kleines Fenster hereinflutende Licht, er übernimmt die in schräger Ansicht gegebene weibliche Figur mit ihrem ovalen Gesicht und dem nach hinten zurückgesteckten Haar. Brockmann verändert lediglich die Armhaltung der Figur. Während sie bei

³³¹ Siehe Tendenzen, S. 3/253, Nr. 3/624.

³³² Ein Photo dieses Gemäldes findet sich im Brockmann Nachlaß.

Brekelenkam mit der rechten Hand den Henkel eines Bierkruges hält und mit der linken unter den Boden greift, hebt Brockmanns Figur die linke Hand zur Kaffeemühlengkurbel und die rechte greift hinab zum Mühlenkasten.

Bedenkt man den Hintergrund Freudscher Analogiemotive und die konstruktivistische Ausformung der weiblichen Figur in Anlehnung an das Schema des **kegelförmigen Torsos**, so liefert Brockmann mit seinen Küchendarstellungen die modernisierte Fassung eines traditionellen Genres.

2. Sexuelle Anspielungen

In dem Gemälde "Große Puppenküche" zeigt Brockmann ein Ensemble von sitzender, nackter weiblicher Figur zusammen mit Ofenmotiv und einem vasenförmigen Gegenstand auf dem Regal über dem Ofen - der **kegelförmige Torso**. Huhn und Trichter als Hohlformen sehen wir auf einer Bank im Bildvordergrund. All das ist gezeigt auf einem perspektivisch fluchtenden Tableau, frei schwebend im Leeren. Wir haben es hier mit einer sehr komplexen, **vom Raum erlösten Gruppe** zu tun. Diesen Gruppenzusammenhang zu erkennen, ist für das Verständnis des Gezeigten unbedingt wichtig. Die Einzelmotive sind im logischen Kontext von Weiblichkeit und ihrer Analogien zu sehen. Die starre Haltung der nackten, weiblichen Figur folgt der Qualität der Bewegungsunfähigkeit, mit der Brockmann seine Weiblichkeitsdarstellungen charakterisiert. Das im Vordergrund liegende hohle Huhn ist hier vielleicht nicht allein als Thematisierung der Hohlform zu sehen.

Abb. 236

Aus der Kenntnis der niederländischen Genremalerei wissen wir heute, daß das Motiv des Huhns eine sexuelle Anspielung bedeuten kann. Im Niederländischen wurde "kip" (Huhn) gebraucht als Name für ein "loses Mädchen".³³³ Brockmanns nackte, sitzende Figur

Abb. 241

³³³ Siehe hierzu Jongh, S. 28.

vermag die Annahme zu stützen, es könnte sich hier um eine sexuelle Anspielung handeln. Die Frage ist, ob Brockmann den doppeldeutigen Gehalt des Huhnmotivs kennt und ob er ihn bewußt einsetzt. Für die Kunstgeschichte ist die Frage nach den sexuellen Symbolgehalten der Genremalerei recht neu, die Forschung hat sich diesem Themenkomplex erst in jüngerer Zeit zugewandt³³⁴. Ein Gemälde wie Gabriel Metsus "Geflügelhändler", in dem Eddy de Jongh 1969 eine doppeldeutige Darstellung mit sexueller Anspielung sieht³³⁵ - der Hahn gilt als Sinnbild der Unkeuschheit³³⁶ - wird noch 1921 von Franz Roh unter rein stilgeschichtlichen Gesichtspunkten verhandelt.³³⁷ Rezeptionsgeschichtlich interessant und quellengeschichtlich für uns bedeutend ist, daß die Frage nach der sexuellen Symbolik der Genremalerei vor ihrer Relevantwerdung in der Kunstgeschichte von anderer Seite Beachtung erfährt, nämlich in den sogenannten "Sittengeschichten". In unserem Fall ist besonders die sechsbändige "Sittengeschichte" von Eduard Fuchs³³⁸ interessant. Heinrich Hoerle besitzt dieses Werk und empfiehlt es Brockmann anstelle eines Studiums der Kunstgeschichte. In einem Brief an Schmitt-Rost schreibt Brockmann:

"Da zog Hoerle den 'Fuchs' vor. Bücher besaß er eigentlich nur wenige, aber die 'Sittengeschichte' von Fuchs hatte er zur Hand, d.h. die 'Ergänzungsbände'. 'Sie sagen mehr über die Kunst aus, als die ganzen üblichen Kunstgeschichten', war seine Meinung, 'man muß sie kennen und studieren'."³³⁹

334 Maßgeblich für die ikonographische Forschung zur sexuellen Symbolik in der Niederländischen Genremalerei sind die Arbeiten Eddy de Jonghs, besonders sein Aufsatz "Erotica in vogelperspectief" von 1968/69, siehe: Jongh.

335 Siehe Jongh, S. 22, Abb. 1.

336 a.a.O., S. 28.

337 Siehe Roh 1921, S. 116, Abb. 191.

338 Siehe Fuchs.

339 Brockmann in einem Brief an Hans Schmitt-Rost mit Datum vom 27.10.63, Abschrift im Brockmann Nachlaß befindlich.

Es findet sich bei Fuchs die Abbildung eines Kupferstichs von J. Matham mit dem Titel "Das verliebte Paar"³⁴⁰. Ein sitzender Mann dreht mit der linken Hand einen Bratspieß, auf den ein Huhn oder eine Gans gesteckt ist, mit der Rechten greift er ungeniert einer neben ihm mit hochgeschürztem Kleid sitzenden Frau zwischen die Schenkel, während diese mit einem Kochlöffel auf das Geflügel deutet. Hier ist eine Szene mit eindeutiger sexueller Anspielung gezeigt, wobei das Geflügel eine Vermittlerrolle zwischen Mann und Frau einnimmt. Brockmann muß Mathams Stich gekannt haben. Damit muß ihm auch die Rolle des Geflügels als Begleitmotiv sexueller Thematik geläufig sein.

Neben Eduard Fuchs' "Sittengeschichte", die für Brockmann sicherlich Initial-Quelle ist, dürfen wir die Bedeutung des populären, umgangssprachlichen Bereichs nicht vernachlässigen. Von historischen Veränderungen unberührt hat sich hier bis in unsere Tage eine doppeldeutige Begriffs- und Bildwelt erhalten. Im Niederländischen wie im Deutschen ist das Verb "vogelen" bzw. "vögeln" umgangssprachliche Bezeichnung für den Geschlechtsakt. Auch dieser populäre, umgangssprachliche Bereich erfährt seine Beachtung bereits vor einem erwachenden kunsthistorischen Interesse, so in Leo Spitzers 1918 publizierten Aufsätzen "Über einige Wörter der Liebessprache"³⁴¹. Wir müssen verstehen, daß Brockmann sich auch solcher populären Begriffsfelder bedient, die vom Rezipienten in der Betrachtung der Bilder neu erobert und neu zusammengesetzt sein wollen.

Abb. 238

³⁴⁰ Fuchs, Bd. 1, Hauptband, Nr. 210.

³⁴¹ Leo Spitzer, Über einige Wörter der Liebessprache, vier Aufsätze, Leipzig 1918.

Abb. 239

Abb. 240

Die Gegenüberstellung von nackter Figur und Huhnmotiv finden wir auch in der Zeichnung "Sitzender und Huhn" und in dem Gemälde "Gerupft wie ein Huhn". Wieder gibt Brockmann das gesamte Bildensemble als eine **vom Raum erlöste Gruppe**. Die nackte Figur ist im Bildtitel der Zeichnung deutlich als männliche ausgewiesen. Das vor der Figur auf dem Tisch liegende Huhn müßte dann als Verweis auf die Weiblichkeit gesehen werden. Da eine weibliche Figur hier nicht anwesend ist, bedeutet das Huhn selbst das "lose Mädchen". Diese Deutung würde die auf dem Wandregal über dem Huhn stehende Kaffeemühle mit der demonstrativ herausgezogenen Schublade stützen.³⁴²

Abb. 242

Abb. 243

Abb. 244

In drei Gemäldevarianten mit dem Titel "Niederländische Küche" führt Brockmann eine neue Situation vor. Wir sehen ein Kücheninterieur mit einer Frau, die das eine Mal mit dem Rupfen eines Geflügels beschäftigt ist, das andere Mal ein gerupftes Geflügel am Hals faßt und es demonstrativ dem Betrachter entgegenhält. Jeweils vor der Frau auf dem Tisch liegt ein enthäutetes Tier, vermutlich ein Hase. Wenn wir die Motive Vogel und Fleisch in der Nachfolge der traditionellen "voluptas carnis" deuten, so erscheint die Frau - als Verkörperung des Sinnenlebens - dem Betrachter gegenüber in einer verführenden Rolle. Der traditionell behandelte Gegensatz von "voluptas carnis" und Glauben in Christus³⁴³ ist bei Brockmann nicht auffindbar, vielmehr scheint hier die generelle Verführungskraft des Weiblichen thematisiert. Das Lächeln, das in allen drei Bildern um den Mund der Frau spielt, mag diese Annahme stützen. Daß die

³⁴² Die Anspielung, die Brockmann mit dem Titel "Gerupft wie ein Huhn" gibt, geht aber sicherlich noch weiter in Richtung auf die Ironisierung eines durch philosophische Kategorien gewonnenen Menschenbildes. In Platons Dialog Politikos finden wir eine Stelle, in der der Mensch als "unbefiederter Zweifüßler" beschrieben wird (vergl. Platon, Sämtliche Dialoge, Bd. VI, S. 36), was zu der berühmten Verspottung Platons durch Diogenes geführt haben soll, als Diogenes ein gerupftes Huhn laufen ließ und sagte: "Das ist der platonische Mensch". Siehe Bröcker, S. 476.

³⁴³ Für die Markt- und Küchenstücke des 16. Jahrhunderts hat J.A. Emmens nachgewiesen, daß die Darstellung eines isoliert auftretenden Küchenmädchens in Verbindung mit Geflügel und Fleisch aus Bildtypen abzuleiten ist, die Personifikationen der "voluptas carnis" in Verbindung mit Szenen aus dem Leben Christi zeigen. Siehe Emmens, S. 93 ff.

Betonung hier auf dem Erotisch-Sexuellen liegt, wird auch auf andere Weise deutlich. Auffällig ist die Gruppe der drei an der hinteren Wand aufgehängten Krüge. Der Blick des Betrachters fällt in die Krugöffnung. Bedenkt man, daß das Huhnmotiv bereits eine sexuelle Anspielung bedeutet, so kommt hier der Krug als zweites doppeldeutiges Motiv hinzu. In der niederländischen Genremalerei ist die Verwendung des Krugmotivs als Uterussymbol geläufig.³⁴⁴ In der Weise, wie Brockmann die drei Krüge wie vorbeifliegende Vögel aussehen läßt, erscheinen Krug- und Vogelmotiv in doppelter Weiblichkeitsanalogie. Daß Brockmann sich hier auf niederländische Tradition beruft, ist durch den Bildtitel belegt. Suchen wir nach niederländischen Kunstwerken, die als Vorbilder in Frage kommen, so lassen sich beispielhaft drei Gemälde nennen, die Brockmann gekannt haben kann:

Erstens:

Frans Snyders Gemälde "Köchin mit Esswaren" im Kölner Wallraf-Richartz-Museum³⁴⁵. Hier findet sich die allgemeine Schilderung einer Küchenszene mit totem Hasen, gerupftem Huhn und einem Rippenstück, das Brockmann als isoliertes Motiv in einer Zeichnung verwendet.

Abb. 246

Abb. 245

Zweitens:

Pieter Cornelisz van Rycks Gemälde "Küchenstück" im Museum voor Schone Kunsten in Gent. Hier findet sich im linken Bildhintergrund das Motiv eines gerupften, am Hals aufgehängten Huhns, das mit Brockmanns Huhn-Darstellung in den kleinen Gemäldevarianten zur "Niederländischen Küche" korrespondiert. Brockmann fährt 1930 zur belgischen Centenaire-Feier nach Antwerpen, wo in einer Ausstellung ältere Flämische Kunst gezeigt wird. Den Hauptanteil der Exponate bilden Arbeiten zu biblischen Themen.³⁴⁶ Wir können aber

Abb. 248

³⁴⁴ Siehe Jongh, S. 45.

³⁴⁵ Snyders Gemälde ist bereits im Wallrafschen Inventar von 1824/25 erwähnt, dort als "Adriaen van Utrecht" benannt, geführt in den Verz. des Wallraf-Richartz-Museums 1902-1914 mit der Nr. 616, siehe Kesting und Vey, S. 121, Nr. 2137. Erster Depotvermerk auf der Karteikarte des Gemäldes mit Datum vom 26. Sep. 1933. Abb. bei: E. Zarnowska, *La nature-morte hollandaise*, Brüssel/Maastricht 1929, Taf. 8.

³⁴⁶ Exposition d'Art Flamand Ancien, Ausst. Kat. Antwerpen 1930.

nicht ausschließen, daß Brockmann im Verlauf seiner Reise auch Gent und damit das Museum voor Schone Kunsten besucht.³⁴⁷ Brockmann kann Cornelisz van Rycks Gemälde also gesehen haben.

Abb. 247

Drittens:

Dominicus van Tols Gemälde "Mädchen mit Huhn" in den Staatlichen Kunstsammlungen Kassel³⁴⁸. Wir sehen hier in einem Fensterausschnitt ein dem Betrachter zugewandtes Mädchen, das in der rechten Hand ein Huhn an den Beinen faßt und dem Betrachter entgegenhält. Im Anschluß an seine Reise zur Centenaire-Feier in Belgien unternimmt Brockmann 1930 zusammen mit seinem Kommilitonen Josef Strater eine Exkursion nach Bremen, Hamburg, Berlin und Kassel, um die dortigen Museen und Kunstsammlungen zu besuchen. Eine Begegnung mit van Tols Gemälde ist daher ebenfalls denkbar.

Die hier in Erwägung gezogene Kenntnisnahme traditioneller Vorbilder wirkt angesichts der späten Datierungen von Brockmanns "Niederländischen Küchen" irritierend. Wir müssen aber bedenken, daß Brockmann in seinem Werk immer wieder Rückgriffe vornimmt, daß er sein eigenes Werk und vorgefundene Motive baukastenartig bearbeitet. Das Motiv des gerupften Huhns findet sich ja schon in den bereits besprochenen Arbeiten von 1926 bis 1928. Neu in Brockmanns "Niederländischen Küchen" ist das am Hals gefaßte und dem Betrachter entgegengehaltene Huhn.³⁴⁹ Ob Brockmann womöglich ganz andere Vorlagen als die hier angeführten zur Verfügung stehen, kann mangels Hinweisen nicht beantwortet werden. Wir können nur konstatieren, daß Brockmann die Motive

³⁴⁷ Cornelisz van Rycks Gemälde wurde 1914 für das Museum voor Schone Kunsten erworben. Siehe: Catalogue du Musée des Beaux-Arts, Maîtres anciens, Gand 1937, S. 118 f.

³⁴⁸ Van Tols Gemälde wurde bereits vor 1749 von den Staatlichen Kunstsammlungen Kassel erworben.

³⁴⁹ Einige Szenen, in denen Geflügel in drastischer, brutaler Weise beim Hals oder bei den Beinen gegriffen werden, finden sich auch in einem Gemälde des Joachim Beuckelaer von 1570. Da das Gemälde erst 1986 vom Museum voor Schone Kunsten in Gent erworben wird, kommt es als Vorbild für Brockmann nicht in Betracht. Siehe: Kat. Museum voor Schone Kunsten, Gent, Paris 1989, S. 19, Nr. 24, Ausschnitte S. 21.

seiner "Niederländischen Küchen" anscheinend aus der Kenntnis unterschiedlicher traditioneller Vorbilder kompiliert.

3. Eine Domäne der Weiblichkeit

Die Darstellung einer Nähmaschine mit beigegebener Figur in einer isolierten, mechanisch-funktionalen Einheit auf freiem Grund (eine **vom Raum erlöste Einzelform**) ist eine Bilderfindung Brockmanns. Brockmann gibt die Körperform der Figur hinter der Nähmaschine in der Art des kegelförmigen Torsos. Die Silhouette des Gesamtkörpers dominiert, Arm- und Fußmotive ordnen sich in den Aufbau der Maschinenform ein.³⁵⁰

Abb. 249

Abb. 250

Abb. 251

Abb. 252

Die kreisförmige Kopfform, die Brockmann der Figur in den Nähmaschinen-Zeichnungen von 1923 und 1925 gibt, läßt sich zurückführen auf das seit 1624 bestehende und nahezu unverändert gebliebene Firmensignet der Stahlwarenfirma J.A. Henckels in Solingen. Das Eigentümliche ist: trotz seines historischen Alters wirkt das Solinger Firmensignet zur Zeit des frühen Brockmann-Werkes hochmodern. Und schließlich findet sich für das isolierte Motiv von Nähmaschine und schematisierter Figur eine ganz vergleichbare formale Parallele in einer populären Werbegraphik von 1928.

In späteren Arbeiten erfolgt die Trennung von Figur und Nähmaschine aus ihrer mechanisch gesehenen Einheit, die Einbindung in ein Raummotiv und die Ausdeutung zu einem analogisch-logischen Ensemble. In den "Drei Studien zu einer Sitzenden" finden wir den **kegelförmigen weiblichen Typus** in Verbindung mit dem schon bekannten Hüllen- und Wannenmotiv innerhalb eines engen Kastenraumes. In dem Gemälde "Frau an der Nähmaschine" findet die Kegelform der Figur ihre formale Entsprechung in der Kegelform des linken Maschinenkörpers der Nähmaschine. Ist so der Frauenkörper mit dem Nähmaschinenkörper

Abb. 254

Abb. 255

³⁵⁰ Eberhard Roters reiht auch Brockmanns Nähmaschinenmotiv in die Rubrik "Mechano-Dada" ein, siehe Tendenzen, S. 3/253, Nr. 3/625.

äquivalent gesehen, so wird die Nähmaschine von Brockmann als eine Domäne der Weiblichkeit ausgewiesen. Auch für Brockmanns Nähmaschinenmotive gilt: sie zeigen keine Arbeitssituation. Vielmehr erfolgt in der formalen Idealisierung eine Erhöhung der Darstellung ins Überzeitliche.

4. Ersatzmotive der Weiblichkeit

Abb. 266

Ist die Schneiderpuppe für die Malerei der Zwanziger Jahre ein mehr oder weniger geläufiges Motiv, weil sie in ihrer nature morte als Anspielung auf den menschlichen Körper in Anspruch genommen wird, so erscheint sie bei Brockmann - getreu seiner formal analogischen Programmatik - als Ersatzmotiv der Weiblichkeit. Brockmanns Schneiderpuppen sind mit Krinolinen versehen. Damit stehen sie stellvertretend für den Ganzkörper. Den eigentlichen Körper bildet bei seiner Schneiderpuppe der obere Teil, den wir mit dem bekannten **kegelförmigen Torso** identifizieren können. Anders als bei der isolierten Verwendung des Kegelmotivs entsteht eine im Verhältnis zum Menschen realistische Körpergröße durch die Aufpflanzung auf einen Standfuß. Diese Trennung zwischen standgebendem Unterbau und einem körpergebendem Oberbau nutzt Brockmann spielerisch, um das Ersatzmotiv der Weiblichkeit, die Kegelform, in ein Ensemble hineinzusehen, das uns in solcher Analogisierung zunächst ungewöhnlich erscheinen will. Ich meine das konkav-konvexe Ensemble von Tischchen und aufgestelltem Glasgefäß in dem Bild "Interieur mit Goldfischglas". Das Goldfischglas übernimmt hier die Rolle des **kegelförmigen Torsos**, der Tisch fungiert als Standfuß, ähnlich wie bei der Schneiderpuppe. Daß es sich bei diesem Bild um eine Thematisierung der Weiblichkeit handelt, habe ich bereits oben an anderer Stelle besprochen. Zusätzlich müssen wir den Gefäßcharakter des Goldfischglases berücksichtigen. Daß Brockmann die Frau als Gefäß sieht, darauf habe ich ebenfalls schon hingewiesen.

Abb. 267

Die Schneiderpuppe als Ersatzmotiv der Weiblichkeit verwendet Brockmann auch für das bereits bekannte Thema einer Gegenüberstellung von Mann und Frau. So liegt der Zeichnung "Nackter und Kleiderpuppe" das Thema der Anprobe zugrunde, das hier aber auf das Vermessen der Körpergröße reduziert wird, Zollstock und Meßlatte weisen darauf hin. Dank seines Standfußes kann der Kegel der weiblichen Schneiderbüste proportionsgetreu in der gleichen Körperhöhe erscheinen, wie die beiden rechts stehenden männlichen Figuren.

In der Zeichnung "Mannequin und Kleiderpuppe" ist das Mannequin vor der Schneiderpuppe auf eine Plinthe gestellt und so als artifizielles Standbild ausgewiesen. Brockmann zeigt hier also zwei artifizielle Figuren, die eine im klassischen Verständnis, die andere im modernen.

Abb. 268

Erscheint die Schneiderpuppe derart als Standbild im Rang eines quasi-Kunstwerkes, so kann Brockmann das Motiv auch im Kontext einer Schneiderstube vorstellen, wo es das Objekt der Betrachtung einer vor ihr auf einem Tisch sitzenden männlichen Figur ist. Das Motiv eines auf dem Tisch sitzenden Schneiders ist traditionell gängig. Brockmann mag sich hier auf ein Gemälde Quringh van Brekelenkams beziehen, das eine solche Szene zeigt. Für die Zwanziger Jahre unseres Jahrhunderts ist das Motiv eines auf dem Tisch sitzenden Schneiders aber obsolet - schließlich gibt es bereits die Nähmaschine. Brockmann bezieht sich auch hier auf eine vormoderne Situation. So ist denn die Schneiderpuppe hier weniger Utensil einer Arbeitssituation, sondern als artifizielles Ersatzmotiv der Weiblichkeit eher Objekt der Betrachtung.

Abb. 269

Abb. 270

Abb. 271

Abb. 285

So wie Brockmann der weiblichen Kegelform durch Hinzugabe eines Standfußes reale (menschliche) Körpergröße zukommen läßt, so spielt er dieses Procedere auch in seinen "Puppenkniestücken" aus. Gezeigt ist jeweils eine puppenhafte Figur nach dem Schema der Schlemihle, deren Beine von den Knien abwärts fehlen. Brockmann thematisiert hier den Bildnisbegriff Kniestück und stellt seine Puppe mit den Knien auf ein Tischchen, damit sie gleichwohl Lebensgröße erhält.

Abb. 276

Abb. 277

Abb. 278

Abb. 282

Schon bei Carlo Carrà finden wir in dem Gemälde "L'ovale delle apparizioni" von 1918 ein solches Kniestück eines manichino auf einer Plinthe stehend.³⁵¹ Brockmanns Puppenkniestücke gehen aber über den Gliederpuppengehalt hinaus. Als Begleitmotiv ist jeweils ein an der Wand hängender Vogelkäfig gegeben. Der Vogelkäfig ist in der Tradition ein ganz geläufiges Motiv, um sexuell-erotische Anspielungen zu transportieren. Nicht nur bezeichnet das umgangssprachliche Wort "vögeln" das Vollziehen des Geschlechtsaktes. Der Vogelkäfig ist ein Bild der Liebe, worin Mann oder Frau gefangen sind.³⁵²

Abb. 284**Abb. 286**

Reichliches Bildmaterial zum Motiv des Vogelkäfigs findet sich in Eduard Fuchs' "Sittengeschichte"³⁵³, so zum Beispiel in einer erotischen Scherzkarte, die eine auf einem Tisch stehende Frau zeigt, die vor sich in Höhe ihres Schoßes einen Vogelkäfig hält, oder in Bonnets Kupferstich "La cage ouverte". Die mit dem Motiv des Vogelkäfigs einhergehende sexuelle Anspielung ist im Sinnzusammenhang der traditionellen Darstellungen eigentlich immer recht deutlich. Entweder zeigt sich die Frau in auffordernder Pose, oder sie wird von einem Mann verführt. So kann Eduard Fuchs das Verhältnis zwischen Vogelkäfig und Frau auch in eindeutiger Weise kommentieren:

"Durch den Vogelkäfig, der wie zufällig neben ihr steht oder über ihr hängt, mitunter aber auch so angebracht ist, daß selbst dem Unwissenden der Sinn klar wird, gibt sie ihre eigenen Wünsche oder ihr Einverständnis mit den Wünschen des sie umwerbenden Mannes kund."³⁵⁴

351 Das Gemälde ist in der ersten Nummer der Zeitschrift *Valori plastici* von 1918 abgebildet, und es ist denkbar, daß Brockmann dieses Stück kennenlernt, oder daß über die Darstellung mündlich referiert wird, denn Räderscheidt hat nachweislich die beiden ersten Nummern der *Valori plastici* in Händen gehalten. Siehe Joachim Heusinger von Waldegg, *Max Ernst und die rheinische Kunstszene 1909 - 1919*, in: *Max Ernst in Köln*, S. 102.

352 Siehe Jongh, S. 49.

353 Fuchs, *Die galante Zeit*, Erg. Bd., München 1911, Abb. 25, 27, 76, 102, 118, 134, Fuchs, *Das bürgerliche Zeitalter*, Erg. Bd., München 1912, Abb. 220, 224, 236, 237, 238, 319.

354 Fuchs, *Die galante Zeit*, Erg. Bd., S. 311 f.

Solche Deutlichkeit der Anspielung fehlt nun aber bei Brockmann. Der Mangel zeigt sich zum einen in der Abwesenheit einer zweiten Figur, zum anderen in der scheinbaren Geschlechtsneutralität der Puppenkniestücke. Wir können die Vermutung, es handele sich hier um eine sexuelle Anspielung, dennoch aufrechterhalten, wenn wir das Folgende bedenken:

Zur Orientierung mag Brockmann die Darstellung eines auf einem Tisch aufsitzenen Mädchens ohne Unterleib dienen, abgebildet in Eugen Holländers Werk "Wunder, Wundergeburt und Wundergestalt in Einblattgedrucken des 15. bis 18. Jh.". Holländer weist in seinem begleitenden Text auf die Doppelgeschlechtlichkeit des Mädchens hin:

Abb. 283

"Sie war außerdem zweigeschlechtlich; sie neigte aber mehr zum weiblichen."³⁵⁵

Für den Körperbau des "asthenischen Typus", dessen Schema Brockmanns Puppenkniestücke ja folgen, findet sich bei Kretschmer der Hinweis auf feminine Einschläge, wie auch auf unvollkommene Ausbildung der Geschlechtsmerkmale:

"Häufig ergeben sich Varianten des asthenischen Typus durch stärkeres oder schwächeres Anklingen von Körperbaustigmen der dysgenitalen Gruppe, von Infantilismen (Akromikrie), Feminismen (Taillebildung, vermehrter Beckenumfang, vermehrte Hüftschweifung, feminine Schamhaargrenze) und besonders von Einschlägen von eunuchoidem Hochwuchs mit Überlänge der Extremitäten."³⁵⁶

So müssen wir vermuten, daß Brockmann, der ja Kretschmer rezipiert, hier ganz bewußt und mit Bezug auf Kretschmer eine Figur

³⁵⁵ Holländer, S. 127.

³⁵⁶ Kretschmer, Körperbau und Charakter, S. 16.

konstruiert, die in ihrem Charakter ebenso doppelgeschlechtlich wie geschlechtlich unentwickelt ist.

Abb. 280

Bleibt die Frage, wie deutlich oder wie undeutlich wir die hier

Abb. 281

angedeuteten Hinweise auf Weiblichkeit zu verstehen haben. Den

Abb. 279

Weiblichkeitscharakter einer Figur legt Brockmann ja durch zwei Kriterien fest: Kegelform und Bewegungsunfähigkeit. Ist das Verhältnis von Kegelform und Bewegungsunfähigkeit zum Beispiel in der Entkleidungsszene des "Couturière"-Themas vereint, so führt Brockmann die Eigenschaft der Bewegungsunfähigkeit auch in der realistischen Darstellung einer jahrmarktlichen "Frau ohne Unterleib" vor. Hier erfüllt der Tisch, auf dem die Figur steht, die gleiche Funktion wie der Standfuß der Schneiderpuppe. Eine solche Darstellung von Bewegungsunfähigkeit ohne einhergehende Kegelform ist aber auch mit den Kniestück-Figuren gegeben. So müssen wir also vermuten, daß Brockmann seine Kniestücke als weibliche Kniestücke versteht. Die Bewegungsunfähigkeit der Figur korrespondiert dann mit dem Vogel, der im Käfig gefangen ist. So meint die sexuelle Anspielung hier die Liebe, durch die die Figur gefangen bleibt. Der im Käfig gefangene Vogel gilt in der Tradition des 17. Jahrhunderts als Sinnbild der Jungfräulichkeit. Der Käfig selbst ist Symbol des weiblichen Geschlechtsteils, der Vogel Symbol der Jungfräulichkeit. Das Entwischen des Vogels aus dem Käfig bedeutet den Verlust der Jungfräulichkeit.³⁵⁷ Haben wir diese Bedeutung erkannt, so fällt auf, daß Brockmann in zwei Varianten seines Kniestückmotivs den Vogel im Käfig befindlich zeigt, in einer Variante hingegen (Abb. 277) sitzt der Vogel vor dem Käfig. Brockmann spielt hier mit dem Sinngehalt eines Einzelmotives, das in geringfügiger Veränderung den Gehalt der Gesamtdarstellung umbiegen kann.

Abb. 287

Das Motiv des Vogelkäfigs verwendet Brockmann auch in dem

Abb. 288

Gemälde "Die Stubenvögel". Das Gemälde zeigt einen an der Wand

³⁵⁷ Ein Emblem aus Daniel Heinsius "Emblemata Amatoria" von 1615 zeigt Amor und einen Vogelkäfig mit dem Motto: Perch' io stesso mi strinsi" (weil ich mich selbst gebunden habe), siehe Jongh, S. 49, Abb. 20, siehe auch Die Sprache der Bilder, Kat. Nr. 23.

hängenden Vogelkäfig mit geöffneter Tür. In dem Käfig befindet sich ein Vogel, vor dem Vogelkäfig schwebt ein Vogel mit ausgebreiteten Flügeln wie im Fluge. Auf einer Wandkonsole unter dem Käfig sehen wir zwei tönernen Pfeiffiguren in Vogelgestalt - die rechte Vogelfigur aufrecht stehend, die linke, die einen Hahnenkopf zeigt, liegend. Eine vorbereitende Skizze zu dem Gemälde versieht Brockmann mit der Bezeichnung: "Vogelbauer + goldene Freiheit". Thematisiert ist hier das Gefangensein im Käfig. Wenn wir danach fragen, ob wir in dem Gemälde "Die Stubenvögel" das Motiv des Vogelkäfigs wie schon zuvor als sexuelle Anspielung lesen können, so muß unser Hauptaugenmerk den beiden tönernen Pfeiffiguren auf der Wandkonsole gelten. Tönernen Pfeiffiguren in Vogelgestalt waren traditionell als Spielzeug für Kinder beliebt. Darüber hinaus fanden sie Verwendung in altertümlichen Frühlingsfesten.³⁵⁸ Brockmann bedient sich der Pfeiffiguren als vorproduzierte Formen. Als tönernen Artefakte sind sie den "lebendigen" Vögeln gegenübergestellt. Als tönernen Artefakte stehen sie hier aber auch für ihre Hohlräumlichkeit. Mit dieser Thematisierung der Hohlform ist dann aber eine analoge Nähe zum Krugmotiv hergestellt. Hier entsteht eine Doppelsinnigkeit insofern, als daß für die niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts das Motivpaar Vogel und Krug als sexuelle Anspielung bekannt ist, indem der Vogel für das männliche, der Krug für das weibliche Geschlechtsorgan steht.³⁵⁹ Bei Brockmanns Pfeiffiguren erkennen wir die linke Figur als Hahn, also als männliche, die rechte als Locktaube, also als weibliche Figur. Eigenartig an Brockmanns Darstellung ist jedoch, daß er die Hahnfigur liegend gibt, wobei die hohlräumliche Öffnung zum Betrachter hinweist. Dieser Hinweis auf Hohlräumlichkeit müßte - traditionell als Uterusmotiv gelesen - eigentlich der weiblichen Figur zukommen. Wir müssen annehmen, daß Brockmann den traditionell gegebenen Kontext hier recht freizügig handhabt und ihn eigenwillig umbiegt. Es gilt hier aber zu bemerken, daß der im Vogelkäfig befindliche Vogel - wie oben beschrieben - als Sinnbild der Jungfräulichkeit anzusehen ist. Mit

358 Zur magischen und rituellen Verwendung von Pfeiffiguren siehe Nixdorf, siehe auch Grein u. Jüngling.

359 Siehe Jongh, S. 27 f., 45 f.

dieser Standhaltung gegenüber der Verführung durch die Männlichkeit würde die liegende Hahnfigur im unteren Bildreih insofern korrespondieren, als sie die Erfolglosigkeit der Verführung signalisierte.

Abb. 289

In einem nicht datierten Bild zeigt Brockmann im Vordergrund einen Spirituskocher und eine Mausefalle, im Mittelgrund liegt auf dem Boden ein toter Vogel. Die Mausefalle steht emblematisch für die gefangene Liebe.³⁶⁰ Der tote Vogel ist ein traditionelles Symbol für die verlorene Jungfräulichkeit. Catull beschreibt in seinem Gedicht "De Passere mortuo Lesbiae" den Tod eines Sperlings und Lesbias Trauer:

"Weint, ihr Diener der Venus und Cupidos,
und ihr alle, die Venus je beglückte!
Sperling, tot ist der Sperling meiner Liebsten,
Sperling, reizender Liebling meiner Liebsten,
der noch teurer ihr war als ihre Augen:
[...]"³⁶¹

Abb. 290

Dem Motiv des toten Vogels begegnen wir auch in dem Gemälde "Toter Vogel" vor einer Vase auf einem Tischchen liegend. Die Vase als Brockmanns Elementarform der Weiblichkeit erscheint hier in Verbindung mit dem Tischchen als **kegelförmiger Torso** mit Standfuß, somit als Ersatzmotiv der Weiblichkeit. So läßt sich das Motiv des toten Vogels auch hier - diesmal in Anwesenheit einer Weiblichkeit - als Anspielung auf verlorene Unschuld lesen.

³⁶⁰ Siehe Jongh, S. 47.

³⁶¹ Zitiert nach: Catullus, Sämtliche Gedichte, hrsg. v. G.P. Goold, München 1987, S. 11.

5. Begleitmotive der Weiblichkeit

Gemäß seiner Programmatik, daß Einzelmotive innerhalb einer Darstellung in logischer Verknüpfung aufzutreten haben, gibt Brockmann der weiblichen Figur Begleitmotive zu Seite, die in ihrer Form dem **kegelförmigen weiblichen Torso** entsprechen.

Sehr deutlich finden wir die formale Analogie zwischen weiblichem Körper und Artefaktformen in der Zeichnung "Ballettschüler" vorgeführt. Die Ballusterformen des Geländers, an das sich die Figur anlehnt, zeigen jene konkav-konvexe Kegelform, die sich in der Gesamtgestalt der weiblichen Figur ebenso wiederholt, wie auch in den Extremitäten.

Abb. 291

In gleicher Weise verwendet Brockmann die konvex-konkave Kegelform in den Effi Briest Paraphrasen. Dem weiblichen Kegel werden die kegelförmigen Beine des Pianofortes gegenübergestellt. Dem sitzenden oder liegenden weiblichen Kegel werden Standtischchen mit Kugellampen oder aufgestellten Vasen zur Seite gegeben. Damit weist Brockmann den Salon der Effi Briest als einen eingegrenzten, von weiblichen Formen dominierten Ort aus.

Abb. 292

Abb. 293

Abb. 294

Abb. 295

Abb. 296

Abb. 297

Ist die auf einem Tischchen stehende Kugellampe in dem Gemälde "Goldfischglas" jenen oben besprochenen Ersatzmotiven der Weiblichkeit zuzurechnen, so erscheint in dem Gemälde "Zeitbühne: Aus der Versenkung"³⁶² die auf einem gedrechselten Standfuß stehende Vase mit Rose als Begleitmotiv der aus einem Bühnenschacht aufsteigenden torsohaften, weiblichen Figur. Auch das über der Bühne schwebende torsohafte Geflügel, sowie dessen formal-analogisches Artefakt, der alchimistische Pelikan, sind - wie bereits oben besprochen - als Motive der Weiblichkeit anzusehen.

Abb. 298

Abb. 299

Überhaupt stellt die Gefäßform als konvexes, hohlräumliches Utensil ein wiederkehrendes Begleitmotiv der Weiblichkeit dar. In dem Gemälde "Zeitbühne: Burleskes Theater" korrespondiert die in der

Abb. 300

Abb. 301

Abb. 302

³⁶² Mit dem Titel der 1939 entstehenden und 1950 überarbeiteten Folge der "Zeitbühne" vollzieht Brockmann sicherlich eine Anlehnung an Carl von Ossietzki's "Weltbühne".

rechten Bühnenecke stehende Schnabelkanne formal mit den beiden grotesken, torsohaften Geflügelwesen. Brockmann zeigt das in der Bühnenmitte auf einem Tischchen aufsitzende Geflügelwesen als Kniestück. Damit erscheint dieses Geflügelwesen wie die Schneiderpuppe oder das Puppenmannequin als Ersatzmotiv der Weiblichkeit mit einem Standfuß, um an die menschliche Gestalt anzuspielden. Als ebenso extremitätenloser Körper steht die Schnabelkanne diesem Ersatzmotiv der Weiblichkeit zur Seite.

Abb. 303

Abb. 304

Brockmann betont bei seinen Gefäßformen besonders die breite, ausladende Bauchform. Diese Bauchform ist für ihn als typisch weibliche Form besetzt, wie in der Schemazeichnung "Komposition männlich-weiblich" erkennbar ist. Gegenüber der männlichen Form, die ihre stärkste Ausdehnung in der Schulterpartie aufweist, zeigt die weibliche Form ihre stärkste Ausdehnung im unteren Bauchbereich. In dem Gemälde "Tatauierte" stellt Brockmann die kugelige Bauchform der Vase dem sich kugelig wölbenden Bauch der Frau direkt gegenüber.

Abb. 309

Abb. 310

Abb. 311

Abb. 312

Die Vase oder der Krug ist für Brockmann grundsätzlich ein Motiv weiblichen Charakters. In dem Gemälde "Zwei blaue Krüge" kann der im Vordergrund liegende, mit der Halsöffnung zum Betrachter zeigende Krug als Uterussymbol erkannt werden.

Einen Kontext von Weiblichkeit gibt Brockmann auch in dem motivischen Korrelat eines Kruges oder einer Vase und einem Schmuckkästchen mit heraushängender Perlenkette. Kästen und Schachteln entsprechen ja laut Freud dem Frauenleib. Aber nicht nur die Hohlräumlichkeit des Kastens ist hier thematisiert. In der Art, wie Brockmann die Perlenkette über den Rand des Schmuckkästchens heraushängen läßt, gerät das Kästchen gemäß der Freudschen Analogie als Frauenleib auch zum geschmückten Leib.

Abb. 305

Abb. 307

Abb. 306

Es gibt einige wenige Bildbeispiele in Brockmanns Werk, in denen die Vase oder der Krug als männliche Figur auftritt. Es sind die sogenannten "Bartmannskrüge", die Brockmann hier zum Vorwurf nimmt, eine traditionelle Gefäßform aus Steinzeug, die am Hals ein männliches Gesicht im Relief zeigt, und dessen Bart über den Bauch des Gefäßes herabfällt. In der Hinzugabe einer Tabakspfeife

arrangiert Brockmann die Darstellung zu einem Kontext männlicher Lebenswelt. Ist der Krug aber wie in dem Gemälde "Krug und Pfeife" nicht als Bartmannskrug gegeben, so müssen wir das Motiv des Kruges als Ersatzmotiv der Weiblichkeit erkennen. Das Nebeneinander von Krug und Pfeife gerät so zu einer Gegenüberstellung von weiblicher und männlicher Motivwelt.

6. Der Mutterarchetypus

Ich habe darauf hingewiesen, daß das Motiv des Ofens, dem wir in Brockmanns Küchenbildern begegnen, bei Freud als Analogie des Frauenleibes beschrieben ist.³⁶³ C.G. Jung, dessen Schriften Brockmann in den Dreißiger Jahren rezipiert, stellt der Gebärmutter den Backofen als Symbol zur Seite.³⁶⁴ Daneben soll uns hier ein weiteres Motivfeld interessieren, mit dem Jung den Mutterarchetypus besetzt: "[...] der Fels, die Höhle, [...] die Gebärmutter [...]."³⁶⁵

Solche motivische Analogie finden wir in dem Gemälde "Atavistisches Rudiment". Brockmann zeigt eine unbekleidete, auf einem Felsplateau liegende weibliche Figur, überfangen und wie eingeschlossen von einer überkragenden Felswand. Die Darstellung der Figur läßt sich auf frühe Zeichnungen von liegenden Akten zurückführen. Der Bildtitel verweist aber darauf, daß Brockmann in der Hofer Zeit, also zwischen 1945 und 1952 - orientiert an C.G. Jung, aber auch am ländlichen Volksglauben der Oberpfalz - aus der Moderne heraus in alte, traditionelle Vorstellungswelten zurückgeht.

Abb. 321

Abb. 322

Abb. 323

Als weitere Motive, die den Mutterarchetypus besetzen, nennt C.G. Jung "[...] als Tier die Kuh, der Hase [...]."³⁶⁶ In den zwei Gemäldevarianten "Mythische Zufluchtstätte" befolgt Brockmann in der motivischen Trias von Frau, Kuh und Höhle die archetypische

Abb. 319

Abb. 320

363 Freud, Traumdeutung, S. 359.

364 Jung, Die psychologischen Aspekte des Mutterarchetypus, S. 96.

365 a.O.

366 a.O.

Begriffsanalogie Jungs. Auch diese Bilder stehen für seinen thematischen Rückgang in eine vormoderne Welt. Nicht nur mit dem im Bildtitel verwendeten Begriff des Mythischen, sondern auch in der formal-idealisierten Behandlung der Kuh und der in eine Decke gehüllten Gestalt, die sich an den frühen Strandkorbmotiven orientiert, gibt Brockmann der Darstellung eine Qualität von Überzeitlichkeit.

Abb. 327

Das Gemälde "Kalb" zeigt in der Gegenüberstellung von kauendem Tier und einem abgestorbenen Baumstumpf, der die Form des **kegelförmigen, weiblichen Torsos** aufweist, einen geradezu lehrbildhaften Charakter. Daß Brockmann den Baumstumpf unbedingt als weibliche Form sieht, zeigt die Zeichnung "Brustbaum", mit anthropomorphisierender Herausarbeitung der Körperform in der Gegenüberstellung "Weib - Mann".

Abb. 318

In Brockmanns spätem Gemälde "Mondgesicht" finden wir eine Gegenüberstellung von Hase und Mond. Gemeint ist hier nicht nur die formale Analogisierung von Mondscheibe und rundem Kopf der Figur mit ihrer sichelhaften Gesichtsform. Hase und Mond werden von C.G. Jung als Symbole des Mutterarchetypus genannt.³⁶⁷ Hase und Mond gelten darüber hinaus seit der Antike als Fruchtbarkeitssymbole.³⁶⁸ Brockmanns Gegenüberstellung von Hase und Mond bleibt aber beziehungslos und zitathaft. Dies mag letztlich daran liegen, daß die Beschreibungen, die sich der Verbindung von Hase und Mond widmen und die Brockmann möglicherweise als Quelle nimmt, im Allgemeinen verbleiben: so die Arbeit Werner Wolfs zum Mond im deutschen Volksglauben, die die Vorstellung von einem Kaninchen oder einem Hasen im Mond erwähnt³⁶⁹, ebenso Wilhelm Jesses volkskundliche Arbeit zur Ikonographie des Hasen, die konstatiert, "[...] daß der Hase manchen

³⁶⁷ a.O.

³⁶⁸ Siehe: Lexikon christlicher Kunst, Freiburg, Basel, Wien, 1980, Artikel "Hase", S. 136 f. Auffindbar ist das Motiv des Hasen als Symbol der Fruchtbarkeit im Zusammenhang mit der Mondsymbologie in der Kunst des alten Luristan, Siehe Potratz.

³⁶⁹ Siehe Wolf, S. 63 f.

Völkern als ein höheres, ja göttliches Wesen gilt und daß er vor allem vielfach in enge Verbindung gebracht wird mit dem Monde."³⁷⁰

Eine Vermischung Jungscher Archetypen mit Vorstellungen des Volksglaubens finden wir auch in der symbolischen Beziehung zwischen Felsformation, grottenartiger Höhle und Weiblichkeit in dem Gemälde "Das Krötenvotiv". Brockmann zeigt hier neben einer in einer Grotte kauern den Kröte das frei schwebende Motiv eines **kegelförmigen, weiblichen Torsos**, dem embryonal das schematisierte Bild einer Kröte eingeschrieben ist. Brockmann folgt in dieser Darstellung der im alten Volksglauben verbreiteten Vorstellung, daß Beschwerden im uteralen Bereich auf ein "Gebärmuttertier" in Gestalt einer Kröte zurückzuführen sei. Um solchem Leiden abzuhelpfen, wurden traditionell gerne Krötenamulette oder Krötenvotive verwendet.³⁷¹ Diese Votive dürften deshalb Brockmanns Interesse gefunden haben, weil die volkstümliche Verwendung von Motivgaben einem Substitutionsprogramm folgt. Geopfert werden Nachbildungen der erkrankten Körperteile, wobei die Gebärmutter durch eine Kröte oder Stachelkugel dargestellt wird.³⁷² Als Orientierung dürften Brockmann die Abbildungen von Wachskrötenamuletten gedient haben, wie sie sich in Rudolf Kriss' 1929 publizierter volkskundlicher Arbeit zum Gebärmuttervotiv finden.³⁷³

Abb. 314

Abb. 314a

Das Motiv eines Frosches verwendet Brockmann in einem Gemälde, das ebenso wie das "Krötenvotiv" in die Hofer Zeit datieren dürfte. Auf einem runden Tischchen liegt neben einer Vase ein Frosch auf dem Rücken, die Beine sind abgespreizt, hinter seinem Kopf steht das gerahmte Bild eines Hirschkäfers. Die sexuelle Anspielung ist hier überdeutlich. Nicht nur erinnert der auf dem Rücken liegende Frosch an einen weiblichen Akt. Der Hirschkäfer ist im traditionellen

Abb. 313

³⁷⁰ Jesse, S. 171.

³⁷¹ Siehe Kriss 1929, besonders S. 72 ff., siehe hierzu auch Hirschberg, S. 91 ff.

³⁷² Siehe Bächtold-Stäubli, Stichwort "Votiv".

³⁷³ Kriss 1929, Abb. 3.

Volksglauben der Oberpfalz als Gegenstand des Liebeszaubers, wie auch als Geschlechtsreizmittel geläufig.³⁷⁴

Abb. 324 Auch die ganz allgemeine Hohlform ist bei Jung als Mutterarchetypus ausgewiesen.³⁷⁵ So finden wir in dem Gemälde "Picknick auf der Schäre" einen **kegelförmigen Torso** mit eingeschriebenem Hohlraum auf einem Felsplateau stehend. Die Hinzugabe eines im Eierbecher stehenden Eies läßt die Darstellung beinahe übermäßig lehrbildhaft erscheinen.

Abb. 315
Abb. 316
Abb. 317 Eine sehr eigenartige Motivik finden wir in dem späten Gemälde "Schwachköpfe". Wir sehen zwei Figuren, die auf ihren kahlgeschorenen Köpfen jeweils einen kleineren Kopf tragen. Brockmanns Bezeichnung auf der Rückseite des Gemäldes gibt den Hinweis, daß es sich hier um Kopfvotive aus Pfarrkirchen Niederbayerns handelt, und er gibt auch eine Literaturangabe. Folgen wir Brockmanns Angabe, so finden wir eine Abbildung von Tonkopffurnen³⁷⁶, von denen Brockmann anscheinend erst eine Pauszeichnung auf Transparentpapier anfertigt, bevor er das Motiv dann leicht verändert in das Gemälde überträgt.

Es handelt sich bei den Kopfvotiven um Tonkopffurnen, die im Volksglauben des südöstlichen Bayerns und im Innviertel verbreitet waren. Brockmanns Interesse müssen diese Kopffurnen schon deshalb geweckt haben, weil hier in der Votivanwendung wiederum ein Programm der Abstraktion und Substitution sichtbar wird, oder wie Kriss-Rettenbeck es beschreibt, [...] das der sensitiven Volksfrömmigkeit eigene Streben [...], komplizierte Bildgestalten zu vereinfachen."³⁷⁷ Als Identifikationsopfer gebrauchte man die Tonkopffurnen, um Krankheiten, deren Sitz man sich im Kopf dachte, zu heilen. Diesen traditionellen, rituellen Gebrauch beschreibt Kriss-Rettenbeck:

³⁷⁴ Siehe Schönwerth I. S. 129, Nr. 7.

³⁷⁵ Jung, Die psychologischen Aspekte des Mutterarchetypus, S. 96.

³⁷⁶ Kriss-Rettenbeck, Nr. 411.

³⁷⁷ Kriss-Rettenbeck, S. 110.

"Wallfahrer leihen sich einmal dargebrachte Tonkopffurnen gegen Opferung von Geld aus und gehen wie beim Opfergang mit der Tonkopffurne betend um den Altar."³⁷⁸

Die hier beschriebene Szene müssen wir uns als Ausgangspunkt für Brockmanns Darstellung denken. In dem Motiv der brennenden Kerzen hebt Brockmann den rituellen Charakter des Geschehens hervor. Der Bildtitel "Schwachköpfe" mag einerseits auf den Anlaß für die Prozession hinweisen, das Kopfleiden, andererseits können wir ihn als ironisch-moderne Bewertung des traditionellen Rituals erkennen.

Die Tonkopffurnen lassen sich aber auch als Symbole der Weiblichkeit verstehen, denn - gefüllt mit Getreide - dienten sie als Darbringungsoffer lediger Personen, um einen Mann oder eine Frau zu bekommen, aber auch als Opfer Verheirateter zur Erlangung von Kindersegen. Deutlich ist das hier zugrundeliegende Fruchtbarkeitsmotiv.³⁷⁹ Kriss-Rettenbeck bemerkt denn auch:

"Es ist nicht ausgeschlossen, daß dieser Gebrauchsbedeutung der Tonkrug als Bild des Mutterleibes zugrunde lag oder bei der Entstehung der Tonkopffurne als Votivzeichen zugrunde gelegen hat."³⁸⁰

Es ist dies eine Bedeutungsebene, die sich in Brockmanns Gemälde etwas verborgen hält, die sich aber dann erschließt, wenn wir erkennen, daß die Schatten der Figuren am linken und rechten Bildrand eine Form beschreiben, die dem **kegelförmigen, weiblichen Torso** entspricht.

378 a.O.

379 Siehe Kriss-Rettenbeck, S. 110, siehe auch Kriss 1933, S. 124 ff.

380 Kriss-Rettenbeck, S. 110.

7. Das Tierbild und das Blickmotiv

Abb. 325

Abb. 326

Abb. 333

Brockmann wählt das Tiermotiv, um es in einer Opferrolle vorführen zu können, die ihm anhand der Menschendarstellung nicht mehr möglich erscheint, weil der Mensch sowohl in Opfer- als auch in Täterrolle auftreten kann. Als Orientierung können Brockmann die gefühlvollen Bekenntnisse der Romantiker dienen, die ihm sicherlich durch Ricarda Huchs Werk über "Ausbreitung und Verfall der Romantik" vermittelt werden, ein Werk, das sich in seiner Bibliothek findet³⁸¹. Daß der Mensch ein brüderliches Gefühl für die Tiere zeigen soll, daß auch das Tier eine Seele besitzt, dies wird von den Romantikern vorgetragen, so in Bettina von Arnims Begegnung mit einem Reh und einer Nachtigall, so vor allem bei Gotthilf Schubert, der dem Tier eine unsterbliche Seele zuschreibt:

"Öfters scheint eine dem Auge verborgene Welt aus dem Auge des Tieres hervor, wie durch geöffnete, beide Welten verbindende Pforten, den Menschen wenigstens auf Augenblicke, fragend und antwortend zu betrachten. Und es scheint öfters aus dem Auge des umsonst gemarterten oder unter den Händen des Menschen sterbenden Tieres der Strahl eines vorübergehenden, tieferen Selbstbewußtseins hervorzublicken, welches dein gedenkender Zeuge sein wird, aus dem Diesseits ins Jenseits."³⁸²

Und in einem Gedicht Justinus Kerners spricht der Glanzblick im Auge des Kalbes, das von der Mutter fortgeführt wird, um gewaltsam zu sterben, so:

"[...] in mir auch wohnt eine Seele, für mich auch hält ein Gott Gericht."³⁸³

381 Siehe Huch.

382 Zitiert nach Huch, S. 126.

383 a.a.O., S. 127.

Brockmanns Tiere blicken den Betrachter direkt an. Es ist dies ein an den Betrachter gerichteter Appell. Der Blick und das Augenmotiv in Brockmanns Tierbildern sind darüber hinaus in einer ins Symbolische erweiterten Funktion zu verstehen. Es sei hier noch einmal an den Bericht Lotte Lichtblaus erinnert, die ab 1945 Schülerin Brockmanns in Hof ist:

"Im Zusammenhang mit seinen Höhlenbildern und surrealen Stilleben aus dieser Zeit sprach er viel von 'Bannen', bannen der Angst, bannen der Dämonen und dergleichen."³⁸⁴

Gehen wir davon aus, daß Brockmann die Angst bannen will, so ist es nur verständlich, daß ihm als Maler, das heißt als Mensch, der überwiegend mit den Augen arbeitet, die Angst dort entgegentritt, wo er sich selbst angeblickt fühlt. So gerät jedes Tierauge, aber auch jedes Astloch, das dem Augenmotiv formal gleichkommt, zum Blick des Anderen. Solches Korrelat thematisiert Brockmann etwa in dem Gemälde "Spechtschmiede", wobei der Bildtitel in seiner poetisierenden Form an dem Gehalt der Darstellung vorbeigeht.³⁸⁵ Denn vorgeführt ist hier das blickende Auge der Spechte ebenso wie das Auge in den Astlöchern der Borke. Brockmann - bestrebt, die Angst zu bannen - mag sich hier an Siegfried Seligmanns Darstellungen zum "bösen Blick" orientieren, in denen die Abwehrrolle der Augen beschrieben ist:

Abb. 329

"Es ist ein typisches Beispiel für die Anschauung, daß das, was den Zauber ausübt, selbst gebraucht wird, um denselben abzuwehren."³⁸⁶

384 Aus einem Brief Lotte Lichtblaus an Gernot Thiele.

385 Brockmanns Bildtitel werden häufig von seiner Frau Marianne entworfen, wobei die Gefälligkeit der Aussage sich nicht unbedingt mit dem Anspruch Brockmanns deckt. Daß Brockmann so etwas zuläßt, muß uns sonderbar erscheinen, entspricht aber letztlich der von uns behaupteten Zurückhaltung Brockmanns gegenüber seinem Werkanspruch.

386 Seligman, Siegfried, S. 145.

Abb. 342**Abb. 343****Abb. 344**

In ganz eindringlicher Weise führt Brockmann diese Abwehrrolle des Augenmotivs in seinem Gemälde "Artefakt mit den Augen" vor. Gezeigt ist ein auf einem Tisch stehendes amorphes Gebilde, das in seiner oberen Partie ein den Betrachter anblickendes Augenpaar aufweist. Brockmanns Darstellung folgt der bei Seligmann beschriebenen Tatsache, daß bei Artefakten, die das "prophylactische Auge" im Sinne einer Abwehr benutzen, "[...] die Augen nur die Rudimente eines Gesichtes sind [...]"³⁸⁷ Brockmanns rudimenthafte Verwendung des Augenpaares läßt sich zurückführen auf Augenvotive des 18. und 19. Jahrhunderts, die Rudolf Kriss im Zusammenhang mit Wallfahrtsbrauchtum beschreibt.³⁸⁸ Ist bei solchen Augenvotiven der Artefaktcharakter unzweifelhaft, so stellt sich doch die Frage, warum Brockmann sein amorphes Gebilde als Artefakt ausweist. Die Form weist doch eigentlich deutlich auf ein Fundstück aus der Natur hin, es muß sich um ein Stück Borke oder Stein handeln. Brockmann muß den Artefaktbegriff einfach durch die Einschreibung des Augenpaares behaupten, denn nur hierdurch erfährt das Gebilde eine Gestaltqualität. Der Akt solcher Einschreibung vollzieht als künstlerischer Akt aber nicht nur eine gestaltgebende Umdeutung der naturhaften Form, er ordnet sie zugleich in eine menschliche Vorstellung ein, nämlich in die Vorstellung eines Beobachtetseins oder eines Angeblicktseins, auch wenn wir genau wissen, daß dieser Blick, der uns gegenübergestellt ist, nicht ein wirklicher (lebendiger) Blick ist.

Abb. 330**Abb. 331****Abb. 332**

In zwei Gouache-Arbeiten zeigt Brockmann eine Gruppe von Vögeln, die in einem Netz gefangen sind, wobei die Fangschnur des Netzes im Astloch einer Holzwand verschwindet. Vorlage für die Darstellung dürfte ein mittelalterlicher Holzschnitt mit dem Titel "Die Tauben und die Maus" sein. Beschränkt sich die Darstellung hier auf das Motiv des Netzes als Vogelfalle, so fügt Brockmann die Holzwand mit dem eingeschriebenen Astloch hinzu. Dabei fungiert das Astloch nicht nur als Guckloch, hinter dem sich ein unerkannter Blick verbirgt. Die um das Astloch verlaufende Holzmaserung gestaltet die Formen von

³⁸⁷ a.O.

³⁸⁸ Kriss 1930, S. 290, Abb. 103 a, b.

Ober- und Unterlid eines Auges. Brockmann verschiebt hier die Bedeutung des Augenmotivs aus einer an den Betrachter gerichteten Appellfunktion zu einer bildinternen Funktion. Thematisiert ist hier nicht das Auge, das vom Betrachter als ein bedrohlicher, angsterweckender Blick empfunden wird. Der Betrachter ist vielmehr Beobachter einer Szene, in der von dem Augenmotiv eine direkte Bedrohung für die im Bild dargestellten Vögel ausgeht.

Das Motiv des blickendes Auges verwendet Brockmann auch in der Gegenüberstellung eines "Astauges" mit dem Auge eines toten Hasen. Hier findet sich der Betrachter mit einem Todesmotiv konfrontiert. Auf die Bedeutung der nature morte für seine Bildwelt weist Brockmann selbst hin:

Abb. 339

"So werden eigentlich die meisten meiner Bilder mehr oder weniger zu Stilleben, oder wie die französischen Kollegen zu sagen pflegen, einer nature morte in wortwörtlichster Bedeutung."³⁸⁹

Wenn wir Brockmanns Begriff der nature morte in wortwörtlichster Bedeutung als tote Natur verstehen, so ist damit nicht mehr der Dingweltbereich des Stillebens bezeichnet, sondern die abgetötete und abgestorbene Natur. Ist das blickende Auge des Astloches durch einen Absterbungsprozess hervorgebracht, bei dem toten Hasen hingegen über den Absterbungsprozess hinaus bewahrt, so deutet dies auf einen Formwerdungsprozess hin. Wir empfinden das Augenmotiv nur dann als Blick, wenn es uns in einem Zustand statischer Ruhe gegenübersteht. Wo der Künstler den Zustand statischer Ruhe bildhaft erzeugt, wirkt die Natur in vergleichbarer Weise. Der zum Ende gekommene Lebensprozess geht in verfestigte Form über. Dieser verfestigten, letzten Form gilt Brockmanns Interesse, er sucht die "geklärte Form":

³⁸⁹ Aus: Gottfried Brockmann, Stilleben, in: Das Stilleben, Ausst. Kat. Bundesverband Bildender Künstler, Landesverband Schleswig-Holstein, Kiel 1975, o. Pag.

"Alle Gesten, alle Posituren haben einen Charakter. Es ist eine Bewegung, die an einem bestimmten Punkt zur Ruhe kommt. Die dazwischenliegenden Phasen verwirren. Sie brauchen eine geklärte Form."³⁹⁰

- Abb. 340** Versuchen wir, diese verfestigte, "geklärte Form" im Zusammenhang mit dem Blickmotiv zu verstehen, so kommt dem Motiv des Hasen hier eine ganz besondere Rolle zu. Seit der Antike wird immer wieder beschrieben, daß Hasen mit offenen Augen schlafen.³⁹¹ Erwähnung findet dieses Phänomen auch im thierbuch des Michael Herr von 1546, von dem sich ein Reprint in Brockmanns Bibliothek findet.³⁹² So eignet sich der Hase, um das Motiv des immer wachsamem Auges über das Leben und den Schlaf hinaus auch auf den toten Hasen anzuwenden, gilt doch der Schlaf als der kleine Bruder des Todes. Und so liegen Brockmanns tote Hasen mit geöffnetem Auge da und blicken den Betrachter an. Das Gemälde "Der tote Hase" von 1949/50 gibt eine vertikal aufsteigende Motivstaffelung von totem Hasen, einem knöchernen, tierischen Brustbein und einem abgestorbenen, verrindeten Baumstumpf, der ein eingeschriebenes Augenmotiv zeigt.
- Abb. 334** Wie sehr Brockmann sich um die erstarrte Form des Hasens im Sinne einer "geklärten Form" bemüht, wird deutlich, wenn wir für den auf dem Rücken liegenden Hasen in dem Gemälde "Der tote Hase" von 1932 die motivischen Vorbilder auffinden. Da ist einmal der auf dem Rücken liegende, sich totstellende Fuchs in einer Illustration zu Reineke Fuchs. Da ist vor allem aber die Illustration aus einer naturwissenschaftlichen Publikation, die ein mit tonisch kontrahierten
- Abb. 335**
- Abb. 336**
- Abb. 337**

³⁹⁰ Aus: Gespräche zwischen Gottfried Brockmann und Gernot Thiele.

³⁹¹ So bei Plinius, Naturgeschichte, XI Buch, 147. Plutarch beschreibt, daß die Ägypter die Schärfe der Hasenaugen für etwas Göttliches halten - da der Hase mit offenen Augen schläft, ist sein Auge unermüdlich, Plutarch, quaest. conv. 4, 5, 3, 670 EF. Das Motiv des mit offenen Augen schlafenden Hasen findet auch Eingang in die EmblemLiteratur, so bei Guillaume de la Perrière, Le Theatre des bons engins, auquel sont contenuz cent Emblemes moraulx, 1539, siehe Emblemata S. 481 f.

³⁹² Das thierbuch des Michael Herr, Straßburg 1546, Reprint: Rötchenbroda 1934.

Muskeln auf dem Rücken liegendes Meerschweinchen zeigt.³⁹³ Starre, liegende Körperhaltung signalisiert Todesfaktizität. So verbindet Brockmann den Bedeutungsgehalt des immer wachsamem Auges mit der erstarrten nature morte: erst in der erstarrten, "geklärten Form" wird der Blick des Auges zum dauerhaften Blick.

8. Christliche Hintergründe

Unter dem Titel "Engel der Ingenieure" und "Mechanische Engel" finden wir lineare Zeichnungen, die wie ein Ausschneidebogen für Kinder gliederpuppenhafte Arm-, Bein- und Handsegmente und ein Flügelpaar zeigen. Die einzelnen Körperteile sind durch Projektionslinien miteinander verbunden, was sich wie eine Anleitung für den Zusammenbau der Gesamtfigur liest. Brockmann überführt hier das christliche Motiv des Engels in die Form einer Ingenieurzeichnung.

Abb. 345

Abb. 346

Abb. 347

Abb. 348

Abb. 349

Was auf den ersten Blick nur als eine Dada-Bildform erscheinen will - Ironisierung eines christlichen Motivs - das hat doch ein traditionelles Motiv zum Hintergrund: die Sichtbarmachung der Epiphanie. Das, was eigentlich nicht darstellbar ist, der Einbruch des Göttlichen in die menschliche Realität, wird traditionell mithilfe von Projektionslinien illustriert. So werden zum Beispiel in den Stigmatisationsdarstellungen die Wundmale Christi mittels solcher Projektionslinien mit den Händen und Füßen des heiligen Franziskus verbunden. Die Projektionslinien stehen hier für einen Wirkungszusammenhang, der selbst unsichtbar bleibt.

Einen christlichen Motivhintergrund thematisiert Brockmann auch in der Bildserie "Die Heilige Familie". Innerhalb kahler Kastenräume zeigen die Darstellungen Szenen mit dem für Brockmann typischen Repertoire des häuslichen Lebens. Wir sehen die sitzende, kegelförmige Figur der Frau mit der motivischen Beigabe einer

Abb. 350

Abb. 351

Abb. 353

Abb. 354

³⁹³ Siehe auch Verworn 1903, S. 383, Nr. 157.

Kinderwiege und eines Tischchens mit kugelförmiger Lampe als Begleitmotiv der Weiblichkeit. Wir sehen die Gegenüberstellung von unbekleidetem Mann und unbekleideter Frau, wobei die Frau die als Begleitmotiv der Weiblichkeit bekannte Schnabelkanne demonstrativ in ihrer linken Hand trägt. Wir sehen die aus dem Gemälde "Große Puppenküche" bekannte sitzende, unbekleidete weibliche Figur. Und wir sehen den aus den Wannenmotiven bekannten liegenden, kegelförmigen weiblichen Torso. Eine Nähe zum biblischen Thema der Heiligen Familie besteht hier nur in dem Motiv von Mutter und Kind. Es sind allein die Bildtitel, mit denen Brockmann auf den Kontext des christlichen Motivhintergrundes verweist.

Abb. 355 Brockmanns Triptychon "Große Hühnerküche" von 1932 muß schon
Abb. 356 deshalb unter dem Gesichtspunkt eines christlichen Hintergrundes
Abb. 359 gesehen werden, weil es sich hier um eine Bildform handelt, die bis
Abb. 358 zur Renaissance als "Idelotypus des christlichen Altarbildes"³⁹⁴
Abb. 357 besteht.

Die Darstellung zeigt im Mittelteil einen Ofen, darüber, auf Regalen liegend gerupfte, enthauptete, hohle Hühner. Es ist dies eigentlich eine Küchenszene, die auf seltsame Art von den geöffneten Seitenflügeln flankiert wird. Denn hier sehen wir gerupfte Hühner - Adoranten gleich - im Fluge übereinander gestaffelt.

Das Bild war eine Auftragsarbeit. Es war gedacht für den Weinkeller des Düsseldorfer Arztes Dr. Hans Koch. Sicherlich liegt dem Gemälde das Thema der Küche und des leiblichen Genusses als Gehalt zugrunde. Dies zeigt sich schon in der motivischen Verwandtschaft des Mittelteiles mit einer Illustration aus Wilhelm Buschs "Max und Moritz". Und das Brathuhn war für Brockmann in seiner Zeit an der Düsseldorfer Akademie schon deshalb ein beliebtes Motiv, weil es eine gern erträumte, nicht alltägliche Speise war. Dies zeigt sich in der Darstellung eines weihnachtlich gedeckten Tisches mit Brathuhn und bereitgelegten Messer und Gabel in einer Radierung von Brockmanns Kommilitonen Hermann Holthoff.

³⁹⁴ Lankheit S. 18.

Brockmanns "Große Hühnerküche" fand aber anscheinend nicht den Gefallen des Auftraggebers, und so blieb es zunächst unvollendet - die äußeren Seitenflügel stellt Brockmann erst um 1978/79 fertig. Die hier dargestellten nackten Figuren erscheinen mit den Motiven Trinkbecher und Gabel. Sehen wir diese Figuren als Personifikationen von Saufen und Fressen, so können wir Brockmanns Triptychon als Allegorie der Voluptas erkennen und als einen "negativen Altar"³⁹⁵ interpretieren, weil hier entgegen der traditionell-sakralen Funktion des Triptychons das unheilige Geschehen der Fresslust thematisiert ist. Für das Motiv des gebratenen, gleichwohl fliegenden Huhns auf den Seitenflügeln findet sich ein Vorbild in einem satirischen Kupferstich des 17. Jahrhunderts, der in Eduard Fuchs' Sittengeschichte abgebildet ist und Brockmann bekannt sein mußte.³⁹⁶ Der Stich trägt den Titel: "Der Nonnen ihre Frömmigkeit ist Fresserei und Wollust" und stellt einen kritischen Kommentar auf das Klosterleben des 17. Jahrhunderts dar.

Eine Arbeit, in der wir christliche Motivwelt als Hintergrund annehmen können, sei hier abschließend genannt. Es ist das Gemälde "Tonvögel", das zunächst in einer frühen Fassung mit dem Titel "Tönerne Vögel" ein Dreier-Ensemble von Tontauben und vogelgesichtigem Krug auf einem Holztisch zeigt. Die in der Mitte der Gruppe an einem Band hängende Taube gibt Brockmann in der Form einer Öllampe. Der Tisch, auf dem Tontaube und Vogelkrug stehen, läßt sich im Sinne Freuds als Weiblichkeitssymbol lesen. 1962 übermalt Brockmann das Bild. Unter dem neuen Titel "Tonvögel" entsteht eine neue Situation: das Dreier-Ensemble ist beibehalten. Der vogelgesichtige Krug steht nun aber allein auf einem Holzchemel, während der dahinterliegende Raum von einem Felsplateau eingenommen wird. In der Hinzufügung der Felsformation rüstet Brockmann sein Bild im Sinne der Theorien C.G. Jungs um: der Fels ist als mutterarchetypisches Motiv aufgenommen.

Abb. 360

Abb. 361

Abb. 363

Abb. 362

³⁹⁵ Lankheit S. 68.

³⁹⁶ Siehe Fuchs, Bd. 1, zwischen S. 360 und 361.

Darüber hinaus läßt sich die Darstellung dieser Dreiergruppe in der Thematisierung des Mutterarchetypus als die moderne Variante einer Verkündigungsszene lesen, bei der die am Band hängende Taube in ihrer traditionellen Vermittlerfunktion (Hinweis auf die Empfängnis durch den Geist) auftritt. Die Aufhängung der Taube verweist auf die Ausstattung von Kirchengebäuden. Bekannt sind zum Beispiel aufgehängte Tauben über Taufengeln. Aber auch in der Gestaltgebung der Taube als Gefäß folgt Brockmann traditioneller christlicher Symbolik. Gängig ist in der Gruppe der "vasa sacra" die "eucharistische Taube", ein taubenförmiger Behälter als Aufbewahrungsort der Eucharistie.³⁹⁷ Überliefert ist auch die aufgehängte Anbringung eines solchen Taubengefäßes:

"Über dem Altar erhob sich als Ausdruck seiner Würde in der älteren Zeit und manchmal noch im Mittelalter ein auf vier Säulen ruhender Baldachin [...], von dessen Mitte ein Gefäß öfters in Gestalt einer Taube mit dem Weihbrote herabhing."³⁹⁸

Daß Brockmann die aufgehängte Taube als Lampengefäß gibt und sie in der ersten Bildfassung mit brennender Flamme zeigt, steht der christlichen Symbolsprache nicht entgegen. Der Heilige Geist erscheint bisweilen als Feuer, bisweilen als Taube. Diese beiden Motive gehen dort eine Verbindung ein, wo die Taube umgeben von Licht- oder Feuerstrahlen dargestellt wird.³⁹⁹

Abb. 364

Die bildhafte Belegung einer tönernen Vogelgestalt hat ihr Vorbild in einem apokryphen Bericht aus dem Leben Jesu, wonach dieser aus feuchtem Lehm zwölf Sperlinge formt und sie zum Leben erweckt⁴⁰⁰, eine Szene, die Brockmann in einer nicht betitelten Zeichnung illustriert. So folgt die Darstellung der Heilig-Geist Taube letztlich demselben Substitutionsprogramm, mit dem Brockmann auch die

³⁹⁷ Braun 1924, S. 608 ff., Braun 1973, S. 319 ff. Siehe auch Sauer, S. 193.

³⁹⁸ Rietschel, S. 113.

³⁹⁹ Siehe Jones, S. 108.

⁴⁰⁰ Henneke, S. 96.

beiden anderen Figuren des Bildes durch die vorproduzierte Form einer nature morte ersetzt.

SECHSTER TEIL

PROGRAMMILLUSTRATIONEN

Im Brockmann-Werk findet sich eine Reihe von Bildern, in denen wir einige von mir als Programme bezeichnete bildnerische Verfahrensweisen Brockmanns reflektiert und thematisiert sehen. Diese Bilder können in Hinblick auf die beschriebenen Programme exemplarisch gesehen werden. Sie sollen daher als Programmillustrationen bezeichnet sein.

1. Das Bild als Fenster

Abb. 365

In dem Gemälde "Der Raucher" finden wir das bei Roh beschriebene Motiv der Malerei als "Spiegel des greifbaren Außen"⁴⁰¹, wobei hier wieder das Bild als "Fenster" aufgefaßt ist: Brockmann zeigt in einem an der Wand hängenden Spiegel das gesichtslose Bruststück eines Mannes mit Tonpfeife. Der Pfeifenkopf scheint aus der Ebene des Bildes über die Rahmung hinaus in den davor gedachten, realen Raum einzutreten. Brockmann zeigt hier ein Bild im Bild, wobei die Spiegelebene als eine gedachte Bildebene im Bild eine Durchsehungsebene thematisiert.

Die Auffassung vom Bild als "Fenster" ist eine Erfindung Albertis, der neben der Situation der Rahmung zugleich das Moment der Durchsehungsebene beschreibt:

"So bitte ich denn die eifrigen Maler, sie mögen sich nicht schämen, mich zu hören. Niemals war es eine Schande, von wem immer etwas zu lernen, das zu

⁴⁰¹ Roh 1925, S. 27.

wissen nützlich ist. So mögen sie denn wissen, dass sie, wenn sie die Bildfläche mit Linien beschreiben und die umrissenen Stellen mit Farben bedecken, nichts Anderes versuchen, als auf dieser Bildfläche die Formen der gesehenen Dinge so darzustellen, als wäre jene von durchsichtigem Glas [...]."⁴⁰²

Wir finden in Brockmanns Gemälde drei hintereinander gestaffelte Raumordnungen thematisiert: Erstens: Der Raum des Betrachters vor dem Bild. Zweitens: Der Raum als Bildraum vor dem Spiegel. Drittens: Der Raum als Bildraum hinter der Spiegelebene.

2. Nachahmung der vorproduzierten Form und Nachahmung der Natur

In dem "Selbstbildnis" von 1951 zeigt Brockmann sich selbst hinter einem Felsplateau stehend. In den Händen hält er demonstrativ ein Muschelgehäuse. Auf dem Felsplateau liegt eine Tonpfeife. Die Form der Pfeife findet sich als Negativform im Muschelgehäuse wieder. Thema ist hier ein Darstellungsprogramm, mit dem Brockmann immer wieder spielt: Die Nachahmung der vorproduzierten Form gegenüber dem Anspruch der Nachahmung der Natur. Die Gegenüberstellung eines von Menschenhand produzierten Artefaktes und seiner analogen Matrizenform in einem Naturobjekt läßt sich als Hinweis darauf verstehen, daß zwar in der Natur Formen auffindbar sind, daß in den Augen Brockmanns diese Formen aber erst dann eine Bedeutung erlangen, wenn sie sich zu den vom Menschen hervorgebrachten Artefakten in eine Beziehung stellen lassen.

Abb. 366

402 Alberti, S. 68.

3. Tradition und Moderne

Abb. 367

Die Präferenz der handwerklich produzierten Form finden wir auch in dem Gemälde "Blick aus dem Hungerturm". Brockmann zeigt das Innere seines Ateliers im sogenannten "Hungerturm", einem Gebäudeteil der Düsseldorfer Akademie

Wir sehen einen Kastenraum. Im Vordergrund befindet sich ein rundes Tischchen, auf dem ein Trichter steht. Rechts daneben, auf dem Boden, liegt eine Kugel. Läßt sich das Tischchen mit dem Trichter als Hinweis auf **Husserls Tisch** lesen, so können wir Trichter und Kugel als Hinweise auf **Hohlraum** und **Körperraum** einer Dingform ansehen. An der linken Wand hängt ein Bildträger, mit davor lehndem Malstock, dem Utensil bildnerischer Arbeit. An der rechten Wand hängt ein Bild mit einer schematisierten Proportionsfigur.

Der Blick des Betrachters fällt durch das geöffnete Fenster auf die Turmhelme zweier Kirchen. Auch **das Bild als Fenster** - Ausblick aus einem Innenraum auf einen Außenraum - zeigt hier mit den Helmen der Kirchtürme Gegenstände einer Dingwelt, die formal mit dem Trichter im Vordergrund korrespondieren. Neben solcher Formkorrespondenz stehen die Kirchturmhelme des Außenraumes auch für eine traditionelle alte Welt, der gegenüber Brockmann den Innenraum als zeitgenössisch eingerichtetes Malerrefugium gibt.

Abb. 368

Die Gegenüberstellung von traditioneller und zeitgenössischer

Abb. 369

Motivwelt finden wir auch in weiteren Arbeiten Brockmanns

Abb. 370

thematisiert. So in dem Aquarell "Eklektizistische Allegorie".

Abb. 371

Brockmann zeigt in einem säulengerahmten Eingangsraum eine dem Betrachter zugewandte Gliederpuppe vor einer Staffelei. Im Hintergrund sehen wir auf einem Sockel einen antiken Torso, dessen Körperhaltung an den berühmten Dyonisos vom Ostgiebel des Parthenon erinnert. Brockmanns Gliederpuppenfigur wendet dem Ambiente aus traditioneller Architektur und Plastik aber den Rücken zu. Damit gibt Brockmann hier eine moderne Allegorie der Malkunst. Daß es sich bei dem hier gezeigten Eingangsraum um den Eingang zur Düsseldorfer Kunstakademie handelt, ergibt sich aus den Titeln

zweier Bilder, die den nämlichen Eingangsraum zeigen. Der Blick ist hier in den Innenraum hineingerückt. Dem antiken Torso im Hintergrund stellt Brockmann eine sitzende Schlemihlfigur im Vordergrund gegenüber. Damit rückt er ganz selbstbewußt seine eigene - zeitgenössisch moderne - Bilderfindung in das traditionelle Lehrgebäude der Akademie hinein.

Daß die im Eingang zur Düsseldorfer Akademie sitzende Schlemihlfigur mit Brockmanns eigener Künstler-Rolle identifiziert werden kann, läßt sich anhand der Zeichnung "Die Muse der Kunst" vermuten. In einer Dachkammer, die als eine **vom Raum erlöste Gruppe** erscheint, zeigt Brockmann die im Arm einer gesichtslosen, weiblichen Figur lethargisch lehrende Schlemihlfigur. Rechts im Bildvordergrund liegt eine Palette auf dem Boden. Links steht eine Nähmaschine, im Bildhintergrund eine Schneiderpuppe. Mit diesen Zitatens aus seinem eigenen Motivarsenal thematisiert Brockmann sein eigenes Eingebundensein in eine zeitgenössische Dingwelt.

Abb. 372

4. Worringers Erlösungsmotiv

- Abb. 373** Mit den "Laterna magica"-Darstellungen thematisiert Brockmann nicht allein den durch Franz Roh kunsthistorisch relevant gewordenen Begriff des Magischen Realismus. Thematisiert ist hier vor allem das bei Harald Brockmann erwähnte Moment der Bildprojektion⁴⁰³ in seinem Verhältnis zu dem von Brockmann eingeführten Begriff des imaginären Raumes. Mit der Darstellung eines Hasen oder Kegels als projiziertes Bild im Bild illustriert Brockmann **Worringers Erlösungsmotiv**, indem hier ein flächiges Bild in ein illusionistisch-räumliches Bild eingebunden wird. Der Bildraum, der von der hier projizierten Darstellung thematisiert wird, ist dabei ein imaginärer - weil nur zu denkender - Raum. Brockmann verdichtet die Illustrierung der flächigen Bildkonstituierung in der linearen "Laterna magica"-Variante von 1927. Die Ausführung des Bildes als Ozalith-Pause verweist auf die Technik der Ingenieurzeichnung. Hier erscheint nicht nur das projizierte Bild des Hasen als Bild im imaginären Raum, die gesamte Darstellung ist ausgeführt als **eine vom Raum erlöste Gruppe**.
- Abb. 374**
- Abb. 375**
- Abb. 376**
- Abb. 377** Gegenüber solcher Illustrierung des Verhältnisses von Bildkonstituierung und Bildrezeption verbleiben die Bilder "Schattenreißer" und "Schattenspieler" im Konventionellen. Zwar zeigen auch diese Bilder das Thema der Projektion, doch beschränken sie sich auf die Illustrierung des Bild-Abbild-Verfahrens.
- Abb. 378**

5. Das amorphe Leben und der geformte Tod⁴⁰⁴

- Abb. 379** In dem Gemälde "Der Anthropologe in phrenologischer Sicht" von 1927/28 zeigt Brockmann den Innenraum seines Ateliers in der Düsseldorfer Kunstakademie.

⁴⁰³ Siehe Brockmann, Harald, S. 11.

⁴⁰⁴ Für die Formulierung dieser Überschrift danke ich Knut Nievers.

Im Vordergrund sehen wir auf einem Perückenständer die überdimensionierte Profilansicht eines männlichen Kopfes. Die Schädelpartie des Kopfes ist kahl und weist an der linken Schläfe und an der Stirn über der Nasenwurzel Zahlenbezeichnungen auf.

Die überdimensionierte Darstellung des isolierten menschlichen Kopfes hat ihr Vorbild sicherlich in Raoul Hausmanns Zeichnung "Bildnis Felixmüller" von 1920. Auch Hausmann versieht schon seinen Kopf mit Zahlenbezeichnungen. Hausmanns Portrait folgt in der Substituierung des Menschen durch einen hölzernen Perückenkopf der ironisierenden Kunstanschauung Dadas, indem sich die Darstellung hier von der traditionellen Abbildungsfunktion der Kunst distanziert und einen Portraitanspruch gleichzeitig aufrechterhält.

Abb. 380

Mit Brockmanns isoliertem Kopf erhalten wir aber die Thematisierung eines Todesmotivs. In seiner späten Lebenszeit hat Brockmann für den Unterricht an der Kieler Muthesius-Werk-Schule Abbildungsmaterial zur Kultfunktion der Kunst zusammengetragen. In einem Konvolut mit dem Titel "Kranien-Kulte" findet sich als Pauszeichnung die Abbildung eines Schädels vom Sepik-Fluß. Es ist nicht die kultische Verwendung von Kranien in Primitiv-Kulturen, auf die es hier ankommt. Vielmehr erkennen wir den Schädel hier als ein museales Exponat, weil er auf einem Sockel angebracht ist.

Abb. 381

Ganz vergleichbar ist auch der Kopf in Brockmanns Gemälde nicht nur als Gegenstand phrenologischer Untersuchung gezeigt. In der Art, wie der Kopf auf einem Perückenständer präsentiert ist, erscheint er ebenfalls in der Qualität eines Schauobjektes. Wir sehen eine nature morte.

Ist es das Ziel der Anthropologie - im Bildtitel begrifflich thematisiert - anhand umfassender Untersuchungen Aussagen über die Natur und die Eigenschaften des Menschen zu liefern, so behauptet die Phrenologie die Erkennung geistiger Eigenschaften des Menschen anhand des Schädelbildes. Medizingeschichtlich gilt die Phrenologie heute als Pseudowissenschaft.⁴⁰⁵ Die Frage, ob solche Bewertung der Phrenologie Brockmann zur Entstehungszeit seines Bildes

⁴⁰⁵ Siehe hierzu Henschen S. 69 ff.

Bezugspunkt ist, kann mangels Hinweisen nicht beantwortet werden. Ob Brockmanns Gemälde letztlich als Ironisierung der Phrenologie verstanden sein will, muß dahingestellt bleiben. Wie dem auch sei, das Bildnis des Anthropologen gibt Brockmann in der Art einer doppelten nature morte: zum einen zeigt er den Kopf als einen vom Körper abgetrennten Kopf, thematisiert hier also den toten Menschen. Zum anderen zeigt Brockmann das Kopfmotiv als Schauobjekt und arrangiert es bildnerisch als nature morte.

Die Darstellung des Toten, Leblosen, wie auch die Thematisierung des Toten und des Todes überhaupt ist Generalprogramm in Brockmanns Kunst.

Unserem Alltagsbewußtsein ist der Primat des Materiellen so selbstverständlich, daß wir annehmen, Leben müsse aus Unlebendigem hervorgehen. Tatsächlich läßt sich dies nirgendwo in der Natur beobachten. Das Gegenteil ist der Fall. Nicht Lebendiges entsteht aus Totem, sondern Totes entsteht aus Lebendigem. Der Physiologe Max Verworn, dessen naturwissenschaftliche und kunsttheoretische Schriften Brockmann rezipiert, schreibt in seinem Werk "Allgemeine Physiologie":

"[...] es gibt nicht einen bestimmten Zeitpunkt, in dem das Leben aufhört und der Tod beginnt, sondern es ist ein allmählicher Übergang vom normalen Leben zum völligen Tode vorhanden [...]"⁴⁰⁶

Jeder Prozess im Lebendigen führt zwangsläufig zum Endresultat der erstarrten Form. Nur im Erstarrten, zum Abgestorbenen hin manifestiert sich überhaupt Form.

Abb. 382

Brockmann sieht das Lebendige in seinem Sein zum Tode hin. Die Zeichnung "Akademiemodell" zeigt den ehemaligen "Rhinroller" Anton, der in der Düsseldorfer Kunstakademie Modell sitzt, in einem Schaubild wie aus der forensischen Medizin: die Figur ist nackt, in einer vertikalen Linie in zwei Körperhälften geteilt: in der rechten Körperhälfte gestaltet Brockmann die Figur zu einem écorché.

⁴⁰⁶ Verworn 1903, S. 143.

Vergleichbar ist eine Darstellung aus dem 17. Jahrhundert mit dem Titel "Le Miroir de la vie et de la mort" im Musée Carnavalet, Paris⁴⁰⁷. Wie in einer Röntgenabschattung ist auf der linken Seite das Lebendige, auf der rechten Seite das tote Gebein gezeigt. Als wollte man die Frage stellen: was ist das Reale, was ist das Eigentliche? Das Lebendige oder das Skelett? Der Begleittext des Bildes ist programmatisch: "Quen commencent à vivre on commence à mourir". Ideengeschichtlich steht Brockmanns Darstellung des Akademiemodells so auf gesichertem Terrain.

Es findet sich in Max Ernsts Collage "La parole" auch ein zeitgenössisches Bildbeispiel für längsradiale Teilung und écorchéhafte Behandlung einer menschlichen Figur. Max Ernsts Collage ist in Franz Rohs 1925 erschienener Arbeit "Magischer Realismus" abgebildet⁴⁰⁸ und damit für Brockmann zugänglich.

Abb. 383

Eine ganz vergleichbare längsradiale Teilung und écorchéhafte Behandlung zeigt auch die Figur in Brockmanns Zeichnung "Montage baroque" von 1927. Vorlage für diese Arbeit dürfte die zweigeteilte Gesichtsdarstellung in einer populären Reklameanzeige von 1927 sein.⁴⁰⁹ Daß Brockmann diese Reklameanzeige kennt, belegt der hier angepriesene Gesichts-Punkt-Roller und die Illustration von Arterien, beides Motive, die Brockmann in einer ebenfalls 1927 datierenden Zeichnung ausschnitthaft adaptiert.

Abb. 384

Abb. 385

Abb. 386

Brockmann sieht die Entstehung des Toten aus dem Lebendigen. Formwerdung ist ein Endresultat. Ebenso arbeitet aber auch die künstlerische Formgebung auf ein Endresultat hin. Die Bildform der traditionellen Kunst kann den Lebensprozess als solchen nicht darstellen. Sie kann ihn allenfalls thematisieren. Das Bild zeigt immer einen Augenblickszustand und solcher entsteht immer in einem phasenhaften Absterbungsmoment. Dies gilt für die beobachtete Bewegung ebenso wie für die Formsetzung. Brockmann weiß dies, wenn er sagt:

407 Abb. bei Ariès, Nr. 289.

408 Roh 1925, o. Pag.

409 Die Gartenlaube, Nr. 35, 1927.

"Alle Gesten, alle Posituren haben einen Charakter. Es ist eine Bewegung, die an einem bestimmten Punkt zur Ruhe kommt. Die dazwischen liegenden Phasen verwirren. Sie brauchen eine geklärte Form."⁴¹⁰

Abb. 387

Brockmanns Gemälde "Das Akademiemodell" von 1929 zeigt - wie schon die Zeichnung von 1926 - die Figur des Anton in starrer sitzender Haltung. Die Darstellung ist nicht so sehr Bildnis, als vielmehr Studie und Verhandlung eines Körpers in Ruhe. Brockmann berichtet einmal, er sei fasziniert gewesen von dem Prozedere älterer photographischer Aufnahmeverfahren mit ihren langen Expositionszeiten, bei denen der Kopf des zu Portraitierenden mit rückseitigen Klammern befestigt wurde, um ein Verwackeln zu vermeiden.⁴¹¹ Ein Beruhigungs- und Erstarrungsmoment, bei dem die Wesensmerkmale der abzubildenden Figur hervorgehoben, gestützt und verstärkt werden. Und diese Wesensmerkmale sind Merkmale im Formalen. So gerät Brockmanns Frage nach dem Wesen der Dinge⁴¹² zur Frage nach dem Wesen der Form, auch mit Blick auf die menschliche Gestalt. So wird die Figur auf ein materialistisch-körperhaft gesehenes Motiv reduziert. Und so darf der zu Portraitierende in Relation treten zur nature morte. In bildlogischem Zusammenklang korrespondiert so das fahle Inkarnat von Brockmanns Akademiemodell mit der Gipsfaust, die neben dem alten Mann auf dem Podest liegt.

Abb. 389

Die Gipsfaust - Utensil des Aktstudiums - steht in der Gegenüberstellung mit dem lebenden Modell nicht allein für die **vorproduzierte Form**. Sie ist hier auch als Hinweis zu verstehen auf die bildkonzeptuelle Anrückung der menschlichen Gestalt an die nature morte, ein Zusammenhang, den Brockmann in einem kleinen Tempera-Gemälde in der Art einer traditionellen Vanitas herstellt, indem hier neben der in der rechten Bildhälfte hängenden Gipsfaust

410 Aus: Gespräche zwischen Gottfried Brockmann und Gernot Thiele.

411 So Brockmann in Gesprächen gegenüber Gernot Thiele.

412 "Ich fragte mich, was ist das Wesen der Dinge." So Gottfried Brockmann in: Gespräche zwischen Gottfried Brockmann und Gernot Thiele.

zusätzlich das Motiv eines Totenschädels - ganz bildzentral auf einem Tisch liegend - zu sehen ist.

Es macht auch Sinn, daß Brockmann sein Akademiemodell auf einem Podest mit hinterstelltem Paravent präsentiert. Die Fluchtbewegung der perspektivisch verlaufenden Dielenbretter des Innenraumes wird durch das Podest aufgefangen und durch die Paraventwand gestoppt. Ein Moment der Kastenraumszenierung bei gleichzeitiger Tiefenraumkappung.

Es ist das raumisolierende Verfahren, das Brockmann in seinen Stillebenkonstruktionen anwendet und in dem Gemälde "Die Faust" in meisterlicher Ausführung **einer vom Raum erlösten Gruppe** illustriert. Um diese Gruppe herum dehnt sich Brockmanns **imaginärer Raum** aus. In gleicher Weise fungiert das Motiv des Paravents auch in dem Gemälde "Das alte Modell" von 1937 als Rudiment des Kastenraumes. Es wirkt raumkonstituierend und schirmt das auf einer Bank sitzende Akademiemodell gegen den hinter ihm befindlichen, **imaginären Raum** ab.

Abb. 388

Abb. 390

Den Aufbau eines individualisierten Raumes innerhalb eines **imaginären Raumes** gibt Brockmann auch in den Gemälden "Der Pfeifenbaum" und "Der Pfeifenast". Vorlage ist hier jeweils das Kalkskelett eines Korallenstrauches. Damit thematisiert Brockmann zugleich die Hohlräumlichkeit des **Körperraums**. Die Hohlform ist hier Resultat eines biologischen Absterbungs Vorganges, totes Relikt einer Lebensform.

Abb. 394

Abb. 396

Abb. 395

Verweist Brockmanns Präsentation der "Pfeifen"-Motive auf Schaustücke aus Konchylien-Sammlungen, so stehen doch auch Illustrationen aus den zoologisch-naturwissenschaftlichen Schriften Ernst Haeckels im Hintergrund. Es ist die Darstellung sogenannter "Gastraeaden", die wir als Vorbild für Brockmanns "Pfeifenbaum" annehmen müssen.⁴¹³ Haeckels Gastraea-Theorie besagt, "[...] daß auch die mannigfaltigen und scheinbar sehr verschiedenen Keimformen aller höheren Thiere auf dieselbe gemeinsame Urform zurückzuführen sind."⁴¹⁴ Diese Urform nennt Haeckel Becherkeim oder Gastrula. Ihr Kennzeichen ist ein innerer Hohlraum, der "[...] sich durch eine Mündung nach außen öffnet [...]."⁴¹⁵ Die Gastraea ist jene "[...] gemeinsame ursprüngliche Stammgruppe aller Metazoen [...]"⁴¹⁶, die der "[...] Gastrula im wesentlichen gleich gebildet war: ein einfacher, länglich runder, eiförmiger oder becherförmiger Körper [...]."⁴¹⁷ Es kennzeichnet Haeckels naturwissenschaftlich-monistisches Denken, daß er nicht teleologisch nach Sinn und Zweck einzelner biologischer Entwicklungsformen fragt. Er fragt vielmehr nach dem gemeinsamen Ursprung. Auch Brockmanns Interesse wendet sich ja der allgemeinsten Form zu. So erscheint Brockmanns Pfeifenbaum in der Umbildung von Haeckels Gastraea-Form als die einfachste, ursprünglichste Form alles Lebens. Und erneut stellt sich angesichts der Hohlform des "Pfeifenbaums" die Frage nach der Wirklichkeit und der Wesentlichkeit der stofflichen Welt. Was ist das Eigentliche? Das Leben, die Lebensform oder die tote Hülle, die übrigbleibt?

413 Haeckel, *Natürliche Schöpfungsgeschichte*, Tafel VI.

414 Haeckel, *Lebenswunder*, S. 254.

415 Haeckel, *Natürliche Schöpfungsgeschichte*, S. 503.

416 a.a.O., S. 515.

417 a.O.

SCHLUSS

Als ich dem Werk Gottfried Brockmanns in seinem Kieler Atelier zum ersten Mal begegnete, war ich gefesselt von der Anziehungskraft der Bilder, aber auch stumm ratlos angesichts der Frage, wie das eigentlich zu beschreiben wäre, was mir da gegenüberstand. Brockmann selbst konnte mir diese Ratlosigkeit nicht nehmen. Er umkleidete seine Bildwelt mit der Eloquenz eines Menschen, der viel eigene Zeit erlebt, aber wohl noch mehr andere Geschichten gelesen hatte. So stellte sich bei mir nach und nach die Frage ein, aus welchen Quellen sich Brockmanns Kunstproduktion eigentlich gespeist hatte.

Mir blieb gar nichts anderes übrig, als zu den Bildern zu gehen und sie mit unvoreingenommenem Blick zu beschreiben. Dieser unvoreingenommene Blick mußte die dem Werk zugrunde liegende innere Logik aufspüren. Hinzu kam die Frage, warum der von Brockmann postulierte hohe ethisch-ästhetische Anspruch einer "allgemein verbindlichen Aussage der Kunst" in der Rezeption seines eigenen Werkes unbegriffen blieb. Daß Brockmanns Anspruch in seinen bildnerischen Programmen und motivisch-thematischen Adaptionen zum Tragen kommt, läßt sich nun belegen. Die Frage bleibt aber, warum hat sich Brockmann an keiner Stelle zu dieser Art Bildkonstituierung geäußert. Die Frage drängt sich um so mehr auf und wird gleichzeitig um so schwieriger zu beantworten, als Brockmann in einer Doppelrolle gestanden hat. Er hat einerseits als produzierender Künstler gelebt und er hat sich andererseits als künstlerischer Lehrer verstanden.

Nicht die Tatsache, daß Brockmann die Dingwelt zum Gegenstand der bildlichen Darstellung wählt, ist herausragendes Kennzeichen seines Werkes. Hier verhält sich Brockmann motivbrav mit den ihn

umgebenden Richtungen der Neuen Sachlichkeit, des Magischen Realismus und der *pittura metafisica*. Es sind die auf Traditionen der Kunst zurückgreifenden und sie zitierenden Verfahrensweisen und Gehalte, die das Brockmann-Werk auszeichnen. Damit wird das Werk thesenhaft im Sinne eines modernen Anspruchs: die These muß sowohl konservative als auch revolutionäre Momente aufweisen, um sich einerseits in eine traditionelle Linie einzuordnen und sich andererseits modern-relevant zu behaupten. Hier entsteht das Dilemma, mit dem die Rezeption nicht fertig wurde. Die modern-relevante Behauptung Brockmanns äußert sich in der Präferenz der Form. Hier spricht Brockmann die Sprache seiner Epoche - vor allem, was das frühe Werk betrifft. Den Anschluß an die neuen Kunstströmungen nach dem Zweiten Weltkrieg hat Brockmann nicht nur nicht vollzogen, er hat ihn verweigert.

Die gehaltliche Anbindung an Themen und Motive aus einer vormodernen Tradition, gar aus dem Bereich des Volksglaubens und des ländlichen Lebens - was wir ab den 30er Jahren für das Werk beobachten - ist angesichts einer sich urban und technisch orientierenden Welt nicht einfach nur fortschrittsfeindlich, sie stellt die Rezeption vor obsolet gewordene Qualitäten. Der Eingang des Volksglaubens und der Volkskunst in das autonome Kunstwerk kann die zugehörigen Aktionszusammenhänge eines traditionellen Brauchtums nicht mitliefern.

Hier berühren wir ein grundsätzliches Rezeptionsproblem. Spricht der Künstler nicht die Sprache seiner Zeit, so geht er Gefahr, nicht bemerkt zu werden. Für die historisch rückblickende Rezeption ist das Problem insofern einfach, als sie traditionelle symbolische Hintergründe und Rahmenbedingungen, wo sie historisch abhanden gekommen sind, immerhin forschend erschließen kann.

Mir scheint, daß Brockmann solche kunsthistorische Erschließungsarbeit für sich selbst und sein Werk in hohem Maße geleistet hat. Sicherlich wollte er solche Arbeit für uns, für die Betrachter mitleisten - schließlich wollte er Lehrer sein! Mir scheint Brockmanns Werk - neben allem was es vielleicht sonst noch ist - vor allem ein mit künstlerischen Mitteln geführter Diskurs über Bilder zu sein.

Hier liegt Brockmanns Verdienst, und hier liegt die Qualität des Werkes. Brockmann hat nach Bildern gejagt und er hat in Bildern gejagt. Daß er von seinen Jagderfahrungen so wenig Auskunft gab, hat bewirkt, daß der rationale Anspruch seiner Kunst so unbegriffen blieb. Die scheinbare Unerklärlichkeit seiner Bilder hat sich in den Augen der Betrachter als ästhetischer Reiz eingeschlichen und einem Bedürfnis nach subjektivem Kunstgenuß Tür und Tor geöffnet. Dagegen angegangen ist Brockmann nicht. Er hat sich nur dagegen verwehrt, zurückhaltend, aber doch eindeutig, wenn er sagt:

"Ich war immer sehr skeptisch gegen jede Deutung aus der Sache selbst heraus. Man muß sie auch von außen sehen. Bleiben wir doch bei der Betrachtung der Bilder! Was der Einzelne dabei erlebt, kann ich nicht immer gewollt haben."⁴¹⁸

⁴¹⁸ Aus: Gespräche zwischen Gottfried Brockmann und Gernot Thiele.

Biographie

Gottfried Brockmann wird geboren am 19. November 1903 in Köln-Lindenthal als Sohn des akademisch ausgebildeten Dekorationsmalers Hans Waldemar Brockmann und dessen Ehefrau Helene, geborene Oster.

Es sind vier Lebens- und Arbeitsbereiche, die den Knaben Brockmann in seiner Kindheit faszinieren und einen nachhaltigen Einfluß auf ihn ausüben.

Da ist erstens der mütterliche Bereich der Küche mit seinen Gerätschaften.

Da ist zweitens der väterliche Bereich des Ateliers mit den Kunstzeitschriften (vor allem die konservative "Deutsche Kunst und Dekoration" sowie die "Jugend"), und mit den Märchenbüchern, die der Vater neben anderen Auftragsarbeiten illustriert, darunter Brentanos "Gockel, Hinkel, Gackeleia" und Möricke.

Da ist drittens die Schneiderstube der Großmutter Oster, die gelernte Putzmacherin ist und näht. Die Motive Nähmaschine und Schneiderpuppe, die später in Brockmanns Bildern auftauchen, gehören hier zu seinen frühen Kindheitseindrücken.

Und da sind viertens die handwerklichen Techniken. Der Großvater Gottfried Oster ist Malermeister und praktischer Leiter bei der Firma Mausz. Er führt alle traditionellen Techniken aus, vom Marmorieren bis zur Deckenmalerei.

Der Großvater Ludwig Brockmann fertigt Architekturentwürfe im Stil des Flämischen Barock. Brockmann berichtet, daß die beiden Großväter nicht miteinander sprechen. Neben dem konfessionellen Unterschied - die Osters sind katholischer Konfession, die Brockmanns sind Protestanten - stehen sich hier auch handwerkliche und bürgerlich-akademische Identität unvereinbar gegenüber.

Eine wichtige Figur innerhalb der Familie ist Gottfried Brockmanns Onkel Harald Brockmann, ein Kunsthistoriker, der 1924 eine Arbeit über "die Spätzeit der Kölner Malerschule" veröffentlicht.⁴¹⁹ Harald Brockmann nimmt den jungen Gottfried mit auf Exkursionen zu den rheinischen Kirchen, erklärt ihm Architektur und Ausstattung.

1909 bis 1919 besucht Gottfried Brockmann die Volksschule, später das Realgymnasium bis zur Obersekunda. Schon während seiner Schulzeit erhält Gottfried Brockmann Zeichenunterricht durch seinen Vater, was er allerdings widerwillig über sich ergehen lässt, da der Vater auf genaues Studium der Natur zählt und seinen Sohn zum Aktzeichnen, resp. zum Zeichnen von gewandeten Gliederpuppen anhält.

So wächst Gottfried Brockmann auf in einem konservativ-bürgerlichen Umfeld, das geprägt ist von den Werten handwerklicher Kenntnisse, akademisch künstlerischer und historischer Bildung.

Diese behütete bürgerliche Welt, in der Gottfried Brockmann seine Kindheit und frühe Jugend verbringt, bricht mit dem Ersten Weltkrieg zusammen. Es folgen Lebensmittelknappheit, eine Legion von Kriegsversehrten und die November-Revolution von 1918.

1919 bricht Gottfried Brockmann seine Schulausbildung ab. Da er praktisch arbeiten möchte, der Vater ihm jedoch den Wunsch nach einer freien künstlerischen Laufbahn verwehrt, entscheidet er sich für eine zweijährige Architekturlehre (1920-1921) bei der Kölner Firma Fritz Hermann und Hans Hansen. Hierauf folgt eine praktische Lehre in der Dekorationsmalerei bei der Firma Nitsche und Kron, die Brockmann 1922 mit der Gesellenprüfung abschließt.

In die Zeit dieser Lehrjahre fällt der erste Kontakt, den Brockmann zur Kölner Kunstszene aufnimmt. Der Architekt Willi Kleinertz wohnt seit 1917 bei der Familie Brockmann im sogenannten Krieler Schließchen, einem kleinen chateauartigen Gebäude, das Verwandten der Ostern gehört. Kleinertz versorgt Brockmann mit

⁴¹⁹ Brockmann, Harald; Die Spätzeit der Kölner Malerschule, Bonn und Leipzig 1924.

Dada-Bulletins und führt ihn um 1919/1920 in den Kreis der *gruppe stupid* ein, die sich im Atelier Anton Räderscheidts, Hildenboldplatz 9, trifft, und zu der neben Räderscheidt Marta Hegemann, Heinrich und Angelika Hoerle und Franz Seiwert zählen. Das genaue Gründungsdatum der Gruppe gilt als unklar.⁴²⁰ Brockmann vermerkt jedoch in einer Selbstbiographie, in der er über sich selbst in der dritten Person spricht: "[...] (1920) lernt er Heinrich und Angelika Hoerle kennen."⁴²¹ Nach eigener Aussage hält Brockmann sich bei den Diskussionen im Hintergrund, da er um etwa zehn Jahre jünger als die anderen ist. Lediglich zu Angelika Hoerle, die nur vier Jahre älter als Brockmann ist, entsteht eine freundschaftliche Nähe.

Wichtig ist, daß in diesem Kreis der Begriff "Neukölnische Malerschule" geprägt wird - nach Brockmanns Aussage eine Schöpfung Räderscheidts.⁴²² Als eigentlicher Tenor der Gruppe ist jedoch Franz Seiwert anzusehen. In einem (vermutlich 1919 datierenden) Brief an Pol Michels schreibt Seiwert:

"Unter dem Namen 'Neukölnische Malerschule, Hildenboldplatz 9', haben sich hier in Köln Anton Räderscheidt, Heinrich Hoerle, Angelika Hoerle, Marta Hegemann, Wilhelm Fick und ich zusammengetan. Wir wollen jenseits von aller schwatzhaften Geistigkeit einfache Arbeit tun. [...] Wir versuchen innerhalb der uns gegebenen Form des Bildes, der Plastik, so einfach, so eindeutig zu werden, daß jeder uns verstehen kann. Da wir eingesehen haben, daß man nicht große Dinge sagen soll, wenn man nur kleine tun kann, haben wir uns auf die kleineren besonnen, um zu den großen zu kommen. [...] Wir werden versuchen, die Gesetzmäßigkeit des Bildes sichtbar werden zu lassen. [...] Wir gebrauchen das Bild, um die Tatsache außen, im Bild Tatsache werden zu lassen: Profitmaschinen,

⁴²⁰ Denkbar ist der Zeitraum nach dem November 1919 und dem Herbst 1920, siehe hierzu: Walter Vitt; DADA - Legenden und Definitionen, in: Max Ernst in Köln, S.165.

⁴²¹ Brockmann Ausst.Kat. Köln 1963. o. Pag.

⁴²² Gottfried Brockmann in Gesprächen gegenüber Gernot Thiele.

Arbeitssklaven, Ausbeuter, Ausgebeutete. Unsere Bilder stehen im Dienste der Ausgebeuteten, zu denen wir gehören und mit denen wir uns solidarisch fühlen, deshalb lehnen wir die zur Ergötzung des Bürgers vollführte, angeblich antibürgerliche, dadaistische Harlekinade ab, weil wir nicht den Bankrott des Bürgertums, sondern den Schaffenswillen der Masse sichtbar zu machen haben."⁴²³

Es lassen sich in Seiwerts Brief drei Momente nennen, die Selbstverständnis und Absicht der Gruppe beschreiben.

Erstens:

In der Begriffsbildung "Neukölnische Malerschule" eine Rückbeziehung auf die Tradition der alten "Kölner Malerschule" um Stefan Lochner. Schon Bohnen hat auf die sich hieraus ergebenden Qualitäten hingewiesen: "Traditionsgebundenheit", "Schul-Charakter", "Willen zur Anonymität".⁴²⁴

Zweitens:

Die Forderung nach Eindeutigkeit und Verständlichkeit. Das bedeutet, Kunst, die verständlich sein will, muß ein hohes Maß an Konventionalität besitzen. Dem kommt entgegen die Verpflichtung, traditionsgebunden zu arbeiten.

Drittens:

Abgrenzung vom Bürgertum und Solidarisierung mit den "Ausgebeuteten". Dem entspricht der "Wille zur Anonymität". In der Dada-Zeitschrift "Der Ventilator" werden die Meister der alten "Kölner Malerschule" als die "namenlosen proletarischen Künstler"⁴²⁵ bezeichnet. Damit wird das Kriterium der Anonymität, das für die Form der Darstellung gelten soll, auch auf die Rolle der

⁴²³ Franz Seiwert in einem undat., handschriftlichen Brief an Pol Michels, zitiert nach: Seiwert Ausst. Kat., S. 20 f.

⁴²⁴ a.O., S. 21.

⁴²⁵ "Der Ventilator", Nr. 4, Köln 1919. Zitiert nach: Seiwert Ausst. Kat., S. 21.

Bilderproduzenten übertragen. Solche Bewertung der mittelalterlichen Bilderproduzenten vollzieht sich nun allerdings in einer historischen Rückschau und bedenkt nicht, daß diejenigen Hände, die von uns heute nicht namentlich gemacht werden können, damals vielleicht nicht so anonym waren. Oder anders gesagt: Der Begriff des Anonymen, der hier zur politisch intentionalen Aussage geladen werden soll, hat in der Kunstgeschichtsschreibung lediglich die Funktion einer Hilfskennung angesichts mangelnder Überlieferung.

Dennoch wird auch für Brockmann der Begriff der "Neukölnischen Malerschule" zum Lösungswort für einen sozial-utopischen Auftrag, im späten Rückblick von Brockmann gesehen als "Traum von einer neuen »Kölner Malerschule«, einer Kunst im Dienste der sozialen Humanitas."⁴²⁶

Obwohl Brockmann seine Schulausbildung vorzeitig abbricht und eine praktische Tätigkeit favorisiert, flieht er nicht etwa die Welt der Ideen, sondern er liest, und dies in nicht geringem Umfang. Dabei ist er nicht bildungsbemüht, sondern auf dem Weg, weltanschauliche Fragen zu entwickeln und diese womöglich zu beantworten. Eine umfangreiche Liste von Publikationen, die ihm schon um 1920 bekannt sind, gibt Brockmann in einem Brief an Hans Schmitt-Rost.⁴²⁷

Neben kunsttheoretischen Schriften interessiert Brockmann sich von Anfang an auch für naturwissenschaftliche und philosophische Werke. Er liest schon früh Ernst Haeckel, vor allem die Schrift "Die Welträtsel"⁴²⁸, die sein Vater besitzt, ebenso Haeckels naturgeschichtliche, mit lithographischen Zeichnungen versehene Arbeiten.

⁴²⁶ Siehe Brockmann Ausst. Kat. Köln 1963, o. Pag.

⁴²⁷ Im Brockmann Nachlaß.

⁴²⁸ Haeckel, Ernst; Die Welträtsel, Gemeinverständliche Studien über monistische Philosophie, Erstveröffentlichung 1899.

Zwischen 1922 und 1925 hält Brockmann engen Kontakt mit den Künstlern der *Kölner Progressiven* (vor allem Heinrich Hoerle und Franz Seiwert, die sich aus der *gruppe stupid* abspalten). Brockmann entwickelt eine linkspolitische Gesinnung mit anarchistischen Zügen, mit besonderer Sympathie für Gustav Landauers pazifistischen Sozialismus.

"Es konnte für mich zum Beispiel keinen Sozialismus geben, der von oben verordnet werden konnte. Daher auch meine Sympathie für den Gedanken des Rätessystems. Gustav Landauer war lange Zeit meine Schwarmfigur, weil er für einen pazifistischen Sozialismus eintrat. Eine Revolution, die nicht volkstümlich ist, ist eine gemachte, von Diktatoren gesteuerte."⁴²⁹

In einem Brief an Uli Bohnen antwortet Brockmann auf die Frage nach seiner politischen Einstellung:

"Auf mich selbst bezogen, aber wohl auch ganz allgemein darf ich feststellen, daß PFEMFERT's 'Aktion' der Nachkriegszeit, also von 1918 - 1924 das 'Leitbild' politisch bestimmte, ohne daß eine dogmatische Entscheidung zwischen KAPD und AAU getroffen wurde. Direkte Parteianhängerschaft hat es nicht gegeben. Dem zentralistischen System der russischen Bolschewisten stand man, besonders nach dem Verlassen Otto RÜHLE's: der Konferenz von Moskau, 1920, mit größtem Mißtrauen, sogar Ablehnung gegenüber. Nach dem Ruhrgebietsaufstand löste sich die USPD auf. Auch die 'Freie Arbeiterjugend' (während des Krieges entstanden als lockerer Verbindung zwischen SPD und USPD) löste sich auf. Ich verkehrte in diesem Kreis, habe mich aber parteipolitisch nicht

⁴²⁹ Aus: Gespräche zwischen Gottfried Brockmann und Gernot Thiele.

gebunden. Es wurde mir immer mehr bewußter, welche Gefahren für eine echte 'humanistische' Lösung des sozialen Gesellschaftslebens aus Dogmatisierungen erwachsen."⁴³⁰

Brockmanns linkspolitische Gesinnung und seine ganz unakademischen künstlerischen Arbeiten finden zunehmend die Mißbilligung des Vaters. Brockmann verläßt 1923 das Elternhaus, wohnt zunächst bei seinem früheren Lateinlehrer Paul Bourfeind, danach bei dem Photographen August Sander.

Die Photographin Hilde Löhr, die zu dieser Zeit bei August Sander ihre Ausbildung absolviert, berichtet, Brockmann sei von seiner Mutter hinausgeworfen worden. Hilde Löhr berichtet auch, daß Brockmann ein "Aufgenommenwerden" brauchte, daß er gern bei ihrer Mutter zu Gast war. Gottfried Brockmann trägt sich zu dieser Zeit mit dem Wunsch, Hilde Löhr zu heiraten, er sucht nach Halt und Geborgenheit. Hilde Löhr lehnt Brockmanns Wunsch ab, wenngleich sie betont, sie habe sich mit ihm geistig verwandt gefühlt.⁴³¹

In der Zeit um 1923 muß Brockmann von schmalen Geldmitteln leben, die er sich vor allem durch Maler- und Anstreicherarbeiten verdient. Brockmann bemerkt hierzu in einer autobiographischen Note zu seinen Lebensdaten:

"1922/25 Mitglied der Kölner 'Gruppe der Progressiven'. Mitarbeiter Heinrich Hoerles auf dem Gebiete der farbigen Architekturgestaltung."⁴³²

Zu Heinrich Hoerle, der in künstlerischen Fragen eine autoritäre Haltung zeigt, steht Brockmann von Anfang an in Konflikt. Wie Brockmanns Jugendfreund Paul Kroha berichtet, stehen Brockmann und der Hoerlekreis sich feindlich gegenüber. Die Ursache hierfür mag auch in Brockmanns zwiespältiger Persönlichkeit begründet

⁴³⁰ Brockmann in einem Brief an Uli Bohnen, dat. Kiel, 5.3.74.

⁴³¹ Hilde Löhr in einem Gespräch gegenüber Gernot Thiele.

⁴³² Tabellarischer Lebenslauf von Brockmann, im Brockmann Nachlaß.

sein. Neben seiner linkspolitischen Überzeugung zeigt er eine sentimentale Haltung, eine Verbundenheit mit der Welt seiner Kindheit, was sich in seinen künstlerischen Arbeiten niederschlägt. Bemerkenswert für diesen Zusammenhang ist eine frühe Begegnung (1920) zwischen Brockmann und Hoerle, die Brockmann in einem Brief an Hans Schmitt-Rost beschreibt:

"Natürlich brachte ich mein Schnellhefterheft (...) mit Gedichten und Zeichnungen drin mit. Der Hoerle saß an einem niedrigen kleinen Tischchen, das mit allerlei Delikatessen, Obst und etlichen Schnaps- und Weingläsern überfüllt war. (...) 'So', sagte er dann, 'das sind ja mehr Gedichte als Zeichnungen, lies erst mal.' Angelika stützte die dünnen langen Arme auf und schaute mich aufmerksam an, während ich zu lesen begann. Mittendrin sprang der Hoerle auf und schrie: 'Das ist ja ein schreckliches Zeug. So eine sentimentale Scheiße!' Er nahm mir das Buch aus der Hand und begann eine wütende Rezension, bis Angelika dazwischentrat: 'Heinz, du mußt aber auch alles, alles zerstören. Siehst du denn nicht, das ist doch noch ein Kind!' "433

Schon Brockmanns Biograph Joachim Kruse sieht Brockmann in Divergenz gegenüber den *Kölner Progressiven*. Das besondere "Brockmannsche"⁴³⁴ leitet Kruse aus Brockmanns künstlerischen Arbeiten ab: "Der romantische Grundzug vieler Bilder Brockmanns ist unverkennbar, [...]"⁴³⁵ Und hierin zeigt sich für Kruse als bestimmend und gegen andere Künstler abgrenzend der "geistige

433 In einer Sammlung von Briefen Brockmanns an Hans Schmitt-Rost in maschinenschriftlicher Abschrift im Brockmann Nachlaß erhalten, nicht alle Briefe sind datiert, einzelne zeigen Datierungen von 1963, sowie 1964.

434 Kruse 1970, S. 25.

435 a.a.O., S. 26.

Habitus" Brockmanns, denn: "Dieser geistige Habitus trennt(e) Brockmann von der Orthodoxie der Kölner Progressiven."⁴³⁶

Die Photographin Hilde Löhr nimmt nach der Lektüre von Kruse Bezug auf eben diesen "geistigen Habitus" Brockmanns:

"Daraus ist auch die spätere Fremdheit mit Wack entstanden, der, auch ein kluger Kopf, jedoch stärker politisch interessiert war, während sie beide in den jungen Jahren beim Häuseranstreichen sich über die verschiedenen Philosophen unterhalten haben."⁴³⁷

Hilde Löhr berichtet, sie habe Brockmann niemals politisch engagiert kennengelernt, dazu sei er "zu geistig ausgerichtet" gewesen.⁴³⁸

Wir können kaum mit Sicherheit entscheiden, ob sich Brockmann in seiner sozialistisch-humanistischen Anschauung mit den unteren sozialen Schichten letztlich wirklich identifiziert hat. Schon Kruse glaubt zu verstehen, daß Brockmann aufgrund der Unterschiedlichkeit seiner Herkunft "sein Leben lang nirgends hingehörte, weder zu 'denen da unten', noch zu 'denen da oben'. Sein Herz schlug für die einfachen Menschen, die sozial abhängigen und schwachen. Seine Sprache war die des hochgebildeten, kultivierten Mannes der besseren Gesellschaft."⁴³⁹

Nach dem Grund für sein Interesse für die unteren sozialen Schichten gefragt, äußert Brockmann:

"Ich fühlte mich durchaus als Ausgestoßener. Es war die Beklemmung der Nachkriegszeit, die Intensität meiner jugendlichen Erlebnisse. Ich kam über meine Studien über die unteren sozialen Schichten ganz nah an das Lumpenproletariat heran. Das hat mich sittlich tief

436 a.O.

437 Hilde Löhr in einem Brief an Gernot Thiele vom 20.8.1983.

438 Nach Aussage Hilde Löhrs in Gesprächen gegenüber Gernot Thiele.

439 Kruse 1986, S. 8.

getroffen. Sie sehen das in der Zeichnung 'Unsere Liebe in den Abflußrohren der Aborte'. Das hat der junge Brockmann gezeichnet. Es ist eine Position gegen die Abtreiberei. Ich kannte das aus nächster Nähe."⁴⁴⁰

Obgleich Brockmann seine persönliche Betroffenheit formuliert, dürften seine "Studien über die unteren sozialen Schichten" doch eher künstlerisch motiviert gewesen sein. Brockmann ist dabei, seine künstlerische Arbeitsweise zu systematisieren und ihr eine eigene Richtung zu geben. Er interessiert sich für die Kunst der Geisteskranken. Er studiert Kretschmers Konstitutionenlehre.⁴⁴¹ Er liest Lombrosos Theorien über den Verbrecher⁴⁴². Nach Auskunft seines Jugendfreundes Paul Kroha schult Brockmann anhand eines graphologischen Werkes seine eigene Schreibweise derart, daß sie der Schreibweise eines Verbrechers entspricht.⁴⁴³

Brockmann bemerkt:

"Ich habe immer nach den tragenden Gründen gesucht. Daher rührte auch mein Interesse für die Grenzgebiete der Malerei der Geisteskranken, der Laien- und Kindermalerei."⁴⁴⁴

1947 wird Brockmann anlässlich einer Ausstellung in Hof zitiert: "Gottfried Brockmann sagt: 'Ich komme aus dem Proletariat.'⁴⁴⁵

Das Bestreben im Kreis der *Progressiven* ist eine grundsätzliche Erneuerung der Kunst unter dem Gesichtspunkt einer gesellschaftlichen Aufgabe der Kunst. Hierzu gehört vor allem die

440 Aus: Gespräche zwischen Gottfried Brockmann und Gernot Thiele.

441 Kretschmer, Ernst; Körperbau und Charakter, 1. Aufl. 1921, 2. Aufl. Berlin 1922.

442 Lombroso, Cesare; Der Verbrecher in anthropologischer, ärztlicher und juristischer Beziehung, Deutsche Bearbeitung v. M. Fraenkel, 2 Bde., Hamburg 1890-1894.

443 Nach Auskunft Paul Krohas handelte es sich hier um ein Werk des Wiener Graphologen Paul Scheermann.

444 Aus: Gespräche zwischen Gottfried Brockmann und Gernot Thiele.

445 Artikel: Die Kunstaussstellung, von Sebastian Quint, in: Frankenpost 1947, im Brockmann Nachlaß befindlich.

Frage nach dem Verhältnis von Form und Inhalt. Seiwert schreibt 1921 in einem offenen Brief an Bogdanov:

"Die heutige Kunst zerfällt in den dargestellten Inhalt und in die Form, in der der Inhalt dargestellt wurde. Damit, daß der Inhalt die Tendenz 'proletarisch' hat, daß er über den Kampf, die Solidarität, das Klassenbewußtsein des Proletariats aussagt, ist die bürgerliche Kunst noch nicht zur proletarischen geworden. Der Inhalt hat die Form zu sich umzugestalten, Inhalt und Form müssen Kampf, Solidarität, Klassenbewußtsein des Proletariats sein. Und das Werk, in dem dies geschieht, wird aus dem Kollektivbewußtsein geschaffen sein, wo das Ich, das das Werk schafft, nicht mehr bürgerlich-individualistische Vereinzelung ist, sondern Äußerung, Werkzeug des Kollektiven ist."⁴⁴⁶

Angestrebtes Ziel ist hier nicht allein die Unterordnung des Künstlers unter das Kollektivbewußtsein, sondern auch die Unterordnung und damit die Entindividualisierung der künstlerischen Form. Solche Entindividualisierung sieht Seiwert zum Teil im Konstruktivismus umgesetzt:

"Das letzte Ergebnis bürgerlicher Kunstentwicklung, der Konstruktivismus, lehnt wenigstens schematisch die individualistische Kunstbetätigung ab und will die gemeinsame Verständigung über die Form, die, ist sie nun geklärt, in überindividualistischer Art gebraucht werden kann, allerdings dann nicht mehr um Kunstwerke zu machen, die einerseits Bestätigung des einzelnen sind, der sie schafft, und andererseits

⁴⁴⁶ Offener Brief an den Genossen Bogdanov! in: Die Aktion, 11. Jg., Heft 27/28, Berlin 1921, Sp. 373/74, zitiert nach: Seiwert, Schriften, S. 23.

Bestätigung dessen, der sie besitzt, sondern eingreifend in die Organisation des Lebens überhaupt."⁴⁴⁷

Brockmanns Studien zur Konstitutionenlehre, vor allem Lombrosos psycho-soziale Theorien zum Verbrechertum lassen sich verstehen als Suche nach einer Form, die entindividualisiert ist. Gerade Lombrosos Versuch, einen gesetzmäßigen Zusammenhang herzustellen zwischen Körperform und psycho-sozialer Konstitution entwirft ein deterministisches Menschenbild, entkleidet von allem Individuellen. Allerdings gibt Brockmann zu, dem wissenschaftlichen Anspruch in Lombrosos und Kretschmers Werken schon bald skeptisch gegenüberzustehen.

Ebenso läßt sich Brockmanns Interesse für volkstümliche Bildschöpfungen, wie sie sich zum Beispiel in Tattauierungen finden, als Interesse an der Form verstehen, denn hier ist die Bildform von nicht geschulten, anonymen Händen hervorgebracht. Auf die Frage, was ihn eigentlich an der Figur des Verbrechers interessierte, antwortet Brockmann:

"Gar nicht der Verbrecher, sondern die Type, wie man sie zum Beispiel in Tattauierungen findet."⁴⁴⁸

1925 stirbt Brockmanns Vater an den Folgen der Verletzungen, die er als Opfer eines nächtlichen Straßenüberfalls erleidet. Die Polizei versäumt es schuldhaft, den Verletzten ärztlich betreuen zu lassen, da sie glaubt, hier lediglich einen Angetrunkenen vor sich zu haben.⁴⁴⁹

⁴⁴⁷ Technik, Produktionsorganisation, Kultur und die neue Gesellschaft. in: Die Aktion, 14 Jg., Heft 24, Berlin 1924, Sp. 699-702. Zitiert nach: Seiwert Schriften, S. 42 f.

⁴⁴⁸ Aus: Gespräche zwischen Gottfried Brockmann und Gernot Thiele.

⁴⁴⁹ Zu diesen Vorgängen ist die Abschrift eines Schreiben des Preußischen Innenministeriums überliefert, in dem eine eingereichte Beschwerde hinsichtlich des Verhaltens der Polizei als berechtigt anerkannt wird: "Allerdings ist zuzugeben, dass die Polizeistreife, angesichts der eigentümlichen Begleitumstände, unter denen der Verunglückte aufgefunden wurde, mit der Möglichkeit hätte rechnen müssen, daß hier auch ein Verbrechen vorliegen konnte. Die Beamten hätten daher von dem Vorfall sofort der Kriminalpolizei oder zum

1926 beginnt Brockmann ein Studium an der Düsseldorfer Kunstakademie. Er erhält ein Stipendium aus den Mitteln der Kölner Stiftung Johnen.⁴⁵⁰ Wie Paul Kroha berichtet, erhält Brockmann das Stipendium überhaupt nur aufgrund der Vorfälle um den Tod seines Vaters, da die Stadt Köln sich hier anscheinend verantwortlich fühlt.⁴⁵¹ Kroha berichtet auch, daß Brockmann die Beziehung zu seinen bisherigen Kölner Gefährten ganz abbricht, was ihm ziemlich übelgenommen wird.⁴⁵²

So markiert Brockmann das Datum von 1926 ironisch als "das Ende des Traums einer 'Neuen Kölner Malerschule auf proletarischem Goldgrund'".⁴⁵³

Aus antikirchlicher Protesthaltung heraus schreibt Brockmann in seiner Düsseldorfer Studentenzeit seinen Namen *Gottfried* statt Gottfried.⁴⁵⁴ In einem Brief vom 5.1.1937 verwendet Brockmanns Freund August Preusse in einem Brief an Brockmann die Anrede:

"lieber bonne-paix! ou bien: paix de dieu! (good- peace!
or: peace of god!) GODFRIT ! gott, ist dein name
kompliziert!"⁴⁵⁵

Brockmanns antireligiöse Überzeugung mag schon entstanden sein aus Bewunderung für den Großvater Ludwig Oster, der nach Brockmanns Aussage Atheist war, sowie in der Aneignung der Gedanken Ernst Haeckels, der besonders religionsfeindlich ist.

mindesten dem diensthabenden Polizeioffizier Kenntnis geben sollen." Im Brockmann Nachlaß befindlich.

450 Nach Aussage Brockmanns in einem Blatt mit handschriftlichen Aufzeichnungen zu seinen Lebensdaten, im Brockmann Nachlaß befindlich.

451 Nach Aussage Paul Krohas in Gesprächen gegenüber Gernot Thiele.

452 Nach Aussage Paul Krohas in Gesprächen gegenüber Gernot Thiele.

453 So Brockmann in einem Brief an Hans Schmitt-Rost. Im Brockmann Nachlaß befindlich.

454 Wie Brockmanns damaliger Kommilitone Hermann Holthoff in einem Brief an Gernot Thiele mitteilt.

455 Im Brockmann Nachlaß befindlich.

Im späten Alter - in einer Erinnerung an seinen Düsseldorfer Kommilitonen Lud Schrieber - gesteht sich Brockmann allerdings "religiöse Bindungen" zu, die er jedoch nicht näher beschreibt:

"Er [Lud Schrieber] war sehr christkatholisch und huldigte einem katholischen Sozialismus, wo ja auch Seiwert herstammte. Das hatte mich meine religiösen Bindungen anders sehen lassen, als es allgemein unter Marxisten üblich war."⁴⁵⁶

Und es ist überliefert, daß Brockmann im Alter eine große Angst vor der Höllendrohung der Katholischen Kirche bekundet.⁴⁵⁷

An der Düsseldorfer Kunstakademie studiert Brockmann Freie und Angewandte Grafik bei Prof. W. Herberholz und Prof. E. Aufseher. Sein Berufsziel ist jetzt das künstlerische Lehramt. Er zeigt immer noch ein Interesse für die unteren sozialen Schichten der Gesellschaft. So besucht er zum Beispiel zusammen mit Otto Pankok Düsseldorf Zigeunerlager, um dort zu zeichnen.⁴⁵⁸ Neben seinen freien künstlerischen Arbeiten gilt Brockmanns Interesse dem Wandbild. Er wünscht sich öffentliche Aufträge. Die technischen Kenntnisse hierfür hat er sich schon während der Zeit seiner Baulehre erworben. Was er anstrebt, ist eine repräsentative Darstellung des Proletariats. Doch Brockmann kommt hier nicht zum Zuge. Er äußert sich hierzu:

"Die Gewerkschaften, die so etwas hätten fördern können, wollten die geballte Faust und Muskeln, aber nicht das, was ich machte. Ich habe mich immer wieder beworben, aber nie einen Auftrag bekommen."⁴⁵⁹

⁴⁵⁶ So Brockmann in Gesprächen gegenüber Gernot Thiele.

⁴⁵⁷ Nach Auskunft des mit Brockmann befreundeten Heye Rumohr.

⁴⁵⁸ Erhalten sind einige kleine Bleistiftskizzen im Brockmann Nachlaß.

⁴⁵⁹ Aus: Gespräche zwischen Gottfried Brockmann und Gernot Thiele.

So kann Brockmann in öffentlichen Projekten nur im Bereich der Farbgestaltung tätig werden.

Von 1927 bis 1928 ist Brockmann Mitarbeiter von Reg. Baumeister Fabry. Unter Brockmanns Leitung und nach seinen Entwürfen werden die farblichen Neugestaltungen der Siedlungs- und Repräsentationsbauten der I.G.-Farben in Leverkusen durchgeführt.⁴⁶⁰

1929 nimmt Brockmann an einem Wettbewerb der Stadt Kempen (bei Düsseldorf) teil. Ausgeschrieben ist ein Wandbild für einen campo santo, ein Ehrenmal für Kriegsoffer. Brockmann reicht den Entwurf zu einem Totentanz ein, der jedoch abgelehnt wird.

1929 führt Brockmann die farbige Innenraumgestaltung des Erziehungsheims Rheindahlen im Auftrag des Provinziallandesbauamtes der Rheinlande durch.

1932 erhält das Israelitische Kinderheim in Dinslaken farbige Linoleum-Intarsien nach den Entwürfen Brockmanns.⁴⁶¹

Bei diesen öffentlichen Aufträgen handelt es sich nur in einem Falle - dem Israelitischen Kinderheim - um eine figurative Arbeit, und zwar um abstrahierende Tierdarstellungen.

Dieser Erfolglosigkeit im Öffentlichen steht Brockmanns Wirken an der Düsseldorfer Kunstakademie gegenüber. Hier ist er nach Aussage seines damaligen Kommilitonen Hermann Holthoff die zentrale Figur, um die sich die Gruppe der linksgesinnten Studentenschart. Hierzu gehören Schrieber, Tenholt, Macketanz und Coenen.⁴⁶² Hermann Holthoff erinnert sich hierzu:

"G. B. war in der Zeit seiner Meisterschülerzeit, in der ich ihn kennenlernte, der Mittelpunkt der dialektischen Diskussion, derjenigen Studierenden, die sich links orientieren wollten. Er war der Motor, ohne großen

460 Siehe hierzu: Schmitt, S. 6 f., mit Abb.

461 Siehe: Brockmann Ausst. Kat. Hagen / Kiel 1976. Nr. 164.

462 Nach Auskunft Hermann Holthoffs in einem Brief an Gernot Thiele, dat. 2. Sept. 1986.

Gestus. Bestimmt und kraft seiner Mitarbeit bei den Progressiven: Hoerle und Seiwert sehr präzise."⁴⁶³

1928 wird Brockmann Meisterschüler bei Prof. Heinrich Campendonk. Im selben Jahr wird er zum Asta-Vorsitzenden der Akademie gewählt. 1932 wird Brockmann Mitglied der Düsseldorfer Gruppe der Asso (Association proletarisch-revolutionärer Bildender Künstler Deutschlands)⁴⁶⁴, die im Gegensatz zu der Gruppe der *Kölner Progressiven* keinen größeren Wirkungsradius hat.⁴⁶⁵

Bei Mutter Ey, wo Brockmann sich gelegentlich sehen läßt, wird er nicht beachtet, weil er jünger ist als die anderen.⁴⁶⁶ Hermann Holthoff berichtet, er habe nie ein Bild Brockmanns bei Mutter Ey gesehen.⁴⁶⁷

Im Frühjahr 1932 schließt Brockmann sein Studium an der Düsseldorfer Kunstakademie ab. Er heiratet die Bildhauerin Marianne Reunert. Im Auftrag der Akademie leitet er jetzt die Grundausbildung der Studenten. Eine spätere Übernahme ins Lehramt der Akademie ist ihm in Aussicht gestellt.

Brockmann wird zum Vorstandsmitglied der *Rheinischen Sezession* gewählt.

Im gleichen Jahr tritt Brockmann der KPD bei, da er nur hier die Möglichkeit eines Widerstandes gegen den fortschreitenden Machtanspruch der Nationalsozialisten sieht. Brockmann bemerkt:

"Ich trat der Kommunistischen Partei bei. Von ihr erwartete ich den stärksten Widerstand gegen alle Versuche der Faschisten, die Macht an sich zu reißen.

⁴⁶³ Hermann Holthoff in einem Brief an Gernot Thiele, dat. 18. August 1986.

⁴⁶⁴ Laut Brockmanns Angabe im Fragebogen des MILITARY GOVERNMENT OF GERMANY betr.: Membership in Organizations, im Brockmann Nachlaß.

⁴⁶⁵ Siehe hierzu: Krempel, S. 15.

⁴⁶⁶ Nach Auskunft von Brockmanns Frau Marianne.

⁴⁶⁷ Nach Auskunft Hermann Holthoffs in einem Brief an Gernot Thiele, dat. 2. Sept. 1986.

Meine Hoffnungen wurden betrogen. Die internen politischen Kämpfe innerhalb der marxistischen Parteien hatten zu einer schweren Lethargie in der Arbeiterschaft geführt, an der alle Aktivierungsversuche scheiterten. Die gerissenen, betrogenen Betrüger innerhalb des Bürgertums konnten deren politische Unreife ausnützen und den Nazis damit zu einem leichten Sieg verhelfen. Nach Zerschlagung aller Gegenorganisationen blieb nur noch der persönliche illegale Widerstand."⁴⁶⁸

Nach Aussage von Hilde Löhr verübelt Siegfried Wack es seinem Jugendfreund Brockmann, daß dieser nicht, wie Wack selbst, emigriert.⁴⁶⁹

Mit Hitlers Ernennung zum Reichskanzler am 30. Januar 1933 gelangen die Nationalsozialisten zur Macht. Politische Gegner und politisch unerwünschte Personen werden aus öffentlichen Positionen entfernt.

Brockmann entscheidet sich für den Widerstand. Nach eigener Aussage tritt er gegen antisemitische Hetzkampagnen ein, die sich in der Düsseldorfer Kunstakademie in Form von Flugblättern und Tür-Schmierereien ereignen.⁴⁷⁰

Ein Artikel in der "Volksparole" vom 15. März 1933 mit dem Titel "In der Düsseldorfer Akademie wird aufgeräumt", wirft dem Akademie-Direktor Dr. Walter Kaesbach vor, für ein linksgerichtetes Programm der Kunsterziehung an der Akademie verantwortlich zu sein. Darüber hinaus führt man hier unter dem Vorwurf der Gotteslästerung einen direkten Angriff gegen Kaesbach, indem man bemerkt, Kaesbach sei in seinem Standpunkt wohl einig mit G.F. Hartlaub, in dessen Buch "Kunst und Religion" es heißt:

⁴⁶⁸ Brockmann in seiner Erklärung: "Die Vorgänge bei meiner politischen Verfolgung im Jahre 1933", dat. Hof, den 9.2.1946, im Brockmann Nachlaß befindlich.

⁴⁶⁹ Wie Hilde Löhr in Gesprächen gegenüber Gernot Thiele berichtet.

⁴⁷⁰ Wie Brockmann in Gesprächen gegenüber Gernot Thiele berichtet.

"Das Wesen der Kunst ist Bekenntnis, mag das Bekannte auch von der Verrücktheit der Träume eines Kubin, eines Georg Grosz [...] sein, als Künstler ist der Gotteslästerer entsühnt, wenn er wahrhaftig gewesen ist und vollkommen in der Gestaltung. Als Kunstwerk ist der sexuelle Hymnus Baudelaires so wertvoll, ja so unschuldig wie der Geistliche des Thomas von Ulano."⁴⁷¹

Mit Bezugnahme auf den Artikel in der "Volksparole" wendet sich der stellvertretende Akademie-Direktor Prof. Hans Kohlheim in einem Schreiben an den Regierungspräsidenten und fordert, daß ein Ende gemacht werde mit dieser Kunst, die "linksgerichtet" ist.⁴⁷²

In einem Schreiben des Düsseldorfer Polizeipräsidenten an den Regierungspräsidenten wird mitgeteilt, es lasse sich kein Beweis dafür finden, daß Kaesbach sich politisch im bolschewistischen und separatistischen Sinne betätigt habe, er sei jedoch inzwischen beurlaubt.⁴⁷³

Kaesbachs Amtsenthebung beschreibt Anna Klapheck:

"Im März 1933 wurde auf dem Akademiegebäude die Hakenkreuzfahne gehißt. Kaesbach mußte innerhalb einer Stunde die Akademie verlassen haben, ihm wurde verboten, sie je wieder zu betreten."⁴⁷⁴

Bei der letzten Generalversammlung der *Rheinischen Sezession* im März 1933, an der Brockmann als Vorstandsmitglied teilnimmt,

⁴⁷¹ Zitiert aus dem Artikel: "In der Düsseldorfer Kunstakademie wird aufgeräumt", in: Die Volksparole, 15. März 1933.

⁴⁷² Enthalten in den Akten betr. die Kunstakademie Düsseldorf (BR 1021 Nr. 38 und 39), Nordrhein-Westfälisches Hauptstaatsarchiv Düsseldorf

⁴⁷³ Enthalten in den Akten betr. die Kunstakademie Düsseldorf (BR 1021 Nr. 38 und 39), Nordrhein-Westfälisches Hauptstaatsarchiv Düsseldorf.

⁴⁷⁴ Klapheck, S. 160.

kommt es zu einem folgenreichen Vorfall. Brockmann berichtet hierüber:

"Anlässlich der letzten Generalversammlung der 'Rheinischen Sezession' im März 1933 trat ich noch einmal öffentlich dem Treiben nationalsozialistischer Dunkelmänner entschlossen entgegen. Sie trachteten auch hier das Ansehen der Vereinigung für ihre politischen und persönlichen Zwecke zu mißbrauchen und gleichzeitig mit einer plumpen Provokation eine Handhabe gegen die demokratischen Einrichtungen der Künstlerschaft zu finden. Ein Schreibmaschinenwisch, ohne Unterschrift, forderte die versammelte Künstlerschaft auf, sofort ein Telegramm an den preußischen Kultusminister zu richten des Inhalts, eine obscure Persönlichkeit der nationalsozialistischen Partei, einen gewissen Maler Sickmeyer, mit sofortiger Wirkung zum Direktor der Staatl. Kunstakademie in Düsseldorf zu berufen. Pflichtgemäß habe ich diesen Zettel der Versammlung zur Kenntnis gebracht und daran die Bemerkung geknüpft, daß es noch nie die Aufgabe der Vereinigung gewesen sei, einem Kultusminister Vorschriften zu machen und überhaupt ein Antrag ohne Unterschrift in den Papierkorb gehöre. Obwohl keine Veranlassung statutengemäß vorlag, habe ich doch eine Abstimmung gefordert, die mit überwältigender Mehrheit das Ansinnen ablehnte."⁴⁷⁵

Brockmanns Widerstand in dieser Sache kann das Vordringen der Nationalsozialisten indes nicht aufhalten. Wie uns in einem Schreiben des Direktors der Düsseldorfer Kunstakademie an den Regierungspräsidenten überliefert ist, erscheint am 31. März 1933 ein Herr Siekmeyer, Kunstmaler, legitimiert sich als Beauftragter der

⁴⁷⁵ So Brockmann in einer Erklärung mit dem Titel "Die Vorgänge bei meiner politischen Verfolgung im Jahre 1933", datiert Hof, den 9.2.1946. Im Brockmann Nachlaß.

nationalsozialistischen Gauleitung Düsseldorf, wünscht Auskünfte über Zahl der Lehrer und Studierenden und läßt sich folgende Aktenstücke übergeben: 1. Akten des sozialen Fonds der Akademie, 2. Akten bezüglich der Gesellschaft von Freunden und Förderern der Kunstakademie Düsseldorf, 3. Akten der Krankenkasse der Studierenden, 4. Akten der Mensa.⁴⁷⁶

Wahrscheinlich wegen seines Widerstandes und wegen seiner Zugehörigkeit zur Kommunistischen Partei wird Brockmann von einem SA-Kommando aufgesucht.⁴⁷⁷ Brockmanns Wohnung wird durchsucht, er selbst und seine Frau werden bedroht. Von Gewährsleuten erfährt Brockmann, daß er in Düsseldorf nicht mehr sicher sein kann. Er verläßt daraufhin kurzentschlossen die Akademie, um zusammen mit seiner Frau Marianne in Berlin, im wohlhabenden Haushalt seiner Schwiegereltern, unterzutauchen. Sein Schwiegervater, Paul Reunert, interveniert für ihn, indem er - ein dem Nationalsozialismus gänzlich fernstehender Mann - ein "Förderndes Mitglied" der SS wird. Damit kauft er seinen Schwiegersohn, der vor weiteren Nachstellungen nicht sicher sein kann, frei. Dafür hat er sich jedoch nach dem Zweiten Weltkrieg vor dem Military Government zu verantworten.

In einem "Antrag auf Nichtigkeitserklärung einer 'fördernden Mitgliedschaft' " erklärt Paul Reunert:

"[...] Heim und Arbeitsplatz hatte er [Brockmann] verloren, und um für ihn wieder eine Betätigungsmöglichkeit zu schaffen, war eine Unterbindung der Nachstellungen unbedingt erforderlich, die nach Ansicht von Bekannten am besten durch Anrufen der in solchen Dingen angeblich wirksam arbeitenden SS durchführbar war. Die SS ist damals

⁴⁷⁶ Brief des Direktors der Düsseldorfer Kunstakademie an den Regierungspräsidenten, enthalten in den Aktenbänden betr. die Kunstakademie Düsseldorf (BR 1021 Nr. 38 und 39), Nordrhein-Westfälisches Hauptstaatsarchiv Düsseldorf.

⁴⁷⁷ Nach Aussage Brockmanns in seiner Erklärung: "Die Vorgänge bei meiner politischen Verfolgung im Jahre 1933", vgl. Anm. 50.

also beauftragt worden, den Übergriffen von Parteileuten einen Riegel vorzuschieben, mit dem Erfolge, daß die Angriffe und Belästigungen aufhörten und Brockmann ein schriftliches Leumundszeugnis erhielt, das die Grundlage für ein weiteres künstlerisches Schaffen für ihn und seine Frau, die Bildhauerin und Zeichnerin ist, in meinem Hause in Berlin-Dahlem gebildet hat. Diese Dienstleistung, die für meinen Schwiegersohn eine Existenzfrage bedeutete, brachte mir allerdings auf meine Frage nach dem Äquivalent dafür die Auflage, FM [Förderndes Mitglied] mit einem von mir festzusetzenden freiwilligen Monatsbeitrag zu werden. [...]" 478

Brockmann wohnt nun zusammen mit seiner Frau Marianne im Hause seiner Schwiegereltern. Was die künstlerische Arbeit betrifft, bemerkt Brockmann in einer Aufzeichnung zu seinen Lebensdaten:

"1933 - 1943 in Berlin hauptsächlich kunsthandwerklich tätig."⁴⁷⁹

In diese Tätigkeiten können wir Brockmanns einjährige Arbeit in der Werkstatt Prof. Thols einordnen. Brockmann bemerkt hierzu:

"1934 ein Jahr tätig in der Werkstatteleitung der Klasse für Denkmalpflege und monumentale Malerei an den Vereinigten Staatsschulen Berlin (Prof. Thol)."⁴⁸⁰

Wie uns durch Kruse überliefert ist, führt Brockmann hier Restaurierungsarbeiten durch. Außerdem malt er großformatige Bilder für das Kyffhäuserdenkmal, Schlachtenbilder, Landkarten.⁴⁸¹

478 Erklärung Paul Reunerts gegenüber der Militärregierung mit Datum vom 4.1.1946, im Brockmann Nachlaß befindlich.

479 Lebensdaten, dat. 17. September 1951, im Brockmann Nachlaß.

480 So Brockmann in einem maschinenschriftlichen Blatt mit Angaben zu seinen Lebensdaten, im Brockmann Nachlaß befindlich.

481 Siehe Kruse 1986, S. 33.

Daneben malt Brockmann kleine dekorative Tierbilder⁴⁸² als Auftragsarbeiten für Personen, die er im Umkreis der Thol-Werkstatt kennenlernt.⁴⁸³

1934 kommt Brockmanns Jugendfreund Paul Kroha noch einmal zu Besuch nach Berlin. Nach Krohas Bericht arbeitet Brockmann zu dieser Zeit gerade an einem großen Wandbild im Aufgang zu einer Militärkantine. Es ist ein Figurenbild, das Soldaten zeigt, gekleidet in Uniformen, mit Stiefeln und Stahlhelmen.⁴⁸⁴ Kroha ist nach eigener Aussage über diese Arbeit sehr erstaunt, weil Brockmann, der stets pazifistisch gesinnt war, hier die Soldatendarstellungen in ähnlicher Weise ausführt, wie seine früheren Arbeiterdarstellungen.⁴⁸⁵

Auch wenn Brockmann seine künstlerische Tätigkeit in der Berliner Zeit zwischen 1933 und 1943 eher kunsthandwerklich bestimmt sieht, so entstehen hier dennoch eine Reihe von Arbeiten, die man in Gruppen zusammenfassen kann: illustrative Arbeiten für die "Kurze Pause"⁴⁸⁶, Selbstbildnisse, kleine, dekorative Gemälde, zum Teil als Auftragsarbeiten, historisierende Bilder und Behandlung historischer Stoffe, Tierbilder, Stilleben, die Reihe "Zeitbühne", eine Reihe von Zeichnungen zum Thema "Effi Briest".

1943 bis 1945 leistet Brockmann Heeresdienst. Von 1945 bis 1946 befindet er sich in Amerikanischer Kriegsgefangenschaft. Danach lebt er bis 1952 in Hof/Saale. Brockmann nimmt hier seine freie

482 Siehe die Abb. bei Kruse 1986, S. 42.

483 Nach Auskunft von Brockmanns Frau Marianne.

484 Nach Aussage Paul Krohas gegenüber Gernot Thiele.

485 Brockmann selbst berichtet über diesen Besuch Paul Krohas lediglich: "Die letzte Nachricht von Hoerle erhielt ich durch Paul Kroha, der mich 1934 in Berlin aufsuchte und mir Grüße von ihm bestellte: Er habe unsere Berliner Widerstandszeitung 'Blick in die Zeit' gesehen und sich über meine Holzschnitte geäußert, sie seien die einzige Möglichkeit, die uns noch geblieben sei. Kroha machte dabei allerdings auf mich keinen besonders (vertrauenswürdigen?) [sic!] Eindruck, so daß ich seine Nachricht mit geteilten Gefühlen aufnahm." So Brockmann in einem Brief an Hans Schmitt-Rost, nicht datiert, im Brockmann Nachlaß befindlich.

486 Beilage zur Wochenzeitschrift "Blick in die Zeit", erschien ab 2. 1934 bis 3. 1935.

künstlerische Tätigkeit wieder auf. Treuhänderisch leitet er eine Buchdruckerei und eine lithographische Anstalt, er gibt privaten Kunstunterricht, er beteiligt er sich beim Aufbau der "Gewerkschaft der geistig und kulturell Schaffenden", der "Gewerkschaft Kunst", und beim Aufbau der Volkshochschule Hof.⁴⁸⁷

Brockmann bemüht sich in der Nachkriegszeit wieder um die Aufnahme in ein Lehramt. 1949 bewirbt er sich - ohne Erfolg - um ein Lehramt bei der Werkschule und Berufsschule der Stadt Köln.⁴⁸⁸

Die Möglichkeit einer Dozentur an der Hochschule für Bildende Künste Berlin wird Brockmann 1951 von dem Direktor der Kunstschule Charlottenburg, Tiburtius, anlässlich einer Ausstellung im Kunstamt Charlottenburg, bei der Arbeiten von Gottfried Brockmann und seiner Frau Marianne gezeigt werden, in Aussicht gestellt. Doch auch hier wird Brockmann enttäuscht. In einem Brief an seinen früheren Kommilitonen Hermann Holthoff schreibt Brockmann 1965 hierzu:

"Damals hatte man mir noch Hoffnungen gemacht: Direktor der Kunstschule Charlottenburg 'Tiburtius' kam nicht durch gegen die lokalpolitische Provinz Berlin."⁴⁸⁹

1952 zieht Brockmann nach Kiel, um hier durch Vermittlung von Andreas Gayk als Kulturreferent der Stadt zu arbeiten. 1955 übernimmt Brockmann das "Lehramt für Naturstudien und Malen" an der Muthesius-Werkschule Kiel, später leitet er hier die Abteilung "Freie und angewandte Malerei". 1975 erfolgt seine Ernennung zum Professor.

Am 9. Juli 1983 stirbt Gottfried Brockmann in Kiel.

⁴⁸⁷ Nach eigenen Angaben Brockmanns in einem autobiographischen Blatt: "Lebensdaten", im Brockmann Nachlaß befindlich.

⁴⁸⁸ Brockmanns Bewerbungsschreiben mit Datum vom 17. September 1949 sowie das Antwortschreiben der Stadt Köln befinden sich im Brockmann Nachlaß.

⁴⁸⁹ Gottfried Brockmann in einem Brief an Hermann Holthoff, dat. Kiel, den 30.5.65.

**Gespräche zwischen Gottfried Brockmann
und Gernot Thiele**

September 1982 bis Januar 1983

Thiele Herr Brockmann, wenn Sie auf Ihr frühes Werk zurückblicken, welche Bedeutung hatten die Begriffe Magischer Realismus und Neue Sachlichkeit für Sie gehabt?

Brockmann Der Begriff Magischer Realismus war mir eigentlich immer lieber als Neue Sachlichkeit. Ein gewisser sentimentalischer Zug war mir immer wichtig gewesen; zum Teil verstand ich das als Ironisierung, aber auch als Gegenpol zum rationalen Denken. Ich habe daher die Werke von Schrimpf oder Mense gerade wegen ihrer etwas naiven Züge sehr geschätzt. Was Mense an Elementen aus dem Leben genommen hat, war durchaus volkstümlich. Und die Konzentration auf das Wesentliche der Form hat mich interessiert. Sicherlich hat mich das auch beeinflusst, nicht nur bei meinen Arbeiterdarstellungen stehenzubleiben. Denn ich erkannte hier, es gibt ja auch noch andere Menschen. Zum Beispiel Menses Mädchen vor den Spiegeln, die klingen fast bei mir nach - natürlich in anderer Art.

T Wann lernten Sie diese Malerei kennen?

B Schrimpf war mir früh bekannt. Ich sah Arbeiten von ihm in der "Jungen Kunst" abgebildet. Der Zöllner Rousseau steht natürlich auch dahinter. Mit den Italienern des *Novecento* hatte ich keinen Kontakt, ich habe aber diese Bewegung beobachtet. Wir im Rheinland waren natürlich viel mehr von sozialen Problemen betroffen. Maler wie Mense oder Schrimpf waren natürlich auch an einer Sachlichkeit orientiert, aber sie waren nicht sozialkritisch.

T Die wichtigsten Einflüsse kamen für Sie dann aus der direkten Umgebung?

B Ja. Räderscheidt zum Beispiel war für mich eine direkt greifbare Figur. Die Bonner Gruppe, auch Schrimpf, waren oft in Honnef wegen des milden Klimas. Eine Zeitlang haben einige Maler, auch Schrimpf, in Köln gelebt. In der Richard-Wagner Straße war ein richtiger Kulminationspunkt für Maler aus dem Bonner Kreis. Es war ein Künstlerviertel. Auch Hoerle hatte eine Zeitlang dort gewohnt. Räderscheidt habe ich sehr früh kennengelernt. Der Begriff der "Neuen Kölner Malerschule", den er prägte, hatte mich sehr begeistert.⁴⁹⁰ Die alte Kölner Malerschule kannte ich ja sehr wohl aus dem Museum. Meine frühen Stilleben sind ohne Räderscheidts Einfluß nicht denkbar.

T Haben Sie sich bei Künstlern wie Räderscheidt geborgener gefühlt als später bei Hoerle?

B In gewissem Grade ja. Bei Schrimpf oder Mense findet man keine Nachkriegerscheinerungen, man findet keine Antikriegsparolen wie bei Hoerle. Ich selbst war natürlich ein Kriegsgegner, aber immer in der friedlichen Form. Hoerle war Frontsoldat gewesen. Er sagte

⁴⁹⁰ In der bisherigen Literatur wird immer Franz Seiwert als Initiator einer "Neuen Kölner Malerschule" genannt. Ob die Autorschaft dieses Begriffs tatsächlich Anton Räderscheidt gebührt oder ob Brockmann sich hier nicht richtig erinnert, läßt sich nicht mehr klären.

oft: "Wir lagen vorne im Dreck! Wo ward ihr?" Sie kennen ja die Dolchstoßlegende. Ich antwortete ihm dann: "Was haben wir gehungert, wir armen Kinder!"

T In Ihren frühen Arbeiten taucht häufig das Motiv des steifen Hutes auf. Es ist ja sehr verbreitet in dieser Zeit. Hatte Macke in diesem Zusammenhang eine Bedeutung für Sie?

B Ja, die Bedeutung von Mackes Spaziergängern darf man nicht außer acht lassen. Aber Macke ist zu feinempfindlich in der Farbe. Nehmen Sie Mense, er ist viel härter. Die Form als Bedeutungsträger, das hat mich interessiert.

T War das auch eine Anregung für Sie zur Entwicklung der Puppenform?

B Ja. Es war eine andere Auffassung. 1921/22 gibt es bei mir diese großen, fast barocken Eierköpfe. 1923/24 habe ich das zum ersten Mal richtig erkannt: das sind keine Menschen mehr. In den Schlemihlen wird es später wieder etwas menschlicher.

T Hatten Sie Kontakt zu Max Ernst gehabt?

B Ich kannte die dada-Publikationen. Max Ernst verließ Köln ja schon 1922. Ich habe ihn aber einmal kennengelernt, als ich ihm im Auftrag der Firma Nitsche und Kron Farbproduktionen von seinen frühen Bildern überbrachte. Dabei sah ich in seiner Wohnung die bemalten Möbel und Türfüllungen.

Eine ganz wichtige Person war für mich aber der Architekt Willi Kleinertz, der lange Zeit bei uns zu Hause wohnte. Er zeigte mir die neuesten Bulletins und nahm mich mit in Räderscheidts Haus, wo sich die dada-Gruppe *Stupid* traf. Auch Hans Arp kam hierher. Ich war damals aber noch sehr jung. Es war die Zeit meiner Baupraxis. Ich hörte den Diskussionen zu, aber ich war nicht so vorlaut, daß ich mich in den Vordergrund gestellt hätte.

T Angelika Hoerle gehörte ja auch zu diesem Kreis. Sie beide waren die jüngsten der Gruppe. Gab es eine besondere Verbindung zwischen Ihnen?

B Angelika nahm mich in Schutz gegen Heinrich Hoerle. Sie sagte: "Du bist ein Kind. Aber bleibe dabei, das ist der richtige Weg." Ja, die Berührungspunkte waren da. Die schweifende Phantasie, das Spielerische, das sich keinem Stildirigismus unterordnete. Das war eine gewisse Freiheit. Sie bestand in der Naivität. Aber es war damals für mich auch Opposition gegen meinen Vater. Er wies mich immer auf die großen Meister hin, und er war der Auffassung, daß man zunächst das Aktzeichnen beherrschen müsse. Ich orientierte mich aber anders. Wenn ein neues Kunstheft erschien, dann habe ich es gesehen. Das war die einzige Quelle. Zunächst war es der "Ararat", später der "Cicerone". Mein Vater hatte die Zeitschriften zum Teil auch. Aber das interessierte ihn ja weniger. Er war durch die "Deutsche Kunst und Dekoration" genau orientiert: im Sinne des Akademischen. Was ich tat, war eigentlich eine Mißachtung seiner Person.

T Sie haben sich bemüht, einen eigenen stilistischen Ausdruck zu finden, sind gleichzeitig aber nie bei dem einmal Erreichten stehengeblieben.

B Ja. Es war vor allem in der Konfrontation mit Hoerle und Seiwert der entscheidende Wille, eine Form zu finden, die sich neben ihnen behaupten konnte. Aber in einfachen manieristischen Wiederholungen kann man zwar einen Stil ausbilden, das wollte ich aber nicht. Wenn man allein stilistische Vorstellungen verfolgt, bleibt man ohne sozialen Inhalt. Nehmen Sie zum Beispiel Maler wie Feininger oder Schlemmer - es sind reine Stilisten. Mein Leben war zu bewegt. Ich war noch sehr jung und mußte weiter blicken. So muß man meinen Vorstoß in die bäuerliche Welt verstehen. Bei meinen Eifelwanderungen lernte ich diese Welt kennen. So entstanden die folkloristischen Miscellen. Der Gedanke war: nicht von oben kommen die Dinge, sondern von unten. Es konnte für mich zum Beispiel

keinen Sozialismus geben, der von oben verordnet werden konnte. Daher auch meine Sympathie für den Gedanken des Rätessystems. Gustav Landauer war lange Zeit meine Schwarmfigur, weil er für einen pazifistischen Sozialismus eintrat. Eine Revolution, die nicht volkstümlich ist, ist eine gemachte, von Diktatoren gesteuerte. Ich habe immer nach den tragenden Gründen gesucht. Daher rührte auch mein Interesse für die Grenzgebiete der Malerei der Geisteskranken, der Laien- und Kindermalerei.

T Die Publikation der Prinzhornsammlung ist ja bereits 1922 erschienen. Hatten Sie Kenntnis von dem Buch?

B Ja, ich sah es bei Hoerle.

T Suchten Sie in diesen Randgebieten eine bildnerische Freiheit?

B Es geht ja um Vorstellung und Wiedergabe. In der Kunst der Geisteskranken tritt ja erschreckend das auf, was der Mensch in seiner Vorstellungsgabe ist. Die Wiedergabe kann natürlich so geraten, daß wir sie gar nicht verstehen können. Dann sind wir in einem anarchischen Individualismus, und es ist zwecklos, über die inhaltliche Bedeutung zu rätseln. Nur dann, wenn wie in der Typographie gewisse Richtungstendenzen gegeben werden, kann der Betrachter mitgetroffen werden. Aber das Verhältnis zwischen Betrachter und Kunstwerk ist immer gespannt. Jeder sieht etwas anderes. Dann kann ich sagen, aha, das auch! Ich sehe dann den Reichtum, der in den Grundlagen steckt.

T Eine Typographie ist doch ein Gebäude mit strengen Gesetzen. Verstehen Sie Typographie eher als Vielfalt?

B Als dialektischen Prozess. Je nach Umständen kann etwas anderes, neues entstehen. Ich meine eine Beweglichkeit. Hoerle meinte immer, genaue, plakative Seinsformen zu setzen; zum Beispiel die Falten im Genick bei einem bürgerlichen Typ. Natürlich

mußten es Typen werden, schon in seiner Auffassung der Klassenfrage. Wenn man das wie ich ins Milieu brachte, wurde es erzählerisch, weil das Milieu zur Formgebung Attribute hinzuträgt. Hier war Hoerle der Meinung, wir sind keine Analphabeten, Bildergeschichten brauchen wir nicht. Das zielte etwa auf Masereel.

T Ihre Bilder zeigen häufig Bewegungen von Figuren, die zu einem Höhepunkt gekommen sind und dort eingefroren wurden.

B Alle Gesten, alle Posituren haben einen Charakter. Es ist eine Bewegung, die an einem bestimmten Punkt zur Ruhe kommt. Die dazwischenliegenden Phasen verwirren. Sie brauchen eine geklärte Form. Wenn ein Kind zum Beispiel einen Laufenden darstellt, so wählt es den Moment, in dem die Beine weit ausgreifend sind.

T Das würde sich einordnen in ihre Auffassung von Typographie?

B Ja. Obwohl ich nachher, wenn ich die Type hatte, in der Wandlung dieser Form einen außerordentlich reichen Ausdruck gewann. Nehmen Sie zum Beispiel die Mappe "Die Erschlagenen": die Kompositionen gehen aus von einigen wenigen Urtypen.

T Sie sagten, Sie hätten sich mit Kretschmers Konstitutionenlehre beschäftigt, auch mit Lombrosos Werk über die Typisierung des Verbrechers.

B Ja, aber mir wurde sehr bald klar, daß es sich hier um Dogmen handelte. Ich wurde demgegenüber sehr skeptisch. Überhaupt lernte ich schnell, daß alle Philosophien dogmatisiert sind.

T Durch Ihr Werk ziehen sich bestimmte formale Elemente wie ein roter Faden. Liegt in Ihrem Versuch, eine Typographie der Formen zu entwickeln, nicht auch ein Wunsch nach dogmatischem Stil?

B Selbstverständlich. Aber ich habe nie einen einzigen Stil gehabt. Es war immer mein Versuch, eine Abstraktion in der Formgebung zu finden, die knappste Form. Selbst beim Aktzeichnen habe ich das versucht. In meinen Jugendzeichnungen war es schon angelegt. Ich habe dies eigentlich immer weiter entwickelt. Natürlich hatte ich auch Angst, ein Hoerleianer zu werden. Daher war es ein Segen, daß ich Köln verließ und nach Düsseldorf zur Akademie ging. Das war eine Zäsur. Ich habe dann ordentlich meine Akte gezeichnet. Aber mich lockte doch auch immer das Entgegengesetzte. Um Fleischtönen zu entgehen, habe ich mit blauer Kreide gezeichnet.

T Ich möchte noch einmal auf den Begriff der Type zu sprechen kommen. Was hat Sie an der Figur des Verbrechers so interessiert?

B Gar nicht der Verbrecher, sondern die Type, wie man sie zum Beispiel in Tatauierungen findet.

T Hatten Sie solche Tatauierungsmotive näher studiert?

B Ich habe Tatauierungsatlanten gesehen. Auch von Lombroso gab es ein kleines Reclam Büchlein, in dem Tatauierungen abgebildet waren. Es gibt diese typisierten Figuren, ganz primitive Standardausführungen. Der Seeman zum Beispiel. In Düsseldorf gab es ein Bierrestaurant etwas zweideutiger Art, das hieß "Die Krück". Es war ein Ort für extravagante Sehenswürdigkeiten. Gegen Geld zeigten Damen dort ihre Tatauierungen. Im Schaufenster hingen Plakate mit den Abbildungen der Schausteller. Diese Plakate hätte ich damals gerne besessen.

T Wie erklärt sich Ihr Interesse für die Randgruppen und unteren Schichten der Gesellschaft? Sie erlebten Ihre Kindheit doch in einem bürgerlichen, geborgenen Elternhaus.

B Ich fühlte mich durchaus als Ausgestoßener. Es war die Beklemmung der Nachkriegszeit, die Intensität meiner jugendlichen Erlebnisse. Ich kam über meine Studien über die unteren sozialen Schichten ganz nah an das Lumpenproletariat heran. Das hat mich sittlich tief getroffen. Sie sehen das in der Zeichnung "Unsere Liebe in den Abflußrohren der Aborte". Das hat der junge Brockmann gezeichnet. Es ist eine Position gegen die Abtreiberei. Ich kannte das aus nächster Nähe.

Auch das Jahrmarktmilieu - Herrgott, was habe ich da alles gesehen! Ein kleines Mädchen, 14 Jahre alt, wurde vorgestellt. Sie hatte eine schreckliche Hautkrankheit, die Schuppenflechte. Und es wurde erzählt, daß ihre Mutter, während sie schwanger war, von einer Schlange überfallen wurde. Das war natürlich ein Reiz der Verfremdung. Ich sah hier, wie ein Mensch in sich selbst verfremdet werden kann, und wie man einen durch Krankheit entstellten Menschen ausbeuten kann.

T War es Mitleid mit der Kreatur, das Sie hier empfanden und das Sie bewog, solche Szenen auch in Ihren Bildern darzustellen?

B Ich sah die Entwürdigung des Menschen in diesem Milieu. Ein Teil meines Interesses hierfür gehört zum sozialen Gewissen, ein anderer Teil gehört zum Effekt der Verfremdung und zu der Tatsache, daß der Mensch zu allem fähig ist.

T Es war vor allem eine emotionale Beteiligung?

B Ja gewiß. Hoerle nannte mich ja "sentimentales Schwein". Gefühlswelt und Intellekt sind zwei verschiedene Pole. Ich suchte nach einem Halt. Daher bin ich später auch Marxist geworden. Aber auch die Auseinandersetzungen mit meinem Vater hatten zu einer solchen Entwicklung beigetragen. Er bestand immer auf dem Zeichnen vor der Natur. Als ob das zu irgendeiner künstlerischen Form geführt hätte!

T Sie betonen immer wieder Ihr Interesse an der Form. Wie lassen sich Ihre funktionalistischen Arbeiten mit Ihrem sozialen Gewissen verbinden?

B Die Themen sind der Arbeitswelt entnommen. Der Mensch ist immer wieder konfrontiert mit der Maschine. Die menschliche Gesellschaft muß funktionieren. Ohne dem ist kein Leben möglich. Funktional meint doch den richtigen Ablauf, und das mit den knappsten Mitteln.

T Steckt dahinter ein Harmonie-Gedanke?

B Ja. Es gibt durchaus harmonikale Gesetze des technischen Zeitalters. Es kommt darauf an, den Menschen und seine Funktion in diesem Zusammenhang zu begreifen.

T Hätte es für Sie nahegelegen, vielleicht irgendwann ganz abstrakt zu werden in Ihren Werken?

B Der Weg war ja da. Aber ich wollte im sinnlichen Bereich bleiben. Ich wollte das Typische, das Typographische einer Form finden, die multiplizierbar ist.

T Wie Ihre "Eierköpfe" zum Beispiel? Sind sie Sinnbilder der Entindividualisierung?

B Ja. Es ist eine Massengesellschaft, eine Maskengesellschaft; eine gesichtslos gewordene Masse. Ich habe das aber ironisch verwendet. Die Zeichnung "Der Gipsabdruck ersetzt das Fleisch", das ist ironisch gemeint. Was ist der Mensch? Er ist ein Abklatsch, er ist das Maß aller Schneider. Es gibt noch ein Blatt, die "Bildhauerei". Das ist eine Ironie auf das idiotische Aktzeichnen. Mein Vater dachte, nur der, der Akte zeichnen könne, der sei ein Künstler. Ich verdanke meinem Vater sehr viel Können und Wissen. Doch er konnte meine Naivität nicht akzeptieren. Er sah in mir den Gegner. Als ich an der Düsseldorfer Akademie mit meinen

Kölner Erfahrungen auftrat, fand ich dort die größte Aufmerksamkeit. Die ersten "Erschlagenen" hingen bei meiner Aufnahmeprüfung. Aufseher war von den Arbeiten sehr begeistert. Mein Vater hätte sich das niemals vorgestellt. Er hatte in Karlsruhe studiert. Thoma und Kalkreuth - das war seine Zeit. Daher zwang er mich auch, zunächst eine Architekturlehre zu machen. Na gut, danach durfte ich dann auch noch in die Malerlehre gehen.

T Wenn Ihnen das akademische Zeichnen auch noch so verhaßt war, so findet sich in Ihren Zeichnungen doch eine sehr genaue Beobachtung.

B Das war vielleicht das akademische Erbe meines Vaters. Er zeichnete immer. Noch abends bis tief in die Nacht hinein unter dem Lampenschirm. Er machte Illustrationen zu Kinderbüchern für die Firma Bachem. Zum Beispiel für "Gockel, Hinkel und Gackeleia". Daher kommt vielleicht auch mein Zug, mir in späterer Zeit durch Illustrationen einen Broterwerb zu schaffen.

Daher wollte ich ja auch schließlich an die Akademie. Ich sah, es war der einzige Weg, in den praktischen Dienst zu gelangen, zum Beispiel den Schuldienst. Es ging um den Broterwerb.

T Sind vor diesem Hintergrund auch Ihre zahlreichen Entwürfe für Wandbilder zu verstehen?

B Ja. Gerne hätte ich große Wandbilder gemacht. Ich hätte es auch gekonnt. Die Kenntnisse dazu hatte ich schon in meiner Baulehre erworben. In Düsseldorf habe ich dann viel bei Prof. Herberholz gelernt. Das waren eigentlich die Lehrer, die lehrten. Man konnte radieren, stechen und Lithographien machen. Mich interessierten vor allem Putzschnitte.

Aber zur Wandmalerei gehört die Repräsentation. Das sehen wir ja bei Hodler. Hier steht die Geschichte der Schweiz immer im Hintergrund. So wollte ich es eigentlich auch mit dem Begriff des Proletariats machen. Aber dafür waren keine Wände da. Die Gewerkschaften, die so etwas hätten fördern können, wollten die

geballte Faust und Muskeln, aber nicht das, was ich machte. Ich habe mich immer wieder beworben, aber nie einen Auftrag bekommen. So blieb es bei kleinen Zeichnungen und Entwürfen. So müssen Sie auch meinen Zettelkasten verstehen. Ich hatte ja nie ein Skizzenbuch geführt.

T Sie hatten sehr früh auch eine kleine Novelle geschrieben. Was ist daraus geworden?

B Die Novelle hieß "ER". Das war etwa 1921/22. Es waren vielleicht 20 oder 30 Seiten, eine Art Zwiegespräch zwischen mir und meinen Erlebnissen. Es ging morgens mit einer Fabriksirene los, dann der Weg zur Arbeit, und es endete abends auf einem Rummelplatz. Die Geschichte ist verschollen. Ich habe später die erste Übersetzung des Ulysses gelesen. Meine Geschichte war ähnlich aufgebaut. Bei Joyce interessierte mich die Montage, der innere Dialog, die mnemotechnische Anlage.

T Gibt es in Ihren Bildern etwas ähnliches? Erinnerung, innerer Dialog?

B Ja. Das kleine Gipshuhn im Schaufenster einer Eierhandlung zum Beispiel. Auch die Zeichnung "Arbeiter mit Henkelmann". Das ist eine Selbstdarstellung. Bei meinen Straßenbildern mit den spielenden Jungen greife ich in der Kleidung gerne etwas vor meine Zeit. Die Jungen sind kostümiert in der Mode meiner Geburtszeit, etwa 1900 bis 1905. Ich sah einmal eine Reklame der Schweizer Suchard Schokolade. Es war ein Junge mit gestreiftem Sweater. Mag sein, daß mein "Rollerfahrer" darauf zurückzuführen ist. Ich hätte gerne diesen feinen Sweater gehabt. Ich mußte ja immer Samtjäckchen tragen. Meine Großmutter Oster schneiderte ständig für uns.

T Welche Rolle spielten die Schriften C. G. Jungs für Sie? Ich frage danach wegen des Typus-Begriffes, den Sie sich ja aneigneten.

B Ich kannte Jung zunächst nur vom Hörensagen. Erst in den 30er Jahren las ich ihn. Jung hat mich interessiert als Gegensatz zu Freud. Nicht, daß ich Anhänger Jungs gewesen wäre! Aber ich war empfindsam für die kollektiven Dinge. Bei Jung fand ich allgemeine menschliche Voraussetzungen gegenüber den Salongesprächen Freuds. Freud sah nur den Patienten, nicht die Menschheit.

T Gab es für Sie irgendeine Beziehung zu den Pariser Surrealisten?

B Ach was! Es gibt nur einen: Max Ernst. Alle anderen sind nebensächlich.

T Wie stehen Sie einer interpretierenden Deutung Ihrer Arbeiten gegenüber? Zum Beispiel bei den "Attrappenhühnern" ?

B Zu meinen Hühnern sagte man oft, es wären Kastrationsdarstellungen. Ich halte es für sehr gefährlich, solche tiefsinnigen Interpretationen zu finden. Ich war immer sehr skeptisch gegen jede Deutung aus der Sache selbst heraus. Man muß sie auch von außen sehen. Bleiben wir doch bei der Betrachtung der Bilder! Was der Einzelne dabei erlebt, kann ich nicht immer gewollt haben.

T Was haben Sie gewollt? Zum Beispiel bei den leeren Augenhöhlen?

B Die Gesichtslosigkeit war das Erste. Dann kamen die Augenlöcher ohne Pupillen. Das ist der Blick ins Nichts.

T Das haben Sie damals schon so gesehen?

B Seien Sie vorsichtig! Sie interpretieren jetzt.

T Woher stammt die Idee zu den "Puppenküchen" und "Hühnerküchen"?

B Es war die Verfremdung. Das kam schon von dada her. Damals, in der ersten Düsseldorfer Zeit, war es die Ironie auf die Gedanken der Kölner Progressiven. In den "Intellektuellen" zum Beispiel. "Intellektuelle" war damals ein Schimpfwort. Ich merkte, man kann sich auf nichts verlassen als auf sich selbst. Aber man kann auch nicht nur introvertiert leben. In diese Einsamkeit bricht die Wirklichkeit herein.

T Diese Einsamkeit spiegelt sich in Ihren Bildern?

B Ja. Es ist sogar eine Verslossenheit. Meine natürliche Anlage war nach innen gerichtet. Meine Phantasie war sicher mehr wert als die Wirklichkeit. Aber Phantasie und Wirklichkeit wurden miteinander konfrontiert. Und diese Konfrontation führte zur Ironie. So sicher war ich einmal in meiner Kindheit, so unsicher war ich heute! Auf einmal wurden Puppen zu Menschen, und die Menschen wurden zu Puppen. Die Dinge waren plötzlich nur noch Vorstellungswerte, ohne jeden realen Wert. So kam das Verhältnis Mensch-Puppe zustande. Es war Ironie gegen die Hybris der Selbstgewißheit.

T Die "Hühnerküchen" zeigen wieder eine Milieuschilderung. Sind es Reminiszenzen an Ihre Kindheit?

B Ich bekam von meiner Mutter eigentlich nicht so gern Jungenspielzeug geschenkt. Ich hatte ein Lädchen mit einer Waage und Gewichtsteinen. Da waren Fächer mit Zuckerplätzchen, die ich verkaufen sollte. Ich habe sie aber aufgeessen. Dann bekam ich auch eine Puppenstube. Da gab es kleine Porzellanschüsselchen, darauf waren kleine Attrappen von gebratenen Hühnern. Das war mein Kinderspielzeug. Meine Mutter zog mich auch nicht an wie einen Jungen. Ich hatte lange Locken und einen Samtanzug. In der Schule gab es deswegen viele Keilereien, weil ich so anders erschien. Ich habe mich aber nie als Mädchen gefühlt. Ich war eher ein Trotzkopf. Aber mit den Puppenstuben habe ich gern gespielt.

Vom jüngsten Bruder meines Vaters bekam ich viel Jungenspielzeug. Ich hatte ganze Schachteln voll Soldaten. Auch das Papiertheater von Schreiber (Esslingen) hatte ich. Später besaß ich auch das englische Puppet Theatre, auch die Kopenhagener und Grenobler Bilderbogen. Am liebsten spielte ich mit meinen Schäfchen. Es waren Tierfiguren mit Hirten, die baute ich auf. Dann hatte ich auch einen Anker-Steinbaukasten. Damit war ich völlig selbstgenügsam. Vielleicht war die Scheu meiner Mutter mich als Jungen anzuerkennen, begründet in ihrem Fehltritt und der Heirat zwischen zwei Konfessionen. Meine Großväter sprachen nicht miteinander. Jede Kindheit ist wohl bestimmt von einer gewissen Einsamkeit; man wird gewahr, daß man gar nicht zur großen Welt gehört, oder doch nur indirekt. So lebte ich in meiner eigenen Welt. Und die konnte ich mit Bauklötzen sehr schön gestalten.

T Das hat sich ausgewirkt auf Ihre Bildwelt?

B Ja. Es ist eher introvertiert. Ich war nur selten nach außen gerichtet. Nur dann, wenn ich alles in Gefahr sah, konnte ich mich auf das Rednerpult schwingen.

T Daher ist Ihr moralisches Anliegen nie zu einer propagandistischen Form gediehen? Ihre Arbeitslosen-Darstellungen sind ja keine Agitationsbilder im Sinne Hoerles.

B Nein. Sie sind demonstrativ, insoweit sie einen Zustand schildern. Ich bin eigentlich immer ein Reflektor gewesen.

T Nach diesen Arbeitslosen-Darstellungen, die Ihr soziales Engagement zeigen, entstehen in der Düsseldorfer Zeit Atelierinterieurs und Stilleben. Wie hatte sich diese Wendung ergeben? Mit den "Intellektuellen" hatten Sie ja zunächst eine ironisierende Richtung eingeschlagen.

B Es war die Flucht in die Klausur des Ateliers. Es hängt mit der Neuen Sachlichkeit zusammen. Es ging darum, den Kubismus in

den Nachkubismus zu führen. Der Kubismus hatte alles verschachtelt. Die Gegenständlichkeit der Dinge war verlorengegangen. Mir ging es darum, die Eindeutigkeit der Form wiederzugewinnen.

T Welche Bedeutung haben Würfel, Dominosteine und Spielkarten für Sie, abgesehen von ihren formalen Werten? Es sind ja Motive, die schon der Kubismus zur Darstellung brachte.

B Diese Dinge besitzen eine Simplizität der Form. Das macht sie so interessant. Darüber hinaus sind es Gegenstände des Spiels. Sie erläutern den Balanceakt des Künstlers in existentiellen Fragestellungen. Jedes Spiel ist ein Balanceakt. Es war aber einfach die Dingwelt des Ateliermilieus. Alles, was man in direkter Nähe greifbar hatte, wurde als Vorwand genommen. Wir haben oft gewürfelt, und es stand eine Flasche Wein auf dem Tisch.

Ich fragte mich, was ist das Wesen der Dinge. Jede Malerei ist natürlich ein Illusionismus. Ich stieß bei diesem Problem auf Husserls Phänomenologie. In seiner Einführung meint er, wir sehen zuerst die Erscheinungsformen eines Dinges diffus. Erst die Definition des Phänomens: "das ist ein Tisch", löst das Problem. Das war natürlich hochinteressant für mich, denn ich wollte über die konstruktive Form Hoerles hinaus. Später erfuhr ich, daß Johannes Baargeld, kurz bevor er verschwand, sein Philosophiestudium wieder aufnehmen und über Husserls Phänomenologie arbeiten wollte. Es muß spätestens 1932 gewesen sein, daß mir Ozenfants Buch "Leben und Gestaltung" in die Hände fiel. Ich sah hier, wir müssen den Gegenstand wieder in seine Rechte einsetzen. Ich habe mir auch überlegt, wie ich das meinen Schülern klarmachen konnte. So entstanden die Lehrtafeln, Gegenüberstellungen kubistischer Formen, die sehr im Ordnungsprinzip der *Kölner Progressiven* stehen und einer gegenständlichen Behandlung des Themas. Ich wollte zeigen, daß man den Gegenstand wieder hineinholen kann. Denn ich war überzeugt, wir brauchen die Dingwelt als Sicherheit unserer Existenz.

Lehren kann man nicht, wenn man kein klares Konzept hat. Mein Schüler Schlimmer kam einmal mit einem Stück Kohle mit einer pflanzlichen Versteinerung darin. Er wollte das abmalen. Ich sagte, na gut, aber was soll das? Du mußt es in einen Bezug setzen. Stell eine Grubenlampe daneben. Jetzt ist ein Lebensbezug da.

T Es gibt einige kleine Skizzen, in denen Sie ganz einfache geometrische Figuren räumlich komponieren. Waren das Formübungen für Sie?

B Da erinnere ich mich an etwas: wir fuhren mit Klapheck, Campendonck und Nauen zu Anfang der 30er Jahre den Main hinauf. Es war eine Exkursion. Dabei kamen wir auch nach Veitshöchheim und besuchten den barocken Hofgarten. Dort waren diese geometrischen Gebilde aufgestellt vor den geschnittenen Hecken. Sie waren nicht so groß, ich habe sie in der Zeichnung transponiert.

T Die räumliche Vergrößerung eines Gegenstandes haben Sie ja gern als formales Mittel benutzt.

B Ja. Genauso habe ich den Krebs zum Beispiel vergrößert. Schauen Sie, das Krebsbild von 1929 - es sieht aus, als wäre es ein Hummer. Es war aber nur ein kleiner Flußkreb. Ich hatte ihn so groß gemacht, weil ich gern einen Hummer gegessen hätte. Ich konnte mir aber natürlich keinen leisten.

T Ihre Wannemotive gehen ja auch auf die Puppenstuben zurück. Es gibt aber eine Zeichnung, die bezeichnet ist: "Medizinisches Wannebad, Landesirrenanstalt Düren". Was hat es damit auf sich?

B Ach ja, das war so: Campendonck hatte den Besuch in der Landesirrenanstalt Düren initiiert. Die Landesregierung hatte sich an die Akademie gewandt. Wir sollten dort wohl etwas ausmalen. Der Direktor führte uns durch einen abgelegenen Teil des Gebäudes, der

festungsartig gesichert war. Er wollte uns ein Wandbild zeigen, das ein Irrer in einem hinteren Raum ausgeführt hatte. Und hier sah ich diese Wannen. Man machte Beruhigungsbäder. Das war für mich eine unheimliche Faszination. Es war um 1928.

Die Akademie bekam oft solche Aufträge. Einmal war ich in der Jugendanstalt in Rheindalen. Dort gab es eine Kirche mit scheingotischer Architektur und eine Aula. Die Aula wurde nach meinen Angaben ausgemalt, ganz ähnlich wie der Festsaal in Leverkusen.

T Wo Sie gerade von Scheingotik sprechen - hatte das etwas zu tun mit der Aufrißzeichnung "Metaphysische Kulisse"?

B Ja. Da kommt das her. Ich habe eine Parallelperspektive von dem Raum gezeichnet.

T Hatten Sie je daran gedacht, plastisch zu arbeiten?

B Ja. In Köln gab es einen Bildhauer, Willi Meller. Er war der Schwager von Willi Kleinertz. Als er meine Arbeiten sah, fragte er, wollen Sie nicht besser Bildhauer werden? Und er bot mir an, in seinem Atelier zu arbeiten. Ich habe aber abgelehnt. Es war die Zeit, als ich schon im Aufbruch war nach Düsseldorf. In Düsseldorf gab es den Bildhauer Langer. Bei ihm habe ich gearbeitet. Ich habe die Figur der Proletarierfrau, die in der Tür steht, in Ton modelliert. Mein Interesse für die Plastik, etwa für Archipenko, lag in der gleichen Linie wie meine formale Suche im graphischen Bereich. Ich wollte eine Konstante finden innerhalb der wechselnden Umstände des Lebens. Eine Konstante, die ausdrückt: was ist der Mensch, und wie beherrscht er sich - er kann sich nur technisch beherrschen. Das Tier geht instinktmäßig vor, und so sah ich auch sehr bald, daß man das Tier gar nicht so bildnerisch behandeln kann. Beim Spielzeug geht es noch. Es gib noch einen plastischen Entwurf, die Zeichnung eines kleinen Stieres. In Köln hatte ich eine kleine Plastik gemacht nach der Zeichnung mit der Frau und dem Embryo im Oval. Sie ist zerstört worden.

T Sie hatten mir einmal erzählt, Paul Klee hätte Sie angehalten, während einer Reise nach Amsterdam das Folkloremuseum und die Schrebergärten hinter der Schelde zu besuchen.

B Ja, wir sollten nicht nur die großen Museen besuchen, sondern auch in die Folklore gehen. Es ist das Gebiet der naiven Kunst. Ich habe wunderschöne Handpuppen gesehen und Klebebilder. Hier ist die schöpferische Phantasie ungebunden. Es gibt keinen Rektor, der den Stil bestimmt. Sie haben die Freiheit, wie in diesen Schrebergärten, wo Gipsplastiken standen, fleischfarben angestrichen, alles mit bunten Glasscherben und Muscheln dekoriert. Das ist natürlich absoluter Kitsch. Aber im Kitsch findet sich die Welt der Volkskunst. Man könnte ja auch sagen, der Zöllner Rousseau sei Kitsch. Der Schrebergarten ist eine Flucht vor dem unerhört harten Existenzkampf des Lebens. Die Menschen schaffen sich hier eine eigene Welt. Sie sind hier der Herr. Es ist eine Weltflucht. Aber in der Existenz der "Maschinenmenschen" ist es ja der einzig glückselige Ort. Der "Robotermensch" ist natürlich der gestalterischere. Er macht die Sache. Jedes Kunstwerk muß gemacht werden.

**Brief Gottfried Brockmanns an
Hans Schmitt-Rost⁴⁹¹**

Lieber Hans!

Hier noch einiges über die mir seinerzeit durch Hoerle und Seiwert bekannt gewordenen Kunstpublikationen.

Immer wieder stoße ich bei Erwähnung der "Progressiven" (nicht nur bei meinen Arbeiten) auf den Hinweis "Bauhaus" und Schlemmer. Dieser Prioritätsanspruch "Bauhaus" ist falsch und entspricht der oberflächlichen Ignoranz unserer Tagespublizisten, die sich um Daten und Fakten nicht im geringsten bemühen.

Du weißt natürlich genauso wie ich, daß die "Kölner Konstruktivisten" niemals mit dem Bauhaus selbst in Beziehung standen. Ich habe mir jedoch die Mühe gemacht, noch einmal alle Dokumente, soweit sie in meinem Besitz sind, genau zu überprüfen und so weit wie möglich mich an alle Schriften zu erinnern, die mir zwischen 1920 bis 25 in die Hände kamen.

Der Austausch von Flugschriften, Polemiken usw. war ja stets rege. Außer dem Ziegelbrenner (Ret Marut) und "Aktion" waren es besonders diverse "Dada-Manifeste", an die ich mich erinnere. Dann aber "Stijl" etliche Nummern, die schlichten, flugblattähnlichen Erstnummern, die zunächst auf mich wenig Eindruck machten, bis ich wußte, um was es sich dabei handelte. Dann gab es mehrere "Sturm"-Hefte, auch den Katalog von 1913. Die "Weißen Blätter" (René Schickele) mit Aufsätzen von Otto Freundlich, einiges aus der "Aktion"- Bibliothek "Der rote Hahn", alle diese sind mir bereits um 1920 bekannt. Sie gelangten meist durch Willy Kleinertz an mich und sie fanden sich auch selbstverständlich bei Hoerle. Den weitaus größten Schatz an diesen Schriften besaß allerdings Franz. Dazu kommt noch der "Almanach der neuen Jugend", "Die Pleite" und alle Erstveröffentlichungen des "Malik-Verlages" und nicht zu vergessen die "Europäische Bibliothek" des Rascher-Verlages (1917/18). Natürlich die paar Nummern "Der Strom" (Kairos-Verlag) und die Kunstzeitschrift "Der Cicerone", später "Das Kunstblatt", das "Frühlicht" (Bruno und Max Taut), die ersten Hefte der "Cahiers d'art" wurden wohl von Freundlich aus Paris eingeschleppt. Vieles davon sah ich natürlich auch schon bei Hans Hansen 1919, als Architekturstift. Einiges wenige besitze ich heute noch und sie dienen mir als Gedächtnisstütze.

In den Diskussionen lieferten "Kubisten", "Futuristen" und die Auseinandersetzung mit der politischen, der aktivistischen Seite Dadas und seiner ästhetischen beziehungsweise antiästhetischen

⁴⁹¹ Der hier wiedergegebene Brief gehört in eine Serie von Briefen, die Brockmann 1963/64 an Hans Schmitt-Rost schreibt, um über seine Bekanntschaft mit Heinrich Hoerle und Franz W. Seiwert zu berichten. Diese Serie von Briefen findet sich in maschinenschriftlichen Abschriften als zusammenhängender Textblock, versehen mit Einfügungen und Korrekturen von Brockmanns Hand, im Brockmann Nachlaß.

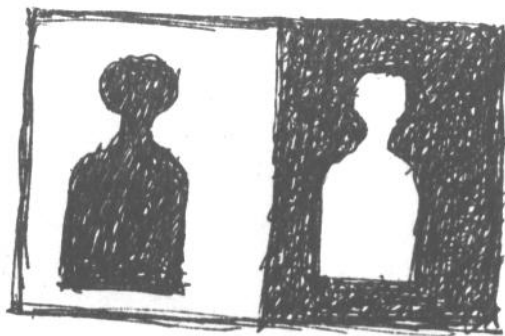
Seite den Hauptstoff. "Dada" bedeutete für uns Kölner ja schließlich etwas.

Carrà (dieser wohl noch mehr als Chirico) und Léger müssen für die Kölner jedenfalls viel mehr angesprochen werden als das gesamte Bauhaus. Der politische Dada Berlins machte sicher mehr Eindruck als dieses. Die Mappe "Mit Pinsel und Schere" von Grosz besaß Hoerle, und über sie ist lang und öfter diskutiert worden. Schwitters galt bestenfalls als verspätetes Kabarett. Die Montagen John Heartfields (Herzfelde) dagegen wurden sehr beachtet.

Von Bauhaus-Schriften kannte ich persönlich nur die "Bauhausnummer" der Wandervogelzeitschrift "Junge Menschen" (Hmbg. 1920), die später erschienenen "Bauhausbücher" waren für mich viel zu teuer, um sie zu erwerben. Von Schlemmer ist darin nichts abgebildet. Lediglich das "Tiradische Ballett" [sic!] wird uns damals aus Zeitschriften bekannt geworden sein. Von seinen Bildern wußte man noch nichts. Sie dürften erst nach 1925 in unseren Gesichtskreis getreten sein (vielleicht als Pieperdruck in der Kunsthandlung Goyert). Jedenfalls kenne ich das "Ballett" erst aus dem "Europa-Almanach" (Einstein 1926).

Die erste Arbeit (ein Relief) von Schlemmer sah ich zuerst in dem Bilderheft "MA", das 1922 von Kassak und Moholy Nagy (Budapest-Wien) herausgegeben worden war. Ich besitze noch das Exemplar, das ich von Hoerle bekam: als bedeutsamste internationale Zusammenstellung aller radikalen Kunstrichtungen. Es galt eine Zeitlang bei den Diskussionen geradezu als Bibel. Natürlich ließ Hoerle dabei nur den geringsten Teil als sowas wie das Alte Testament gelten. "MA" bot den meisten Diskussionsstoff zwischen mir und Hoerle: das "Aufgehen der ganzen Malerei in Architektur- und Ingenieurwesen". Es war viel die Rede "vom Ende der Malerei und ihrer letzten Aufgabe als soziales Kampfmittel. Die 'Kunst' sei zu Ende, es müsse eine neue Zeit kommen, wenn sie weiterexistieren solle!" Diese Veröffentlichung hat tatsächlich eine große Rolle gespielt! Und wenn man wirklich nach Zusammenhängen mit dem Bauhaus sucht (Moholy Nagy), so könnten sie hier liegen.

Aber etwas ganz anderes drängt sich bei mir dabei auf, was noch davor liegen muß, das nicht die Frage Weimar, sondern Stuttgart aufwirft. Im Anfang der Zwanziger (etwa 1923) sah ich bei Hoerle strenge, flächige Holzschnitte aus den Jahren 1917/18 von W. Baumeister. Es waren figurale Schwarz-Weiß-Schnitte in positiven und negativen Gegenüberstellungen, wohl auch Halbierungen, ähnlich wie ich sie viel später von W. Tschinkel sah. Die Erinnerung daran ist deshalb so lebhaft, weil die frühe Datierung mich konsternierte, sie schien mir unglaublich, waren für mich doch Hoerle und Seiwert die autochthonen "Erfinder" solch flächiger figuraler Konstruktionen. Es ist mir etwa ein halbes Dutzend solcher Variationen noch erinnerlich. Sie sahen ungefähr so aus:



W. Baumeister Linolschnitt (2)
um 1917 ? 18 ?

In diesem Zusammenhang möchte ich nicht unerwähnt lassen, daß Seiwert um 1923 mit Adolf Hölzel in Stuttgart in brieflichem Verkehr stand, wie ich aus Gesprächen weiß - und schließlich bedeutet die "Einfalt des seligen Franz" in dieser Frage auch heute noch für mich einiges mehr, als die Streitereien der "Intelligenzbestien".

- a) Was dem Impressionismus unmöglich war: das große Wandbild, das wurde in der Folge: Seurat.
- b) Was die Schule von "Pont Aven" (Gauguin) verdekorierte, endete bei den "Fauves" und ihren deutschen Konfratres, den "barbarischen" Expressionisten. Ihre Ekstasik zertrümmerte jedoch die Wand und nahm jede räumliche Geborgenheit.
- c) Ein Glück, daß in den problematischen Äpfeln Cézannes ein Kern den Keim zum Kubismus barg. Oder ist Picasso nicht im wesentlichen eigentlich ein Wandmaler?

Ich glaube, daß die gesamte Problematik der modernen Malerei zwischen "Rahmen"- und "Wandbild" lag. Ohne diese Fragestellung gehen alle Erklärungen daneben. Es ändert auch nichts daran, daß "Tachismus" und "Informelle" heute wieder im Impressionismus landen.

Bei der Eröffnung der Ausstellung in Remscheid (1925?/24?), die so etwas wie einen Überblick der damaligen sozialen Kunst zusammenfassen sollte (von Kollwitz bis Dix und anschließend Jankel Adler, Hoerle und Seiwert), sagte dieser zum Schluß seiner Rede: Franz Marc und seine Freunde hatten gehofft, einmal die Bilder für die Altäre einer neuen Menschheit zu malen. Ihr Werk blieb unvollendet. Wir aber möchten einmal dieses Werk vollenden - noch aber ist es nicht so weit.

So ist es mir noch ungefähr im Ohr.

Aus einem Brief Gottfried Brockmanns an Anthony Thwaites⁴⁹²

Einer gewichtigen Frage von Ihnen bin ich noch eine Antwort schuldig:

warum ich eigentlich nicht Schüler Oskar Schlemmers wurde? Sie hat mich sehr beschäftigt, denn es geschieht seit meinem Wiederauftauchen neuerdings öfter, daß meine frühen Arbeiten in Relation zu denen Schlemmers gesetzt werden. Ich darf aber mit gutem Grunde nachweisen, auch was meine älteren Freunde aus dem Kreis der Kölner Progressiven betrifft, daß uns Schlemmer vor dem Jahre 1923 so gut wie überhaupt nicht bekannt war, und seine Zeichnungen kaum vor 1925 einigermaßen bekannt wurden, dazu auch nur durch Abbildungen in Publikationen. Originale sind in Köln meines Wissens nach erst frühestens im letzten Drittel der zwanziger Jahre in der Galerie Goyert zu sehen gewesen, einer Zeit also, in der ich schon nicht mehr in Köln war.

Was mich selbst betrifft, so sah ich Original-Gemälde von Sch. erst in der Ausstellung "Deutsche Kunst", Düsseldorf 1928 Mai-Oktober, den Katalog besitze ich noch. In dasselbe Jahr fallen ja auch die Entwürfe für den "Minne"-Brunnenraum im Folkwang-Museum, die ihn allgemein auch als Monumentalmaler bekannt machten. Das "Triadische Ballett" wurde mir allerdings bedeutend früher durch Bauhaus-Publikationen bekannt. Aus dem Bilderband MA von Kassack und Moholy Nagy zudem auch 1924 eine Reliefplastik von ihm. Dieses Buch hat damals stark anregend auf mich gewirkt.

1922 habe ich meine ersten Eierkopf-Mannequins gezeichnet. (Strandkorb, 3 Sitzende auf einer Bank usw.) Wenn ich nach den Anregungen suche und ins Gewissen gehe, so muß ich zunächst die mannigfaltigen Gewandstudienpuppen und Gliedermänner im Atelier meines Vaters dafür verantwortlich machen. Mein Vater hielt mich dazu an, nach ihnen Proportionsübungen zu zeichnen, er hielt das für eine gute Vorübung zum Aktzeichnen.

Dann werden es aber auch die Konstruktionspuppen von George Grosz (der Boxer) aus Dada-Veröffentlichungen und die mich begeisternde Kaffeemühlen drehende Atelierpuppe aus dem

⁴⁹² Brief vom 27.10.1963, im Brockmann Nachlaß.

Pamphlet: "Hurra-Hurra" von Raoul Hausmann (1921) gewesen sein, die mein jugendliches Gemüt begeisterten. Zum Mißbehagen meines Vaters wurden wahrscheinlich dadurch wohl keine wohlproportionierte Studien aus meinen Anstrengungen. Das soll natürlich nicht heißen, daß Schlemmer heute kein von mir hochgepriesener Meister sei! Aber einer seiner Schüler konnte ich damals kaum werden. 1927/28 begann ich in Düsseldorf mit meinen Tierbildern und ging, zum Ärger meiner älteren Freunde in Köln, schon ganz andere Wege. [...]

Verzeichnis der Abbildungen

- 1** Gottfried Brockmann
Der Gipsabguß ersetzt das Fleisch
 1923, Bleistift, 24,3 x 16,7 cm

Bez. u.r.: B, Rs. bez.: "Pendent zu: Der Mensch, das Maß aller
 Schneider" (Arp!)
 Gerd Sander, Bonn

- 2** Gottfried Brockmann
Küchenstilleben
 1924, Holzschnitt, 15 x 12 cm

Bez. u.r.: B 24
 Rheinisches Landesmuseum Bonn

- 3** **Schematische Zeichnung**
 Brockmanns aus einem Brief an Uli Bohnen vom 27.3.1974

- 4** Gottfried Brockmann
Stilleben mit Tonpfeife
 1924, Öl auf Spanplatte, 26 x 26 cm

Rs. sign., betitelt u. dat.
 Karl-Ernst-Osthaus Museum, Hagen

- 5** Gottfried Brockmann
Körper und Fläche II
 1924/25, Tempera, 26,5 x 20,7 cm

Bez. u.M.: B
 Nachlaß Kurt Engert, Kiel

- 6** Gottfried Brockmann
Körper im imaginären Raum
 1923, Tempera, 22 x 26,7 cm

Bez. u.r.: B, Rs. bez.: gbrockmann / 1923 / Lehartafel / Lehartafel:
 Körper im imaginären Raum
 Privatbesitz

- 7 Gottfried Brockmann
Ohne Titel
Nicht datiert, Tempera, 21,4 x 26,4 cm

Bez. u.r.: B
Brockmann Nachlaß
- 8 Gottfried Brockmann
Körper im imaginären Raum II
1923, Öltempera, 21 x 26,2 cm

Verbleib unbekannt
- 9 Gottfried Brockmann
Stilleben
Nicht datiert, Bleistift, 20,4 x 27,8 cm

Bez. u.M.: B, Rs. bez.: (Ddf.) / Stilleben: Trichter und / Kästchen / (Karton)
Brockmann Nachlaß
- 10 Gottfried Brockmann
Alice
1924, Bleistift, 16 x 11,4 cm

Bez. u.r.: B
Kunsthandel
- 11 Gottfried Brockmann
Blick in den Garten
Nicht datiert, [um 1924], Tempera und Harzölfarbe auf Pappe, auf Spanplatte aufgezogen, 39,8 x 30 cm

Bez. u.l.: B, Rs. bez.: gbrockmann / Köln / Blick in den Garten
Privatbesitz
- 12 **Gottfried Brockmann vor seinem Bild "Kriegskrüppel und Hure"**
[Um 1924], zerstört
Photographie von August Sander
Abb.: August Sander; Menschen ohne Maske, Photographien 1906-1952, München 1976, Nr. 131, dort mit dem Titel "Der Maler Gottfried Brockmann" (Köln 1924)
- 13 Gottfried Brockmann
Ohne Titel
Nicht datiert [ca. 1923], Bleistift und Tempera, 26,5 x 18 cm

Bez. u.l.: B
Brockmann Nachlaß

- 14** Carlo Carrà
Il figlio del costruttore
1918

Abb.: VALORI PLASTICI, 1. April-Mai 1919, Nr. IV u. V, zwischen S. 22 u. 23; Berliner Illustrierte Zeitung, 28. 1919, S. 488; Das Kunstblatt, 3. 1919, S. 319
- 15** Max Ernst
Blatt V aus der Mappe **Fiat modes - pereat ars**
Köln, 1919
- 16** Max Ernst
Blatt VI aus der Mappe **Fiat modes - pereat ars**
Köln, 1919
- 17** Gottfried Brockmann
Knabe mit Tretroller
1922, blauer Farbstift und Deckfarben, 11,8 x 12,6 cm

Bez. u.r.: fb, Rs bez.: gottfried brockmann / 1922 / mit Deckfarben
lavierte Bleistift- / zeichnung . Knabe mit Tretroller / benutzt bei
späteren Straßenbil- / dern und zu dem größeren Bild /
"Kinderspiele", unvollendet, ver- / schollen. (1923).
Brockmann Nachlaß
- 18** Gottfried Brockmann
Ohne Titel
1923, Aquarell und Zeichnung, 12,6 x 14,9 cm

Bez. u.r.: fb
Kunsthandel
- 19** Gottfried Brockmann
Figurine, Knabe mit Roller
1922, Bleistift, 14,4 x 16,9 cm

Bez. u.r.: fb, Rs. bez.: gottfried Brockmann, 1922; figurine, Knabe
mit Roller
Privatbesitz
- 20** Aus der deutschen Übersetzung des **Eunuch des Terenz**
Konrad Dinkmuth, Ulm 1486
Abb.: Wilhelm Worringer; Die altdeutsche Buchillustration,
München 1919, Abb. 26
[Bibliothek Brockmann]
- 21** Oskar Schlemmer
Zeichnung
Abb.: Der Sturm, 10. Heft 1919, S. 135

- 22 Umschlag des **"Bulletin D"** zur Ausst. im Köln. Kunstverein Nov. 1919
- 23 **Plastische Polarisationskurven**
Aus einem Lehrmittelkatalog
Ausgestellt in der "Bulletin D" Ausst. im Köln. Kunstverein Nov. 1919
- 24 Gottfried Brockmann
"Tanz" / Figurine IV
1923, Bleistift. 18 x 7,5 cm

Bez. u.M.: Fig IV, Rs. bez.: Thema: "Tanz" / 1923 / Fig. IV / gbrockmann
Brockmann Nachlaß
- 25 Gottfried Brockmann
"Tanz" / Figurine I
1922/23, Bleistift. 17,7 x 6,6 cm

Bez. u.M.: Fig I, Rs. bez.: Drahtfigurine / I / Thema "Tanz" / 1922 / (4 Skizzen zu / "Drahtplastiken" / 1922/23) / Fig. I / gbrockmann
Brockmann Nachlaß
- 26 Gottfried Brockmann
Drahtfigurine / Thema: "Tanz", Fig. III
1922, Bleistift. 17,5 x 9,8 cm

Bez. u.M.: Fig III, Rs. bez.: Drahtfigurine / Thema "Tanz" / 1922 / Fig III. / gbrockmann
Brockmann Nachlaß
- 27 Gottfried Brockmann
Drahtfigurinen
Nicht datiert, [ca. 1980], Rekonstruktion von älteren Arbeiten [um 1930], gelöteter Draht vor schwarzen Karton montiert, obere Figur im Zentrum drehbar, Höhe der Figuren ca. 21 cm, gerahmt: 32,3 x 27,3 cm
Brockmann Nachlaß
- 28 Gottfried Brockmann
Zwei disputierende Figurinen
1922, Bleistift, 18,7 x 12,8 cm

Bez. u.r.: fb, Rs. bez.: Zwei disputierende Figurinen / 1922 / gottfried brockmann
Brockmann Nachlaß

- 29 Gottfried Brockmann
Sitzende auf einer Bank
 1925, Tusche und Aquarell, 10,4 x 12,4 cm
 Bez. u.l.: B, Rs. bez.: gbrockmann / Sitzende auf einer Bank / 1925
 Brockmann Nachlaß
- 30 Gottfried Brockmann
Flammenfigurinen
 1921/22, Aquarell, 23,9 x 9,1 cm
 Bez. u.l.: fb, Rs. bez.: 1921/22 / "Flammenfigurinen" / Aquarell /
 monogrammiert fb Ligatur / d.i. Fritz Brockmann / (Familienrufname) /
 Aus der Mappe: Jugendliche Arbeiten / ältestes erhaltenes Aquarell /
 vielleicht noch 1921 / gottfried brockmann
 Brockmann Nachlaß
- 31 Gottfried Brockmann
Eisenbahnabteil
 1922, Bleistift und Tinte, Sitzfläche nachträglich mit Kugelschreiber
 überzeichnet, 24,5 x 16 cm
 Bez. u.r.: B, Rs. bez.: (Köln) / 1922 / "Eisenbahnabteil" / (Erster
 Aufriß) / Bleistift und Zeichentinte / gbrockmann
 Brockmann Nachlaß
- 32 Gottfried Brockmann
Sitzende im Coupé
 1923, farbige Bleistiftzeichnung, 24 x 15 cm
 Verbleib unbekannt
- 33 Luigi Russolo
Plastische Übersicht der Bewegungen einer Frau
 Abb.: Erster deutscher Herbstsalon, Verlag der Sturm, Berlin 1913,
 o. Pag.
- 34 Gottfried Brockmann
Damen mit Paraplui
 1921, Bleistift und Gouache, 22 x 14 cm
 Bez. u.r.: fb 21
 Museum Ludwig, Köln, Graphische Sammlung
- 35 Gottfried Brockmann
Damen mit Paraplui
 Nicht datiert [ca. 1924], Bleistift. 22,4 x 14,4 cm
 Bez. o.l.: B
 Verbleib unbekannt

- 36 Gottfried Brockmann
Zeichnung für Linolschnitt
Zwei Damen mit Paraplu
Nicht datiert, Bleistift und Deckweiß, 22,7 x 14,2 cm

Rs. bez.: >Köln, Zchnng. für Linolschnitt 2 Damen mit Paraplu II.
Fassung (beide Fassungen nicht geschnitten)<
Angelika und Jens Christian Jensen, Kiel
- 37 Bruno Schlimmer
Kohlestück und Grubenlampe
Um 1932, Gemälde
[Nach einem Photo im Brockmann Nachlaß]
- 38 Gottfried Brockmann
In den Anlagen
Ca. 1923, Bleistift. 17,3 x 11,8 cm

Rs. bez.: Köln / In den Anlagen / Kölner Straßenbilder (ca. 1923)
Brockmann Nachlaß
- 39 Gottfried Brockmann
Straßenbild
Ca. 1923, Bleistift. 18,2 x 11,8 cm

Rs. bez.: Köln / Kölner Straßenbilder (ca. 1923)
Brockmann Nachlaß
- 40 Gottfried Brockmann
Pissoir
1922, Bleistift, 21,5 x 16,9 cm

Privatbesitz
- 41 Gottfried Brockmann
Ohne Titel
Nicht datiert, Bleistift und Tusche, laviert, 16,7 x 7,2 cm

Rs. bez.: gbrockmann
Brockmann Nachlaß
- 42 Gottfried Brockmann
Figur im Strandkorb
1921, Bleistift, 18 x 9 cm

Bez. u.l.: B
Kunsthandel

- 43 Gottfried Brockmann
Strand
1922, Bleistift, 16 x 19 cm

Bez. u.r.: fb 22
Privatbesitz
- 44 **Schematische Zeichnung** Brockmanns aus einem Brief an
Hans Schmidt-Rost, um 1963/64
- 45 Willi Baumeister
Kreisbild I
1921
- 46 Gottfried Brockmann
Wannen-Themen
Nicht datiert, Bleistift, 16,5 x 13,8 cm

Rs. bez.: (Köln-Ddf. mit / Ergänzungen) / Kiel (Zusammenstellung) /
Zettelkasten / "Wannen / Themen" / gbrockmann
Brockmann Nachlaß
- 47 Gottfried Brockmann
Liegende in Wannen
1923, Bleistift, getönt, 15,5 x 17,8 cm

Bez. u.r.: B
Kunsthandel
- 48 Gottfried Brockmann
Liegende in der Wanne
1922, Bleistift, 12,5 x 14,5 cm

Bez. u.r.: fb
Johann Schlick, Kiel
- 49 Gottfried Brockmann
Liegende in der Wanne
1923, Bleistift, 9,5 x 18 cm

Bez. u.r.: B
Kunsthandel
- 50 Gottfried Brockmann
Medizinisches Wannenbad [Landesirrenanstalt Düren]
1928/29, Bleistift und Aquarell, Maße unbekannt
Bez. u.r.: B
Verbleib unbekannt

- 51 Gottfried Brockmann
Archaische Grabstätte
 Nicht datiert, [ca. 1930], getönte Bleistiftzeichnung, 16 x 19,5 cm
 Bez. u.l.: B
 Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schleswig
- 52 Gottfried Brockmann
Morgue
 Offsetgraphik aus der Repromappe "Gehäuse und Hüllen", Kiel 1977, dort bez.: "Morgue, 1952, Bleistiftzeichnung, 17 x 19 cm, Neufassung 1977, Privatbesitz"
 Verbleib des Originals unbekannt
- 53 Gottfried Brockmann
Weibliche Figurine, liegend
 1923, Bleistift, 10 x 17,6 cm
 Bez. u.l.: B
 Kunsthandel
- 54 Gottfried Brockmann
Der Schlaf
 1966, Hinterglasbild, Ø 73 cm
 Bez. u.M.: B. Rs. bez.: gbrockmann 1966 Der Schlaf
 Brockmann Nachlaß
- 55 Gottfried Brockmann
Mütterliche Geborgenheit
 1922, Bleistift, 12,5 x 17 cm
 Bez. u.r.: B. Rs. bez.: Köln / gbrockmann (ca. 22) / "Mütterliche Geborgenheit" / (aus dem Thema Embryonen)
 Brockmann Nachlaß
- 56 Gottfried Brockmann
Frau und Becken
 1923, Bleistift, 17 x 9,7 cm
 Bez. u.r.: B. Rs. bez.: gbrockmann 1923 Frau und Becken
 Privatbesitz
- 57 Gottfried Brockmann
Männliches Idol
 1922, Bleistift, 22,3 x 13,2 cm
 Rs. bez.: Männlicher Torso II, 1922. G Brockmann, Männliches Idol
 Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Schleswig

- 58** Gottfried Brockmann
Weibliches Idol
1922, Bleistift, 23 x 13,5 cm

Bez. u.M: fb / 22
Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Schleswig
- 59** **Katalog "Stupid 1"**
Köln, Nov. 1920
- 60** **Gebärmutter**
Anatomische Illustration in: Fischer-Dückelmann, S. 319, Fig. 181
[Hier absichtlich auf den Kopf gestellt]
- 61** **Typus der Gottesmutter "Zeichen"** [Bogomater Znamenie]
Russische Ikone, 16. Jh.
- 62** **Steinidole aus der neolithischen Kultur**
Abb.: Der Sturm, Jan. 1919, Heft 10, Fig. 4
- 63** **Gesichtsurne**
aus Hissarlik - Troia
Pauszeichnung Brockmanns
aus dem Konvolut: "Kopfurnen"
- 64** **Terrakottavase mit Eulenkopf**
Abb.: Schliemann, S. 581
- 65** **Gesichtsurne**
Abb.: Hoernes, S. 75
[Bibliothek Brockmann]
- 66** Gottfried Brockmann
Ohne Titel
1922, Bleistift. 22,5 x 17 cm

Bez. u.r.: fb
Privatbesitz
- 67** Gottfried Brockmann
Ohne Titel
1922, Bleistift, 18,8 x 11,8 cm
Bez. u.l.: fb 22, Rs. bez.: gbrockmann
Brockmann Nachlaß

- 68 Gottfried Brockmann
Ohne Titel
1923, Bleistift, 23,2 x 16,5 cm

Rs. bez.: gbrockmann / 23
Brockmann Nachlaß
- 69 Th. Parzinger
Lithographie aus der Mappe "**Kinder am Nachmittag**"
Abb.: Der Ararat, 2. Jhg. 1921, S. 152, No. 4
- 70 Gottfried Brockmann
Sitzender im Raum II
1923, Bleistift, 23,5 x 17 cm

Westdeutscher Rundfunk, Köln
- 71 G. de Chirico
Einsamkeit
Abb.: Der Ararat, Januar 1920, S. 16
- 72 Gottfried Brockmann
Figuren auf einer Bank
1923, Bleistift, 31 x 22,5 cm

Bez. o.l.: Dem Siegfried Wack / und seiner lieben Frau Dora, bez.
u.M.: fb 23
Kunsthandel
- 73 Gottfried Brockmann
Sitzende auf einer Bank
1922, Bleistift, 26 x 18 cm

Bez. u.M.: fb
Westdeutscher Rundfunk, Köln
- 74 Gottfried Brockmann
Tanzende
1924, Bleistift, 25 x 32 cm

Bez. u.r.: fb 24, Rs. bez.: gbrockmann / Tanzende 1924
Brockmann Nachlaß
- 75 **Puppenstube**
Abb.: Märklin Hauptkatalog 1900-1902, Tafel 57, Reprint hrsg. v.
Carlerust Baecker u.a., Frankfurt / M. 1975

- 76** Hermann Post
Tanz
 Gemälde. Abb.: Berliner Illustrierte Zeitung, 31. 1922, S. 613
- 77** Gottfried Brockmann
Kinderspiele
 1922, Bleistift, 19,5 x 21,5 cm
 Bez. u.l.: fb / 22, Rs. bez.: gottfried brockmann 1922, siehe auch
 kleine Zeichnung, Bewegungsstudie zu dem Bild "Kinderspiele",
 (zerstört)
 Kunsthandel
- 78** Gottfried Brockmann
Skizze zu einem Bild "Spielende Kinder"
 1922, Bleistift, 15 x 12,5 cm
 Bez. u.r.: fb / 22, Rs. bez.: Skizze zu einem Bild "Spielende Kinder"
 gottfried brockmann 1922 (Bild zerstört)
 Gerd Sander, Bonn
- 79** Gottfried Brockmann
Kinderspiele
 1922, Bleistift, 12 x 15 cm
 Sammlung Frank Brabant, Wiesbaden
- 80** **Skizze**
 aus einem Brief Brockmanns an Uli Bohnen vom 27.3.1974.
- 81** **Frontale Gesichtsumrisse**
 Schema-Zeichnung in: Kretschmer, Körperbau und Charakter, S.
 46
- 82** Max Ernst
 Blatt I aus der Mappe **Fiat modes - pereat ars**, Köln 1919
- 83** Angelika Hoerle
Kopf mit Rad und Autohupe
 1922
- 84** Carlo Carrà
Il cavaliere occidentale
 1917
 Abb.: VALORI PLASTICI, 1. Nov. 1918, zwischen S. 12 u. 13

- 85 George Grosz
Der Diabolospieler
1920
Abb.: Der Ararat, Nr. 9 u. 10, Okt. 1920, S. 116
- 86 George Grosz
Blatt aus der Mappe "**Mit Pinsel und Schere**",
Der Malik-Verlag, Berlin 1922
- 87 George Grosz
Der neue Mensch
Abb.: Das Kunstblatt, V. Jhg. 1921, S. 10
- 88 Gottfried Brockmann
Unsere moderne Wohnkultur [...]
Nicht datiert, Bleistift und Tusche, 30 x 21,3 cm

Bez. u.r.: B, Rs. bez.: Ddf. / Unsere moderne Wohnkultur ist
großartig; / aber vielleicht könnten wir uns überlegen, ob / wir uns
nicht doch auch noch ein Bett anschaffen / sollten! Manes?
Brockmann Nachlaß
- 89 Gottfried Brockmann
Ein Schlemihl, der den Schatten verliert
1926, Bleistift und Rötél auf Millimeterpapier, 28,5 x 19,5 cm

Bez. u.r.: B
Gerd Sander, Bonn
- 90 Gottfried Brockmann
Schlemihl
1928, Bleistift, 24,8 x 9 cm

Bez. u.l.: B, Rs. bez.: gbrockmann / "Schlemihl" / ddf. / 1928
Brockmann Nachlaß
- 91 Gottfried Brockmann
Schwächlicher Athlet
1926, lavierte Zeichnung, 25,5 x 16 cm

Bez. u.M.: B 26
Verbleib unbekannt

- 92** **Träg**
Holzschnitt aus der "Ars memorativa" aus der Offizin von Anton Sorg
in Augsburg
Ca. 1490, Reprint: Verlag Benno Filser, Augsburg 1925
[Bibliothek Brockmann]
- 93** Gottfried Brockmann
Ohne Titel
Radierung. Radiert und 1. Auflage: Düsseldorf 1928, Nachdruck von
der Originalplatte 1963, Druckspiegel: 29,8 x 23,2 cm

Bez. im Druck u.l.: B, u.r.: 1928, unter dem Druck u.l.: bez.:
gbrockmann.
[Aus diesem Nachdruck von 1963 befinden sich im Brockmann
Nachlaß 10 Expl. mit der Bez. unter dem Druck u.l.: gbrockmann,
sowie 2 Expl. mit der Bez.: gbrockmann (Fehl Druck II. Auflg.), dat.
u.r.: 1963
Ein Expl. aus dem ersten Druck von 1928 auf billigem Abzugspapier
befindet sich im Kunsthandel (Provenienz: Walter Kaesbach),
dieses
lediglich im Druckspiegel u.l. bez.: B]
Hier ein Expl. aus dem Brockmann Nachlaß
- 94** Gottfried Brockmann
Franz als Mannequin
1928, Bleistift, 24,8 x 17,4 cm

Bez. u.r.: B, Rs. bez.: gbrockmann / "Franz als Mannequin" /
Erstfassung) / 1928 / Ddf.
Brockmann Nachlaß
- 95** Gottfried Brockmann
Sitzender vor dem Ofen
1927, Bleistift, getönt, 28,5 x 21,5 cm

Verbleib unbekannt
- 96** Gottfried Brockmann
Atelierstudie mit Franz
1929, Öl auf Karton, 38 x 28,5 cm

Bez. u.r.: B
Verbleib unbekannt
- 97** Carlo Carrà
Hermaphroditisches Idol
1917
Abb.: VALORI PLASTICI, 1921 N. 1, vor Seite 1

- 98** **Cosy, Reklameanzeige**
Berliner Illustrierte Zeitung, 1927, Nr. 49, S. 2015
- 99** Gottfried Brockmann
Figuration zur Groteske: Akademieeingang
1928, Bleistift, 23,5 x 17,2 cm

Bez. im Bild u.l.: B, Rs. bez.: gbrockmann / Figuration zur Groteske:
/ Akademieeingang / 1928 / Ddf.
Brockmann Nachlaß
- 100** Gottfried Brockmann
Ohne Titel
Ca. 1922/23, Bleistift, 15,8 x 16,3 cm

Bez. u.r.: B, Rs. bez.: gbrockmann / Köln
/ ca. 22/23
Brockmann Nachlaß
- 101** Gottfried Brockmann
Ohne Titel
1928, Bleistift, 16,3 x 16,4 cm

Bez. u.r.: B, Rs. bez.: gbrockmann / 1928 / Ddf.
Brockmann Nachlaß
- 102** Abb. 101 seitenverkehrt auf Abb. 100 projiziert
- 103** Gottfried Brockmann
Der Troglodyt
1980, Harzölfarbe auf Leinwand, 104 x 130 cm

Bez. u.M.: B, Rs. bez.: der troglodyt / 1980 / "sic transit gloria
mundi"
/ g. brockmann / 1942
Brockmann Nachlaß
- 104** Gottfried Brockmann
Der Troglodyt
1938, Bleistift, farbig laviert, 10 x 12,6 cm

Bez. u.l.: B, Rs. bez.: Brln. / 1938 / gbrockmann / "Der Troglodyt" /
(1. Fassung / mit dem Tolstoj)
Brockmann Nachlaß
- 105** Gottfried Brockmann
Ohne Titel
1922, Bleistift, 21 x 15,5 cm

Bez. u.r.: fb 22. Rs. bez.: 22
Privatbesitz

- 106** Gottfried Brockmann
Mit dem Henkelmann
 1926, Linolschnitt u. Tempera, 22 x 17 cm
 Bez. u.r.: B
 Rheinisches Landesmuseum Bonn
- 107** Gottfried Brockmann
Demonstranten
 1927, Bleistift, teilweise weiß gehöht, 25,2 x 18,7 cm
 Rs. bez.: gbrockmann / ddf. 27 / "Demonstranten" / (Aufriß zu einem Schnitt)
 Brockmann Nachlaß
- 108** Gottfried Brockmann
Rhinkadetten
 1927, Bleistift, 26,5 x 18,7 cm
 Rs. bez.: gbrockmann / ddf. 27 / "Rhinkadetten" / Aufriß zu einem Schnitt
 Brockmann Nachlaß
- 109** Notizblatt Brockmanns zu:
"1. Internationale Kunstausstellung" im Kaufhaus Tietz,
 Düsseldorf 1922
 Brockmann Nachlaß
- 110** Otto Griebel
Der Schiffsheizer
 1920
 Ausst.: "1. Internationale Kunstausstellung" im Kaufhaus Tietz,
 Düsseldorf 1922
 Abb.: Das Junge Rheinland, Heft 9/10 1922, S. 16, Realismus der
 20er Jahre, Ausst. Kat. Gal. Hasenclever, München 1980, Nr.
 35
- 111** George Grosz
Der Mörder
 Abb. im Brockmann Nachlaß befindlich, ohne Quellenangabe, auf
 einen Bogen Papier aufgeklebt, dieser u. bez.: (Ausstellung:
 Kölnischer Kunstverein 1920)
 Abb.: Der Strom, Nr. 4, 1919, zwischen S. 28 u. 29
 Staatsbibliothek zu Berlin, Handschriftenlesesaal, Sign.: Ac 7860 /
 20 KD HsLs

- 112a** **Pyknischer Habitus**
 Klinische Photographie
 Kretschmer, Körperbau und Charakter, S. 43, Abb. 13
- 112b** **Pyknischer Habitus**
 Klinische Photographie
 Kretschmer, Medizinische Psychologie, S. 146, Abb. 17
- 113** Gottfried Brockmann
Arbeitsloser
 1925, Bleistift, 20,4 x 9,4 cm

 Bez. u.r.: B, Rs. bez.: gbrockmann 1925, Arbeitsloser
 Kunsthandel
- 114** Franz W. Seiwert
Arbeit - Brot
 1922, Linolschnitt, 15,4x10,6 cm
 Tielbild von: Die Aktion, XIII. Jhg., Berlin 1923, Heft 1
- 115** Gottfried Brockmann
Figurale Studie
 1924, Bleistift, 20,5 x 12,8 cm

 Bez. u.l.: B, Rs. bez.: gbrockmann 1924 / Figurale Studie
 Gerd Sander, Bonn
- 116** Gottfried Brockmann
Schauerleute
 1927, Bleistift, 24,8 x 18,5 cm

 Rs. bez.: gbrockmann / ddf. 27 / (Aufriß zu einem Schnitt) /
 "Schauerleute"
 Brockmann Nachlaß
- 117** Gottfried Brockmann
Männliche Figur
 1922, Tinte, 16,6 x 6,7 cm

 Bez. u.l.: fb, Rs. bez.: "Männliche Figur" / 1922 / (Tinte mit
 Gänsefeder) / benutzt
 bei / "Lehrtafeln" / 1931/32 / Köln / gbrockmann
 Brockmann Nachlaß

- 118 Gottfried Brockmann
Funktionalistische Bewegungsstudie I
 Ca. 1931, Gouache auf Pappe, 27,8 x 20,7 cm
- Bez. u.r.: B, Rs. bez.: gbrockmann / nach funktionalen /
 Zeichnungen von 1923 / eine farbige Überarbeitung / ca. 1931
 Von der Heydt-Museum, Wuppertal
- 119 Gottfried Brockmann
Bewegungsstudien
 1922, Bleistift, 21,2 x 15 cm
- Bez. u.M.: fb 22, Rs. bez.: "Bewegungsstudien" / 1922 /
 monogrammiert Ligatur fb = / Fritz Brockmann / in Brockmanns
 Photoarchiv auch als : / (Figurinen, 1922) / gbrockmann
 Brockmann Nachlaß
- 120 Gottfried Brockmann
Figurale Studie
 1924, Bleistift, 22 x 11,5 cm
- Bez. u.M.: B 24, Rs. bez.: gbrockmann 1924 Figurale Studie
 Verbleib unbekannt
- 121 Gottfried Brockmann
Funktionalistische Bewegungsstudie V
 1923/32, Bleistift und Tempera auf Karton, 29,2 x 22 cm
- Bez. im Bild u.M.: B, Rs. bez.: G. Brockmann 1923/26, spätere
 farbige Überarbeitung 1931/32
 Rheinisches Landesmuseum, Bonn
- 122 Gottfried Brockmann
Skizze (Entwurf) zu einer Eisenplastik
 1925, zwei Zeichnungen, links: Rückseite des Passepartout-
 Vorderblattes, Bleistift, 12 x 11,6 cm auf 29,5 x 20,7 cm, rechts:
 Feder, Bleistift, Buntstift, Deckfarbe, passepartouriert: 8,2 x 8 cm
- Bez. auf dem Passepartoutblatt außen: Zeichen für die Schmiede
 der Wagenbauerei Löhr in Wesel, 1925, bez. auf dem
 Passepartoutblatt innen unter der Zeichnung: SKIZZE (ENTWURF)
 ZU EINER / EISENPLASTIK IN / EINER MAUERNISCHE /
 MATERIAL: / EISENRUNDSTÄBE (MATTIERT) / BLECH LEICHT
 GETRIEBEN/ MAUERWERK ROH, SONST / NISCHE + WÄNDE
 GEPUTZT / (KELLENWURF) / 1925 WESEL / FÜR WALTER LÖHR
VORGESEHEN / FÜR DIE SCHMIEDE DER WAGEN- /
BAUEREI, LÖHR in Wesel. / Reduzieren auf 2 Figuren! /
 Stundenweiser Anschlag / Vielleicht Zahnradgangwerk / hinter den
 Figuren sichtbar machen
 Rheinisches Landesmuseum, Bonn

- 123** Gottfried Brockmann
Figuren
1925, Tusche und Gouache, 11 x 17,5 cm

Bez. u.l.: B, Rs. bez.: gbrockmann / Figuren (Wandbild-Entwurf) / 1925
Brockmann Nachlaß
- 124** Gottfried Brockmann
Ohne Titel
Ca. 1932, Bleistift, laviert, 24 x 9,2 cm

Bez. u.l.: B, Rs. bez.: gbrockmann, ca. 1932 Ddf.
Privatbesitz
- 125** Gottfried Brockmann
Ohne Titel
Nicht datiert, Bleistift, laviert, 24,2 x 8 cm

Bez. u.r.: B, Rs. bez.: gbrockmann
Privatbesitz
- 126** Gottfried Brockmann
Drehbank
1925, Zwei Zeichnungen
Oben: Bleistift, 9,6 x 16,9 cm, bez. u.r.: B
Unten: Bleistift, 9,5 x 14,5 cm, bez. u.M.: B

Beide Zeichnungen in einem Passepartoutbogen, dieser auf der
Rs. bez.: Drehbank / (Köln-Ddf.) / 1925
Brockmann Nachlaß
- 127** Gottfried Brockmann
Drehbank
1957, Bleistift und Tempera auf Papier, 30 x 54,8 cm

Bez. u.r.: B, Rs. bez.: gottfried brockmann / "Drehbank" / 1957 /
(farbige Fassung nach Zeichnung / aus dem Jahre 1925)
Brockmann Nachlaß
- 128** Heinrich Hoerle
Fabrikarbeiter
1922
- 129** Franz W. Seiwert
Der Arbeitsmann
Um 1922

- 130** **Mechanische Betriebsmodelle**
Gebrüder Bing, 1912-1915 - Spielzeug zur Vorkriegszeit
Händler-Hauptkatalog und Nachträge, neu hrsg. v. Claude
Jeanmaire, Verlag Eisenbahn, Villigen AG, Schweiz 1977, S. 85
- 131** Gottfried Brockmann
 Der Stückweber
1958, Bleistift, farbige Kreide und Tempera auf Karton, 44 x 55 cm

Bez. u.r.: B. Rs. bez.: gbrockmann, 58 / >Der Stückweber< / farbige
Zeichnung nach einer / Skizze aus dem Jahre 1948 Hof / aus der
 Gegend von Tischenreuth
Brockmann Nachlaß
- 132** Gottfried Brockmann
 Ohne Titel
Nicht datiert, Bleistift auf grauem Karton, 44,9 x 52,4 cm

Bez. u.r.: B
Brockmann Nachlaß
- 133** Gottfried Brockmann
 Stückweber
Nicht datiert, Bleistift und Deckweiß auf braunem Packpapier,
21,9 x 17,9 cm

Bez. u.M.: B. Rs. bez.: Stückweber bei Hof / gbrockmann
Brockmann Nachlaß
- 134** Gottfried Brockmann
 Skizze zu "Kölner Straßen"
1923, Bleistift, 19 x 13 cm

Bez. u.l.: B, Rs. bez.: gottfried brockmann / (Skizze zu "Kölner
Straßen") / 1923 / Köln
Brockmann Nachlaß
- 135** Gottfried Brockmann
 Pflasterer
Nicht datiert, Bleistift, 27 x 18,2 cm

Bez. u.l.: B, Rs. bez.: gottfried brockmann / [weitere Bez. siehe
Abb. 136]
Brockmann Nachlaß
- 136** **Rückseite von Nr. 135**

- 137** Gottfried Brockmann
Pflasterer
1932, Tempera auf Papier, 23,8 x 28,9 cm

Rs. bez.: gbrockmann / 1932 nach Zchngn / aus dem Jahr 1923 /
"Pflasterer" / (Pajayer)
Brockmann Nachlaß
- 138** **Chiaramonti-Herakles**
Vatikanische Sammlungen
- 139** Gottfried Brockmann
Der Hypnotiseur
Nicht datiert, Bleistift und Tusche, 26,2 x 18,4 cm

Bez. u.l.: B. Rs. bez.: gbrockmann / "Der Hypnotiseur" / (Nach
Buchinserat in der Gartenlaube) Ddf.
Brockmann Nachlaß
- 140** Gottfried Brockmann
Hypnotiseur
Nicht datiert, Bleistift und Tusche, 24,5 x 16 cm

Bez. u.l.: B. Rs. bez.: Ddf. Hypnotiseur
Brockmann Nachlaß
- 141** **Buchinserat**
Die Jugend, 1908, Bd. 2, S. 924
- 142** **Reklameanzeige**
Berliner Illustrierte Zeitung, 27. 1918, S.343
- 143** **Reklameanzeige**
Die Gartenlaube, 1926, Nr. 20, o. Pag.
- 144** Gottfried Brockmann
Frank Wedekind und Pamela
Nicht datiert, Bleistift, 25 x 18,9 cm

Bez. u.l.: B. Rs. bez.: (Ddf.) / Nach Abbildung: Frank Wedekind und
Pamela / in: "Lulu"
Brockmann Nachlaß

- 145** Gottfried Brockmann
Choreographische Idolatrie
 Nicht datiert, Bleistift und Farbstift, 42,5 x 29,5 cm
 Bez. u.l.: B. Am unteren Rand bez.: choreographische Idolatrie
 Privatbesitz
- 146** **Tilly und Frank Wedekind in "Erdgeist"**
 Zeitungsphoto
 Theatermuseum Köln-Wahn
- 147** François Gérard
Amor und Psyche
 1798
 Paris, Musée du Louvre
- 148** Gottfried Brockmann
Feierabend
 1926, Bleistift, getönt, 24,5 x 40,7 cm
 Bez. u.l.: B. Rs. bez.: gbrockmann, 1926. Feierabend. Aufriß zu
 einem Karton für ein Wandbild, (Linkes Drittel restauriert 1977)
 Privatbesitz
- 149** Gottfried Brockmann
Entwurf für eine Karnevalsdekoration
 Nicht datiert, Bleistift, rote und blaue Kreide auf Transparentpapier,
 15 x 16 cm
 Bez. u.: B 1:10 Elemente aus farbig gestrichenem / Papier
 schneiden, Variationen daraus!
 Brockmann Nachlaß
- 150** Gottfried Brockmann
Aufriß zu einem Linolschnitt
 1925/26, Bleistift, 22,7 x 18,5 cm, auf Papier aufgeklebt
 In der Zeichnung bez.: B, auf dem Bogen darunter bez.: Aufriß zu
 einem Linolschnitt 1925/26
 Brockmann Nachlaß
- 151** Gottfried Brockmann
Der Theoretiker
 Um 1923/24, Tempera auf Pappe, gewachst, 21,2 x 17 cm
 Bez. u.M.: B, Rs. bez.: Köln, (ca. 1923/24); Der Theoretiker
 Prof. Dr. Jan Brockmann, Oslo

- 152** Gottfried Brockmann
Der Lauscher
 1923, Tempera auf Malkarton, 21,8 x 15 cm
- Bez. u.M.: B, Rs. bez.: gbrockmann 1923, Der Lauscher, Studie zu Triptychon "Musik"
 [In Brockmanns Photoarchiv geführt mit dem Vermerk: 1922/23, Der Theoretiker II, Pendant zum Leichenfinger]
 Kunsthandel
- 153** Gottfried Brockmann
Triptychon Musik
 Mittelteil
 1924, Tempera, 27,9 x 22,6 cm
- Bez. u. r.: B
 Verbleib unbekannt
- Gottfried Brockmann
Triptychon Musik
 Linker Seitenflügel, **Der Lauschende**
 1924, Tempera, 27 x 16 cm
- Verbleib unbekannt
- Gottfried Brockmann
Triptychon Musik
 Rechter Seitenflügel, **Singendes Mädchen**
 1924/25, Tempera, 22 x 16,5 cm
- Verbleib unbekannt
- 154** Lorenzo Costa
Das Konzert
 [Früher Ercole Roberti zugeschrieben]
- London, National Gallery
- 155** Justus van Gent
Dante
 Paris, Musée du Louvre
- Abb.: Adolfo Venturi; Storia dell' arte italiana, VII.2, Milano 1913, Fig. 106

- 156** Domenico Ghirlandajo
Weibliches Bildnis
New York, Slg. P. Morgan

Abb.: Wilhelm von Bode; Die Kunst der Frührenaissance in Italien,
Propyläen-Verlag Berlin 1923, S. 439
- 157** Gottfried Brockmann
Ohne Titel
1948, Lithographie, 26 x 18,5 auf 43 x 30,5 cm

Bez. u.r.: gbrockmann 48
Privatbesitz
- 158** Gottfried Brockmann
Ohne Titel
1926, Bleistift, 20,8 x 13,5 cm

Bez. u.l.: B / 26. Rs. bez.: Ddf. / gbrockmann 1926
Privatbesitz
- 159** Gottfried Brockmann
Franz Werneke
1929, Bleistift, 24 x 15,9 cm

Bez. u.r.: franz werneke / oktober 29
Verbleib unbekannt
- 160** **Der Melancholiker**
Holzschnitt, Augsburg um 1480

Abb.: W. Worringer; Die altdeutsche Buchillustration, München
1919, Abb. 9
[Bibliothek Brockmann]
- 161** Gottfried Brockmann
Ohne Titel
Nicht datiert, Bleistift, 13,3 x 15,1 cm

Bez. u.l.: B
Brockmann Nachlaß
- 162** Gottfried Brockmann
Typ aus dem bayrischen Wald
1944, Bleistift, 9,7 x 8 cm

Zusammen mit zwei anderen Zeichnungen auf einen Karton
aufgeklebt, dieser u. l. bez.: Typen aus dem Bayrischen Wald,
1944
Brockmann Nachlaß

- 163** Gottfried Brockmann
Ohne Titel
 Nicht datiert, Öl auf Pressholz, 37 x 31 cm
 Privatbesitz
- 164** Gottfried Brockmann
Fuhrmannskneipe
 Nicht datiert, Bleistift, 13,6 x 13,1 cm
 Bez. u.r.: B. Rs. bez.: gbrockmann / Hof / Unterkotzau / Fuhrmannskneipe / (alter Umspann)
 Brockmann Nachlaß
- 165** Gottfried Brockmann
Wandbild im Speisesaal des Altersheimes an der Freiligathstraße in Kiel
 1957/58, Sgraffito-Technik, 312 x 430 cm
 Die Arbeit wird von Brockmann beim Neubau des Heimes ausgeführt, Einweihung des Heimes ist Februar 1958
- 166** Gottfried Brockmann
Das Bauarbeiterpaar
 1926, Bleistift, 22,2 x 23,5 cm
 Bez. u.l.: B. Rs. bez.: gbrockmann / 1926 / "Das Bauarbeiterpaar" / "Mittag am Bau"
 / Skizze zum Wandbild: "Mittag am Bau" (für Putz-Schnittechnik. Vorschlag abgelehnt)
 Brockmann Nachlaß
- 167** Gottfried Brockmann
Bauarbeiterpaar
 1927, Tempera auf Papier, 12,2 x 12 cm
 Bez. auf dem Karton u.M.: B, Rs. bez.: gottfried brockmann / Bauarbeiterpaar / Kopf aus der / Gruppendarstellung / "Mittag am Bau" / 1927 / nach dem Karton / zu einem Sgraffito / von 1925
 Brockmann Nachlaß
- 168** Gottfried Brockmann
Bauarbeiterpaar
 1927, Tempera auf Papier, 12,1 x 13 cm
 Bez. auf dem Karton u.M.: B, Rs. bez.: gottfried brockmann / Bauarbeiterpaar / Kopf aus der Gruppendarstellung / "Mittag am Bau" / 1927 / nach einem Karton / zu einem Sgraffito / von 1925
 Brockmann Nachlaß

- 169** Gottfried Brockmann
Ohne Titel
Nicht datiert, Gouache auf Papier, 42 x 32 cm

Bez. u.M.: B
Brockmann Nachlaß
- 170** Gottfried Brockmann
Bauchladen
1947, Ölkasein, 92 x 72 cm

Bez. u.M.: B
Dieter Weiske, Hof/Saale
- 171** Gottfried Brockmann
Bauchladen
1931, Bleistift, im Kontur ausgeschnitten und auf getönten Karton aufgeklebt, 28 x 19,4 cm

Bez. u.M.: B, Rs. bez.: gottfried / brockmann / 31 / Bauchladen / montierte 1. Fassung
Brockmann Nachlaß
- 172** Gottfried Brockmann
Agadir
1960, Öl auf Hartfaserplatte, z.T. Putzgrund, 81 x 98,5 cm

Bez. u.l.: B, Rs. bez.: "Agadir" / Zeittafel / 1960 / ("deus absconditus") / gbrockmann
Brockmann Nachlaß
- 173** Gottfried Brockmann
Zeitbühne: Formerei I
1938/50, Tempera und Harzölfarbe auf Pappe, 22 x 27,2 cm

Bez. u.l.: B, Rs. bez.: gbrockmann / "Zeitbühne": Formerei I 1938/50 fertig
Brockmann Nachlaß
- 174** Gottfried Brockmann
Krüppeldasein I
1922/23, Tempera, gewachst, 17,9 x 21,9 cm
Bez. u. M.: B
The Museum of Modern Art, New York
Gift of Mrs. Gertrud Mellon
- 175** Gottfried Brockmann
Krüppeldasein II
192/23, Tempera, gewachst, 22 x 20 cm

Bez. u.l.: B
Verbleib unbekannt

- 176 Gottfried Brockmann
Krüppeldasein III
1921/22, Tempera, gewachst, 22 x 18,3 cm

Bez. u.r.: B
Verbleib unbekannt
- 177 Gottfried Brockmann
Krüppeldasein IV
1922/23, Tempera, gewachst, 21,5 x 18,1 cm

Bez. u.l.: fb
The Museum of Modern Art, New York
Gift of Mr. and Mrs. Ronald Lauder
- 178 Gottfried Brockmann
Krüppeldasein V
1922, Tempera, gefirnißt, 19 x 22,5 cm

Bez. u.l.: B
Verbleib unbekannt
- 179 Gottfried Brockmann
Krüppeldasein VI
1922, Tempera, gewachst, 20,4 x 17,4 cm

Bez. u.l.: B
Verbleib unbekannt
- 180 Gottfried Brockmann
Krüppel
1921, Bleistift, 9 x 19 cm

Bez. u.r.: fb
Privatbesitz
- 181 Pieter Bruegel d.Ä.
Die Krüppel
Paris, Musée du Louvre
- 182 Heinrich Campendonck
Die Bettler
Holzschnitt nach Bruegel
Abb.: Ganymed, 4. Bd. 1922, zwischen S. 144 u. 145
- 183 **Tympanon**
Frankfurt/M., St. Nikolai, Südseite

- 184** Gottfried Brockmann
Die Straßen sind gepflastert
1924, Bleistift und blauer Farbstift, 15,5 x 24,8 cm

Bez. u.l.: B, Rs. bez.: "Die Straßen sind gepflastert!" / 1924 /
gbrockmann
Brockmann Nachlaß
- 185** Franz W. Seiwert
Proletarier erschlagen
Nicht datiert [um 1924], Linolschnitt

Von der Heydt-Museum, Wuppertal und Privatbesitz
- 186** Franz W. Seiwert
Die Opfer des Klassenkampfes
1924, Linolschnitt

Als 1. Karte der Hilfe der Künstler für die IAH [Internationale
Arbeiter-Hilfe]
- 187** Gottfried Brockmann
Aufruhr
1923/25, Bleistift auf Transparentpapier, auf Papier aufgeklebt,
ca. 3,3 x 17 cm auf 5,6 x 18,5 cm auf 29,5 x 21 cm

Brockmann Nachlaß
- 188** Gottfried Brockmann
Ohne Titel
1923/25, Schwarze Tusche, 14 x 20,8 cm

Nicht bez.
Brockmann Nachlaß
- 189** Gottfried Brockmann
Ohne Titel
1923/25, Schwarze Tusche, 14,3 x 22,3 cm

Nicht bez.
Brockmann Nachlaß
- 190** Gottfried Brockmann
Ohne Titel
1923/25, Schwarze Tusche, 14,3 x 22,1 cm

Nicht bez.
Brockmann Nachlaß

- 191** Gottfried Brockmann
Ohne Titel
1923, Federzeichnung, getönt, 20 x 11 cm

Bez. u.r.: B, Rs. bez.: g.brockmann
Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Schleswig
- 192** Gottfried Brockmann
Ohne Titel
1923, aquarellierte Tuschzeichnung, 27 x 15,5 cm

Bez. u.r.: B 23, Rs. bez.: G. Brockmann
Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Schleswig
- 193** Gottfried Brockmann
Ohne Titel
1923, Tusche, laviert, 20,2 x 14,3 cm

Bez. u.M.: B, Rs. bez.: g.Brockmann
Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Schleswig
- 194** Hans Baldung Grien
Der verhexte Stallknecht
Holzschnitt, 1544

Abb.: Die Gartenlaube, Nr. 34, 1922, S. 697, dort mit dem Titel:
"Schlafender Pferdeknecht im Stall"
- 195** Gottfried Brockmann
Ohne Titel
1923/25, Linolschnitt auf Japanpapier, passepartouiert:
19,3 x 16,3 cm

Bez. u.r.: brockmann 23/25
Brockmann Nachlaß
- 196** Gottfried Brockmann
Ohne Titel
1923, Linolschnitt auf Seidenpapier, 29,5 x 22,8 cm

Bez. u.M.: brockmann 23 / No 00
Von der Heydt-Museum, Wuppertal
- 197** Gottfried Brockmann
Ohne Titel
1923, Linolschnitt, 23 x 36 cm

Bez. u.M.: brockmann 23 für / paul kroha 1926
Kunsthandel

- 198** Gottfried Brockmann
Die Erschlagenen
 1949, Mappe mit 13 Lithographien, Blattmaß 56,5 x 43,3 cm
 10 nummerierte Exemplare

 Hier die Mappe im Brockmann Nachlaß, diese unter dem Vorwort
 im Druck bez.: No. 08, darunter sign.: gbrockmann
- 199** **Bilderbogen der Zeit**
 Rubrik in der Gartenlaube
 Hier ein willkürlich ausgewähltes Beispiel, Die Gartenlaube, Nr. 39,
 1924, o. Pag.
- 200** Gottfried Brockmann
Bilderbogen der Zeit I Arbeiter
 Westdeutsche Verlagsdruckerei, Düsseldorf 1927, 15 Linolschnitte
 in Buchform, Buchformat: 28,5 x 22,5 cm
 Brockmann Nachlaß
- 201** Gottfried Brockmann
Entwurf für das Titelblatt Intellektuelle
 Nicht datiert, Bleistift, Tusche und Gouache auf braunem Papier,
 29,8 x 21 cm

 Brockmann Nachlaß
- 202** Gottfried Brockmann
Bilderbogen der Zeit - Intellektuelle
 1963, Mappe mit 12 Radierungen, gedruckt von den
 Originalplatten aus dem Jahre 1927, Blattgröße: 53 x 39,5 cm,
 Druckspiegel ca. 29,3 x 22,8 cm, 20 nummerierte Exemplare

 Die einzelnen Blätter jeweils unter dem Druck u.r. bez.:
 gbrockmann
 Hier die Mappe mit der Nummer: 20 im Brockmann Nachlaß
- 203** **Mensendiecken**
 Reklameanzeige
 Die Gartenlaube, Jhg. 1927, 6. Jan., Anzeigenteil o. Pag.
- 204** Gottfried Brockmann
Friseurladen
 1927, Bleistift, 21,5 x 14 cm

 Bez. u.r.: B, Rs. bez.: gbrockmann / "Friseurladen" / ursprl. Köln
 1923 / (Durchzeichnung / nach einem Aquarell / Ddf. 27) / Das
 Thema beschäftigte / mich mehrfach: / wie die Frisuren sich
 änderten / Die Wachsdamen ver- / schwanden am Ende der / 20er
 Jahre: es gab / nunmehr den "Damen / salon"
 Brockmann Nachlaß

- 205 Heinrich Hoerle
Die Internationalen gehen auf den nationalistischen Strich
 1923, Holzschnitt, 17 x 18 cm
 Titelblatt von: Die Aktion, XXII. Jhg, Heft 1 / 4, ebenfalls als
 Titelblatt verwendet für: Die Aktion, XIII. Jhg. 1923, Heft 17, dort
 mit dem Titel: **Die nur äußerlich feindlichen Schwestern gehen
 auf dem nationalen Strich**
- 206 Gottfried Brockmann
Korsettagen
 Ca. 1928, 3 Zeichnungen, jeweils Bleistift, links: 10 x 4,8 cm,
 Mitte: 10,2 x 5 cm, rechts: 10,2 x 5 cm

 Zusammen in einem Passepartoutbogen
 Rechtes Blatt bez. u.r.: B, Rs. bez.: gbrockmann / Korsettagen /
 Ddf. ca. 28
 Kunsthandel
- 207 Gottfried Brockmann
Hühnerküche I
 1930, Tempera auf Papier, 15,5 x 13,1 cm

 Bez. u.M.: B, Rs. bez.: Ddf. / 1930 / gottfried brockmann /
 Hühnerküche I / (Original verschollen)
 Brockmann Nachlaß
- 208 Gottfried Brockmann
Attrappengans
 1927, Harzölfarbe auf Pappe, 44 x 45 cm

 Bez. u.r.: B, Rs. bez.: gottfr. brockmann / ddf. / 1927 /
 attrappengans
 Brockmann Nachlaß
- 209 Gottfried Brockmann
Das ausgekochte Huhn
 1927, Harzölfarbe, 44,3 x 37 cm

 Bez. u.r.: B, Rs. bez.: gottfried / brockmann / 1927 / das
 ausgekochte / huhn
 Brockmann Nachlaß
- 210 **Der Fasan**
 Illustration aus einem Tranchierbüchlein von 1650
 Abb.: Das Kunstblatt, 10. 1926, Heft 2 - Februar, S. 83
- 211 Gottfried Brockmann
Schweineschlachten I
 Nicht datiert, Bleistift, 15,7 x 9,8 cm
 Bez. u.M.: B, Rs. bez.: gbrockmann / Schweineschlachten I
 Brockmann Nachlaß

- 212** Gottfried Brockmann
Schweineschlachten II
Nicht datiert, Bleistift. 14,9 x 10,7 cm

Bez. u.r.: B, Rs. bez.: gbrockmann / ddf. / Schweineschlachten II
Brockmann Nachlaß
- 213** Gottfried Brockmann
Schlachtschwein
1928, Bleistift, 10 x 7 cm

Bez. u.M.: B, auf dem Karton u. bez.: 28, Rs. bez.: gbrockmann /
28 / ddf. / Dieses Schlachtschwein"Symbol" benutzte ich in der
Folge der "Zeitbühne"
Brockmann Nachlaß
- 214** Gottfried Brockmann
Aufriß zur Zeitbühne
Nicht datiert, Bleistift. 18,7 x 26, 3 cm

Bez. u.M.: B, Rs. bez.: gbrockmann / (Brln.) Hof / Aufriß zur
"Zeitbühne" / (Schlachtstätte)
Brockmann Nachlaß
- 215** Gottfried Brockmann
Ohne Titel
1939/57, Tempera auf Pappe, 22 x 25,5 cm

Bez. u.r.: B, Rs. bez.: G. Brockmann
Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Schleswig
- 216** Gottfried Brockmann
Der Schlachter
1929, Bleistift, Farbstift u. weiße Deckfarbe, 23,2 x 16,8 cm

Bez. u.M.: B, Rs. bez.: Der Schlachter / (Metzgerei) / gbrockmann /
ddf. 1929
Brockmann Nachlaß
- 217** Joachim Beuckelaer
Geschlachtetes Schwein
1563
Köln, Wallraf-Richartz-Museum
Abb.: Dvorák, Abb. 1

- 218** Georg Scholz
Kleinstadt bei Tag [Ausschnitt]
1922
Abb.: Das Kunstblatt, 7. 1923, S. 256
Ausst.: "Neue Sachlichkeit", Kunsthalle Mannheim 1925, Kat. Nr.:
101
- 219** Gottfried Brockmann
Ohne Titel
1922, Aquarell, 21,1 x 14,2 cm

Bez. u.l.: 22 B
Privatbesitz
- 220** Gottfried Brockmann
Ohne Titel
Nicht datiert, Bleistift und Gouache, 27 x 17,8 cm

Bez. u.r.: B.
Prof. Engelhardt, Kiel
- 221** Gottfried Brockmann
Ohne Titel
1965, Harzölfarbe und Caparolemulsion auf Sandgrund / Spanplatte,
31,5 x 22,7 cm

Bez. u.l.: B, Rs. bez.: gottfried brockmann, 1965
Hertha Zimmermann, Kiel
- 222** Gottfried Brockmann
Meine Mutter ist noch schön und jung
1920, Bleistift. 25,5 x 18,3 cm

Bez. u.r.: fb 1920, darunter bez.: meine Mutter ist noch schön und
jung, Rs. bez.: gottfried brockmann 1920 / einziges erhaltenes
Blatt / aus einer Bilderserie aus / dem Leben meiner Familie
Brockmann Nachlaß
- 223** Gottfried Brockmann
Küche
1924, getönte Bleistiftzeichnung, 16,5 x 21,5 cm

Bez. u.l.: B 24, Rs. bez.: Gottfried Brockmann 24. Küche: Frau und
Katze mit Jungen. Entstanden in Köln
Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Schleswig
- 224** Gottfried Brockmann
Ohne Titel
Datierung unbekannt, getönte Bleistiftzeichnung, ca. 16,5 x 21 cm

Verbleib unbekannt

- 225** Gottfried Brockmann
Ciconiarium
 1982, Bleistift auf gestrichenem Karton, 46,3 x 30,6 cm
 Bez. u.r.: B, Rs. bez.: CICONIARIUM / oder der modernisierte Klapperstorch als / decouvrierter "fourman [sic!] cosmique" dem / "Athana" (arab. "at-tannur" = Backofen) / der alten Alchemisten / gbrockmann 82
 Brockmann Nachlaß
- 226** **Fourneau cosmique**
 Holzschnitt
 Abb.: Seligmann, Kurt, Nr. 46
- 227** Gottfried Brockmann
Ohne Titel
 1924, Bleistift und Farbstift, 17,1 x 17,8 cm
 Bez. u.r.: B
 Verbleib unbekannt
- 228** Gottfried Brockmann
Das Küchenleben
 1931, Mischtechnik auf Packpapier, 49 x 38 cm
 Bez. u.M.: B
 Kieler Stadtkloster
- 229** Gottfried Brockmann
Kaufmannsladen
 1922, Bleistift, Kopierstift, Deckweiß und Tusche auf Pappe, 24 x 16 cm
 Bez. u.r.: fb 22
 Niederreuther Stiftung, Gauting bei München
- 230** Gottfried Brockmann
Kaufladen
 1931, Mischtechnik auf Papier, auf Faserplatte aufgezogen, 48 x 38 cm
 Bez. u.l.: B, Rs. bez.: Gottfried Brockmann 1931 Kaufladen
 Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Schleswig
- 231** Gottfried Brockmann
Frau mit Kaffeemühle
 1924, getönte Bleistiftzeichnung, 30 x 17 cm
 Bez. u.M.: B
 Von der Heydt-Museum, Wuppertal

- 232** Raoul Hausmann
Kutschenbauch dichtet
1920
Abb.: Raoul Hausmann: Hurra! Hurra! Hurra!, Der Malik Verlag,
Berlin 1921, S. 43
- 233** Gottfried Brockmann
Eine Tasse Kaffee
1957, Kasein-Mischtechnik auf Papier, 40,3 x 49 cm

Bez. u. M.: B, Rs. bez.: gbrockmann / 57 / Eine Tasse Kaffee
Brockmann Nachlaß
- 234** Gottfried Brockmann
Ohne Titel
Nicht datiert, Bleistift, rote und grüne Kreide und Tempera auf
Papier,
49 x 62 cm

Bez. u.M.: B
Brockmann Nachlaß
- 235** Quiringh van Brekelenkam
Paar in einer Küche
1653
London, The National Gallery
- 236** Gottfried Brockmann
Große Puppenküche
1928, Tempera auf Harzölgrund auf Pappe, mit Pastell gehöht,
80 x 67,3 cm

Bez. u.r.: B, Rs. bez.: gbrockmann, große Puppenküche, Ddf. 1928
Gerd Sander, Bonn
- 237** Gottfried Brockmann
Ohne Titel
Nicht datiert, Bleistift. 17,5 x 13,8 cm

Rs. bez.: g. brockmann / (ddf.)
Brockmann Nachlaß
- 238** **Das verliebte Paar**
Kupferstich von J. Matham
Abb.: Fuchs, Bd. 1 Hauptband, Nr. 210

- 239** Gottfried Brockmann
Sitzender und Huhn
1926, Bleistift und roter Farbstift auf Papier, 23,5 x 16,9 cm
- Bez. u.r.: B 26, Rs. bez.: gottfried brockmann 1926. (Später auch als Bild: "Gerupft wie ein Huhn" Besitzer Dr. Lenzki, Kiel) Sitzender und Huhn
Galerie Negelein, Kiel
- 240** Gottfried Brockmann
Gerupft wie ein Huhn
1927, Kasein-Tempera auf Malpappe, 56 x 47 cm
- Bez. u. M.: B, Rs. bez.: 1927 / Gerupft wie ein Huhn
Galerie Negelein, Kiel
- 241** Gabriel Metsu
Beim Geflügelhändler
1662
Abb.: Franz Roh; Holländische Malerei, Jena 1921, Abb. 191
- 242** Gottfried Brockmann
Niederländische Küche
1951, Tempera, 70,5 x 61 cm
- Bez. u.r.: B, Rs. bez.: gbrockmann / Lehrstück / (Niederländische Küche) / 1951
Brockmann Nachlaß
- 243** Gottfried Brockmann
Niederländische Küche
Nicht datiert, Tempera, 18,9 x 16 cm
- Rs. bez.: Hof / gottfried brockmann / Skizze: / niederländische Küche
Brockmann Nachlaß
- 244** Gottfried Brockmann
Ohne Titel
Ca. 1942, Tempera und Harzölfarbe, 19,8 x 17,8 cm
- Rs. bez.: B / ca. 1942 / Brln. / gbrockmann
Brockmann Nachlaß
- 245** Gottfried Brockmann
Das Rippenstück
Nicht datiert, Bleistift und Tintenstift, 10 x 16,5 cm
- Bez. o.r.: B, Rs. bez.: gbrockmann / ddf. / Das "Rippenstück"
Brockmann Nachlaß

- 246 Frans Snyders
Köchin mit Eßwaren
 Um 1630/40
 Köln, Wallraf-Richartz-Museum
- 247 Dominicus van Tol
Mädchen mit Huhn
 Kassel, Staatliche Kunstsammlungen
- 248 Pieter Cornelisz van Ryck
Küchenstück [Ausschnitt]
 Um 1628
 Gent, Museum voor Schone Kunsten
- 249 Gottfried Brockmann
Ohne Titel
 1923, Tusche, laviert, 23,5 x 14,5 cm

 Bez. u.l.: B
 Privatbesitz
- 250 Gottfried Brockmann
Ohne Titel
 1925, Bleistift, getönt, 30 x 18 cm

 Bez. u.M.: B
 Westdeutscher Rundfunk, Köln
- 251 **Firmensignet der Stahlwarenfirma J.A. Henckels, Solingen**
- 252 **Reklameanzeige**
 Die Gartenlaube, 1928, Nr. 46, S. XI
- 253 **Reklameanzeige**
 Die Gartenlaube, 1923, Nr. 25
- 254 Gottfried Brockmann
Drei Studien einer Sitzenden
 Nicht datiert. [1929?], jeweils Bleistift, weiß gehöht, zusammen auf einen Kartonbogen aufgezogen, links: 6 x 7 cm, Mitte: 6 x 7,5 cm, rechts: 6 x 7 cm

 Unten bez.: Drei Studien einer Sitzenden, oben + unten mit Nähmaschine, / Bleistift, weiß gehöht, 6x7, 6x7,5, 6x7 / nicht datiert, 1929?
 Brockmann Nachlaß

- 255** Gottfried Brockmann
Frau an der Nähmaschine
1929, Mischtechnik, Maße unbekannt

Bez. u.r.: B
Verbleib unbekannt
- 256** Gottfried Brockmann
Ohne Titel
Nicht datiert, Bleistift, 24,9 x 17,8 cm

Bez. u.r.: B, Rs. bez.: gbrockmann / Hof
Brockmann Nachlaß
- 257** Gottfried Brockmann
Ohne Titel
Nicht datiert [ca. 1937], Tempera und Harzölfarbe, 27 x 20 cm

Bez. u.M.: B
Privatbesitz
- 258** Gottfried Brockmann
Interieur mit Rose im Wasserglas
1924, Tempera, 19 x 12 cm

Verbleib unbekannt
- 259** Gottfried Brockmann
Rosen
Datierung und Verbleib unbekannt
- 260** Gottfried Brockmann
Juninächte
Datierung und Verbleib unbekannt
- 261** Gottfried Brockmann
Die Naive vor der Grotte
1946, Ölkasein

Besitz: ehem. Heinz Meyer, Hof
- 262** Gottfried Brockmann
Braut-Votiv
1945, Tempera und Harzölfarbe, 27 x 21 cm

Bez. u.l.: B, Rs. bez.: Braut-Votiv / gbrockmann / 1945
Brockmann Nachlaß

- 263** Gottfried Brockmann
Weinende Rose
1980, Tempera und Harzölfarbe, 44 x 35,5 cm

Bez. u.l.: B, Rs. bez.: Weinende / Rose / 1980
Brockmann Nachlaß
- 264** Gottfried Brockmann
Glanz und Elend in Lumpenfetzen
1947, Tempera und Harzölfarbe, 49 x 37,5 cm

Bez. u.r.: B, Rs. bez.: Gottfried / brockmann / 47 Hof / Glanz und
Elend in Lumpen- / fetzen / 1980 restauriert
Brockmann Nachlaß
- 265** Gottfried Brockmann
Interieur mit Goldfischglas
Um 1923/24, Tempera, 19 x 12 cm

Bez. u.M.: fb
Verbleib unbekannt
- 266** Gottfried Brockmann
Schneiderpuppe
1923, Aquarellierte Zeichnung, 24,5 x 15,5 cm

Bez. u.M.: B
Verbleib unbekannt
- 267** Gottfried Brockmann
Nackter und Kleiderpuppe
1923, Bleistift, getönt, 25 x 16 cm

Bez. u.l.: B
Verbleib unbekannt
- 268** Gottfried Brockmann
Mannequin und Kleiderpuppe
Um 1926/27, [Datierung laut Photoarchiv Brockmann], Bleistift,
laviert, 24 x 16 cm

Verbleib unbekannt
- 269** Gottfried Brockmann
Schneiderstube
1923, Bleistift, 24 x 16 cm

Bez. u.r.: B, Rs. bez.: Köln / Schneiderstube / 1923
Brockmann Nachlaß

- 270** Gottfried Brockmann
Ohne Titel
1923, Bleistift und blauer Farbstift, 22 x 14,9 cm

Bez. u.l.: B
Privatbesitz
- 271** Gottfried Brockmann
Schneiderstube II
1924, Aquarell und Tempera, 22,5 x 17,5 cm

Bez. u.M.: B
Verbleib unbekannt
- 272** Gottfried Brockmann
Das kopflose Schicksal
Ca. 1923, Bleistift, 9,3 x 9 cm

Rs. bez.: Köln, Ddf., Brln. / gbrockmann / "Das kopflose Schicksal"
/ zuerst Köln / (ca. 1923) / in Berlin zu der Folge: " "Zeit / -bühne"
verwandt
Brockmann Nachlaß
- 273** Gottfried Brockmann
Schneiderpuppe
1922, Bleistift, 15,7 x 6,7 cm

Bez. u.r.: fb, Rs. bez.: Köln / "Schneiderpuppe" / Ligatur fb = / Fritz
Brockmann / (Familienrufname) / 1922 / Vorläufer des Aqua / rells:
"die Schneider- / puppe von 1923 / und später: das / kopflose
Schicksal / genannt gbrockmann
Brockmann Nachlaß
- 274** Gottfried Brockmann
Kopfloses Schicksal
1923, Bleistift, 18 x 14,5 cm

Bez. u.l.: B, Rs. bez.: Köln + Ddf. / Aus dem Themenkreis: /
"Kopfloses Schicksal" / 1923
Brockmann Nachlaß
- 275** Gottfried Brockmann
Kopfloses Schicksal
1935, Tempera, 22 x 27 cm

Bez. u.l.: B, auf dem Karton u. bez.: gbrockmann / 1 / kopfloses
Schicksal
Rs. bez.: gbrockmann 1935
Ulrich Behlen, Kiel

- 276** Gottfried Brockmann
Ohne Titel
 1922, Aquarell, 12,1 x 7,7 cm
 Rs. bez.: gbrockmann 1922 / Ausschnitt aus / einem Aquarell. / Die
 Zeichnung dazu / blieb erhalten. / >Mannequinthema< /
 später weiterentwickelt / zu den Radierungen: / >Intellektuelle<
 Brockmann Nachlaß
- 277** Gottfried Brockmann
Ohne Titel
 1922/23, Bleistift, 21,5 x 14,5 cm
 Bez. u.l.: B, Rs. bez.: gbrockmann / 22/23 / Das Thema gibt es / in
 einer älteren und / jüngeren Fassung
 Brockmann Nachlaß
- 278** Gottfried Brockmann
Puppenkniestück
 1923, Bleistift, 24,7 x 16,1 cm
 Bez. u.r.: B 23, Rs. bez.: gottfried brockmann, 1923,
 Puppenkniestück
 Privatbesitz
- 279** Gottfried Brockmann
Frau ohne Unterleib
 1929, Mischtechnik und Collage, 29 x 28 cm
 Rs. bez.: "Jahrmarktsbilder 'Frau ohne Unterleib' "
 Kunsthandel
- 280** Gottfried Brockmann
Ohne Titel
 1923, Bleistift, 18,5 x 5 cm
 Bez. u.l.: B, Rs. bez.: gbrockmann 23
 Gerd Sander, Bonn
- 281** Gottfried Brockmann
Bei der Couturière
 1936, Bleistift, weiß gehöht, 11 x 6 cm
 Bez. u.l.: B, Rs. bez.: gbrockmann, bei der Couturière, Brln. 1936
 Berlinische Galerie, Berlin

- 282** Carlo Carrà
L'Ovale delle apparizioni
 1918
 Abb.: VALORI PLASTICI, Anno I., Num. 1, Novembre 1918,
 1. Vorsatzblatt
- 283** **Italienisches Flugblatt vom Jahre 1585**
 Abb.: Holländer, Fig. 64
 Staatsbibliothek zu Berlin, Handschriftenlesesaal,
 Sign.: 4o 321 452 HsLs
- 284** **Erotische Scherzkarte**
 Abb.: Fuchs, Bd. 3, Erg.Bd., S. 191, Nr. 237
- 285** Quiringh van Brekelenkam
Die Schneiderwerkstatt
 Abb.: Wilhelm v. Bode; Quiringh van Brekelenkam, ein Maler des
 holländischen Kleinbürgertums, in: Velhagen u. Klasings
 Monatshefte, 31., Heft 5, Jan. 1917, S. 49
- 286** **La cage ouverte**
 Galanter französischer Kupferstich von Bonnet
 Abb.: Fuchs, Bd. 2, Erg.Bd., S. 90, Nr. 76
- 287** Gottfried Brockmann
Die Stubenvögel
 1948, Tempera und Harzölfarbe, 45,8 x 28,3 cm

 Bez. u.M.: B, Rs. bez.: gbrockmann / 1948 / (Hof) / die
 stubenvögel
 Privatbesitz
- 288** Gottfried Brockmann
Vogelbauer und goldene Freiheit
 1947/54, Bleistift. 9,3 x 6,5 cm

 Bez. u.: Vogelbauer + / goldene Freiheit / 1947/(54).
 Brockmann Nachlaß
- 289** Gottfried Brockmann
Ohne Titel
 Nicht datiert, Tempera und farbige Kreide, 40 x 56,2 cm

 Bez. u.r.: B
 Brockmann Nachlaß

- 290** Gottfried Brockmann
Toter Vogel
1966, Hinterglasbild, Ø 32 cm

Bez. u.r.: B, Rs. bez.: g brockmann, toter vogel 3
Beate und Dietrich Bolz, Berlin
- 291** Gottfried Brockmann
Ballettschüler
Nicht datiert, Bleistift, 18,2 x 7,6 cm

Bez. u.r.: B, Rs. bez.: gbrockmann / ddf. (Ballettschüler)
Brockmann Nachlaß
- 292** Gottfried Brockmann
Am Pianoforte
1936, Bleistift, 12 x 13,4 cm

Bez. u.r.: B, Rs. bez.: gbrockmann / Brln. 1936 / Am Pianoforte
Privatbesitz
- 293** Gottfried Brockmann
Soirée
1936, Bleistift, aquarelliert, 10,7 x 11,1 cm

Rs. bez.: Brln. / zu Effi Briest / (Soirée)
Privatbesitz
- 294** Gottfried Brockmann
Fin de siècle I
1936, Bleistift, 9,8 x 10,6 cm

Rs. bez.: Brln. / gbrockmann / 1936 / Fin de siècle I / zu Theodor
Fontane
Privatbesitz
- 295** Gottfried Brockmann
Fin de siècle II
1936, Bleistift, 10,4 x 10,4 cm

Rs. bez.: Berlin / gbrockmann / 1936 / Fin de siècle II / (zu
Theodor Fontane) / es gibt noch eine Variante
Privatbesitz
- 296** Gottfried Brockmann
Fin de siècle III
1936, Bleistift, 10 x 12 cm

Verbleib unbekannt

- 297** Gottfried Brockmann
Märkischer Harem
1936, Bleistift, 10,8 x 12,9 cm
- Bez. u.r.: B, Rs. bez.: gbrockmann / Märkischer Harem / (Variante)
/ Brln. 1936
Berlinische Galerie, Berlin
- 298** Gottfried Brockmann
Goldfischglas
1929, Tempera und Harzölfarbe, 27 x 27 cm
Rs. bez.: gottfr brockmann 1929, Goldfischglas
Privatbesitz
- 299** Gottfried Brockmann
Zeitbühne: Aus der Versenkung
1939/50, Tempera und Harzölfarbe, 21,5 x 27 cm
- Bez. u.r.: B, Rs. bez.: gbrockmann / Zeitbühne: Aus der
Versenkung 1939-50 frtg.
Privatbesitz
- 300** Gottfried Brockmann
Friederizianisches Erbstück
Nicht datiert, Bleistift und Farbstift, 14,3 x 9,8 cm
- Bez. u.l.: B, Rs. bez.: gbrockmann / Brln.
/ friederizianisches Erbstück von Lessing und Chodowiecki
Brockmann Nachlaß
- 301** Gottfried Brockmann
Odaliske
1948, Tempera, 65 x 70 cm
- Bez. u.r.: B, Rs. bez.: gbrockmann odaliske / 1948 / Hof
Brockmann Nachlaß
- 302** Gottfried Brockmann
Zeitbühne: Burleskes Theater
1939/50, Tempera und Harzölfarbe, 22 x 27,4 cm
- Bez. u.l.: B, Rs. bez.: gbrockmann / Zeitbühne: Burleskes Theater.
1939-50 frtg.
Privatbesitz

- 303** Gottfried Brockmann
Komposition männlich-weiblich
1931, 1925
Zwei Zeichnungen
- Oben: 1931, Bleistift, 8,2 x 11,3 cm
Bez. u.r.: 1931
- Unten: 1925, Bleistift und Farbstift, 9,4 x 6,9 cm
Bez. u.M.: 1925
- Brockmann Nachlaß
- 304** Gottfried Brockmann
Tatauierte
1948, Tempera, 66,5 x 41 cm
- Rs. bez.: gbrockmann / (Schaustellerbilder) / "Tatauierte" / 1948
Brockmann Nachlaß
- 305** Gottfried Brockmann
Aufriß zu einem Stilleben
1924/25, Bleistift, laviert, 27,3 x 19 cm
- Bez. u.M.: B, Rs. bez.: Köln / Aufriß zu einem / der kleinen Stilleben /
(1924/25) / gbrockmann
Brockmann Nachlaß
- 306** Gottfried Brockmann
Krug und Pfeife
1965, Harzölfarbe, 32,5 x 24 cm
- Bez. u.r.: B, Rs. bez.: gbrockmann, Krug und Pfeife, 1965
Nachlaß Kurt Engert, Kiel
- 307** Gottfried Brockmann
Bartmannskrug
1946
- Verbleib unbekannt
- 308** Gottfried Brockmann
Ohne Titel
Nicht datiert, Bleistift, 20,3 x 13,2 cm
- Bez. u.M.: B, Rs. bez.: Hof / gbrockmann
Brockmann Nachlaß
- 309** Gottfried Brockmann
Zwei blaue Krüge
1933, Mischtechnik auf Putzgrund, 30 x 22,5 cm
- Bez. u.M.: B
Haus Immenhof, Kieler Stadtkloster, Kiel

- 310** Gottfried Brockmann
Aufriß zu einem Stilleben
Ca. 1924, Bleistift, 27 x 19,2 cm

Bez. u.M.: B, Rs. bez.: Köln / Aufriß zu dem / "kleinen Stilleben" /
(ca. 1924) / gbrockmann
Brockmann Nachlaß
- 311** Gottfried Brockmann
Ohne Titel
Nicht datiert, Hinterglasbild, 27 x 21 cm

Bez. u.l.: B
Gerda Eule, Berlin
- 312** Gottfried Brockmann
Krug und Kästchen
1965, Harzölfarbe auf Putzgrund, 32,5 x 23,5 cm

Bez. u.M.: B, Rs. bez.: gbrockmann, Krug und Kästchen, 1965
Nachlaß Kurt Engert, Kiel
- 313** Gottfried Brockmann
Ohne Titel
Nicht datiert, Öl auf Holz, 28 x 25 cm
Elisabeth Kashey, New York
- 314** Gottfried Brockmann
Das Krötenvotiv
1949/50, Tempera und Harzölfarbe, 48,5 x 58 cm

Bez. u.l.: B, Rs. bez.: "Das Krötenvotiv" 1949/50 / gbrockmann
Brockmann Nachlaß
- 314a** **Wachskröten**
Abb.: Kriss 1929, Nr. 3
- 315** Gottfried Brockmann
Schwachköpfe
1980, Tempera und Harzölfarbe, 31,5 x 42 cm

Bez. u.r.: B, Rs. bez.: gbrockmann / 1980 / >Schwachköpfe< /
Nach Kopfvotiven aus Pfarrkirchen und / der Vilsburger Gegend
(18.-19. Jh.) Nied.-Bayern / Literatur: Bilder und Zeichen
religiösen Volksglaubens (Callway 1963)
Brockmann Nachlaß

- 316 Tonkopfurnen**
Abb.: Kriss-Rettenbeck, Nr. 411
- 317 Pauszeichnung Brockmanns**
Nicht datiert, Bleistift auf Transparentpapier, 10 x 12,6 cm

Auf Karton aufgeklebt, dieser am u. Rand bez.: Tonkopfurnen aus Pfarrkirchen, Niederbayern, (12 cm hoch) und aus der Gegend von Vilsbiburg, (10 cm hoch)
Brockmann Nachlaß, aus dem Konvolut "Kopfurnen"
- 318** Gottfried Brockmann
Mondgesicht
1980, Tempera und Harzölfarbe, 33,3 x 43 cm

Bez. u.l.: B, Rs. bez.: gbrockmann / Mondgesicht / 80
Brockmann Nachlaß
- 319** Gottfried Brockmann
Zufluchtstätte
1948 [Erste Fassung], Ölkasein, 77,5 x 91 cm

Verbleib unbekannt
- 320** Gottfried Brockmann
Mythische Zufluchtstätte
1948/49, Tempera und Harzölfarbe, 78 x 92 cm

Bez. u.l.: B, Rs. bez.: Mythische / Zufluchtstätte / gbrockmann / 1948/49
Brockmann Nachlaß
- 321** Gottfried Brockmann
Atavistisches Rudiment
1946, Tempera und Harzölfarbe, 68,5 x 58 cm

Bez. u.r.: B, Rs. bez.: gottfried / brockmann / 1946 / atavistisches / rudiment
Brockmann Nachlaß
- 322** Gottfried Brockmann
Liegende
1923, Bleistift, 21,5 x 13 cm

Bez. u.M.: B
Sammlung Frank Brabant, Wiesbaden

- 323** Gottfried Brockmann
Ohne Titel
Nicht datiert, Bleistift, 16,7 x 13,2 cm

Rs. bez.: gbrockmann / (ddf.)
Brockmann Nachlaß
- 324** Gottfried Brockmann
Picknick auf der Schäre
1962, Tempera und Harzölfarbe, 50 x 75 cm

Bez. u.r.: B, Rs. bez.: gbrockmann / 1962 / Picknick auf der
Schäre
Brockmann Nachlaß
- 325** Gottfried Brockmann
Das Kälbchen
1932, Wachstempere, 26 x 20 cm

Bez. u.M.: B
Kunsthalle zu Kiel
- 326** Gottfried Brockmann
Der Lastesel
1935/47, Putztechnik, Harzölfarbe, 91 x 65 cm

Bez. u.M.: B, Rs. bez.: gottfried Brockmann / der Lastesel /
1935/47 II
Helmut Schlüter, Bückeberg
- 327** Gottfried Brockmann
Kalb
1951, Tempera auf geputztem Grund, 93 x 73 cm

Bez. u.r.: B. Rs. bez.: gottfried / brockmann / Kalb 2 weibliche /
Form (Fichtelgebirge) / 1951
Brockmann Nachlaß
- 328** Gottfried Brockmann
Brustbaum
Nicht datiert, Bleistift, 11,3 x 11,1 cm

Rs. bez.: Hof
Brockmann Nachlaß
- 329** Gottfried Brockmann
Spechtschmiede
1951, Tempera und Harzölfarbe, 71 x 61 cm

Rs. bez.: gottfried / brockmann / Spechtschmiede /
(Fichtelgebirge) / 1951 / Hof
Brockmann Nachlaß

- 330** Gottfried Brockmann
Ohne Titel
Nicht datiert, Gouache auf Papier, 48,5 x 62 cm

Brockmann Nachlaß
- 331** Gottfried Brockmann
Ohne Titel
Nicht datiert, Tempera, 55 x 64,5 cm

Brockmann Nachlaß
- 332** **Die Tauben und die Maus**
Holzschnitt aus: das buch der weißhait der alten weisen, (Bidpai: Kalila wa-Dimna), Leonhard Holl, Ulm 1483, Reprint: Mauritius Verlag, Berlin 1922
[Bibliothek Brockmann]
- 333** Gottfried Brockmann
Ölpest
1955, Sandgrund, Emulsionsfarbe, Asphalt auf Hartfaser, 44,5 x 58 cm

Rs. bez.: "Ölpest" gottfried brockmann
Städtisches Museum Flensburg
- 334** Gottfried Brockmann
Der tote Hase
1932, Harzölfarbe, 71 x 57 cm

Bez. u.M.: B. Rs. bez.: gbrockmann ddf. 32 / gemalt auf Ensoplatte / nicht firmessen! / mattiert / 'der tote hase' 2
Brockmann Nachlaß
- 335** Gottfried Brockmann
Ohne Titel
Nicht datiert, Feder in schwarze Tusche, 4,8 x 8,9 cm

Rs. bez.: Brln.
Brockmann Nachlaß
- 336** Allart van Everdingen
Illustration zu Reineke Fuchs
(v. J.W. v. Goethe)
Hrsg. v. Johannes Hofmann, Leipzig 1921, S. 70
[Bibliothek Brockmann]

- 337 Illustration**
aus: Hans-Theodor Sanders; Hypnose und Suggestion, Reihe:
Kosmos, Gesellschaft der Naturfreunde, Franckh'sche
Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1921, Abb. 5
[Bibliothek Brockmann]
- 338** Gottfried Brockmann
Der tote Hase
1949/50, Tempera, 84 x 49 cm

Bez. u.l.: B, Rs. bez.: (Schamanistische) / Relikte / Der tote Hase /
gbrockmann / 1949/50 / Hof
Brockmann Nachlaß
- 339** Gottfried Brockmann
Kadaver
Nicht datiert, Bleistift, 6,8 x 12,7 cm

Bez. in der Zeichnung: >Kadaver< / Tierisches Auge / Astauge.
Rs. bez.: Hof
Brockmann Nachlaß
- 340 Von der art / natur und eygenschafft des Hasens**
Doppelseite aus: Das thierbuch des Michael Herr, Straßburg 1546
Reprint: Rötchenbroda 1934
[Bibliothek Brockmann]
- 341** Gottfried Brockmann
Ohne Titel
Nicht datiert, Mischtechnik, 58,5 x 49 cm

Brockmann Nachlaß
- 342** Gottfried Brockmann
Das Artefakt mit den Augen
1947, Tempera und Harzölfarbe, 47,5 x 52 cm

Bez. u.M.: B, Rs. bez.: das Artefakt / mit den Augen / gbrockmann
/ 1947
Brockmann Nachlaß
- 343** Gottfried Brockmann
Ex libris
Nicht datiert, Bleistift, 6,6 x 7,5 cm

Rs. bez.: Hof / Ex libris / gbrockmann / Für den Katalog der Kollektiv-
/ Ausstellung Berlin 1951 / verwendet als Titel
Brockmann Nachlaß

- 344 Augenvotive**
Abb.: Kriss 1930, Nr. 103 a u. b
- 345** Gottfried Brockmann
Engel der Ingenieure
Nicht datiert, Bleistift, 14,8 x 11,8 cm

Bez. u.l.: B, Rs. bez.: Köln, Engel der Ingenieure, (mechanische Engel)
Brockmann Nachlaß
- 346** Gottfried Brockmann
Mechanische Engel
Nicht datiert, Bleistift, 10,8 x 11,8 cm

Bez. u.r.: B, Rs. bez.: Köln, mechanische Engel
Brockmann Nachlaß
- 347** Gottfried Brockmann
Deus ex machina
1935/37, Mischtechnik, 21,5 x 27 cm

Bez. u.l.: B
Verbleib unbekannt
- 348** Albrecht Dürer
Der heilige Franziskus empfängt die Wundmale Christi
Um 1500/1502, Holzschnitt
- 349** Meister der Ursulalegende
Franziskusaltar
Um 1496, Mitteltafel, **Stigmatisation des hl. Franziskus**
Wallraf-Richartz-Museum Köln
Abb.: Brockmann, Harald, Taf. 60
- 350** Gottfried Brockmann
Die Heilige Familie
[In Brockmanns Kartothek dat.: 1923/30, in der Offset-Mappe DIE "HEILIGE FAMILIE" geführt unter: "Gute Stube" (Puppenheim) Berlin 1935], Bleistift, laviert. 17 x 21,5 cm

Verbleib unbekannt

- 351** Gottfried Brockmann
Die Heilige Familie
 [In Brockmanns Kartothek dat.: 1925/30, in der Offset-Mappe DIE "HEILIGE FAMILIE" geführt unter: "Sonntagmorgen" (Frühstück) Düsseldorf 1929], Bleistift, getönt, 17,5 x 21,5 cm
 Verbleib unbekannt
- 352** Gottfried Brockmann
Männlicher Akt
 Nicht datiert, Bleistift, 18,2 x 8,4 cm
 Zusammen mit 2 weiteren Aktzeichnungen in einem Passepartout-Bogen, dieser auf d. Rs. bez.: Ddf. Drei stehende männliche Akte Brockmann Nachlaß
- 353** Gottfried Brockmann
Die Heilige Familie
 [In Brockmanns Kartothek dat.: 1925/30, in der Offset-Mappe DIE "HEILIGE FAMILIE" geführt unter: "Alltag" (Tretad) Köln 1923/24], Bleistift, getönt, 17 x 21,5 cm
 Verbleib unbekannt
- 354** Gottfried Brockmann
Die Heilige Familie
 1929, [In der Offset-Mappe Die "HEILIGE FAMILIE" geführt unter: "Küchenhege" Düsseldorf 1928], Bleistift, 13,9 x 18,6 cm
 Bez. u.r.: B, Rs. bez.: gbrockmann 1929, Aus: "Die Heilige Familie"
 Gerd Sander, Bonn
- 355** Gottfried Brockmann
Große Hühnerküche
 1932, Triptychon, geöffneter Zustand, Harzölfarbe, Mittelteil 77,5 x 66 cm, Seitenflügel innen jeweils 78 x 30 cm
 Mittelteil bez.: u.M.: B
 Kunsthalle zu Kiel
- 356** Gottfried Brockmann
Große Hühnerküche
 Geschlossener Zustand, die äußeren Seitenflügel entstehen 1978/79, Maße jeweils 77,5 x 29,8 cm
- 357** **Der Nonnen ihre Frömmigkeit ist Fresserei und Wollust**
 Satirischer Kupferstich, 17. Jh.
 Abb.: Eduard Fuchs, Illustrierte Sittengeschichte, Bd. 1, zwischen S. 360 u. 361

- 358 E.H. Holthoff
Weihnachten 30
1930, Radierung, 18 x 12,5 cm
Brockmann Nachlaß
- 359 Wilhelm Busch
Max und Moritz
Sämtliche Werke, Bd. 3, 1865, Neuausgabe hrsg. v. Otto
Nöldecke, München 1943, S. 25
- 360 Gottfried Brockmann
Tönerne Vögel
1936, Mischtechnik

Bez. u.r.: B
Übermalt
- 361 Gottfried Brockmann
Tonvögel
1936/ um 1962, Tempera, 50 x 74,5 cm

Bez. u.l.: B, Rs. bez.: gottfried brockmann 1936 Tonvögel
Kunstsammlung der Landeshauptstadt Kiel
- 362 **Taufengel**
1742, Starup, Nordschleswig
Abb.: Cuveland, Taf. XI
- 363 Meister von St. Severin, (Werkstatt)
Verkündigung
Abb.: Brockmann, Harald, Taf. 13
- 364 Gottfried Brockmann
Ohne Titel
Nicht datiert, Bleistift, 13,4 x 17 cm

Brockmann Nachlaß
- 365 Gottfried Brockmann
Der Raucher
1928, Öl-Kasein, 70 x 46 cm

Bez. u.r.: B
Kunsthalle zu Kiel

- 366** Gottfried Brockmann
Selbstbildnis
1951, Tempera, 85,5 x 51 cm

Bez. u.l.: B, Rs. bez.: gbrockmann / 1951 selbstbildnis
Brockmann Nachlaß
- 367** Gottfried Brockmann
Blick aus dem Hungerturm
1927, Mischtechnik, 40 x 30 cm

Rs. bez.: gbrockmann, blick aus dem hungerturm 1927
Kunsthalle zu Kiel
- 368** Gottfried Brockmann
Eklektizistische Allegorie
1928, Bleistift u. Farbstift, aquarelliert, im Kontur ausgeschnitten
und auf Karton aufgeklebt, Kartonformat: 53 x 37,5 cm

Bez. u.M.: B, darunter auf dem Karton bez.: eklektizistische
Allegorie, Rs. bez.: gbrockmann / 28
Brockmann Nachlaß
- 369** Gottfried Brockmann
Gipstorso
Nicht datiert, Bleistift, 14,3 x 16,7 cm

Rs. bez.: (Ddf.) "Gips-Torso auf dem Akademiefloor" / gbrockmann
Brockmann Nachlaß
- 370** Gottfried Brockmann
Studie für "Eingang der Akademie in Düsseldorf"
1927, Bleistift und Aquarell, 25,7 x 14 cm
Bez. u.r.: B
Verbleib unbekannt
- 371** Gottfried Brockmann
Akademieingang
1928, Tempera, 27 x 19,5 cm

Bez. u.r.: B, Rs. bez.: gbrockmann / AKADEMIE EINGANG / ddf /
1928 / Erste farbige Fassung
Brockmann Nachlaß
- 372** Gottfried Brockmann
Die Muse der Kunst
1928, farbige Zeichnung, 49 x 37 cm

Bez. u.r.: B
The Yale University Art Gallery

- 373** Gottfried Brockmann
Laterna magica
1929, blauer Farbstift und Tempera, 27,5
x 19 cm
- Bez. M.r.: B, Rs. bez.: gbrockmann / Skizze zum / Bild: Laterna
magica. / (60 x 40) verschollen. / getönte Ozaltpausen / Negativ
ca. 1929 / Erstfassung der Zeichnung 1927, von diesen /
negativen Blaupausen 1 noch / im Kunsthandel
Brockmann Nachlaß
- 374** Gottfried Brockmann
Laterna magica
1927, Blaupause, 29 x 19,8 cm
- Bez. u.l.: B, Rs. bez.: gbrockmann / 27 / (Vorsicht Licht:
Blaupause) / Laterna magica
Brockmann Nachlaß
- 375** Gottfried Brockmann
Laterna magica
1947, Harzölfarbe, 48 x 55,5 cm
- Bez. u.r.: B, Rs. bez.: Laterna Magica, gbrockmann, 1928, Hof
47, 1. Fassung zerstört
Brockmann Nachlaß
- 376** Gottfried Brockmann
Camera obscura
1927, Tempera, 26,5 x 20,5 cm
- Bez. u.r.: B
Verbleib unbekannt
- 377** Gottfried Brockmann
Schattenreißer
1927, Bleistift, laviert, auf Karton aufgezogen, 33 x 25 cm
- Bez. u.M.: B, am u. Rand bez.: Schattenreißer, auf dem Karton bez.:
gbrockmann 1927
Brockmann Nachlaß
- 378** Gottfried Brockmann
Schattenspieler
1946, Tempera, 24,6 x 17,8 cm
- Bez. u.M.: B, Rs. bez.: gbrockmann / 1946 / "Schattenspieler"
Brockmann Nachlaß

- 379** Gottfried Brockmann
Der Anthropologe in phrenologischer Sicht
 Nicht datiert [um 1927/28], Harzölfarbe, 36,5 x 25,5 cm
 Bez. u.l.: B
 Privatbesitz
- 380** Raoul Hausmann
Bildnis Felixmüller
 1920
 Kupferstichkabinett Berlin-Dahlem
- 381** **Schädel vom Sepik-Fluß**
 Pauszeichnung Brockmanns, 14,5 x 11,5 cm, auf Karton aufgeklebt
 Bez. u. r.: N. Guinea / Schädel vom / Sepik-Fluß. Auf d. Karton u.r.:
 bez.: Nach: Hans Findeisen- / Stuttg. 1939 >Menschen in aller Welt<
 Brockmann Nachlaß, aus dem Konvolut: "Kranien-Kulte"
- 382** Gottfried Brockmann
Akademiemodell
 1926, Bleistift, 22,8 x 16,8 cm
 Bez. u.: B 26 Ddf.
 Gerd Sander, Bonn
- 383** Max Ernst
La parole
 1921, Collage, Illustrationsvorlage zu
 Paul Eluard, >Répétitions<, Paris 1922,
 S. 16
 Abb: Roh 1925, o. Pag.
- 384** Gottfried Brockmann
Montage baroque
 1927, Bleistift, im Kontur ausgeschnitten und auf Karton
 aufgeklebt, 51,5 x 34,5 cm
 Bez. in d. Zeichnung u.M.: B, darunter bez.: MONTAGE
 BAROQUE
 Privatbesitz
- 385** **Gesichts-Punkt-Roller**
 Reklameanzeige
 Aufgefunden in Brockmanns Sammlung "1880 / Material"
 Herkunft und Datum unbekannt, in etwas variiert Form
 abgebildet in: Die Gartenlaube, Nr. 35, 1927

- 386** Gottfried Brockmann
Punktroller und Arterien
 1927, Bleistift, 16 x 16,9 cm
- Rs. bez.: "Punktroller" / und Arterien / nach einem Werbeinserat / (Ddf.) / 1927
 Brockmann Nachlaß
- 387** Gottfried Brockmann
Das Akademiemodell
 1929, Tempera und Harzölfarbe, 41 x 47 cm
- Bez. u.M.: B, Rs. bez.: gottfried brockmann, akademiemodell, 1929, Ddf., Farbstudie zu einem lebensgroßen Bild. (verschollen) Der Anton = "Dä Tünn" war in den Achtzigern und saß immer noch Modell. Er sagte: "Jo, fröher do stand ich noch meinen Mann". Er war Schaueremann am Rheinhafen gewesen - ein sog. Rhinroller. "Damals han ich noch drei Stonde hingerenander hänge künne - net als Chrestos, do war ech ze kompakt zo, un hat och nit nen Bart - ever als Schächer, wor ech jöt!"
 Privatbesitz
- 388** Gottfried Brockmann
Die Faust
 1928, Tempera und Harzölfarbe auf Pappe, 40 x 30 cm
- Bez. u.l.: B, Rs. bez.: gottfr. brockmann, ddf. 1928, die faust
 Brockmann Nachlaß
- 389** Gottfried Brockmann
Atelierinterieur
 Nicht datiert, Bleistift, roter Farbstift und Tempera, 8,7 x 6,2 cm
- Bez. u.r.: B
 Axel Schollenberg, Kiel
- 390** Gottfried Brockmann
Das alte Modell
 1937, Tempera und Harzölfarbe, 140 x 116 cm
- Bez. u.M.: B, Rs. bez.: gottfried brockmann / 1937 / Brln. / das alte modell
 Brockmann Nachlaß
- 391** Gottfried Brockmann
Ohne Titel
 Nicht datiert, Bleistift, Kugelschreiber und Aquarell, 7,9 x 7,3 cm
- Brockmann Nachlaß

- 392** Gottfried Brockmann
Ohne Titel
Nicht datiert, Bleistift und brauner Farbstift, 12,8 x 9,4 cm

Bez. u.r.: B
Brockmann Nachlaß
- 393** Gottfried Brockmann
Ohne Titel
Nicht datiert, Bleistift und blauer Farbstift, 10 x 12,5 cm

Bez. u.M.: B
Brockmann Nachlaß
- 394** Gottfried Brockmann
Der Pfeifenbaum
1929, Mischtechnik, 38,5 x 30 cm

Bez. u.M.: B, Rs. bez.: "der pfeifen / baum" gottfried / brockmann / 1929
Brockmann Nachlaß
- 395** Gottfried Brockmann
Gastraeaden
Tafel in: Haeckel, Natürliche Schöpfungsgeschichte, Taf. VI
- 396** Gottfried Brockmann
Der Pfeifenast
1929, Mischtechnik auf Pappe, 39 x 45 cm

Bez. u.l.: B, Rs. bez.: Der pfeifenast, 1929, gottfried brockmann
Brockmann Nachlaß

Ausstellungsverzeichnis

Einzelausstellungen

- 1963** Gemälde, Zeichnungen, Graphik, Kölnischer Kunstverein
- 1964** Gemälde, Zeichnungen, Graphiken, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Schleswig - Schloß Gottorf
- 1972** Galleria del Levante, Milano - München
- 1973** Galerie XX, Hamburg
Pommersches Tagebuch, Bilder von der Ostseeküste - Gemälde, Gouachen, Zeichnungen 1932-1942, Gemäldegalerie der Stiftung Pommern, Kiel, Schloß / Rantzaubau
- 1974** Galleria della Rocchetta, Parma
Zeichnungen, Galerie Michael Hasenclever, München
- 1975** Disegni, tempere, acquarelli, Studio d'Arte Grafica, Milano
Drawings 1921-1931, Shepherd Gallery, Associates, New York
Galleria d'Arte San Marco dei Giustiniani, Genova
- 1976** Gemälde, Zeichnungen, Graphik, Karl Ernst Osthaus Museum, Hagen und Kunsthalle zu Kiel
- 1978** Malerier, tegninger, grafikk, Oslo Kunstforening und Trondhjems Kunstforening
- 1982** Kunstverein Hamburg
- 1983** Pommersches Tagebuch, Bilder von der Ostseeküste - Gemälde, Gouachen, Zeichnungen, Gemäldegalerie der Stiftung Pommern, Kiel, Schloß / Rantzaubau
- 1984** Galerie Michael Neumann, Kiel
- 1985** Overbeck-Gesellschaft, Lübeck
- 1993** Arbeiten aus den 20er Jahren, Galerie Funken, Köln
- 1995/
1996** Bild und Überzeitlichkeit, Stadtgalerie im Sophienhof, Kiel, Haus am Waldsee, Berlin und Rheinisches Landesmuseum, Bonn
- 2000** Gottfried Brockmann, Galerie im Hof, Kiel
- 2003** Gottfried Brockmann, Zum hundertsten Geburtstag, Ausst. Galerie Remmert und Barth, Düsseldorf
- 2003** Gottfried Brockmann Preis 2003, Ausst. Stadtgalerie Kiel

Gruppenausstellungen

- 1931** Société Anonyme, New York
Deutscher K nstlerbund, Essen, Kat. Nr. 54, 55
- 1932** Düsseldorf-Münchener Kunstaussstellung, Rheinische Sezession,
Düsseldorf, Kat. Nr. 286, 287, 288
- 1933** Deutscher K nstlerbund, Kunstverein Magdeburg e. V., Kat. Nr. 36
- 1934** Große Berliner Kunstaussstellung, in den Räumen der Akademie
der Künste, Berlin, Kat. Nr. 48, 49
Preußische Akademie der Künste zu Berlin, Herbstausstellung,
Kat. Nr. 117
- 1936** Malerei und Plastik in Deutschland, Kunstverein in Hamburg, Kat. Nr.
33
Gottfried Brockmann - Gemälde, und Marianne Reunert - Plastik,
Galerie Feldh user und Fritze, Berlin
- 1947** Kunstaussstellung Kulturbund Hof, Kat. Nr. 4, 5, 6
- 1949** Fichtelgebirgs-Kunstaussstellung, Bernek i. F., Kat. Nr. 151-153c
- 1951** Gottfried Brockmann - Gemälde, Graphik, und Marianne
Brockmann-Reunert - Plastik, Graphik, Kunstamt
Charlottenburg, Berlin, Kat. Nr. 1 - 84
- 1964** Ludwig Maria Beck, Gottfried Brockmann, Gudrun Meise, Thomas
Niederreuther, Willi Sohl, Wolfgang von Websky, Münchner
Kunstverein
- 1965** Maleri, grafikk, skulptur fra Schleswig-Holstein, Trondhjems
Kunstforening, Kat. Nr. 7, 8
- 1967** Erik Richter, Gottfried Brockmann, Johannes Gebhardt, Galerie "Hof
Dodau", Kreis Plön
- 1968** Sammlung Hahn - Zeitgenössische Kunst, Wallraf-Richartz-
Museum, Köln, Kat. Nr. 31-33
- 1972** Neue Sachlichkeit - Neuer Realismus, Galerie Loehr, Frankfurt
- 1973** Realismus der Zwanziger Jahre, Galerie Michael Hasenclever,
München, Kat. Nr. 3, 4
- 1974** Disegno politico e satirico; Galleria Comunale d'Arte Moderna, Citta'
di Forte dei Marmi, o. Nr.
Réalisme en allemande 1919-1933, Musée d'art et d'industrie, Saint-
Etienne
Musée d'art et d'histoire, Chambéry, Kat. Nr. 5-8
- 1975** Die Progressiven, Galerie Brockstedt, Hamburg, o. Pag., o.
Kat. Nr.
- 1976** Realismus der Zwanziger Jahre, Galerie Michael Hasenclever,
München, Kat. Nr. 8-11
Die Zwanziger Jahre im Portrait, Rheinisches Landesmuseum,
Bonn, Kat. Nr. 10

- 1977** Wem gehört die Welt, Kunst und Gesellschaft in der Weimarer Republik, NGBK, Berlin, Kat. Nr. 223-228
Tendenzen der Zwanziger Jahre - 15. Europäische Kunstausstellung, Berlin, Kat. Nr. 3 / 624-625
Cityscape, Urban themes in American, German and British Art, Hayward Gallery, London, Kat. Nr. 28
German Realists 1918-1933, Picadilly Gallery, London, Kat. Nr. 2-6
Neue Sachlichkeit und Realismus, Kunst zwischen den Kriegen, Museum des 20. Jahrhunderts Schweizergarten, Wien, Kat. Nr. 9-11
- 1978** Wem gehört die Welt, Kunst und Gesellschaft in der Weimarer Republik, Kunstverein Hannover
Aspetti della Nuova Oggettività Tedesca, Galleria Giulia, Roma, o. Nr.
Zwischen Widerstand und Anpassung, Kunst in Deutschland 1933-1945, Akademie der Künste, Berlin, Kat. Nr. 60-70
- 1979** Marianne Brockmann und Gottfried Brockmann, Tinas Galerie, Heikendorf
Art of the Twenties, The Museum of Modern Art, New York, S. 57
- 1980** Acht Katzen und ein Hund aus der Neuen Sachlichkeit, Galleria del Levante, München, o. Nr.
Stilleben und Landschaftsbilder der Neuen Sachlichkeit, Galleria del Levante, München, o. Nr.
Graphik der Klassischen Moderne, Galerie Glöckner, Köln, Kat. Nr. 20-25
Realismus der Zwanziger Jahre - Bilder, Zeichnungen, Druckgraphik, Galerie Michael Hasenclever, München, Kat. Nr. 18, 19
Max Ernst in Köln - Die rheinische Kunstszene bis 1922, Kölnischer Kunstverein, Kat. Nr. 129-131
- 1982** Spiegelbilder, Kunstverein Hannover, Wilhelm-Lehmbruck-Museum der Stadt Duisburg und Haus am Waldsee, Berlin, S. 70, 71
- 1983** Verboten - Verfolgt, Kunstdiktatur im 3. Reich, Wilhelm-Lehmbruck-Museum der Stadt Duisburg, Kunstverein Hannover und Kunsthalle Wilhelmshaven, S. 66 f., o. Kat. Nr.
- 1984** Rationalisierung, Kunsthalle Berlin
- 1985** Mit Bildern leben, Kunst in Altenheimen des Stadtklosters und der Landeshauptstadt Kiel, Kieler Stadtmuseum Warleberger Hof
Am Anfang: Das Junge Rheinland, Städtische Kunsthalle Düsseldorf, S. 254, 255, 257, 258
- 1986** German Realist Drawings of the 1920s, Harvard University Art Museums, Busch-Reisinger Museum, Kat. Nr. 11-14
Natur und Naturzerstörung in der Schleswig-Holsteinischen Kunst der letzten 200 Jahre, Kieler Stadt- und Schiffahrtsmuseum und Städtisches Museum Flensburg, Kat. Nr. 45
- 1995** InterZonale 1945, Kunsthalle zu Kiel

1996 BilderHeimat, Kunst aus Schleswig-Holstein in einer Kieler Privatsammlung, Schleswig-Holsteinische Landesbibliothek, Kiel, Nr. 109-132

Beteiligung an den Landesschauen des Berufsverbandes Bildender Künstler Schleswig-Holsteins

Bibliographie

Schriften von Gottfried Brockmann

Zeitfragen um eine lebendige Kunst, in: Fichtelgebirgs-Kunstaussstellung, Ausst. Kat. Berneck i. F. 1949, S. 6 f.

Formprobleme in der Kunst unserer Zeit, Schriftenreihe der Muthesius-Werkschule Kiel, Heft 3, 1953

Ein Besuch bei Emil Nolde, o.O., o.J. [Kiel 1956]

Als Hrsg.: Muthesius-Werkschule Kiel, Daten zur fünfzigjährigen Geschichte 1907-1957, Kiel 1957

Als Hrsg.: Hermann Muthesius; Die Werkbundarbeit der Zukunft (1914), Schriftenreihe der Muthesius-Werkschule Kiel, Heft 7, 1960

Das Zeichnen ist eine notwendige, ständig zu wiederholende Übung [...], Einblatt-Druck o.O., o.J.

Pommersches Tagebuch - Bilder von der Ostseeküste - 1932-1942, Stiftung Pommern, Mitteilungen und Aufsätze 4 / 1973, Sonderdruck aus der Zeitschrift "Pommern" 4 / 1973, S. 32-34

Stilleben, in: Das Stilleben, Ausst. Kat. Bundesverband Bildender Künstler, Landesverband Schleswig-Holstein, Kiel 1975, o. Pag.

Literatur zu Gottfried Brockmann

BROCKMANN AUSST. KAT. KÖLN 1963 Gottfried Brockmann, Gemälde - Zeichnungen - Graphik, Ausst. Kat. Kölnischer Kunstverein, Köln 1963

BROCKMANN AUSST. KAT. MÜNCHEN 1972 Gottfried Brockmann, Ausst. Kat. galleria del levante, München 1972

BROCKMANN AUSST. KAT. MÜNCHEN 1974 Gottfried Brockmann, Zeichnungen, Ausst. Kat. Galerie Hasenclever, München 1974

BROCKMANN AUSST. KAT. NEW YORK 1975 Gottfried Brockmann, Drawings 1921-1931, Ausst. Kat. Shepherd Gallery, Associates, New York 1975

BROCKMANN AUSST. KAT. HAGEN / KIEL 1976 Gottfried Brockmann, Gemälde - Zeichnungen - Graphik, Ausst. Kat. Karl Ernst Osthaus Museum Hagen u. Kunsthalle zu Kiel 1976

BROCKMANN AUSST. KAT. KIEL 1983 Gottfried Brockmann, 1903-1983, Bilder, Zeichnungen, Ausst. Kat. Galerie Michael Neumann, Kiel 1983

BROCKMANN AUSST. KAT. LÜBECK 1985 Gottfried Brockmann, Ausst. Kat. Overbeck-Gesellschaft, Lübeck 1985

BROCKMANN AUSST. KAT. KÖLN 1993 Gottfried Brockmann, 1903-1983, Arbeiten aus den 20er Jahren, Ausst. Kat. Galerie Funken, Köln 1993

BROCKMANN AUSST. KAT. KIEL / BERLIN 1995 Gottfried Brockmann - Bild und Überzeitlichkeit, Ausst. Kat. Stadtgalerie im Sophienhof, Kiel und Haus am Waldsee, Berlin 1995/96, Stuttgart 1995

DRESSLER Dresslers Kunsthandbuch, 2. Bd. Berlin 1930, Stichwort: Brockmann

HACKER 1975(1) Hacker, Jürgen; Die Stubenvögel, Ein Bild Gottfried Brockmanns - und seine Deutung, in: Kieler Nachrichten, 9. Jan. 1975, S. 22, in gekürzter Fassung abgedruckt in: Bilder Heimat, Kunst aus Schleswig-Holstein in einer Kieler Privatsammlung, Ausst. Kat. Schleswig-Holsteinische Landesbibliothek Kiel 1996, S. 142

HACKER 1975(2) Hacker, Jürgen.; Das Akademiemodell, Ein Bild von Gottfried Brockmann aus den 20er Jahren, in: Schleswig-Holstein 8. 75, S. 203 f., in gekürzter Fassung abgedruckt in: Bilder Heimat, Kunst aus Schleswig-Holstein in einer Kieler Privatsammlung, Ausst. Kat. Schleswig-Holsteinische Landesbibliothek Kiel 1996, S. 134

HACKER 1985 Hacker, Jürgen; Hohle Hühner - oder: das Spiel mit den Attrappen, in: Brockmann Ausst. Kat. Lübeck 1985, S. 21 ff., in gekürzter Fassung unter dem Titel: Gottfried Brockmann: Attrappengans und Das ausgekochte Huhn abgedruckt in: Bilder Heimat, Kunst aus Schleswig-Holstein in einer Kieler Privatsammlung, Ausst. Kat. Schleswig-Holsteinische Landesbibliothek Kiel 1996, S. 156

HACKER 1988 Hacker, Jürgen; Von den Trieben der Tonvögel, in: Loseblattordner mit Werkmonographien zur Sammlung der Stadtgalerie im Sophienhof Kiel, Hrsg.: Landeshauptstadt Kiel, Kulturamt, Kiel 1988, o. Pag.

HACKER 1996 (1) Hacker, Jürgen; Gottfried Brockmann, Das eingebildete Huhn, in: Bilder Heimat, Kunst aus Schleswig-Holstein in einer Kieler Privatsammlung, Ausst. Kat. Schleswig-Holsteinische Landesbibliothek Kiel, 1996, S. 136

HACKER 1996 (2) Hacker, Jürgen; Gottfried Brockmann, Das Goldfischglas, in: Bilder Heimat, Kunst aus Schleswig-Holstein in einer Kieler Privatsammlung, Ausst. Kat. Schleswig-Holsteinische Landesbibliothek, Kiel 1996, S. 138

HACKER 1996 (3) Hacker Jürgen; Gottfried Brockmann, Raucher in der Kneipe, in: Bilder Heimat, Kunst aus Schleswig-Holstein in einer Kieler Privatsammlung, Ausst. Kat. Schleswig-Holsteinische Landesbibliothek, Kiel 1996, S. 144

HACKER 1996 (4) Hacker, Jürgen; Gottfried Brockmann, Kölner Kneipe, in: Bilder Heimat, Kunst aus Schleswig-Holstein in einer Kieler Privatsammlung, Ausst. Kat. Schleswig-Holsteinische Landesbibliothek, Kiel 1996, S. 146

JENSEN Jensen, Jens Christian; Der Kölner "Progressive" Gottfried Brockmann (1903-1983) im schleswig-holsteinischen Kiel und seine Malerei bis 1933, in: Nordelbien, 58. 1989, S. 179-187

DAS KUNSTBLATT "Arbeiter", Linolschnitte von Gottfried Brockmann (von K.H.) in: Das Kunstblatt XII, 1928, S. 95

KRUSE 1970 Kruse, Joachim; Gottfried Brockmann, Schleswig 1970

KRUSE 1986 Kruse, Joachim; Pommersches Tagebuch 1932-1942, Bilder von der Ostseeküste, Zeichnungen, Aquarelle, Gouachen von Gottfried Brockmann, Neumünster 1986

NIEVERS Nievers, Knut; Künstlerisch auf der Kippe der Zeit, in: Brockmann Ausst. Kat. Kiel/Berlin 1995, S. 10-14

SCHMITT Schmitt, Hans; Raumgestaltung durch die Farbe, in: Die Bauwelt, Nov. 1927, S. 6

SCHNEEDE Schneede, Uwe M.; Gottfried Brockmann, Ausst. Kat. Galleria del Levante, München - Milano 1972, o. Pag.

DER STERN "Nach meinen Bildern fragt keiner"; Artikel über Gottfried Brockmann in: Der Stern, 1. Juli 1982, S.117

THIELE 1983 Thiele, Gernot; Aus Gesprächen zwischen Gottfried Brockmann und Gernot Thiele von September 1982 bis Januar 1983, in: Gottfried Brockmann 1903-1983, Bilder, Zeichnungen, Ausst. Kat. Gal. Neumann, Kiel 1983, S. 4-6

THIELE 1985 Thiele, Gernot; Gottfried Brockmann, Vita, in: Am Anfang: Das Junge Rheinland, hrsg. v. Ulrich Krempel, Ausst. Kat. Städtische Kunsthalle Düsseldorf 1985, S. 314 f.

THIELE 1988 Thiele, Gernot; Maritime Relikte, in: Loseblattordner mit Werkmonographien zur Sammlung der Stadtgalerie im Sophienhof Kiel, Hrsg.: Landeshauptstadt Kiel, Kulturamt, Kiel 1988, o. Pag.

THIELE 1993 Thiele, Gernot; Das Kunstwerk als Lehrstück? Einige Noten zum Verhältnis von Form und Inhalt im frühen Werk Gottfried Brockmanns, in: Gottfried Brockmann 1903-1983, Arbeiten aus den 20er Jahren, Ausst. Kat. Galerie Funken, Köln 1993, S. 4-9

THIELE 1995 Thiele, Gernot; Programme und Ideen im Werk Gottfried Brockmanns, in: Brockmann Ausst. Kat. Kiel/Berlin 1995, S. 16-49

THIELE 1996 (1) Thiele, Gernot; Gottfried Brockmann, Blick in den Garten, in: Bilder Heimat, Kunst aus Schleswig-Holstein in einer Kieler Privatsammlung, Ausst. Kat. Schleswig-Holsteinische Landesbibliothek, Kiel 1996, S. 140

THIELE 1996 (2) Thiele, Gernot; Gottfried Brockmann, Frau und Becken, in: Bilder Heimat, Kunst aus Schleswig-Holstein in einer Kieler Privatsammlung, Ausst. Kat. Schleswig-Holsteinische Landesbibliothek, Kiel 1996, S. 154

THWAITES, Exhibitions in Germany Thwaites, John Anthony; Exhibitions in Germany, in: Pictures on Exhibit, XXVII, No. 2, Nov. 1963, S. 58. f.

THWAITES, Ein Maler der verlorenen Epoche Thwaites, John Anthony; Ein Maler der verlorenen Epoche, in: Deutsche Zeitschrift, 28-IX-1963. Ebenfalls: Thwaites, John Anthony; Der doppelte Maßstab, Kunstkritik 1955-1966, Frankfurt 1967, S. 230 f.

VOLLMER Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler des 20. Jh., hrsg. v. Hans Vollmer, Bd. 1, Leipzig 1953, S. 319

WILHELMI Handbuch der Symbole in der Bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts, hrsg. v. Christoph Wilhelmi, Frankfurt a.M./Berlin 1980, Stichwort "Gliederpuppe"

WINTER Winter, Peter; Mensch und Ding in Brockmanns Werk, in: Bilder Heimat, Kunst aus Schleswig-Holstein in einer Kieler Privatsammlung, Ausst. Kat. Schleswig-Holsteinische Landesbibliothek Kiel 1996, S. 148

Allgemeine Literatur und Quellen

a bis z a bis z; organ der gruppe progressiver künstler, (hrsg.: heinrich hoerle, ab nr.22 hrsg. gruppe köln) köln 1. oktober 1929 - 30. februar 1933

ADRIANI Baumeister, Dokumente, Texte, Gemälde, hrsg. v. Götz Adriani, Köln 1971 (Ausst. Kat. Kunsthalle Tübingen 1971)

ALBERTI Alberti, Leone Battista; Drei Bücher über die Malerei, zitiert nach: Alberti, L. B.; Kleinere kunsttheoretische Schriften, hrsg. von Hubert Janitschek, Wien 1877

ALDENHOVEN Aldenhoven, Karl; Geschichte der Kölner Malerschule, Textbd. u. Tafelbd., Lübeck 1894-1902

ARI S Ari s, Philippe; Bilder zur Geschichte des Todes, München u. Wien 1984

ARNHEIM 1977 Arnheim, Rudolf; Anschauliches Denken, Köln 1977

ARNHEIM 1980 Arnheim, Rudolf; Zur Psychologie der Kunst, Frankfurt/M., Berlin, Wien 1980

BACH Bach, Adolf; Deutsche Volkskunde, Heidelberg 1960

BACHOFEN Bachofen, Johann Jakob; Das Mutterrecht, Frankfurt a. M. 1982

BADT Badt, Kurt; Raumphantasien und Raumillusionen, Köln 1963

BÄCHTOLD-STÄUBLI Bächtold-Stäubli, Hans; Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, Berlin-New York 1987

BERTONATI Bertoni, Emilio; Die Neue Sachlichkeit in Deutschland, Mailand 1969, zitiert nach der deutschen Ausgabe: München 1974

BODE Bode, Wilhelm von; Die Kunst der Frührenaissance in Italien, Berlin 1923

BOHNEN 1976 Bohnen, H.U.; Das Gesetz der Welt ist die Änderung der Welt - Die rheinische Gruppe progressiver Künstler (1918-1933), Berlin 1976

BOHNEN 1986 Bohnen, H.U.; Konservativität und Moderne: Zeichnungen im Köln der Zwanziger Jahre, in: Nisbet, Peter (Ed.); German Realist Drawings of the 1920s, Ausst. Kat. New York City Guggenheim Mus., Cambridge Mass. Harvard University Art Mus., Stuttgart Staatsgalerie 1986, S. 57-61

BOURDIEU Bourdieu, Pierre; Zur Soziologie der symbolischen Formen, Frankfurt a.M. (4. Aufl.) 1991

BRAUN 1924 Braun, Joseph; Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung, München 1924

BRAUN 1932 Braun, Joseph, Das christliche Altargerät in seinem Sein und in seiner Entwicklung, München 1932

BRAUN 1973 Braun Joseph; Das christliche Altargerät in seinem Sein und in seiner Entwicklung, Hildesheim-New York 1973

BRETON Breton, André; Erstes Manifest des Surrealismus, zitiert nach: André Breton, Die Manifeste des Surrealismus, Hamburg 1977

BROCKMANN, HARALD Brockmann, Harald; Die Spätzeit der Kölner Malerschule, Der Meister von St. Severin und der Meister der Ursulalegende, Bonn und Leipzig 1924

BRÖCKER Bröcker, Walter; Platos Gespräche, Frankfurt a. M. 1990

CARRÁ Carrá, Ausst. Kat. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 1987

CLAIR Clair, Jean; Das Metaphysische und die Unheimlichkeit, in: Realismus zwischen Revolution und Reaktion 1919-1939, Ausst. Kat. Staatliche Kunsthalle Berlin 1981, S. 26-35

CUVELAND Cuveland, Helga u. Ernst de; Taufengel in Schleswig-Holstein und Hamburg, Hamburg 1978

DADA - CONSTRUCTIVISM Dada - Constructivism, The Janus Face of the Twenties, Ausst. Kat. Annelly Juda Fine Art, London 1984

DE CHIRICO AUSST. KAT 1983 Giorgio de Chirico der metaphysiker, hrsg. von William Rubin, Wieland Schmied und Jean Clair, Ausst. Kat. Haus der Kunst, München 1983 und Centre Pompidou, Paris 1983

DIE ZWANZIGER JAHRE Die zwanziger jahre - Manifeste und Dokumente Deutscher Künstler, hrsg. von Uwe M. Schneede, Köln 1979

DVORÁK Dvorák, Max; Ein Stilleben des Bueckelaer, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, 36. Bd., 1923-1925, S. 1-14

EMBLEMATA Henkel, Arthur u. Schöne, Albrecht; Emblemata, Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. u. XVII. Jahrhunderts, Stuttgart 1967

EMMENS Emmens, J.A.; 'Eins aber ist nötig' - Zu Inhalt und Bedeutung von Markt- und Küchenstücken des 16. Jahrhunderts, in: Album Amicorum J.G. van Gelder, The Hague 1973, S. 93-101

FISCHER Fischer, Alfred M.; "Es werde Mode, die Kunst vergehe", zu "Fiat modes pereat ars" von Max Ernst, in: Ausst. Kat. Max Ernst, Druckgraphische Werke und illustrierte Bücher, hrsg. v. Alfred M. Fischer u. Gabriele Lohberg, Köln 1990, S. 27 - 46

FISCHER-DÜCKELMANN Fischer-Dückelmann, Anna; Die Frau als Hausärztin, München/Wien 1913

FLUCK Fluck, Andreas; Magischer Realismus in der Malerei des 20. Jahrhunderts, Frankfurt a. M. - Berlin - Bern - usw. 1994

FORSSMAN Forssman, Erik; Ikonologie und allgemeine Kunstgeschichte, in: Bildende Kunst als Zeichensystem Band 1, Ikonographie und Ikonologie, hrsg. v. Ekkehard Kaemmerling, Köln 1979, S. 257 - 300

FREUD, TRAUMDEUTUNG Freud, Sigmund; Gesammelte Werke, 2. u. 3. Bd., Die Traumdeutung / Über den Traum, Frankfurt a. M. 1968

FREUD, DAS UNHEIMLICHE Freud, Sigmund; Das Unheimliche, in: Ders., Gesammelte Werke 12. Bd., Frankfurt a.M. 1972, S. 227-268

FREUNDLICH, INTELLEKTUELLE UND PROLETARIER Freundlich, Otto; Intellektuelle und Proletarier, in: Der Ventilator, 1. Jhg., März 1919 Nr. 6, S. 1-6

FREUNDLICH, DIE OPTISCHE MORAL Freundlich, Otto; Die optische Moral, in: Der Strom, 3. 1919, S. 7-10

FREUNDLICH, WELT - URWELT Freundlich, Otto; Welt - Urwelt, in: Die Aktion, 8. Jhg. Heft 37/38, 21. Sept. 1918, S. 469-474

FUCHS Fuchs, Eduard; Illustrierte Sittengeschichte vom Mittelalter bis zur Gegenwart, (Bd. 1-3 nebst Erg.-Bd. 1-3), München 1909-12

GEHLEN Gehlen, Arnold; Der Mensch, Seine Natur und seine Stellung in der Welt, Berlin 1940

GORDON Gordon, Donald E.; Ernst Ludwig Kirchner, München 1968

GREIN UND JÜNGLING Grein, Gerd.J. und Jüngling, Eleonore; Pfeiffiguren aus Europa, Oetzberg 1981

GROSZ Grosz, George; Zu meinen neuen Bildern, in: Das Kunstblatt, V. 1921, S. 11-14

GÜSE August Macke; Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, hrsg. v. Ernst Gerhard Güse, München 1986

HAECKEL, WELTRÄTSEL Haeckel, Ernst; Die Welträtsel, Erste Veröffentlichung 1899, hier zitiert nach der Neuauflage: Stuttgart 1984

HAECKEL, LEBENSWUNDER Haeckel, Ernst; Die Lebenswunder, Gemeinverständliche Studien über Biologische Philosophie, Stuttgart 1904

HAECKEL, NATÜRLICHE SCHÖPFUNGSGESCHICHTE Haeckel, Ernst; Natürliche Schöpfungsgeschichte, Gemeinverständliche Vorträge über die Entwicklungslehre, Zweiter Teil, Allgemeine Stammesgeschichte, Berlin 1909

HARTLAUB Hartlaub, G.F.; Vorwort zum Ausst.Kat. NEUE SACHLICHKEIT, Städt. Kunsthalle Mannheim 1925, o. Pag.

HEGEL Hegel, Glauben und Wissen, Aufsätze aus dem kritischen Journal der Philosophie, Sämtliche Werke, hrsg. v. Hermann Glockner, Erster Bd., Stuttgart 1958

HENNEKE Neutestamentliche Apokryphen, hrsg. v. Edgar Henneke, Tübingen 1924

HENSCHEN Henschen, Folke; Der menschliche Schädel in der Kulturgeschichte, Berlin, Heidelberg, New York 1966

HERZOG Herzog, Günter; Anton Räderscheidt, Köln 1991

HIRSCHBERG Hirschberg, Walter; Frosch und Kröte in Mythos und Brauch, Wien • Köln • Graz 1988

HOCKE Hocke, Gustav René; Die Welt als Labyrinth, Manier und Manie in der europäischen Kunst, Hamburg 1957

HOERLE AUSST. KAT. Heinrich Hoerle, Leben und Werk, 1895-1936, Ausst. Kat. Kölnischer Kunstverein, Köln u. Bonn 1981

HOERNES Hoernes, Moritz; Urgeschichte der Menschheit, Berlin u. Leipzig 1926

HOLLÄNDER Holländer, Eugen; Wunder, Wundergeburt und Wundergestalt in Einblattdrucken des 15. bis 18. Jh., Stuttgart 1921

HUCH Huch, Ricarda; Ausbreitung und Verfall der Romantik, Leipzig 1902

HUSSERL Husserl, Edmund; Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie, Erstes Buch, Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie, 1.-3. Auflage: 1913, 1922, 1928, hier zitiert nach der Husserl Gesamtausgabe, hrsg. v. Karl Schumann, Den Haag 1976, Bd. III. 1

JEGGLE Jeggle, Utz; Volkskunde im 20. Jahrhundert, in: Brednich, Rolf W. (Hrsg.); Grundriss der Volkskunde, Berlin 1988, S. 51-71

JESSE Jesse, Wilhelm; Beiträge zur Volkskunde und Ikonographie des Hasen, in: Volkskunde-Arbeit, Otto Lauffer zum sechzigsten Geburtstag, hrsg. v. Ernst Bargheer u. Herbert Freudenthal, Berlin u. Leipzig 1934

JONES Jones, Ernest; Zur Psychoanalyse der christlichen Religion, Frankfurt a.M. 1970

JONGH Jongh, Eddy de; Erotica in Vogelperspectief, in: Simiolus 3. 1968/69, S. 22-74

JUNG, ÜBER DIE ARCHETYPEN DES KOLLEKTIVEN UNBEWUßTEN Jung, Carl G.; Über die Archetypen des kollektiven Unbewußten, in: Eranos-Jahrbuch 1934, S. 179-229

JUNG, ZWEI SCHRIFTEN ÜBER ANALYTISCHE PSYCHOLOGIE Jung, Carl G.; Zwei Schriften über analytische Psychologie, Ges. Werke 7. Bd., Olten u. Freiburg 1981

JUNG, DIE PSYCHOLOGISCHEN ASPEKTE DES MUTTERARCHETYPUS Jung Carl G.; Die psychologischen Aspekte des Mutterarchetypus, in: Eranos-Jahrbuch 1938, Rhein-Verlag Zürich 1939

KANOLDT Alexander Kanoldt, Ausst. Kat. Museum für Neue Kunst, Freiburg i. Br. 1987 u. Von der Heydt-Museum, Wuppertal 1987

KANT, KRITIK DER PRAKTISCHEN VERNUNFT Kants Werke, hrsg. v. d. Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften, Bd. V., Berlin 1908

KANT, KRITIK DER URTEILSKRAFT Kant Werkausgabe hrsg. v. Wilhelm Weischedel, X, Frankfurt a. M. 1974

KESTING UND VEY Kesting, Annamaria und Vey, Horst; Katalog der niederländischen Gemälde von 1550 bis 1800 im Wallraf-Richartz-Museum und im öffentlichen Besitz der Stadt Köln, Köln 1967

- KLAPHECK** Klapheck, Anna; Die »goldnen« zwanziger Jahre - Die Akademie zwischen den Kriegen, in: Zweihundert Jahre Kunstakademie Düsseldorf, hrsg. v. Eduard Trier, Düsseldorf 1973
- KLIBANSKY** Klibansky, Raymond, Panofsky, Erwin, und Saxl, Fritz; Saturn und Melancholie, Frankfurt / M. 1990
- KÖRNER 1976** Körner, Stephan; Artikel: Idealisierung/Realisierung, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 4, Darmstadt 1976
- KÖRNER 1977** Körner, Stephan; Erfahrung und Theorie, Frankfurt / M. 1977
- KREMPEL** Am Anfang: Das Junge Rheinland, hrsg. v. Ulrich Krempel, Ausst. Kat. Städtische Kunsthalle Düsseldorf 1985
- KRETSCHMER, KÖRPERBAU UND CHARAKTER** Kretschmer, Ernst; Körperbau und Charakter, 2. Aufl. Berlin 1922
- KRETSCHMER, MEDIZINISCHE PSYCHOLOGIE** Kretschmer, Ernst, Medizinische Psychologie, Leipzig 1922
- KRISS 1929** Kriss, Rudolf; Das Gebärmuttervotiv, Ein Beitrag zur Volkskunde nebst einer Einleitung über Arten und Bedeutung der deutschen Opfergebräuche der Gegenwart, Augsburg 1929
- KRISS 1930** Kriss, Rudolf; Volkskundliches aus altbayrischen Gnadenstätten, Augsburg 1930
- KRISS 1933** Kriss, Rudolf; Die religiöse Volkskunde Altbayerns, Baden bei Wien 1933
- KRISS-RETTENBECK** Kriss-Rettenbeck, Lenz; Bilder und Zeichen religiösen Volksglaubens, München 1963
- KUNST UND TECHNIK IN DEN 20ER JAHREN** Kunst und Technik in den 20er Jahren - Neue Sachlichkeit und Gegenständlicher Konstruktivismus, Ausst. Kat. Städtische Galerie im Lembachhaus, München 1980
- LANKHEIT** Lankheit, Klaus; Das Triptychon als Pathosformel, in: Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, 4. Abhandlung 1959
- LAUFFER** Lauffer, Otto u. Peuckert, Will-Erich, Volkskunde, Quellen und Forschungen seit 1930, hrsg. v. Karl Hönn, Bern 1951
- LÖFFLER** Löffler, Fritz; Otto Dix 1891-1969, Oeuvre der Gemälde, Recklinghausen 1981
- LOMBROSO** Lombroso, Cesare; Der Verbrecher in anthropologischer, ärztlicher und juristischer Beziehung, Deutsche Bearbeitung v. M. Fraenkel, 2 Bde., Hamburg 1890-1894
- MARQUARD** Marquard, Odo; Kompensation, in: Ders., Aesthetica und Anaesthetica, Paderborn, München, Wien, Zürich 1989
- MATT** Matt, Georgia; Das Menschenbild der neuen Sachlichkeit, Konstanz 1989
- MAX ERNST, AUSST. KAT. 1990** Max Ernst, Druckgraphische Werke und illustrierte Bücher, Ausst. Kat. Museum Ludwig, Köln 1990

MAX ERNST, AUSST. KAT. 1991 Max Ernst, Das Rendezvous der Freunde, Ausst. kat. Museum Ludwig, Köln 1991

MAX ERNST IN KÖLN Max Ernst in Köln, Die rheinische Kunstszene bis 1922, Ausst. Kat. Kölnischer Kunstverein Köln 1980

NEUE SACHLICHKEIT Neue Sachlichkeit, Bilder auf der Suche nach der Wirklichkeit - Figurative Malerei der Zwanziger Jahre, Ausst. kat. Städtische Kunsthalle Mannheim 1994, hrsg. von Manfred Fath, München - New York 1994

NEUE SACHLICHKEIT AND GERMAN REALISM OF THE TWENTIES Neue sachlichkeit and German Realism of the Twenties, Ausst. kat. Hayward Gallery, London 1978

NEUE SACHLICHKEIT - MAGISCHER REALISMUS Neue Sachlichkeit - Magischer Realismus, Ausst. kat. Kunsthalle Bielefeld 1990

NEUE SACHLICHKEIT UND REALISMUS Neue Sachlichkeit und Realismus, Kunst zwischen den Kriegen, Ausst. Kat. Museum des 20. Jahrhunderts, Schweizergarten, Wien 1977

NEUMEYER Neumeyer, Alfred; Zur Raumpychologie der "Neuen Sachlichkeit", in: Zeitschrift für Bildende Kunst (Leipzig) 61. Jhg., 1927/28, S. 66 - 72

NIXDORF Nixdorf, Heide; Tönender Ton, Tongefäßflöten und Tonpfeifen aus Europa, Berlin 1974

PANOFSKY, DÜRER... Panofsky, Erwin; Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers, München 1977

PANOFSKY, PERSPEKTIVE Panofsky, Erwin; Die Perspektive als symbolische Form, in: Vorträge der Bibliothek Warburg, 4. 1924/25, Reprint - Nendeln/Liechtenstein 1967, S.258 ff.

PEUCKERT Peuckert, Will-Erich; Zur Situation der Volkskunde, in: Fach und Begriff "Volkskunde" in der Diskussion, hrsg. v. Helge Gerndt, Darmstadt 1988

PFISTER Pfister, Friedrich; Bild und Sinnbild, in: Brauch und Sinnbild, Eugen Fehrle zum 60. Geburtstag, hrsg. v. Ferdinand Herrmann u. Wolfgang Treutlein, Karlsruhe 1940, S. 34-49

PLATON Platon, Sämtliche Dialoge, hrsg. v. Otto Apelt, Bd. VI, Hamburg 1988

POPPER Popper, Karl Raimund; Objektive Erkenntnis, Hamburg 1984

POTRATZ Potratz, Hanns; Bär und Hase in der Bildkunst des alten Luristan, in: Archiv für Orientforschung, 17. 1954-1956, S. 121-128

DIE PROGRESSIVEN Die Progressiven, Ausst. Kat. Galerie Brockstedt, Hamburg 1975, o. Pag.

RAPHAEL Raphael, Max; Arbeiter, Kunst und Künstler, Frankfurt a.M. 1975

REALISMUS UND SACHLICHKEIT Realismus und Sachlichkeit - Aspekte Deutscher Kunst 1919 - 1933, Ausst. kat. Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Kupferstichkabinett, Berlin 1974

RIEGL Riegl, Alois; Spätromische Kunstindustrie, (Nachdruck der 2. Auflage Wien 1927) Darmstadt 1987

- RIETSCHEL** Rietschel, Georg; Lehrbuch der Liturgik, Bd. I, Göttingen 1951
- ROBELS** Robels, Hella; Frans Snyders, Stilleben- und Tiermaler 1579-1657, München 1989
- RÖHRICH** Röhrich, Lutz; Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten, Freiburg-Basel-Wien 1973
- ROH 1921** Roh, Franz; Holländische Malerei, Jena 1921
- ROH 1925** Roh, Franz; Nach-Expressionismus - Magischer Realismus, Probleme der neuesten Europäischen Malerei, Leipzig 1925
- RÜSTOW** Rüstow, Alexander; Der Idealtypus, oder die Gestalt als Norm, in: Studium Generale, 6. 1953, S. 54-59
- SANDER 1929** Sander, August; Antlitz der Zeit, München 1929
- SANDER 1976** Sander, August; Menschen ohne Maske, München 1976
- SAUER** Sauer, Joseph; Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters, Münster 1964
- SCHEFFEL** Scheffel, Michael; Magischer Realismus: Die Geschichte eines Begriffes und ein Versuch seiner Bestimmung, Tübingen 1990
- SCHLIEMANN** Schliemann, Heinrich; Ilios, Leipzig 1881
- SCHMALENBACH** Schmalenbach, Fritz; Die Malerei der Neuen Sachlichkeit, Berlin 1973
- SCHMIED 1989** Schmied, Wieland; De Chirico und sein schatten, Metaphysische und surreale Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts, München 1989
- SCHMIED 1991** Schmied, Wieland, Wie Max Ernst es unternahm, die Welt des Giorgio de Chirico vom Kopf auf die Füße zu stellen, in: Ausst. Kat. Max Ernst, Das Rendezvous der Freunde, Köln 1991, S. 35 - 53
- SCHMITT-ROST** Schmitt-Rost, Hans; Heinrich Hoerle, Recklinghausen 1965
- SCHÖNWERTH** Schönwerth, Franz Xaver von; Aus der Oberpfalz, Sitten und Sagen, 3 Teile, Augsburg 1857-1859
- SEDLMAYR** Sedlmayr, Hans; Kunst und Wahrheit, Hamburg 1958
- SEIWERT AUSST. KAT.** Seiwert, Franz W.; Ausst. Kat. Kölnischer Kunstverein Köln, Westfälischer Kunstverein Münster, Kunstamt Kreuzberg Berlin, Städt. Kunstsammlungen Ludwigshafen/Rhein, 1978
- SEIWERT, SCHRIFTEN** Seiwert, Franz W.; Schriften, hrsg. v. Uli Bohnen u. Dirk Backes, Berlin 1978
- SELIGMANN, KURT** Seligmann, Kurt; Das Weltreich der Magie, Wiesbaden o.J. [1958]
- SELIGMANN, SIEGFRIED** Seligmann, Siegfried; Der böse Blick und Verwandtes, Ein Beitrag zur Geschichte des Aberglaubens aller Zeiten und Völker, Zweiter Band, Berlin 1910

SPITZING Spitzing, Günter; Lexikon byzantinisch-christlicher Symbole, München 1989

DIE SPRACHE DER BILDER Die Sprache der Bilder, Ausst. Kat. Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig 1978

STEINGRÄBER Steingräber, Erich; Deutsche Kunst der 20er und 30er Jahre, München 1979

TENDENZEN Tendenzen der Zwanziger Jahre, Ausst. Kat. Berlin 1977

VERWORN 1903 Verworn, Max; Allgemeine Physiologie, Jena 1903

VERWORN 1909 Verworn, Max; Die Anfänge der Kunst, Jena 1909

VERWORN 1914 Verworn, Max; Ideoplastische Kunst, Ein Vortrag, Jena 1914

VERWORN 1919 Verworn, Max; Die Entwicklung der ideoplastischen Kunst, in: Der Sturm, Jan. 1919, Heft 10, S. 126 f.

VIERTHUFF Vierthuff, Hans Gotthard; Die Neue Sachlichkeit: Malerei und Fotografie, Köln 1980

VÖGELE Vögele Christoph; Kastenraum und Flucht, Panorama und Kulisse, Zur Raumpsychologie der Neuen Sachlichkeit, in: NEUE SACHLICHKEIT - MAGISCHER REALISMUS, S. 25 ff.

WEBER Weber Max; Die "Objektivität" sozialwissenschaftlicher und sozialpolitischer Erkenntnis, zitiert nach: Max Weber, Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre, hrsg. v. J. Winckelmann, Tübingen 1988, S. 146-214

WEGE ZU KRAFT UND SCHÖNHEIT Wege zu Kraft und Schönheit; ein Film über moderne Körperkultur. Regie: Wilhelm Prager. Ms. u. wiss. Bearb.: Nicholas Kaufmann, Berlin 1926

WEIDHAAS Weidhaas, Hermann; Maske und Fassade, in: Zwischen Kunstgeschichte und Volkskunde, Festschrift für Wilhelm Fraenger, hrsg. v. Reinhard Peesch, Berlin 1960

WOLF Wolf, Werner; Der Mond im deutschen Volksglauben, Buhl 1929

WORRINGER 1908 Worringer, Wilhelm; Abstraktion und Einfühlung, Erstveröffentlichung 1908, zitiert nach der Ausgabe München 1981

WORRINGER 1919 Worringer, Wilhelm; Die altdeutsche Buchillustration, München 1919

Lebenslauf des Verfassers

Gernot Thiele
Grimmstraße 18
10967 Berlin

geboren am 25.12.1953 in Wanne-Eickel

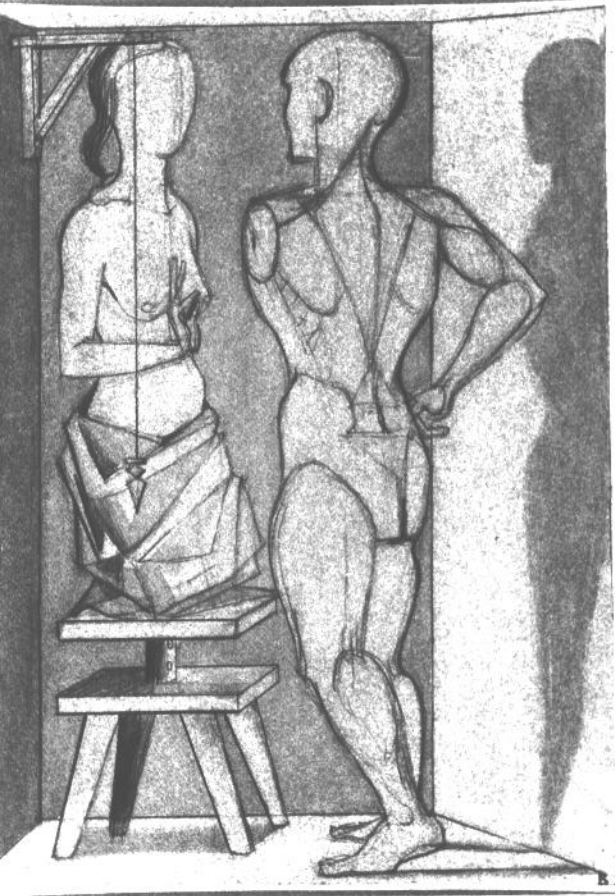
1960 - 1964	Besuch der Grundschule in Wanne-Eickel
1964 - 1974	Besuch des städt. neusprachlichen und mathematisch-naturwissenschaftlichen Gymnasiums in Wanne-Eickel
1974	Abitur
1974 - 1975	Zivildienst
1976	Studium der Philosophie an der Ruhr-Universität Bochum
1976 - 1980	Studium der Kunstgeschichte, Philosophie und Klassischen Archäologie in Freiburg / Brsg.
1980 - 1985	Studium der Kunstgeschichte, Philosophie und Klassischen Archäologie an der Freien Universität Berlin
1985	Abschluß mit Magister Artium

"[...] zu der Frage nach einer allgemein
verbindlichen Aussage der Kunst"

Strategien, Programme und Ideen im Werk Gottfried Brockmanns

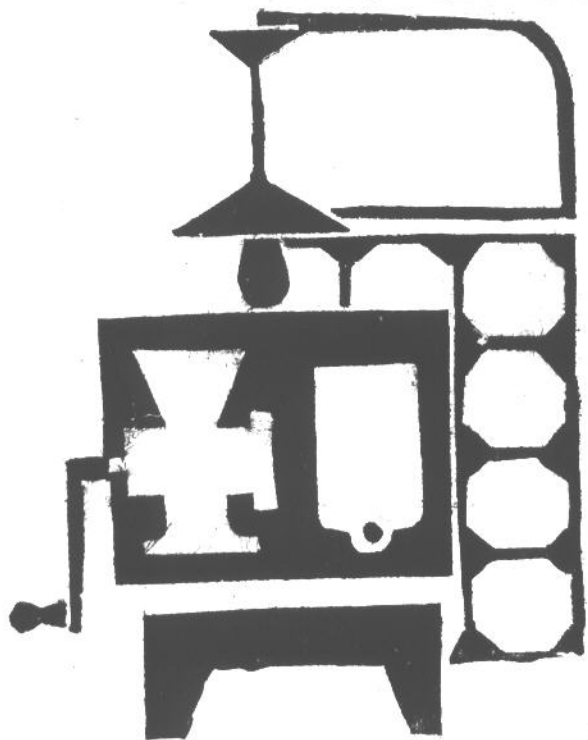
von Gernot Thiele

Abbildungen

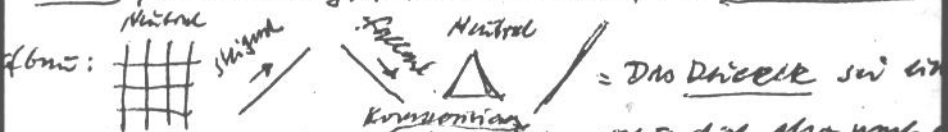


1

Gottfried Brockmann
**Der Gipsabguß ersetzt das
Fleisch**
1923



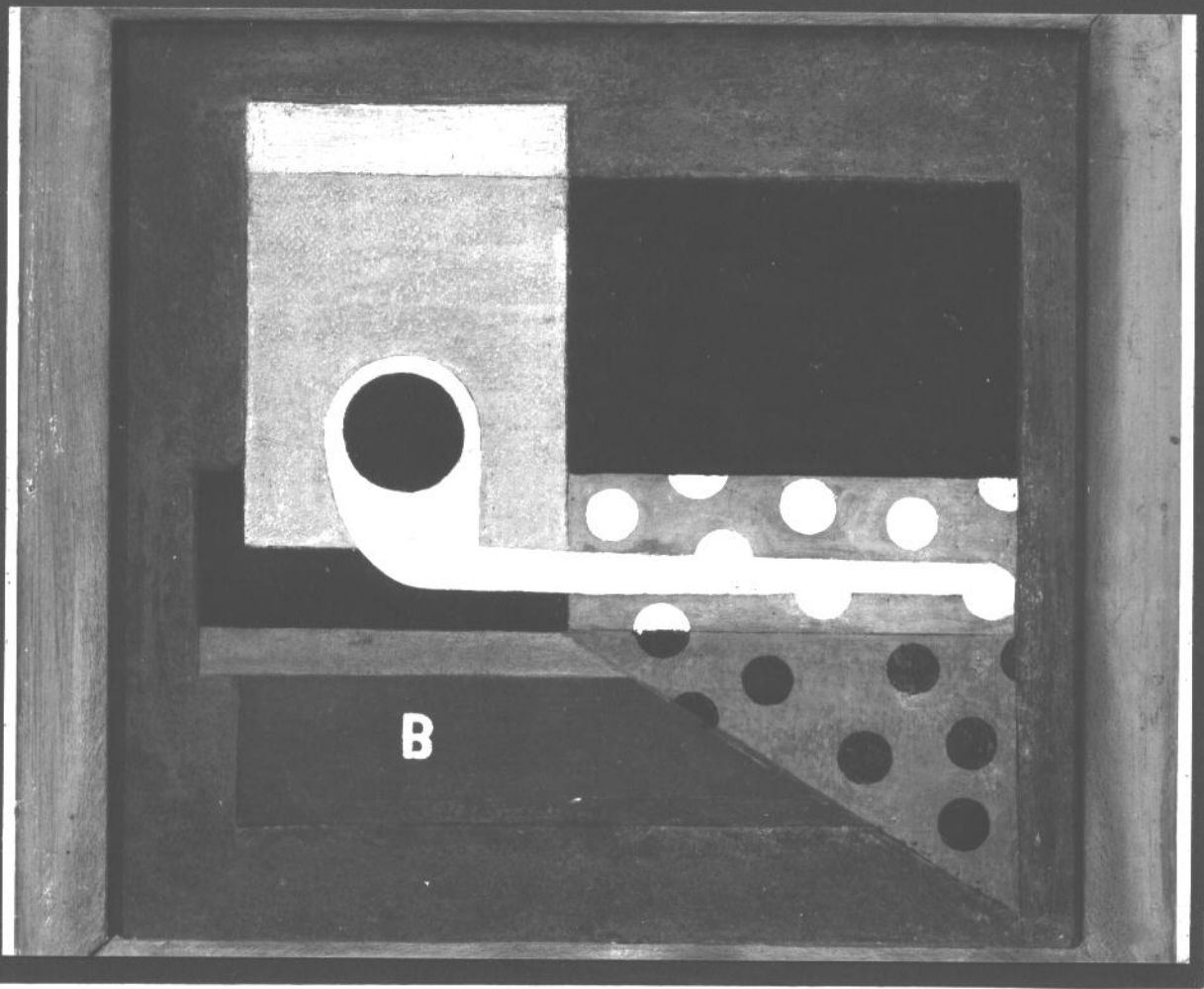
„gestört“ die „optische Bindung“, denn jede „Schraube“
 „Richtungsenergie“, der die „Fläche“ gestört. Sie sei in
 „Nähe“. Ihre „Richtungsenergie“ sei bindend, im
 „und die“, habe sich das „Wegliche“ „Winkel“ zu
 „wird“ dann wieder „statistisch“, jedoch sei dies mit
 „mit“, den man „gerade“; die „Dreieckskorn“



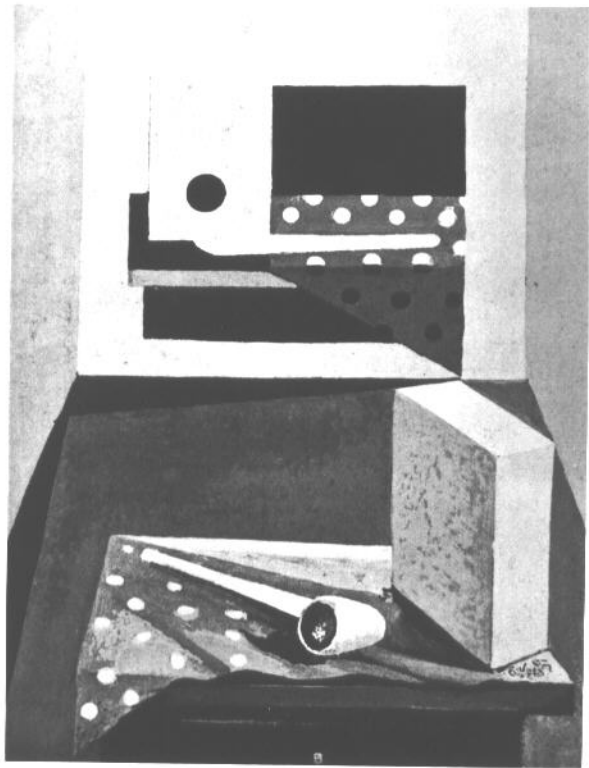
Zudem „Stauung“ Form: „richte“ die also, um
 „Gefüge“ (so rechte, zu mir), denn ich zu Folgen vermittle
 (wider einen kleinen Stellen) L. (in der Mitte, im Bereich des
 in meine B. (siehe 19.14)
 „Landes“, Born, habe ich diese Folgerung auch getrennt
 sieht.

Das waren natürlich Folgerungen „Stille“ (Pittfouder zu und so)

3 Schematische Zeichnung
 Brockmanns aus einem Brief an Uli
 Bohnen vom 27.3.1974



4 Gottfried Brockmann
Stilleben mit Tonpfeife
1924

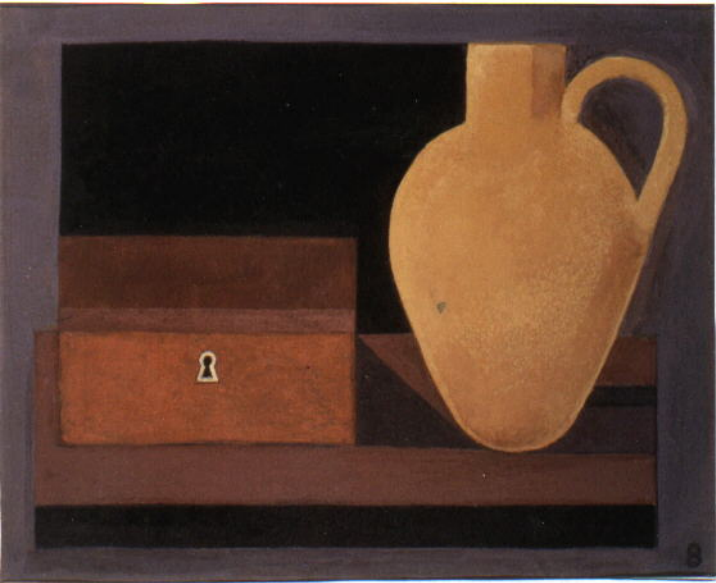


5 Gottfried Brockmann
Körper und Fläche II
1924/25

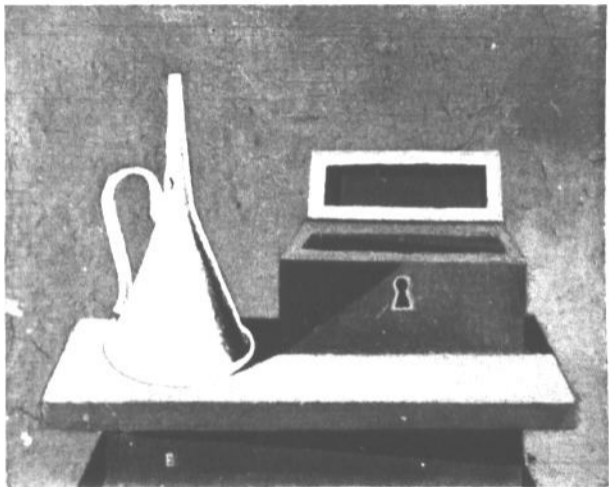


6

Gottfried Brockmann
Körper im imaginären Raum
1923

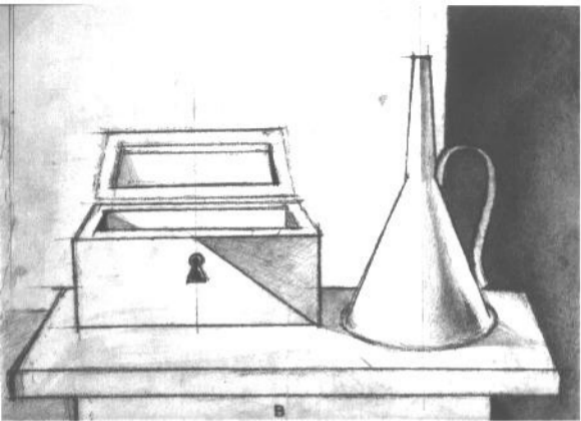


7 Gottfried Brockmann
Ohne Titel
Nicht datiert



8

Gottfried Brockmann
Körper im imaginären Raum II
1923



9

Gottfried Brockmann
Stilleben
Nicht datiert



10 Gottfried Brockmann
Alice
1924



11 Gottfried Brockmann
Blick in den Garten
Nicht datiert, [um 1924]



12 Gottfried Brockmann vor
seinem Bild "Kriegskrüppel
und Hure"
[Um 1924], zerstört

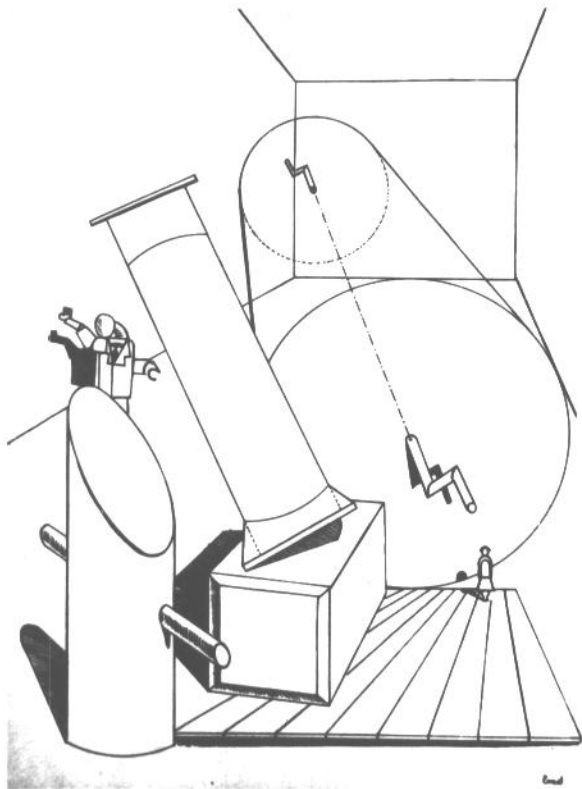


14

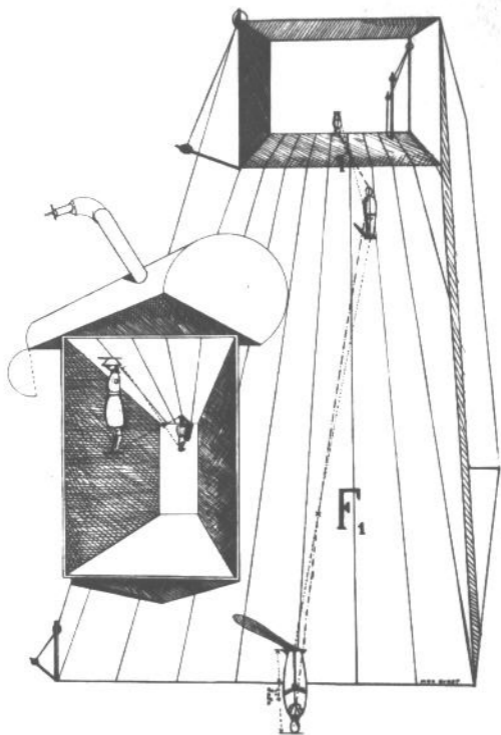
Carlo Carrà
Il figlio del costruttore
1918



13 Gottfried Brockmann
Ohne Titel
Nicht datiert [ca. 1923]



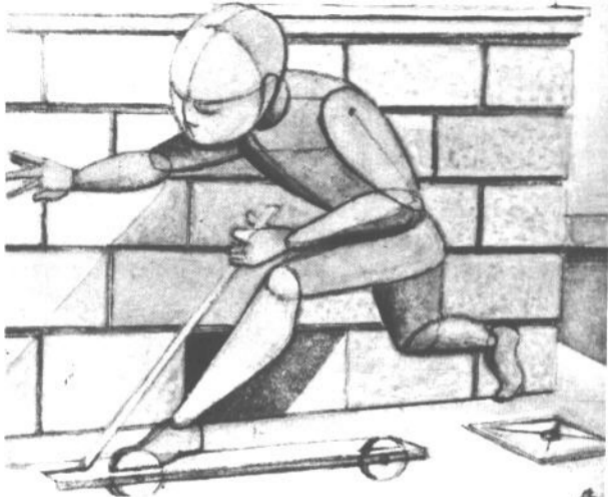
15 Max Ernst
Blatt V aus der Mappe Fiat modes -
pereat ars
Köln, 1919



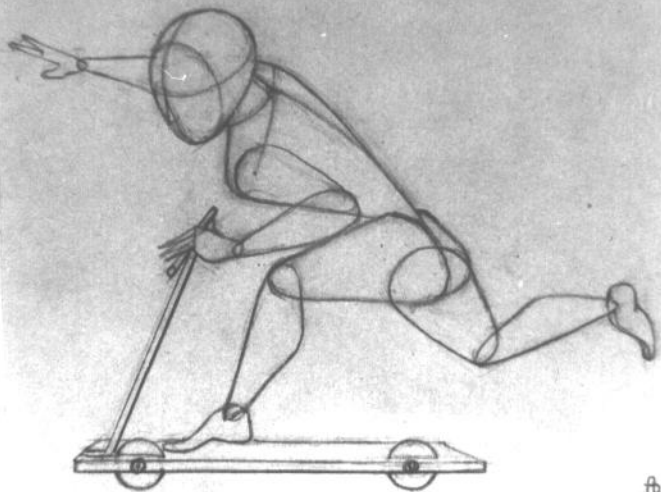
16 Max Ernst
Blatt VI aus der Mappe *Fiat modes -
pereat ars*
Köln, 1919



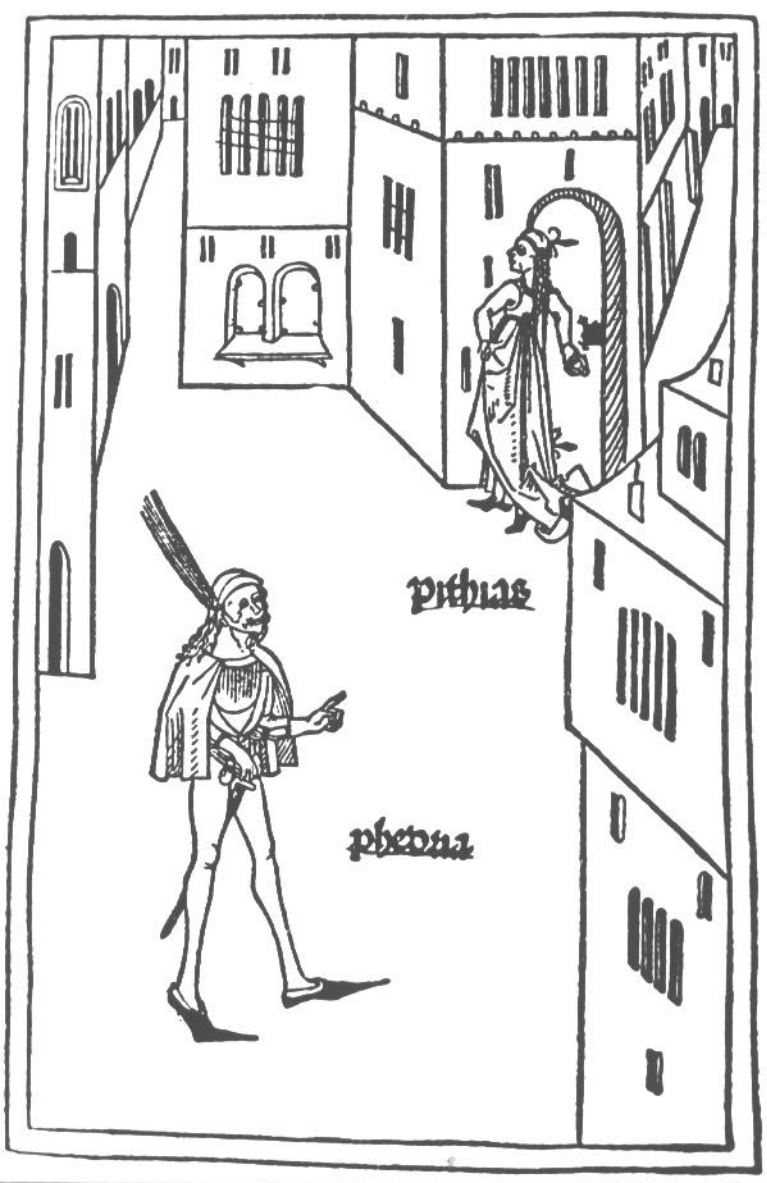
17 Gottfried Brockmann
Knabe mit Tretroller
1922



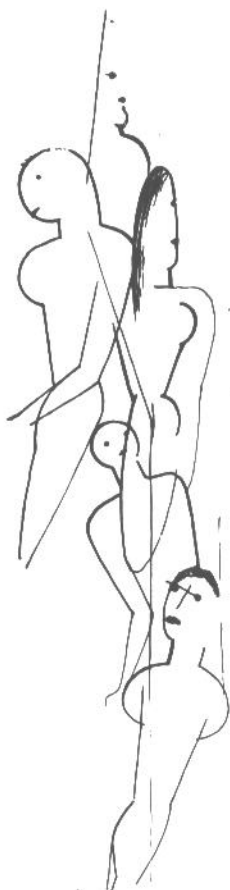
18 Gottfried Brockmann
Ohne Titel
1923



19 Gottfried Brockmann
Figurine, Knabe mit Roller
1922



20 Aus der deutschen Übersetzung des
Eunuch des Terenz
Konrad Dinkmuth, Ulm 1486

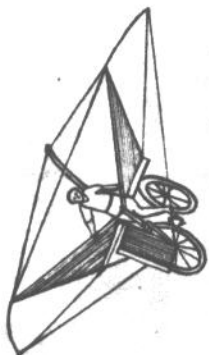


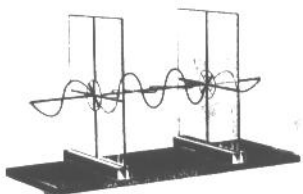
Oskar Schlemmer: Zeichnung

BULLETIN



D





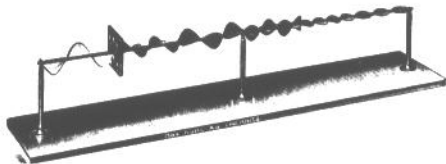
54 686. 1:12



54 687. 1:10.



83 064. 1:10



83 063. 1:10



83 065. 1:10.

23 Plastische Polarisationskurven
Aus einem Lehrmittelkatalog



Fig IV

24

Gottfried Brockmann
"Tanz" / Figurine IV
1923



Fig I

25 Gottfried Brockmann
"Tanz" / Figurine I
1922/23

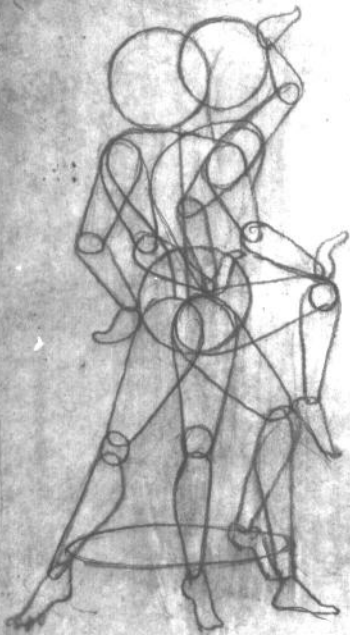
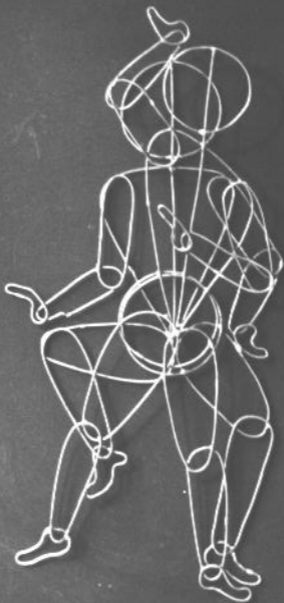


Fig. III

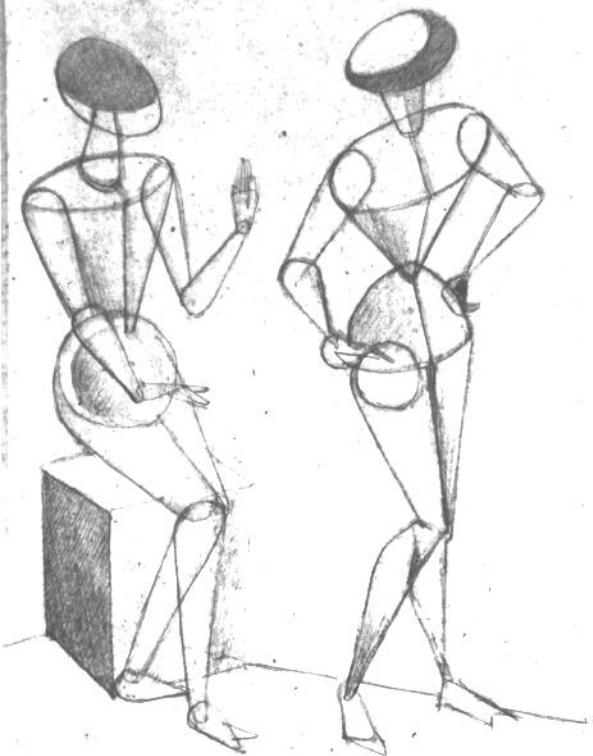
26

Gottfried Brockmann
Drahtfigurine / Thema:
"Tanz", Fig. III
1922



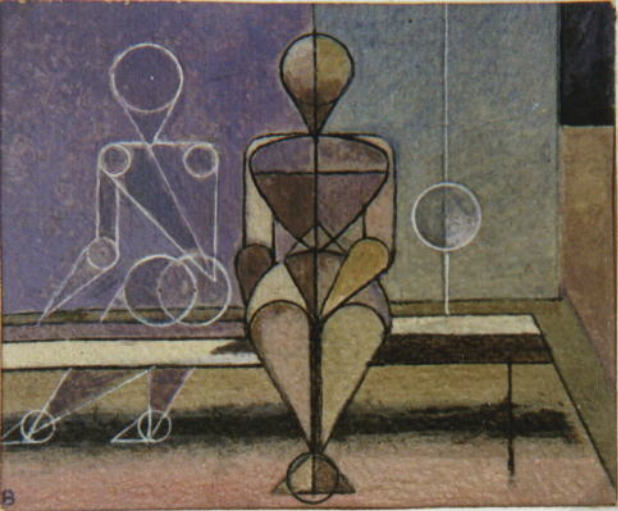
27

Gottfried Brockmann
Drahtfigurinen
Nicht datiert

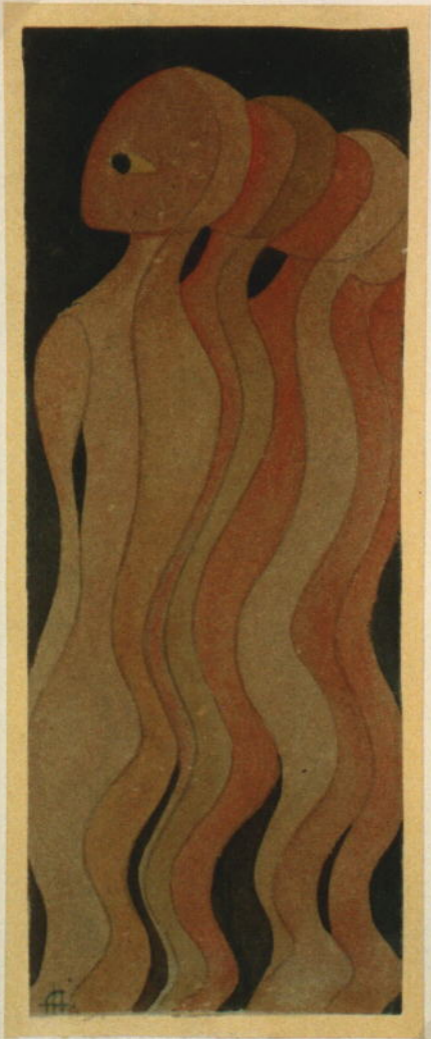


28

Gottfried Brockmann
Zwei disputierende Figürinen
1922



29 Gottfried Brockmann
Sitzende auf einer Bank
1925



30 Gottfried Brockmann
Flammenfigurinen
1921/22



31

Gottfried Brockmann
Eisenbahnabteil
1922



32

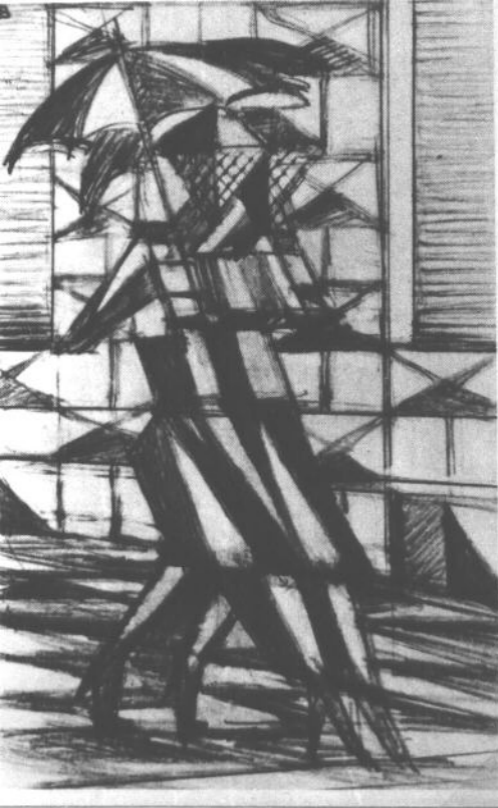
Gottfried Brockmann
Sitzende im Coupé
1923



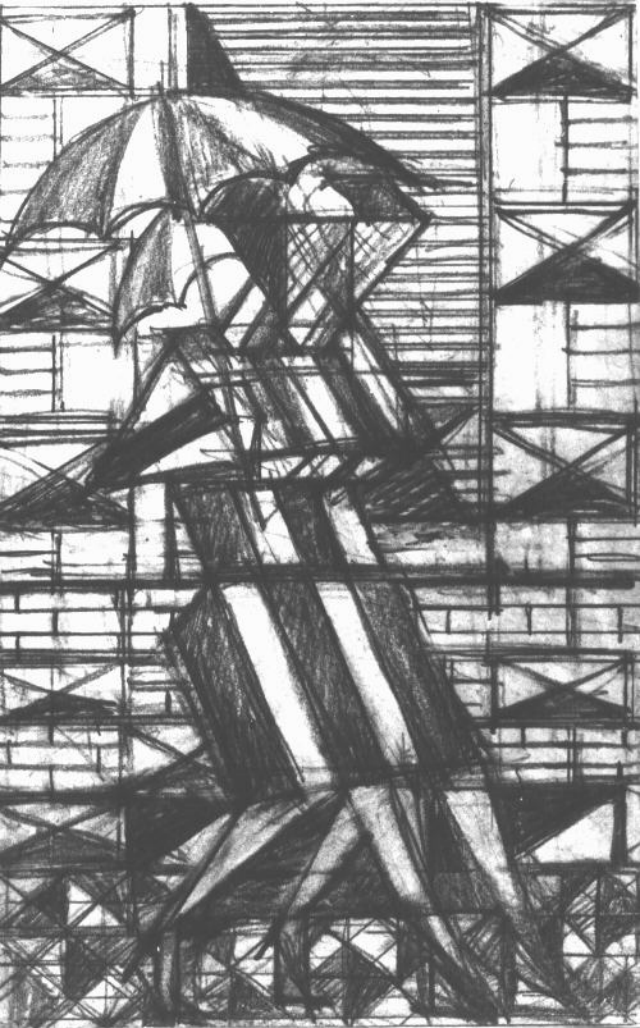
33 Luigi Russolo
Plastische Übersicht der
Bewegungen einer Frau



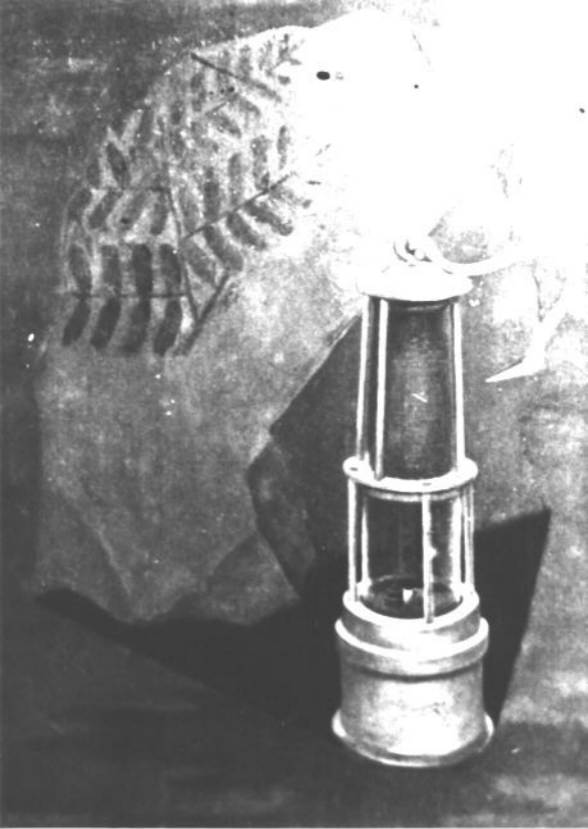
34 Gottfried Brockmann
Damen mit Paraplu
1921



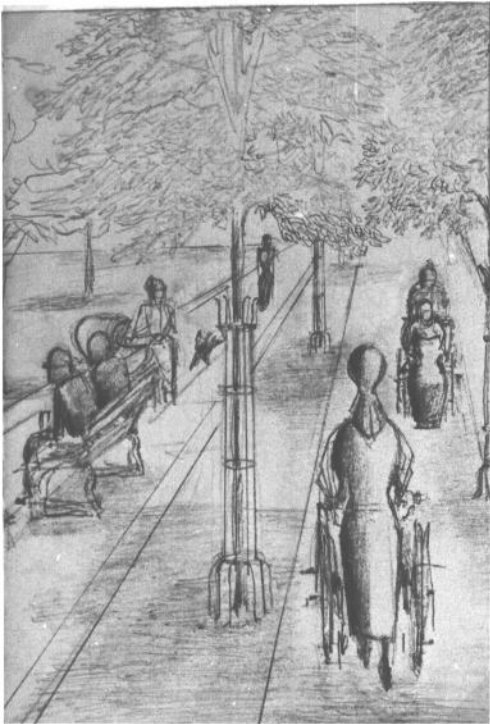
35 Gottfried Brockmann
Damen mit Paraplui
Nicht datiert [ca. 1924]



36 Gottfried Brockmann
Zeichnung für Linolschnitt
Zwei Damen mit Paraplu
Nicht datiert



37 Bruno Schlimmer
Kohlestück und Grubenlampe
Um 1932



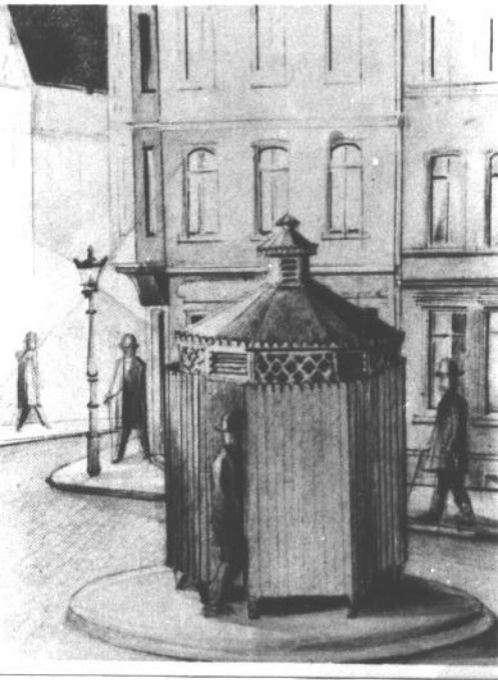
38

Gottfried Brockmann
In den Anlagen
Ca. 1923



39

Gottfried Brockmann
Straßenbild
Ca. 1923



40

Gottfried Brockmann

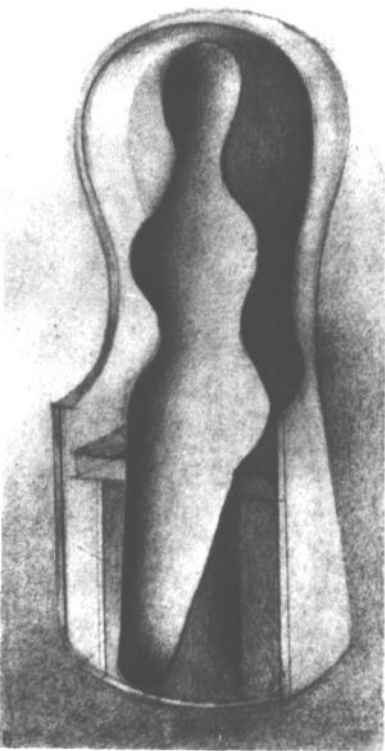
Pissoir

1922



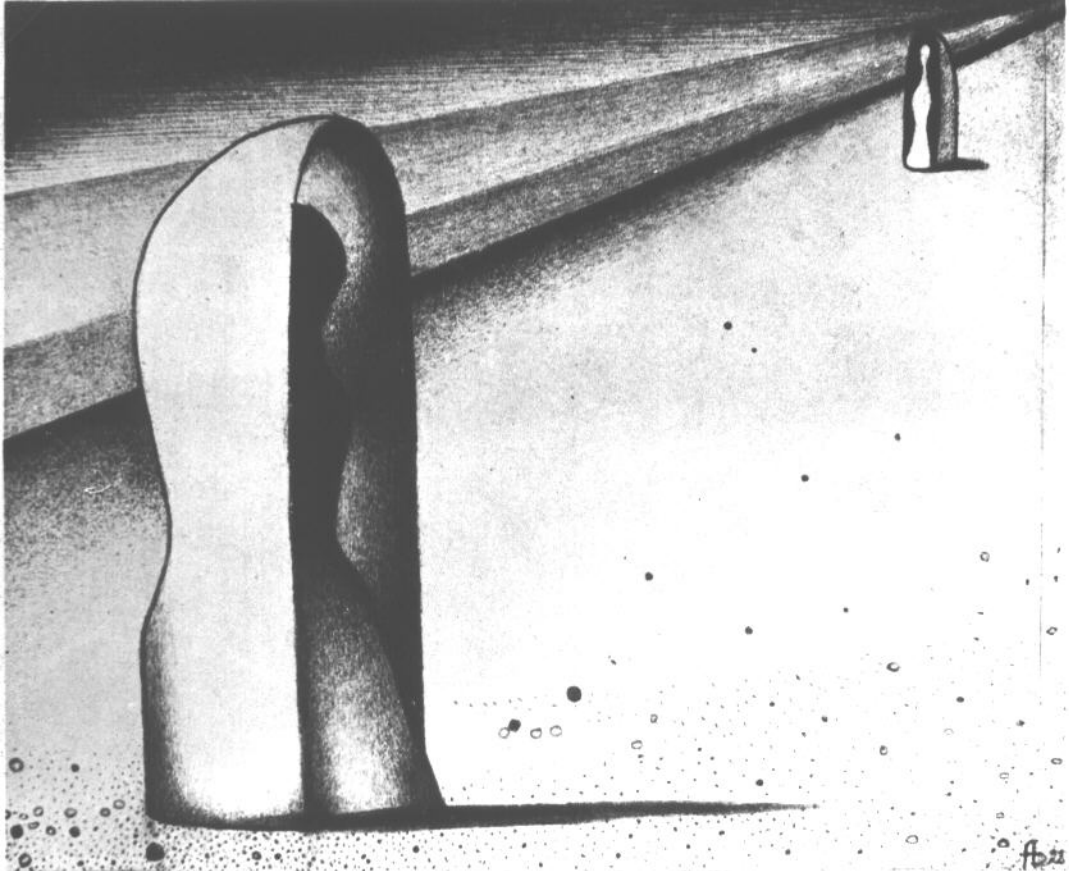
4 1

Gottfried Brockmann
Ohne Titel
Nicht datiert



42

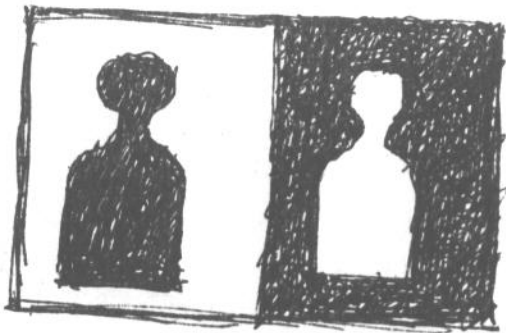
Gottfried Brockmann
Figur im Strandkorb
1921



43 Gottfried Brockmann
Strand
1922

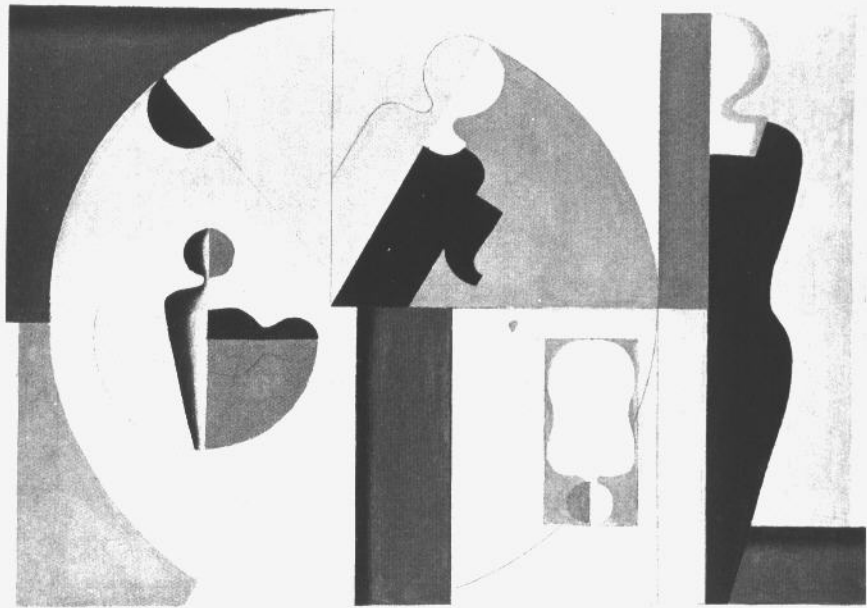
Zu 142 26)

Original mit $\frac{1}{3}$ größer

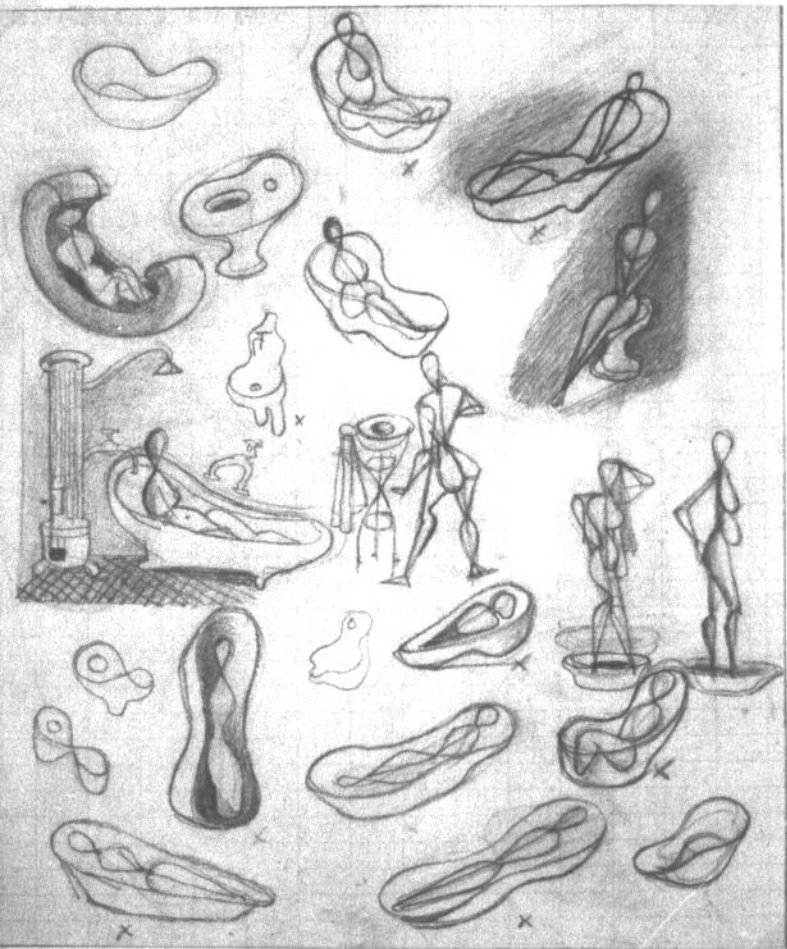


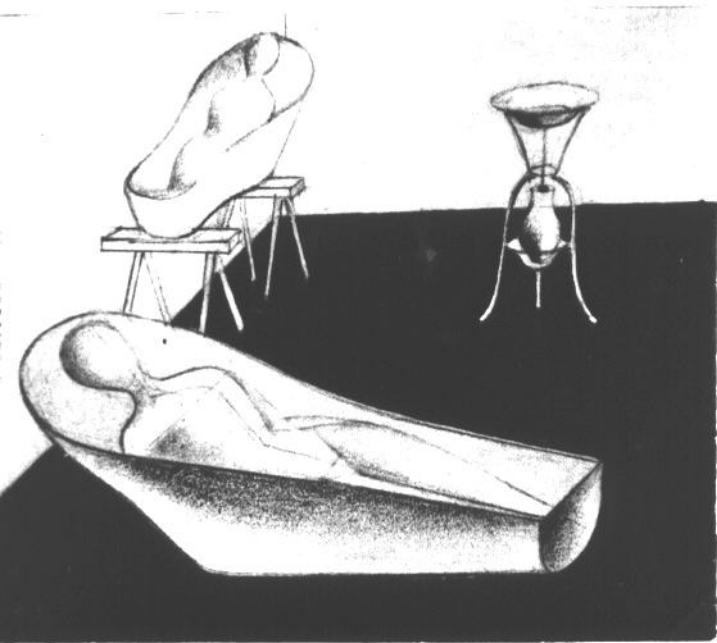
W. Baumert's Linsenoptik (2)
um 1917? 18?

- 44 **Schematische Zeichnung**
Brockmanns aus einem Brief an Hans
Schmidt-Rost, um 1963/64

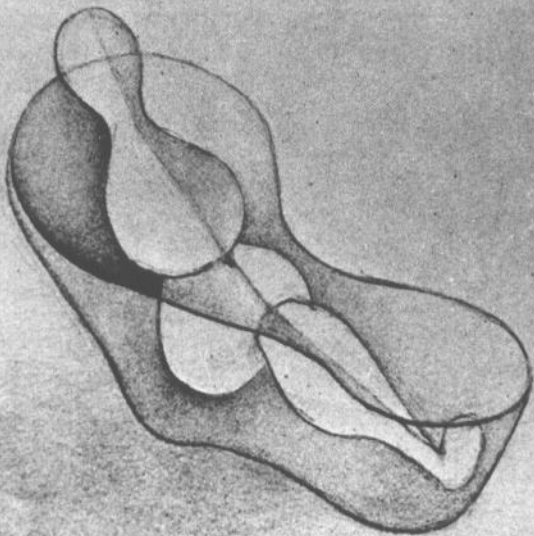


45 Willi Baumeister
Kreisbild I
1921

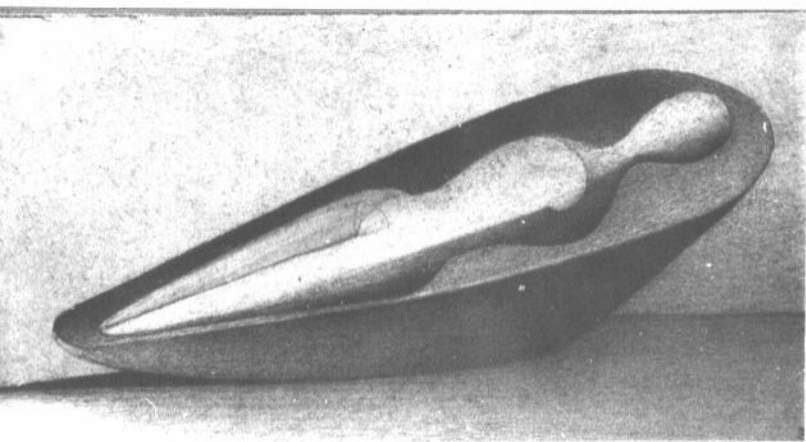




47 Gottfried Brockmann
Liegende in Wannen
1923

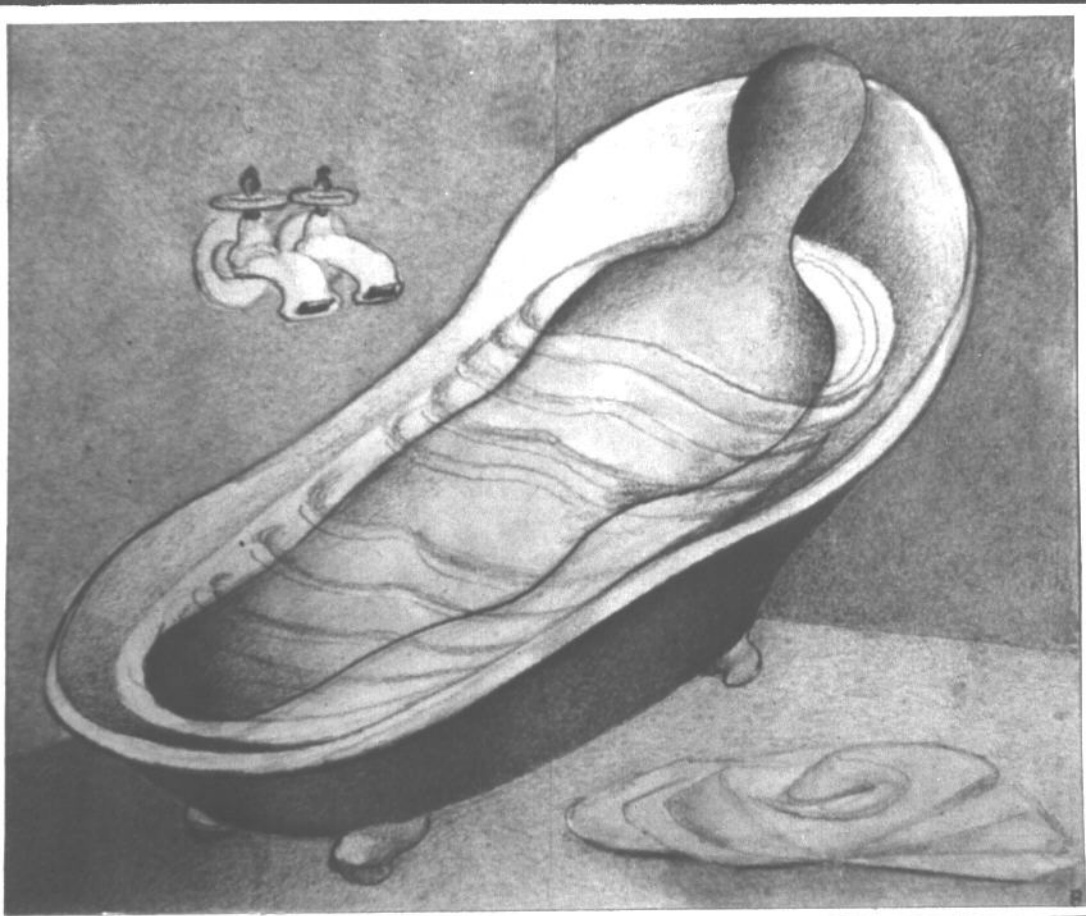


48 Gottfried Brockmann
Liegende in der Wanne
1922

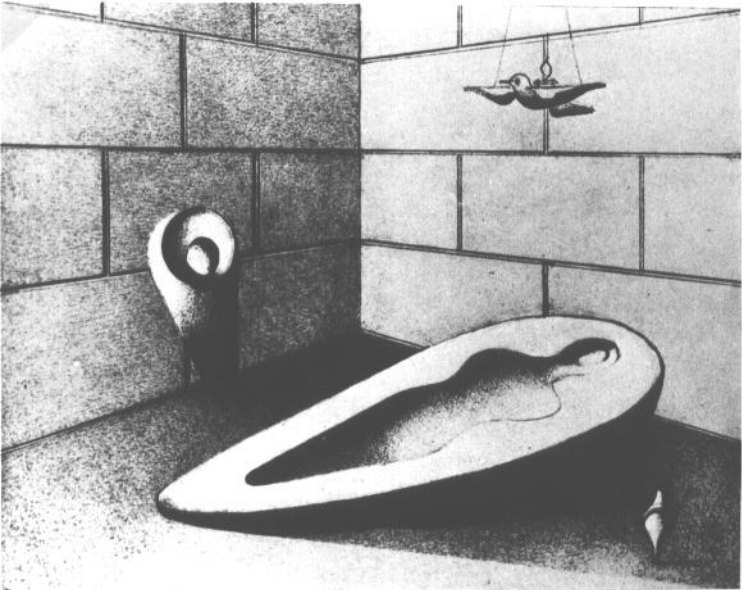


49

Gottfried Brockmann
Liegende in der Wanne
1923

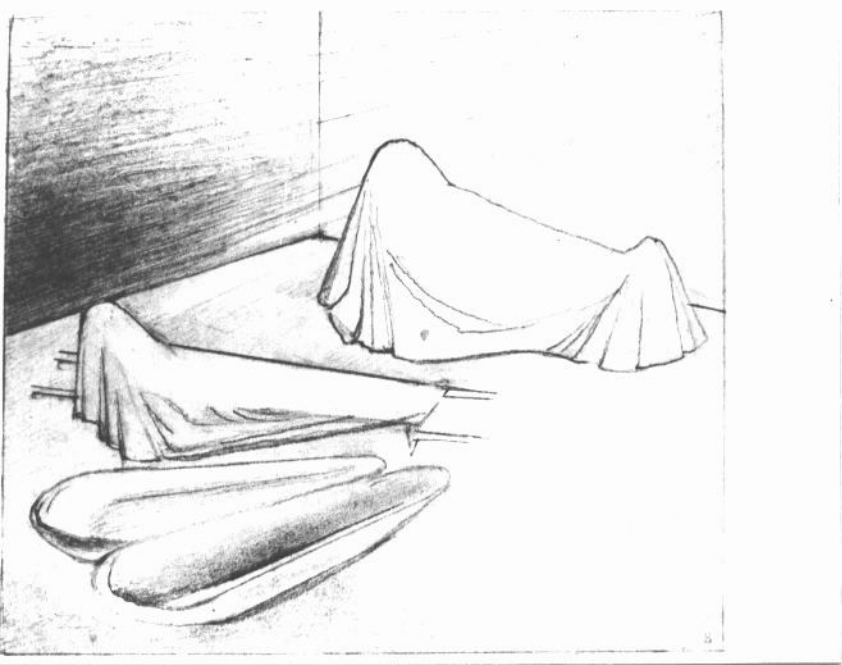


50 Gottfried Brockmann
Medizinisches Wannenbad
[Landesirrenanstalt Düren]
1928/29

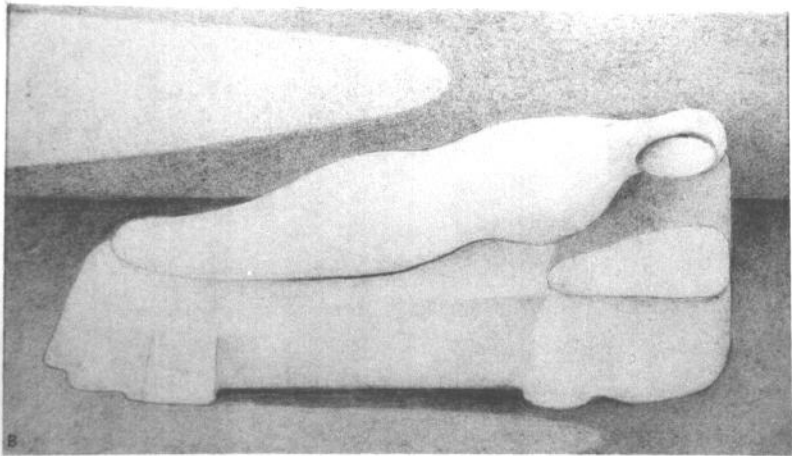


51

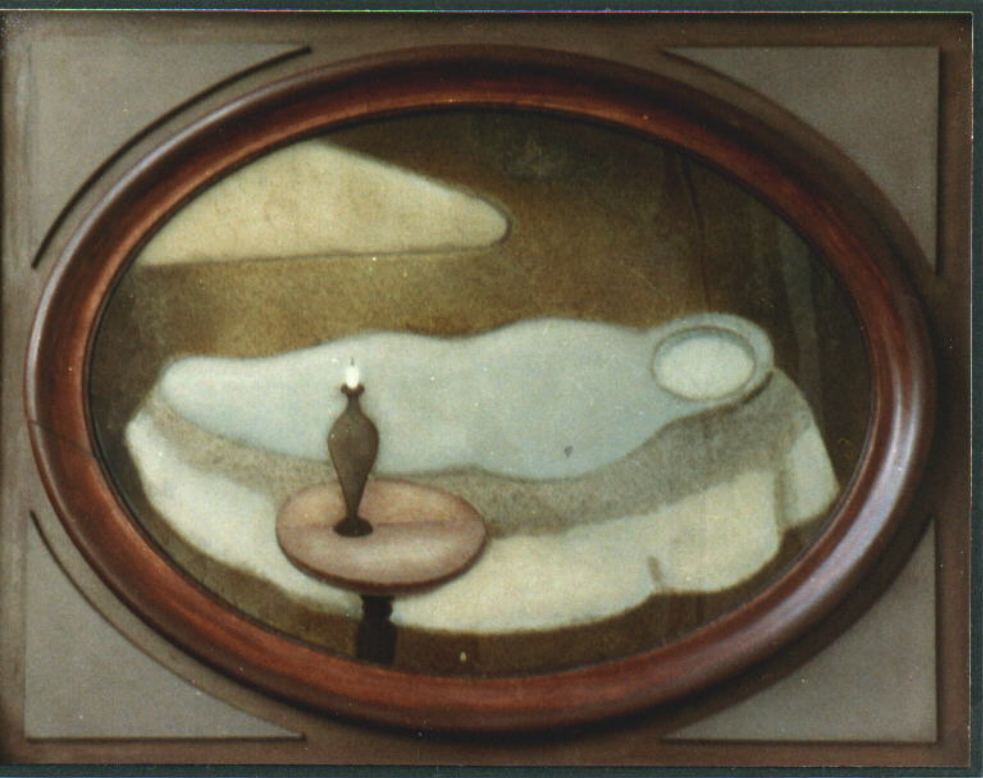
Gottfried Brockmann
Archaische Grabstätte
Nicht datiert, [ca. 1930]



52 Gottfried Brockmann
Morgue
Offsetgraphik aus der Repromappe
"Gehäuse und Hüllen", Kiel 1977



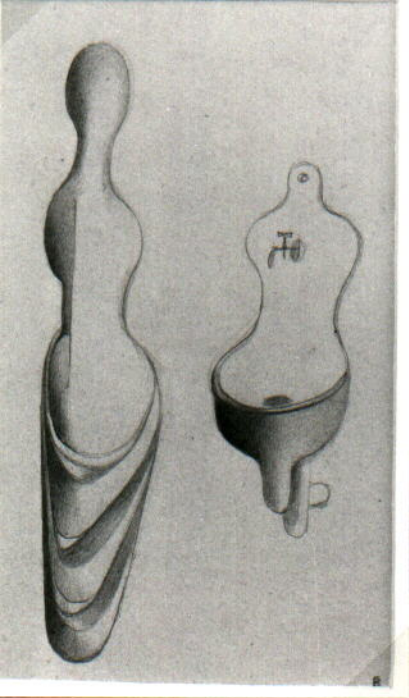
53 Gottfried Brockmann
Weibliche Figurine, liegend
1923



54 Gottfried Brockmann
Der Schlaf
1966

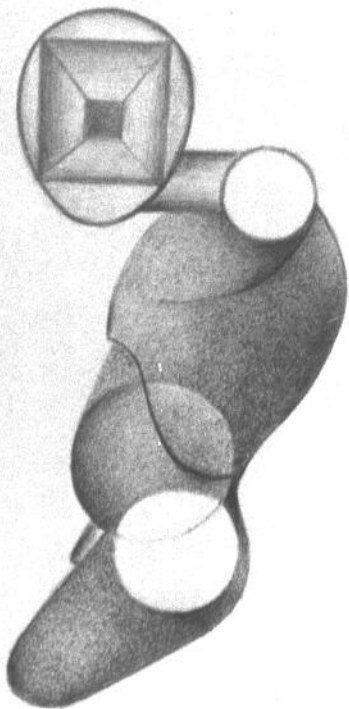


55 Gottfried Brockmann
Mütterliche Geborgenheit
1922



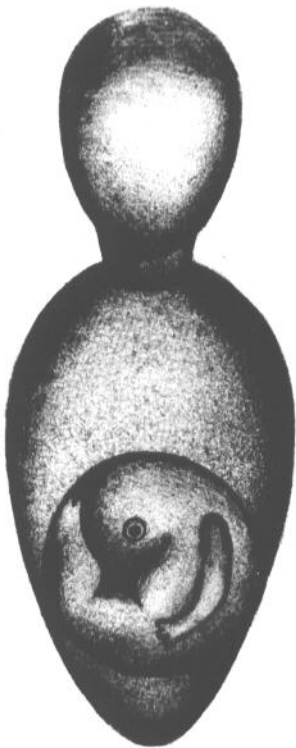
56

Gottfried Brockmann
Frau und Becken
1923



57

Gottfried Brockmann
Männliches Idol
1922



fb

58

Gottfried Brockmann
Weibliches Idol
1922

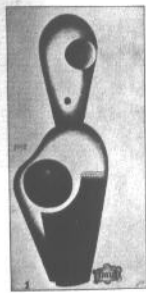
stupid



kunst ist die ausdauer der hinterbliebenen.

katalog stupid 1.

wilhelm rich	anton ritterichkeit
1. bild rüchchen	74. bild
2. gemalt rüchchen	75. bild irgend über das
3. gemalt rüchchen	verwandtschaftlichen
4. gemalt rüchchen	76. bild darf
	77. schick
angela heerte	78. schick
5. bild rüchchen	79. schick
6. schick rüchchen	80. schick
7. schick rüchchen	81. schick
8. schick rüchchen	82. schickung
hansrich heerte	franz wilhelm schick
9. bild leute	83. bildschick
10. bild leute	84. bildschick
11. schick	85. bildschick
12. schick	86. bildschick
13. schick	87. bildschick
14. schick	88. bildschick
15. schick	89. bildschick
16. schick	90. bildschick
17. schickung	91. bildschick
18. schickung	92. bildschick
marie ritterichkeit	
19. bildchen	
20. bildchen	
21. bildchen	
22. schick	
23. schick	
24. schick	



reissen des Dammes verhindert werden kann. Auf Tafel Nr. 8 und 9 wird uns das Eindringen des Kopfes dargestellt, wie er aus der geöffneten Lücke hervortritt und mit jeder Abgabe weiter vorgeht, ferner die schließende Öffnung der Gebärmutter, die fest auf den Damm brückt, um den Grund des

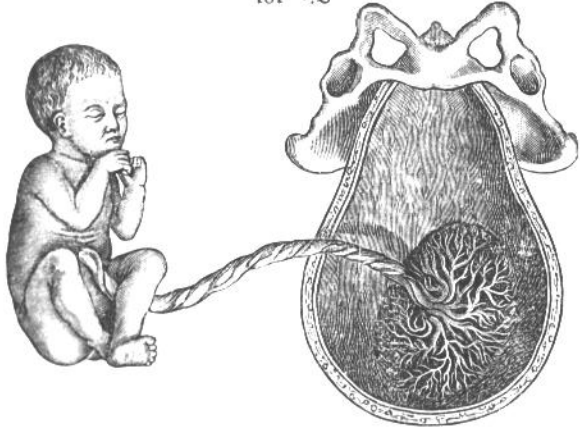
harten Skopfes nach oben abzulassen und dadurch die schärf gefärbte Lammhaut zu entfernen. Bei schnell vordringendem

Kopf und reichem Gewebe reißt sie oft ein wie dünnes Papier. Über die Erhaltung des

Dammes und seine Bedeutung werden wir später noch sprechen. Fig. 181 zeigt den Stand

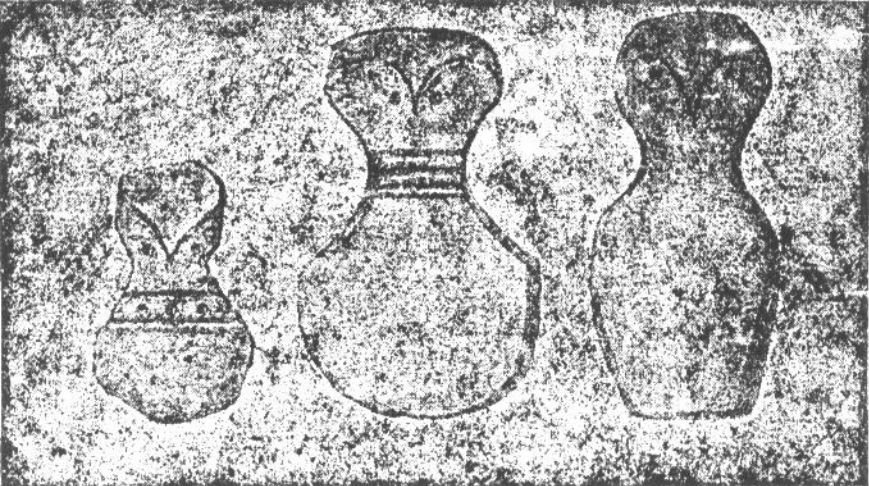
der vollen Gebärmutter und den Sitz der Plazenta. Ist der Kopf durch

Fig. 181. Gebärmutter mit Mutterfäden, Nabelschnur und Kind.





61 Typus der Gottesmutter "Zeichen"
[Bogomater Znamenie]
Russische Ikone, 16. Jh



62 Steinidole aus der neolithischen Kultur



63 **Gesichtsurne** aus Hissarlik - Troja
Pauszeichnung Brockmanns



Nr. 986. Terracottavase mit Eulenkopf, weiblichen Geschlechtszeichen, zwei Flügeln und einem Kreuze mit Punkten auf der Vulva. — $\frac{1}{6}$ der wirkl. Grösse. — f Tiefe 20 Fuss.

Ihrem Hauptinhalte nach ist die älteste Kultur von Troja europäisch, doch bringt die geographische Lage notwendig auch westasiatische Einflüsse mit sich.

Zu den Hauptlehren, die uns die beiden ältesten Städte Trojas geben, gehört es, daß die Metalle — und zwar die echte Bronze nach dem reinen Kupfer — an einer so bedeutenden Handstelle Vorderasiens erst im Verlaufe des 3. Jahrtausends neben dem noch reichlich verwendeten Stein sich Geltung verschaffen. Anders in Cypern, wo der Gebrauch des reinen Kupfers dem des Steines früher ein Ende bereitet und auch länger gewährt zu haben scheint.

Auf den übrigen Inseln des östlichen Mittelmeeres ist gleichfalls das 3. Jahrtausend die Übergangszeit



Abb. 45. Zweihenkliger Becher aus Hisarlik-Troja. $\frac{1}{4}$ n. Gr.

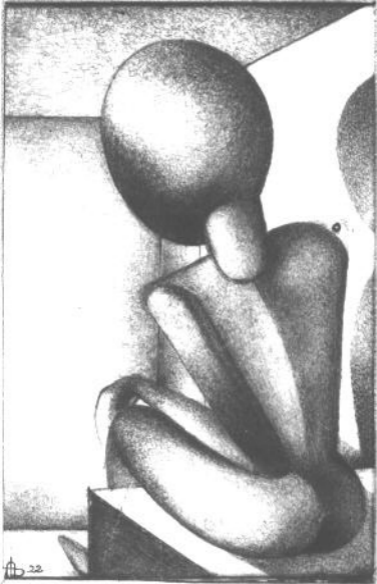


Abb. 46. Gesichtsurne aus Hisarlik-Troja. $\frac{1}{4}$ n. Gr.



66

Gottfried Brockmann
Ohne Titel
1922

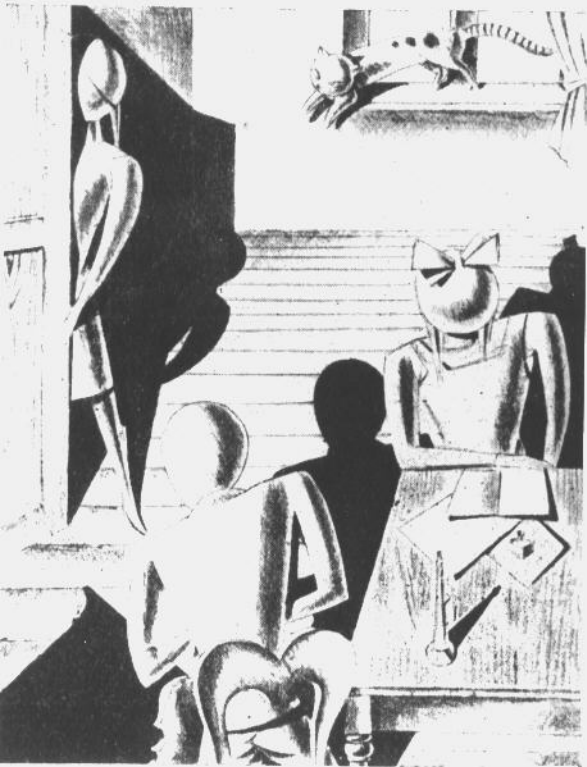


67 Gottfried Brockmann
Ohne Titel
1922



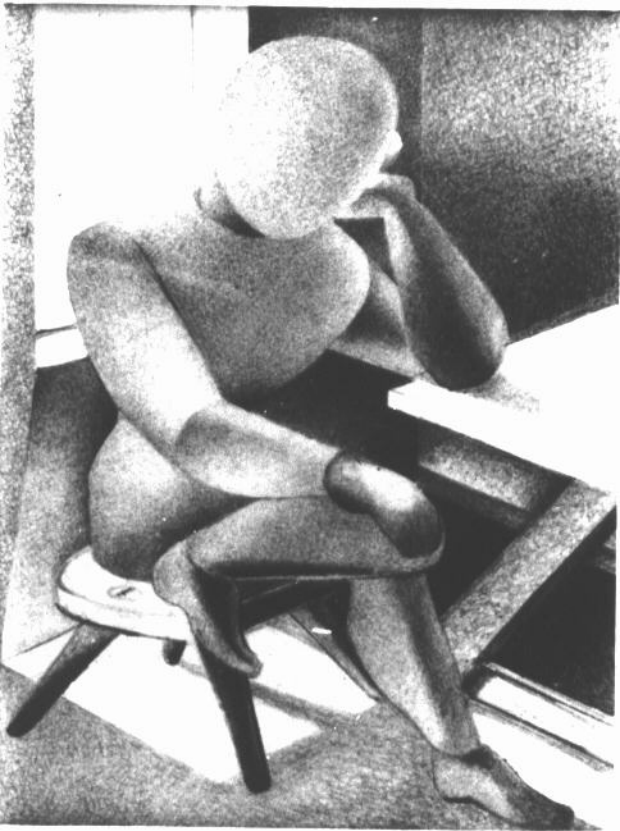
68

Gottfried Brockmann
Ohne Titel
1923



69

Th. Parzinger
Lithographie aus der Mappe "Kinder am
Nachmittag"



70 Gottfried Brockmann
Sitzender im Raum II
1923

Kleine Kunstnachrichten.

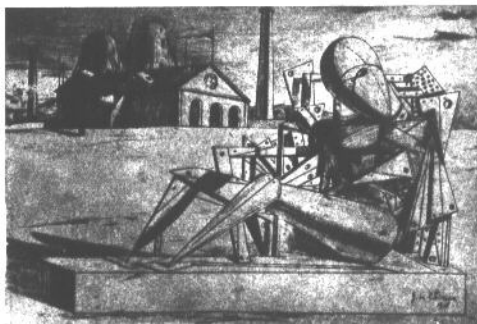
Neue expressionistische Künstler- gemeinschaft:

- „Der Wurf“ (Mitglieder: Hermann Freudenau, Heinz Levenenz, Erich Lossie, Herbert Haugeber) in Bielefeld, Buchenstr. 4.
- „Die Ueibt-Gruppe“ (Mitglieder: Willi Bau-meister, Gottfried Graf, Edmund D. Hin-zinger, Albert Müller, Oskar Schlemmer und Hans Spiegel), Stuttgart.
- „Das junge Franken“. Unter diesem Namen hat Alexander Abusch eine Vereinigung von in Franken und den angrenzenden Gebieten wohnenden Künstlern ins Leben gerufen.

„Die Freie Sezession in Berlin“: Zum Vor-sitzenden der Freien Sezession in Berlin, deren Ehrenpräsident M. Liebermann ist, wurde Prof. Georg Kolbe gewählt, der schon im vorigen Jahre seit dem Tode Theos von Brockhusen den Vorstand ge-führt hatte. Wieder wurde Frau Prof. Kollwitz in den Vorstand gewählt, neu Max Pechstein.

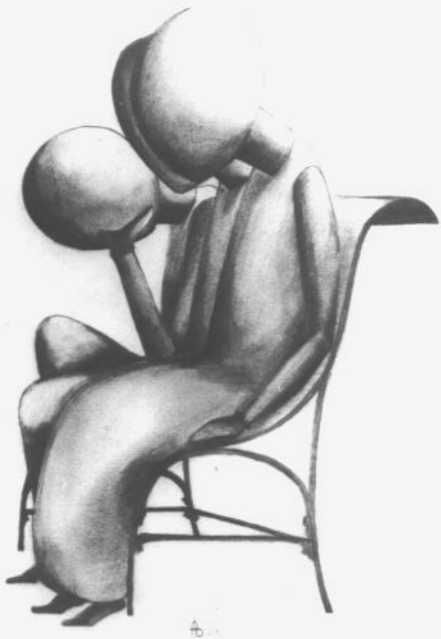
Ma chambre à la forme d'une cage,
Le soleil passe son bras par la fenêtre,
Mais moi, qui veut fumer pour faire des mirages
J'allume au feu du jour ma cigarette.
Je ne veux pas travailler, je veux fumer.

(Aus „Banalités“ von Guillaume Apol-linaire, die zuerst in der kleinen italieni-schen Revue „Lacerba“ erschienen sind.)

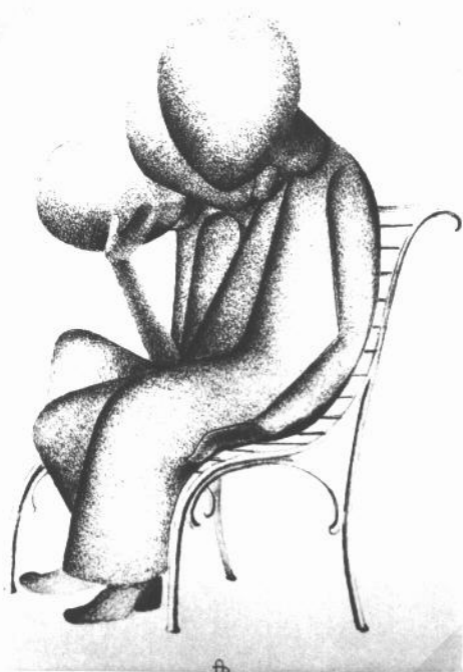


G. de Chirico

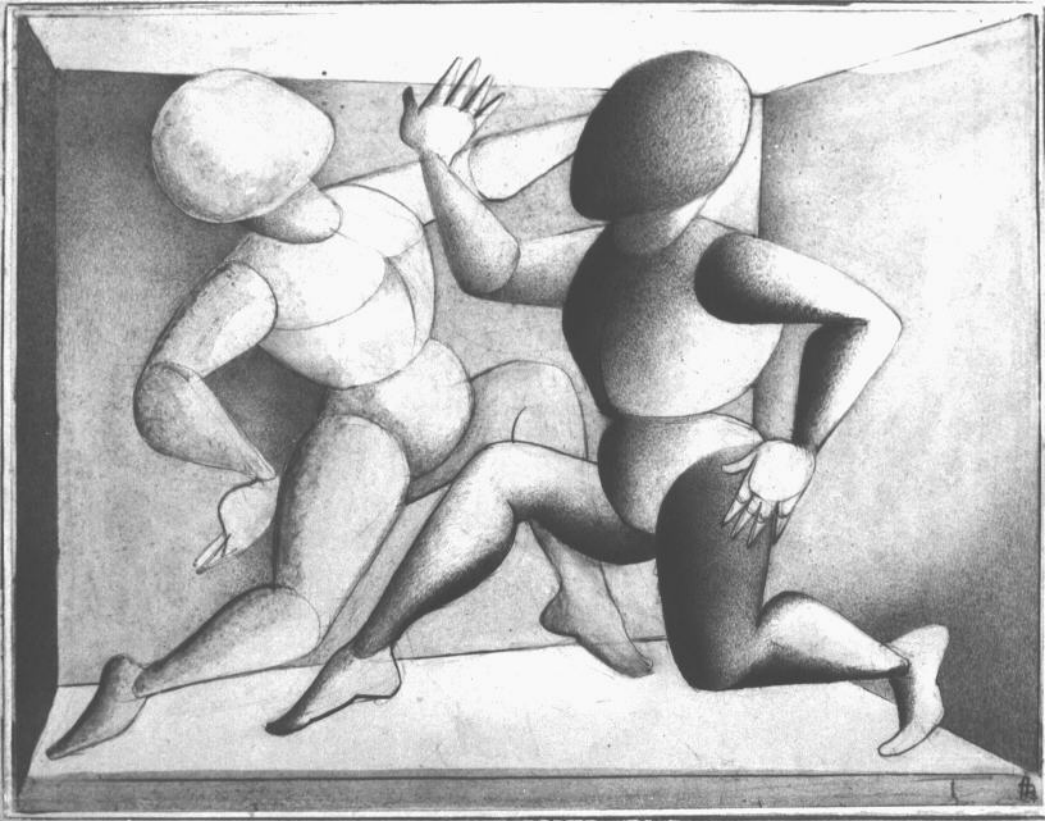
Einsamkeit



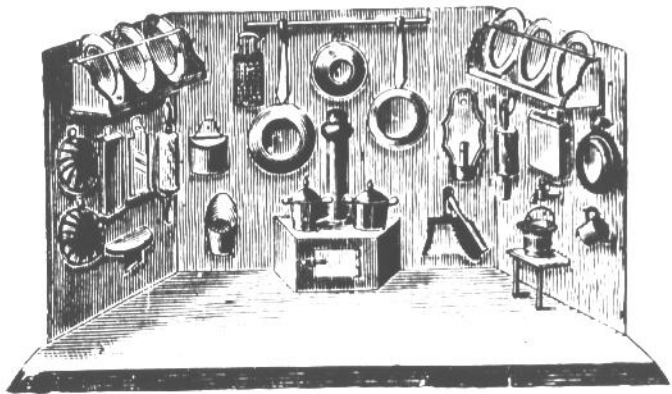
72 Gottfried Brockmann
Figuren auf einer Bank
1923



73 **Gottfried Brockmann**
Sitzende auf einer Bank
1922



74 Gottfried Brockmann
Tanzende
1924



680.

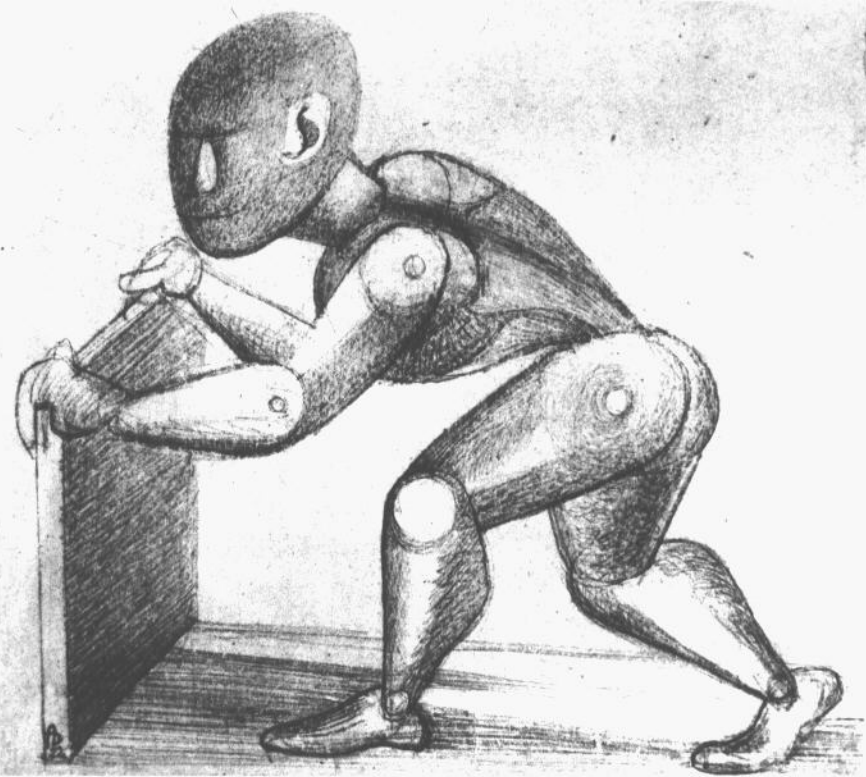
75

Puppenstube

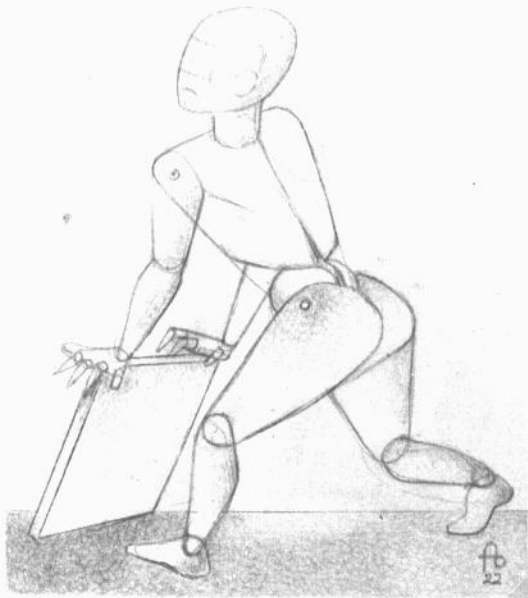
Abb.: Märklin Hauptkatalog 1900-1902



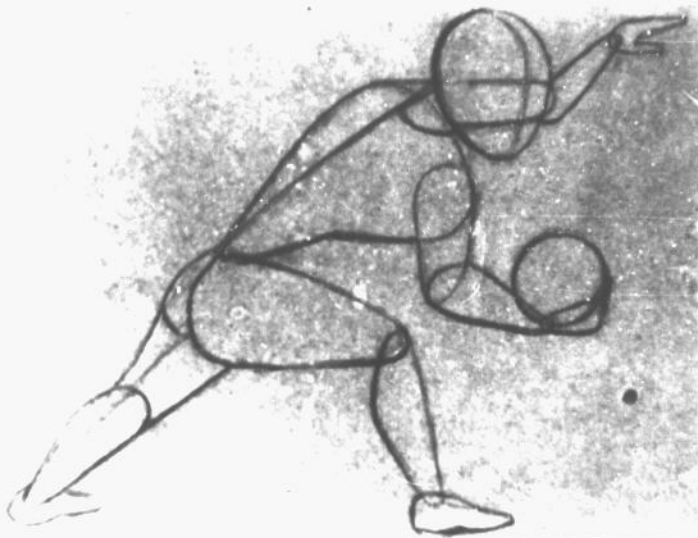
76 Hermann Post
Tanz




77 Gottfried Brockmann
Kinderspiele
1922



78 Gottfried Brockmann
Skizze zu einem Bild "Spielende
Kinder"
1922



79 Gottfried Brockmann
Kinderspiele
1922

"der Körper sollte wohl direkter Verdienstleistung", seine
 und würde, gegenständlich durch die Körnung, evtl. Kraft
Stromfluss ist also nur formal zu verstehen, es ging
 "Nun Schöpferischem Elementar Ausdruck der
 "Ander sollte. =  = die Nüll, die Worte =
 in der Verdichtung. = Der Eierkopf (Hörle bewachte
 drifft die Ei form
 brüts 1914 ab, ohne
 ritung" individuell
 werten sei.)
 vom ihm und schaufrühen

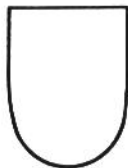
in; meine Arbeiten:

meine Arbeiten nach 1925: 1926 verlor ich meinen Vater,
 der Plüning meine verstorbenen Heiter politischer Kampf,
 erkrankte am Blaisbach in Köln aufgetrieben und als Be-
günstigter geachtet, er verstarb als Unablenkbarer Vater in der
entworfene in Köln. Er hatte sich

80 Skizze
 aus einem Brief Brockmanns an Uli
 Bohnen vom 27.3.1974



a



b



c



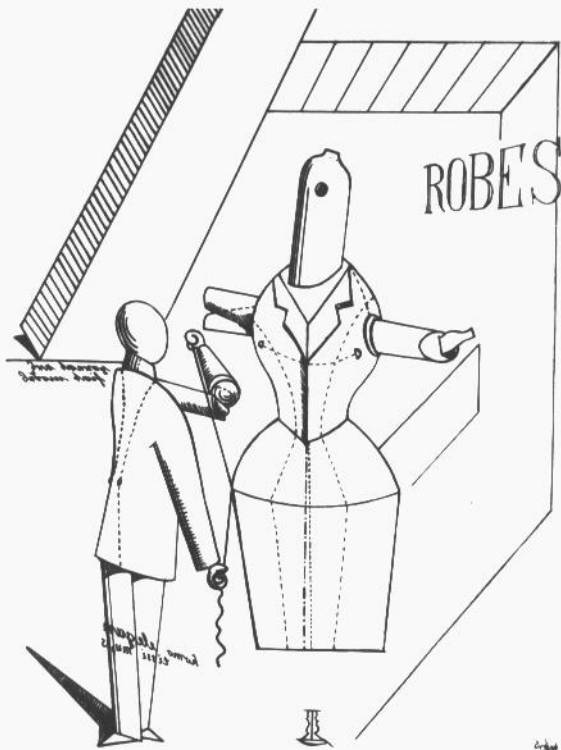
d

Abb. 16. Frontale Gesichtsumrisse, schematisch:

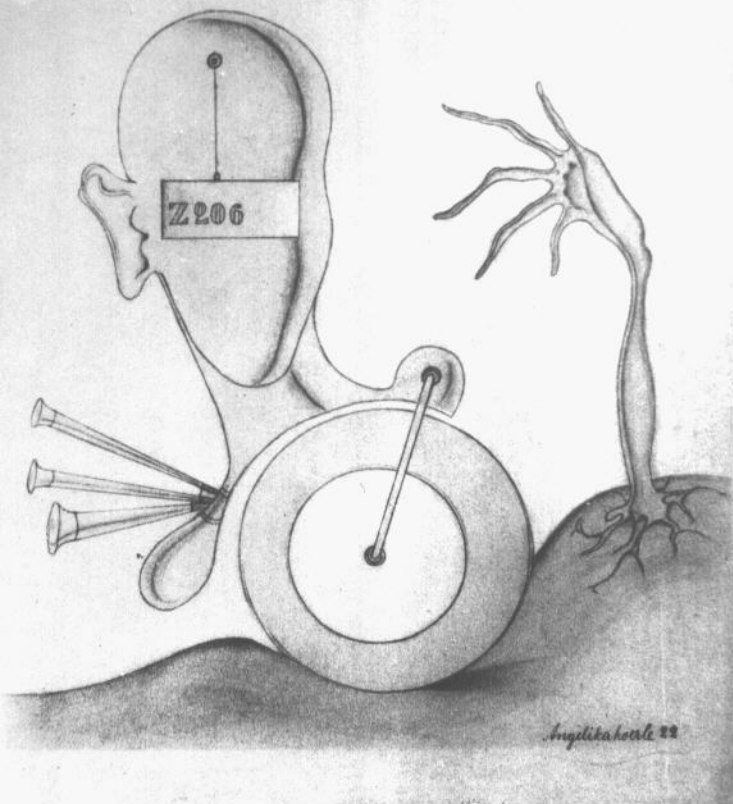
) flaches Fünfeck, b) breite Schildform, c) steile Eiform, d) verkürzte Eiform.

81 Frontale Gesichtsumrisse

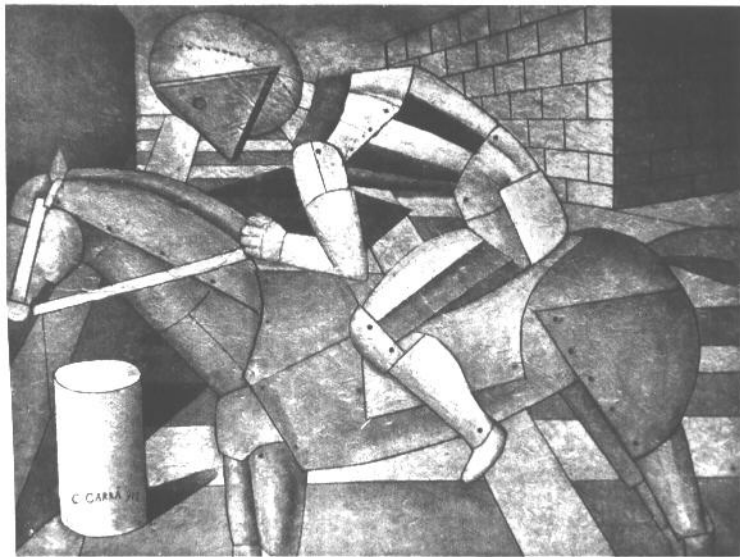
Schema-Zeichnung aus: Kretschmer,
Körperbau und Charakter



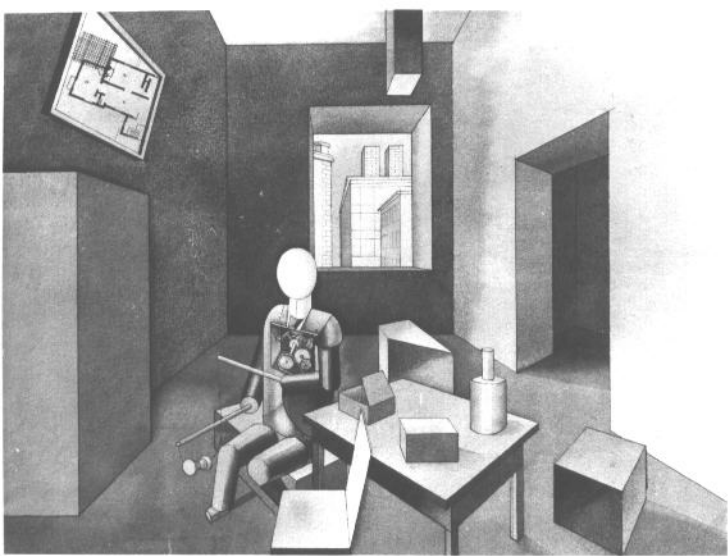
82 Max Ernst
Blatt I aus der Mappe **Fiat modes -
pereat ars**, Köln 1919



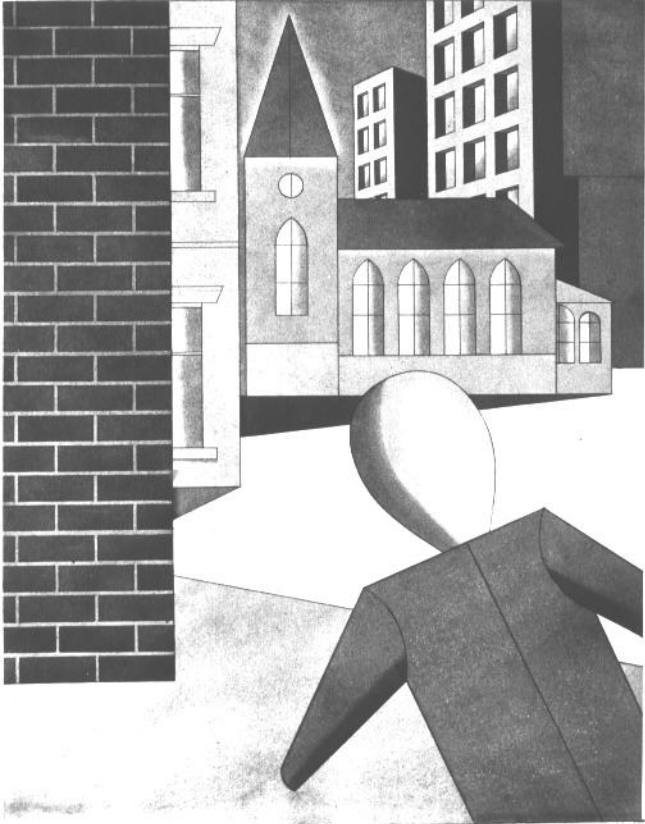
83 Angelika Hoerle
Kopf mit Rad und Autohupe
1922



84 Carlo Carrà
Il cavaliere occidentale
1917

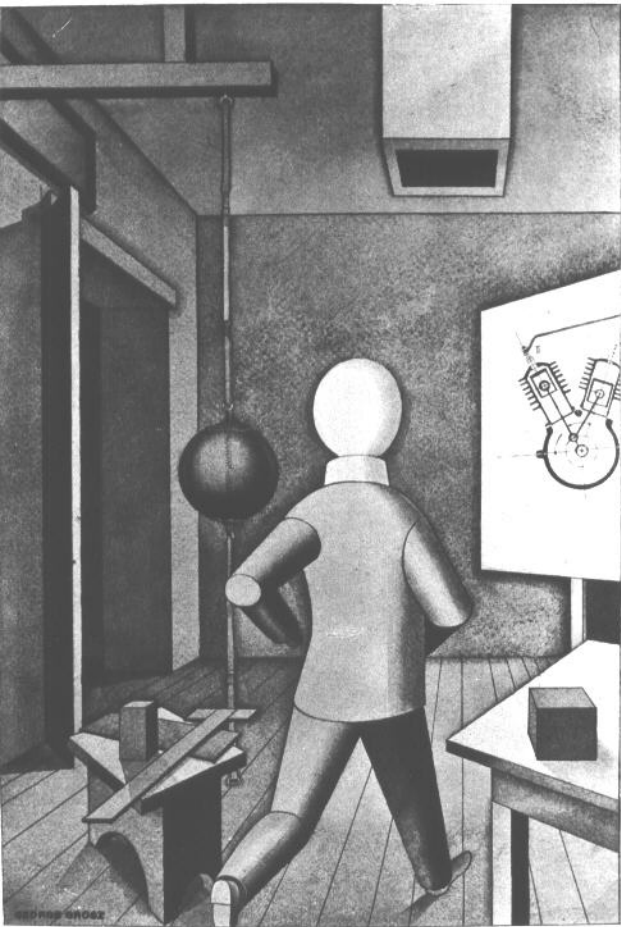


85 George Grosz
Der Diabolospieler
1920



86

George Grosz
Blatt aus der Mappe "Mit Pinsel und
Schere"
Der Malik-Verlag, Berlin 1922

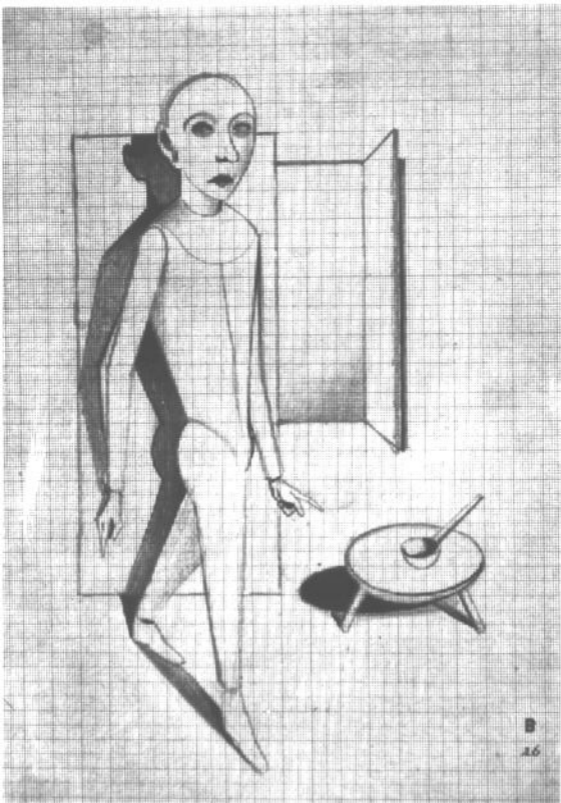


87 George Grosz
Der neue Mensch



88

Gottfried Brockmann
Unsere moderne Wohnkultur [...]
Nicht datiert



B
16

89

Gottfried Brockmann
**Ein Schlemihl, der den Schatten
verliert**
1926



90

Gottfried Brockmann
Schlemihl
1928



91 Gottfried Brockmann
Schwächlicher Athlet
1926

Träg 160.



92

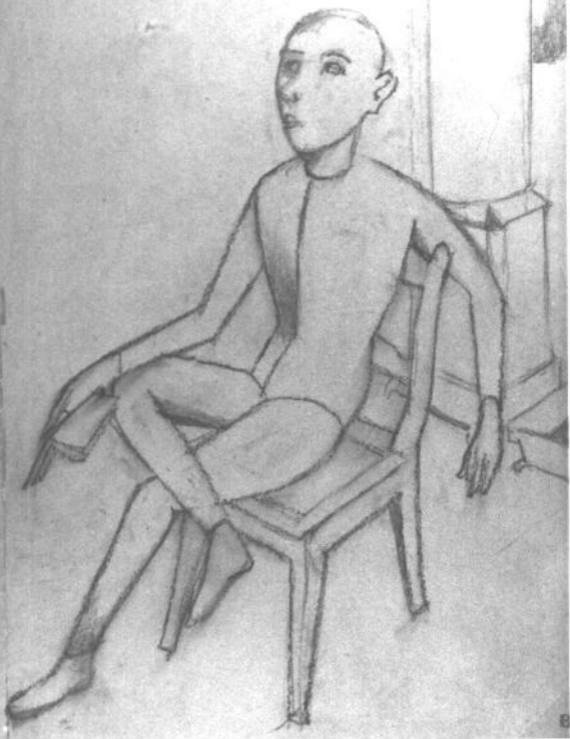
Träg

Holzschnitt

Ca. 1490

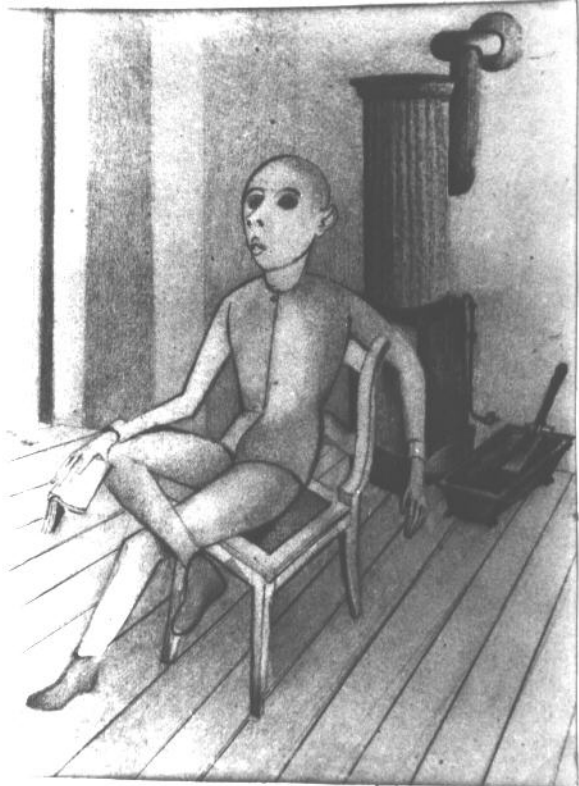


93 Gottfried Brockmann
Ohne Titel
1928/1963



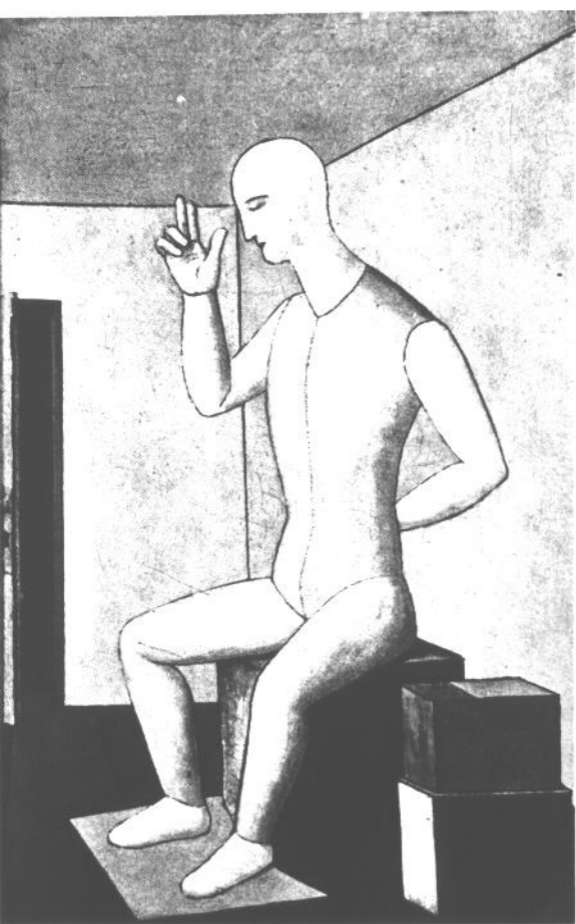
94

Gottfried Brockmann
Franz als Mannequin
1928



95 Gottfried Brockmann
Sitzender vor dem Ofen
1927





97

Carlo Carrà
Hermaphroditisches Idol
1917

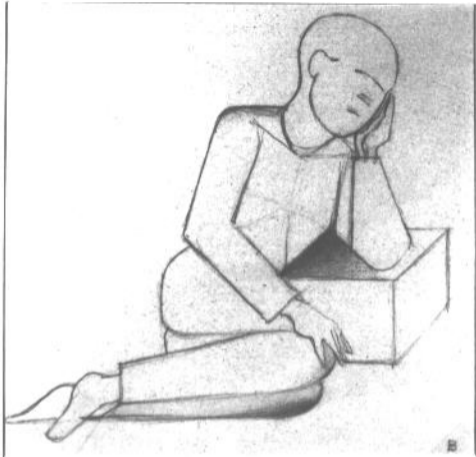
COSY
GESETZLICH GESCHÜTZT



*Verlangen Sie Bezugsquellennachweis und Prospekt vom
Generalvertrieb der COSY-Wäsche Hermann Pfender, Freiburg i. Br.*

99 Gottfried Brockmann
Figuration zur Groteske:
Akademieeingang
1928

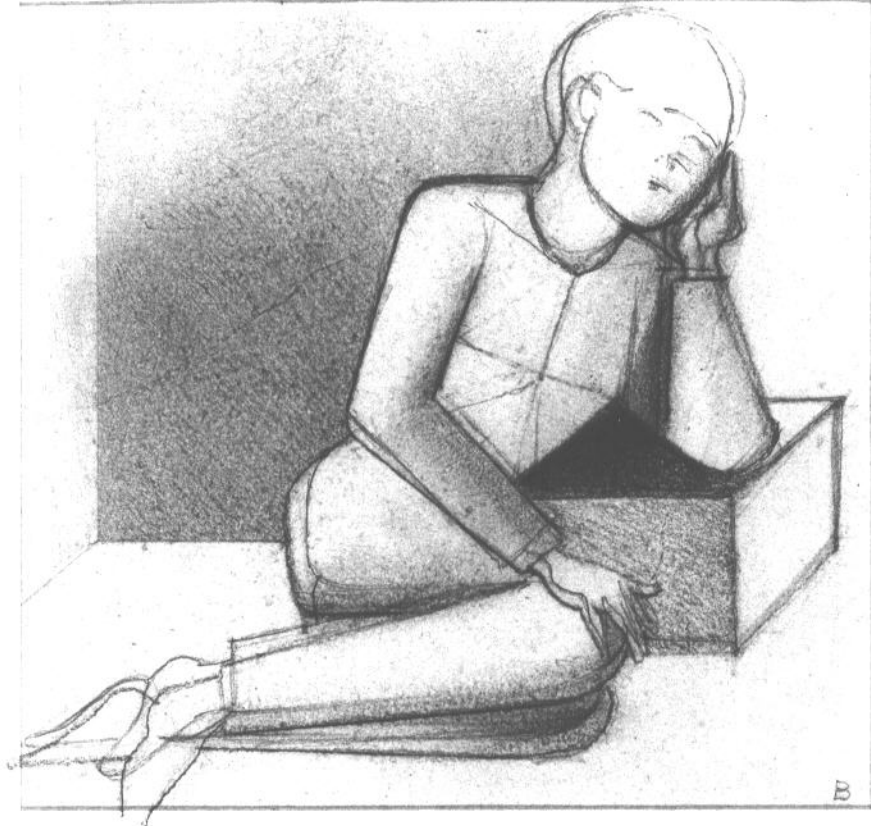




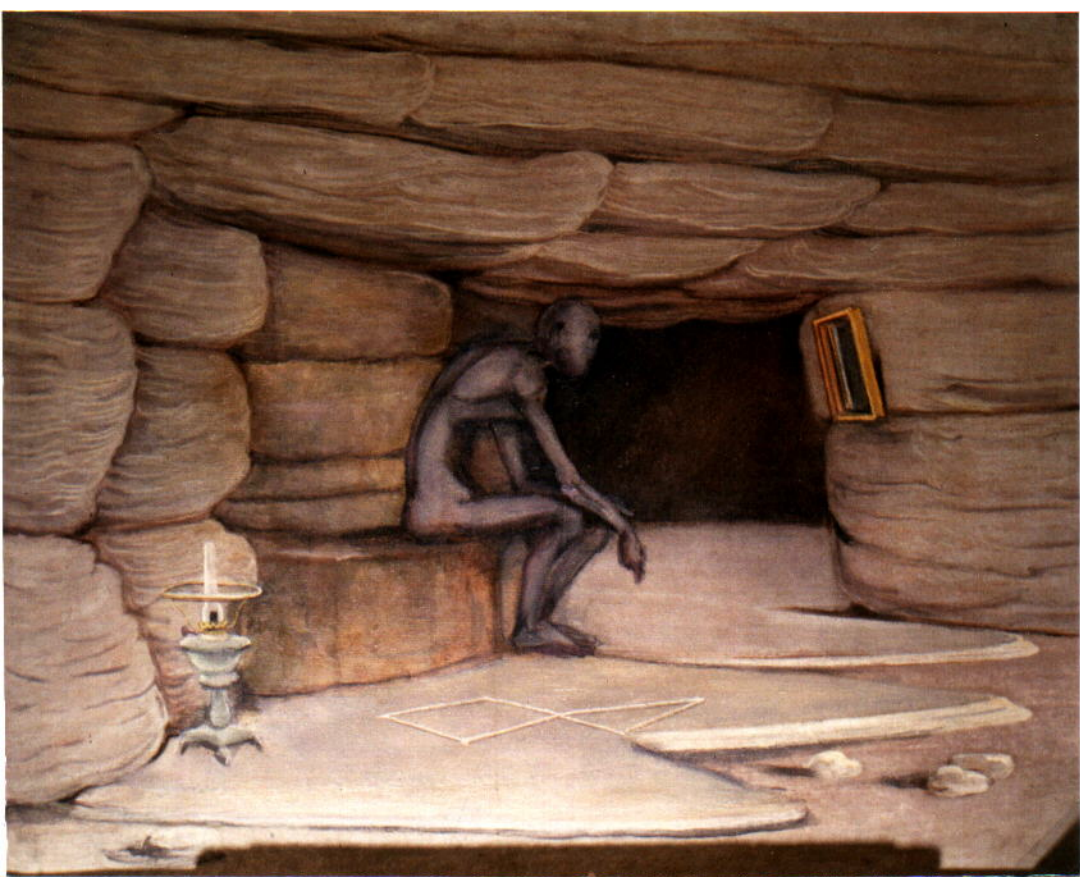
100 Gottfried Brockmann
Ohne Titel
Ca. 1922/23



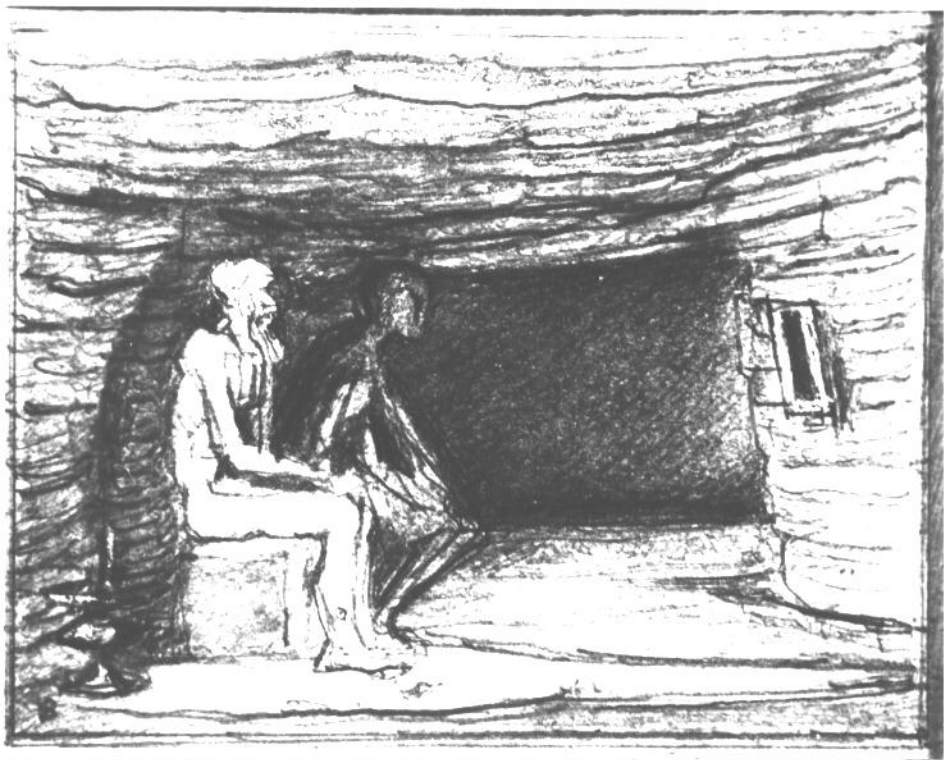
101 Gottfried Brockmann
Ohne Titel
1928



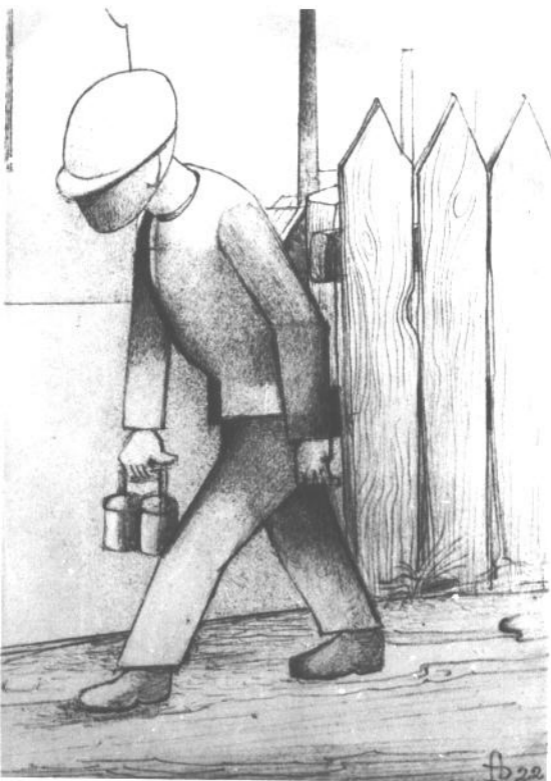
102 Abb. 101 seitenverkehrt auf Abb. 100
projiziert



103 Gottfried Brockmann
Der Troglodyt
1980



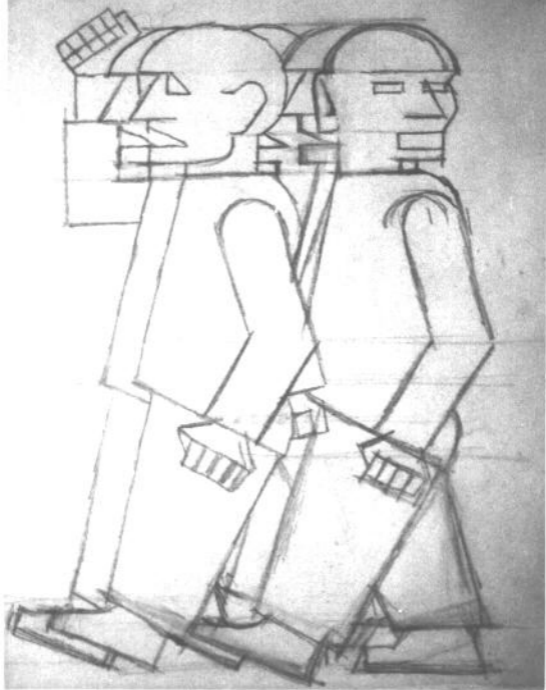
104 Gottfried Brockmann
Der Troglodyt
1938



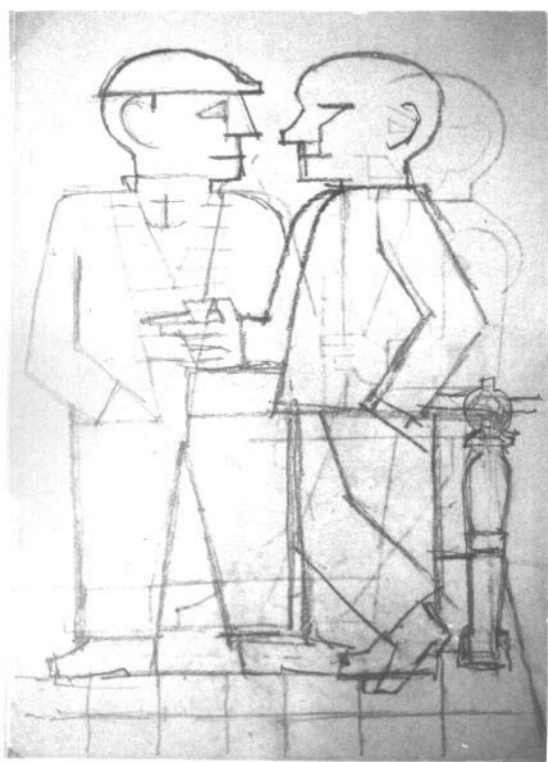
105 Gottfried Brockmann
Ohne Titel
1922



106 Gottfried Brockmann
Mit dem Henkelmann
1926



107 Gottfried Brockmann
Demonstranten
1927



108 Gottfried Brockmann
Rhinkadetten
1927

Daf / Ausstellung : Werkbund 1922

NOTIZEN

Janku Adler

Oso Dix
~~C.F. Salmer~~
Oso Apribul
O. Sitt

Pauline Kistner
+

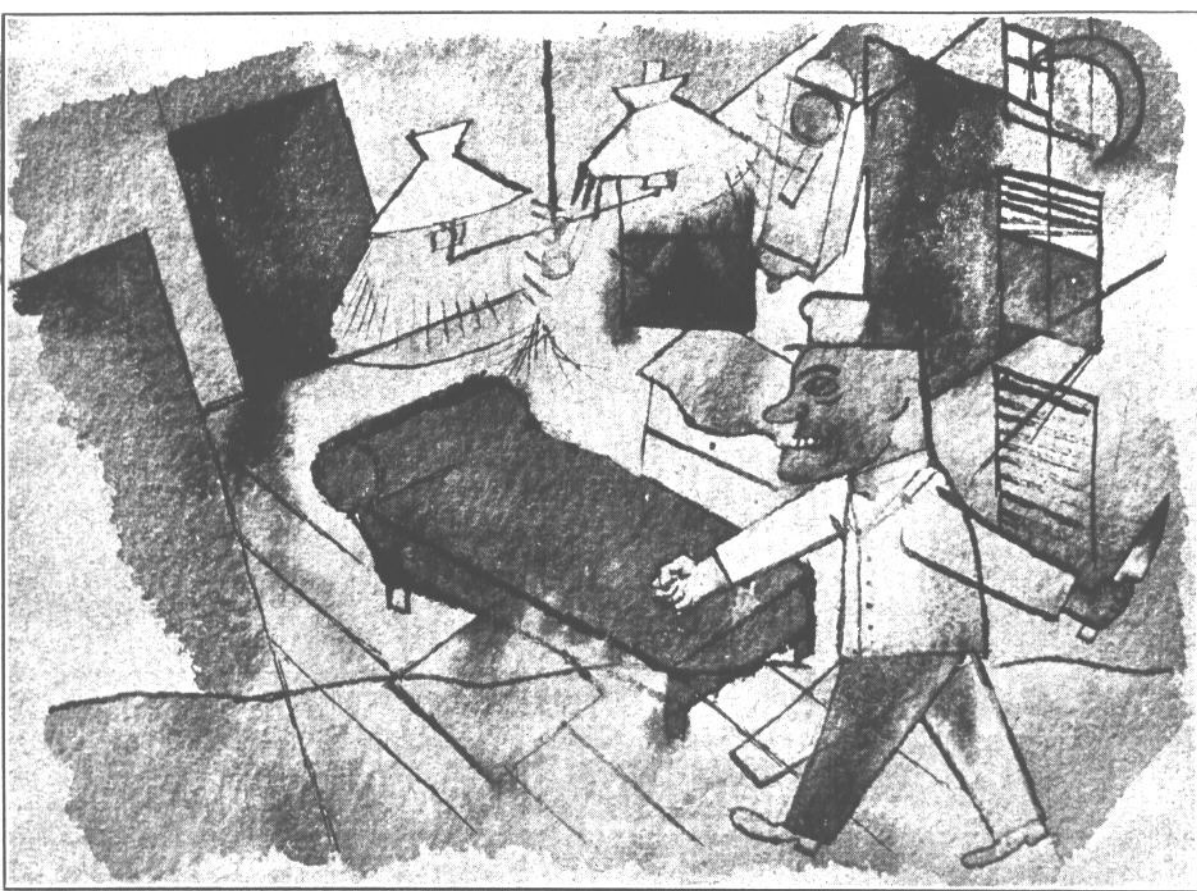
dix
gnebel
Adler
(Chagall)

Jos. peeters
el lissitzky
e. prampolini
van nini
picasso
(2. tota)

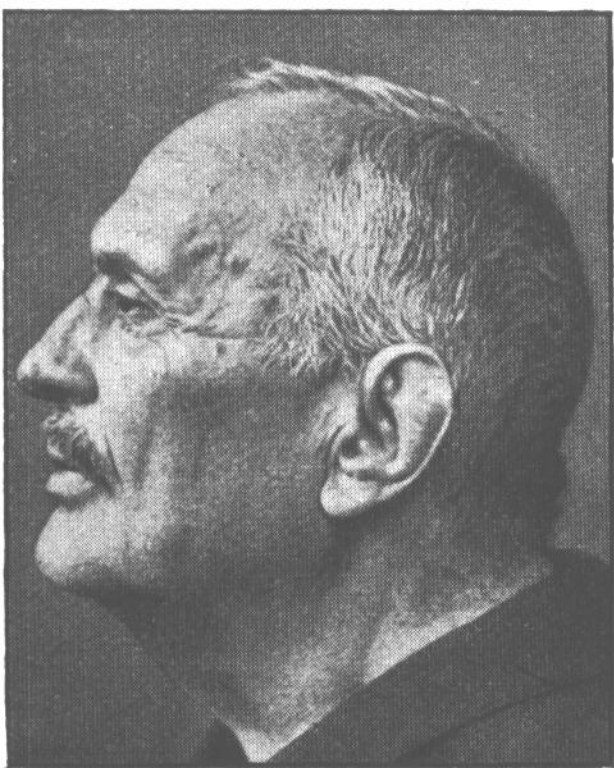
Magnano
A Mohr
J. Golyschew



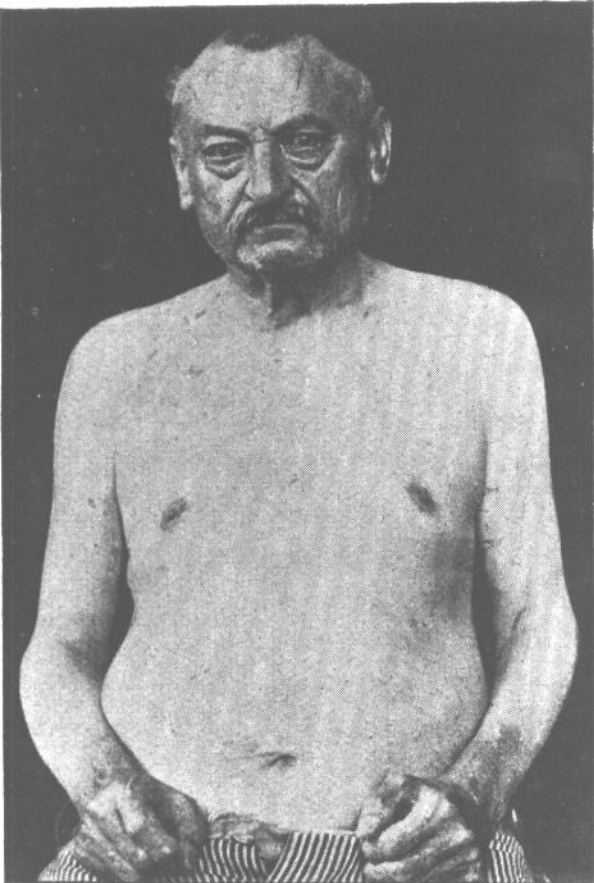
110 Otto Griebel
Der Schiffsheizer
1920



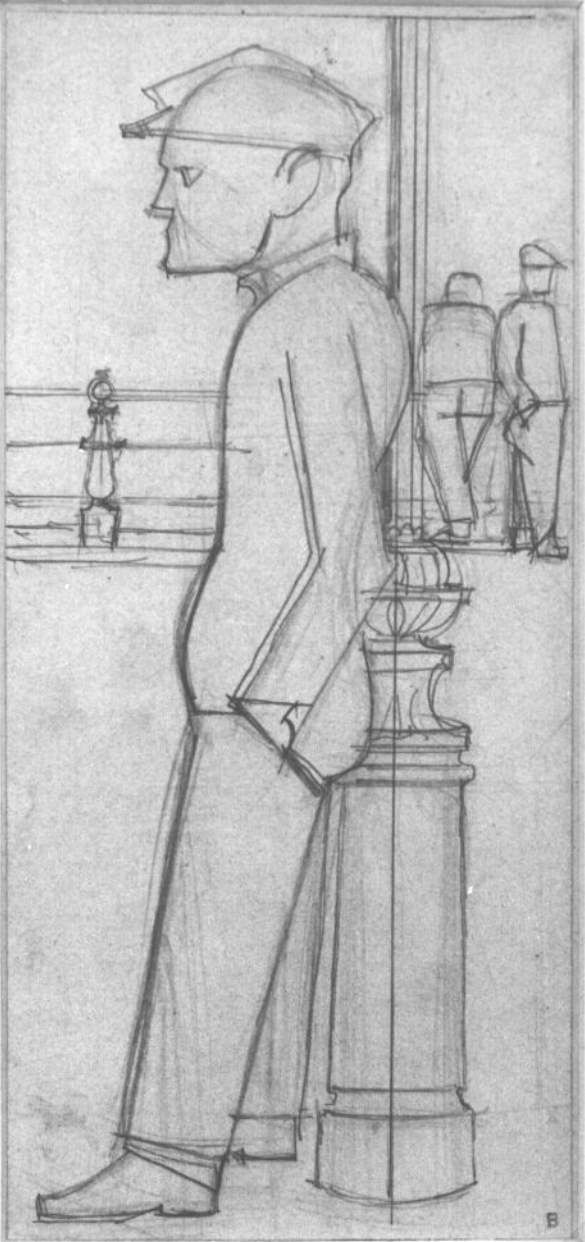
111 George Grosz
Der Mörder



112a **Pyknischer Habitus**
Klinische Photographie
Kretschmer, Körperbau und Charakter



112b Pyknischer Habitus
Klinische Photographie
Kretschmer, Medizinische Psychologie



113 Gottfried Brockmann
Arbeitsloser
1925

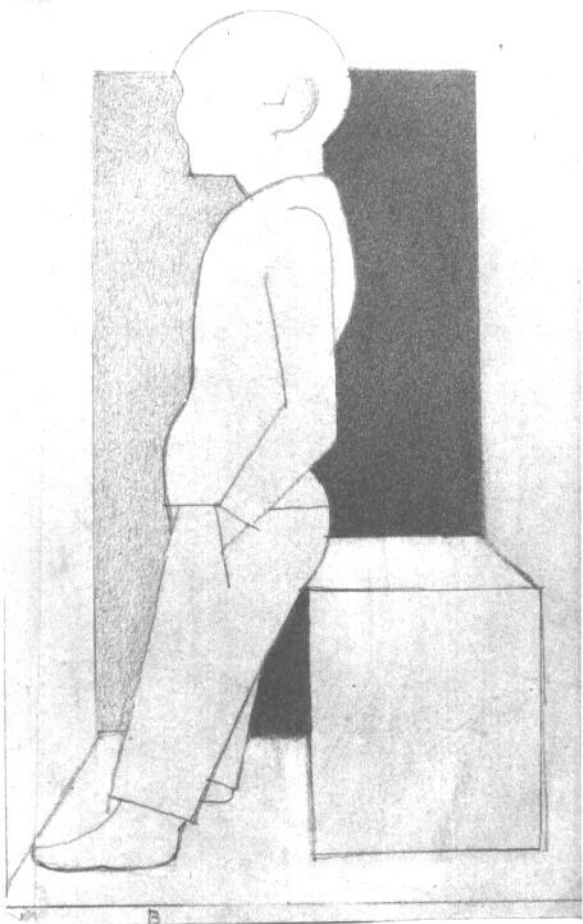
Die Aktion

XIII. JAHR. HERAUSGEBER: FRANZ PFEMFERT HEFT I

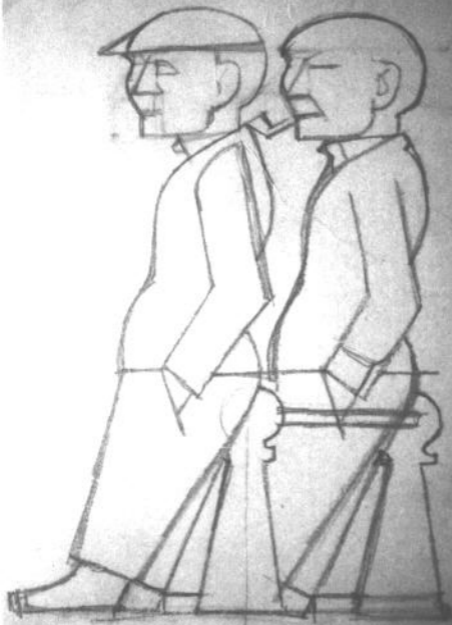
INHALT: F. W. Seiwert: Titelblattholzchnitt / Maximilian Harden: Rede vor dem Geschworenengericht (nach dem Sinogramme) / Franz Pfemfert: Die Edenhoferjustiz; Zeitung- und Zeit-schriftenchau / Internationale Arbeiter-Assoziation / Franz Wilhelm Seiwert: Die Rabelandfrage und die Besetzungsfrage / Rudolf Bußmann: Die Vernichtung der proletarischen Jugend durch das Arbeitszeitgesetz / Sas: Staat gegen Mensch / Max Herrmann (Neiffe): Literatur-bericht / F. P. H. Savers: Zum Neuen Jahr / Bibliothek des Proletariats / AKTION der AAU-E / KLEINER BRIEFKASTEN



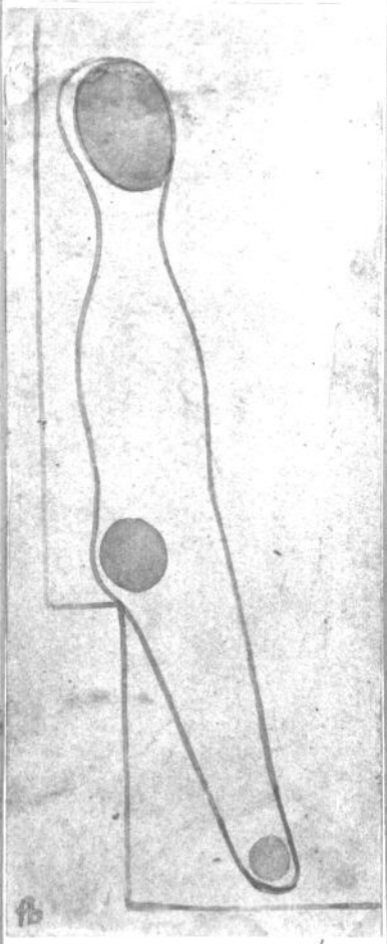
VERLAG, DIE AKTION, BERLIN-WILMERSDORF



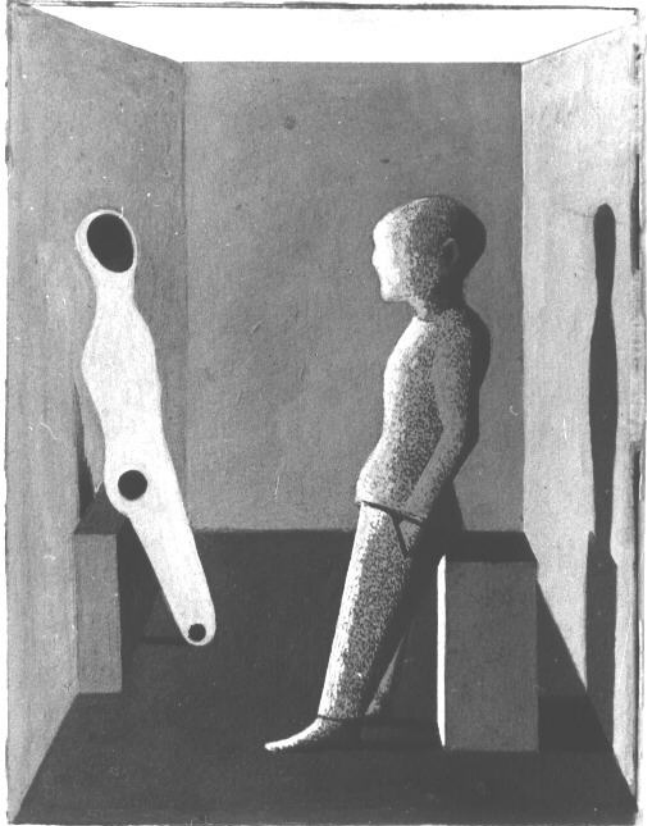
115 Gottfried Brockmann
Figurale Studie
1924



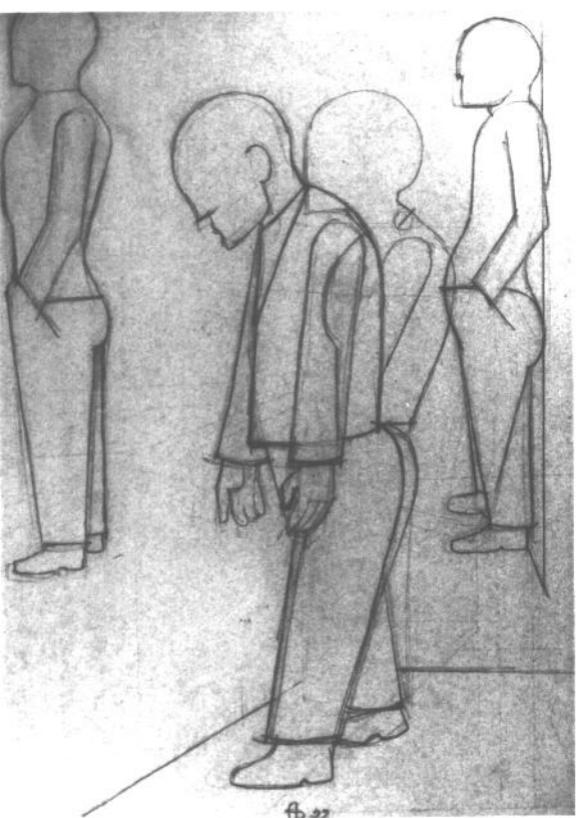
116 Gottfried Brockmann
Schauerleute
1927



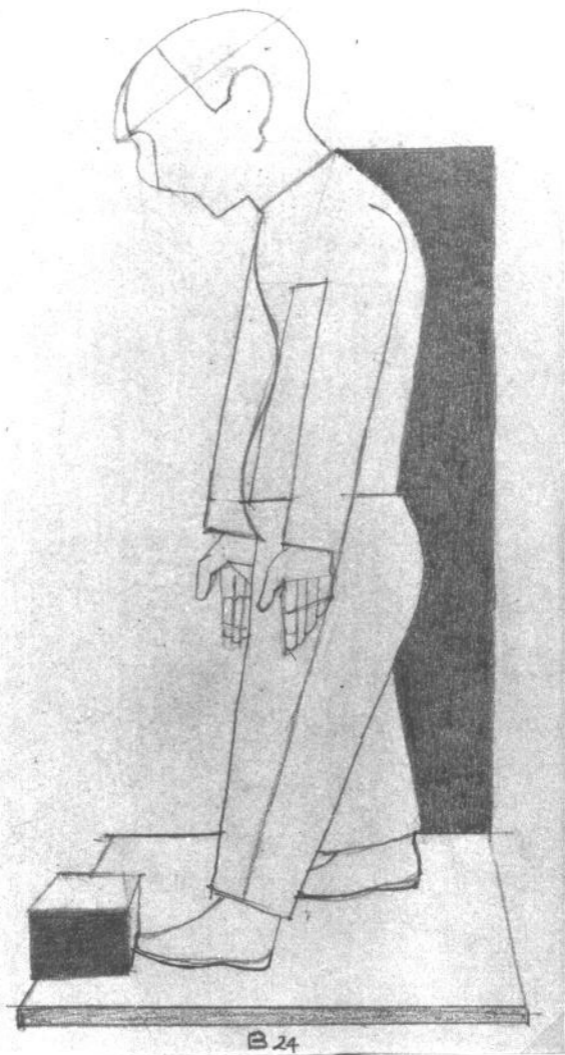
117 Gottfried Brockmann
Männliche Figur
1922



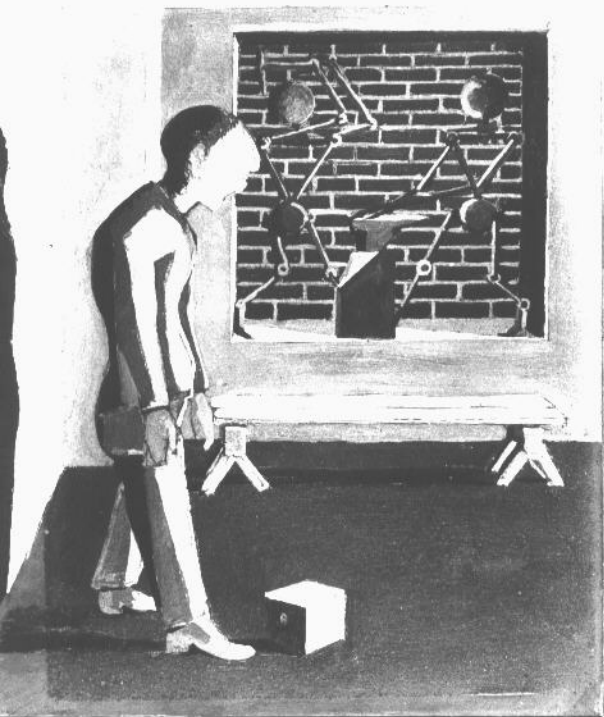
118 Gottfried Brockmann
**Funktionalistische
Bewegungsstudie I**
Ca. 1931



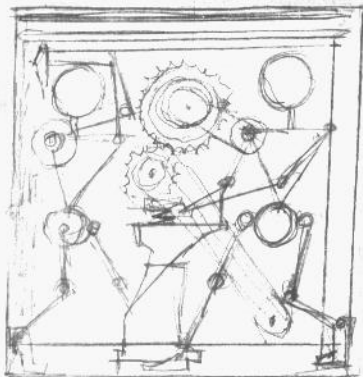
119 Gottfried Brockmann
Bewegungsstudien
1922



120 Gottfried Brockmann
Figurale Studie
1924



121 Gottfried Brockmann
**Funktionalistische
Bewegungsstudie V**
1923/32



SKIZZE(ENTWURF) ZU EINER
EISENPLASTIK IN
EINER MAUERNISCHE

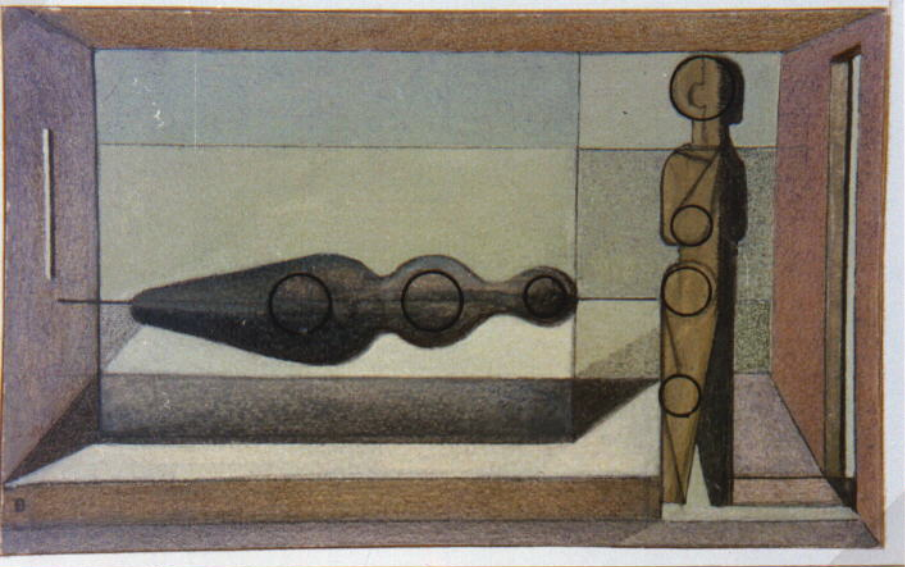
MATERIAL:
EISENUNDSTÄBE (MATIERT)
BLECH LEICHT GETRIEBEN
MUSCHERWERK ROH, SONST
NISCHE + WÄNDE GEPUTZT
(KELLENWURF)

1925 WIESEL
FÜR WALTER LÖHR VORGESEHEN
FÜR DIE SCHMIEDE DER WAGEN-
BAUEREI; LÖHR in WESL.

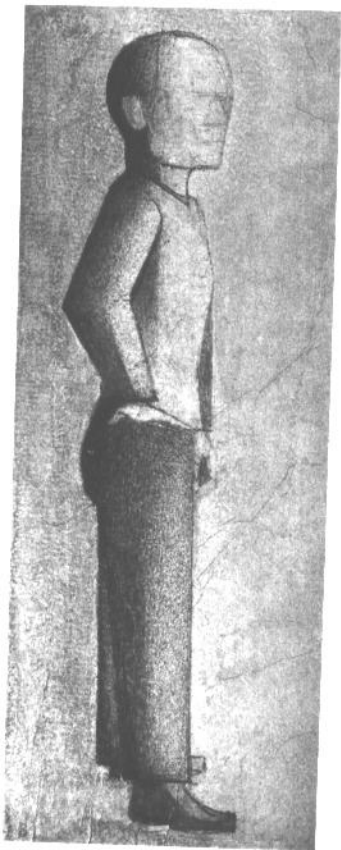
Partner auf 2 Figuren!
Stundenweise Anschluss

Vielleicht Zahnradgang hat
einer der Figuren selbst machen

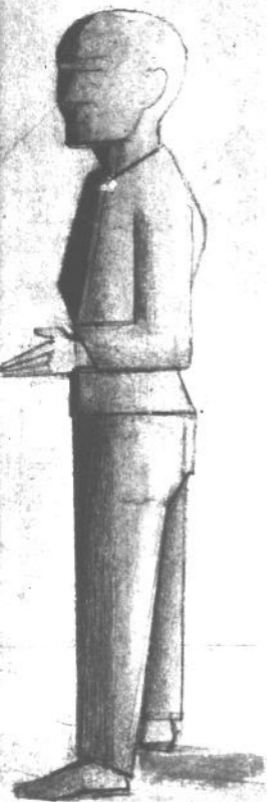
122 Gottfried Brockmann
Skizze (Entwurf) zu einer
Eisenplastik
1925



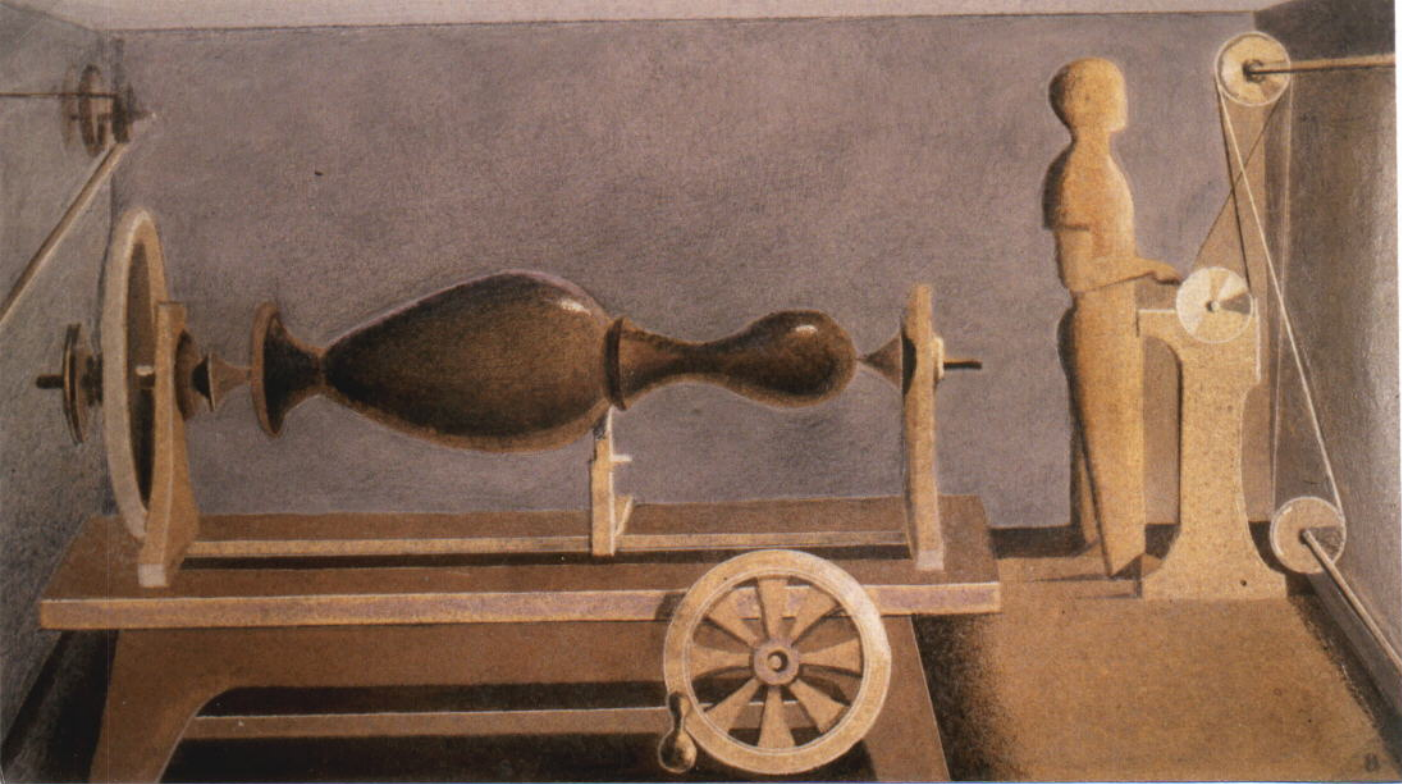
123 Gottfried Brockmann
Figuren
1925



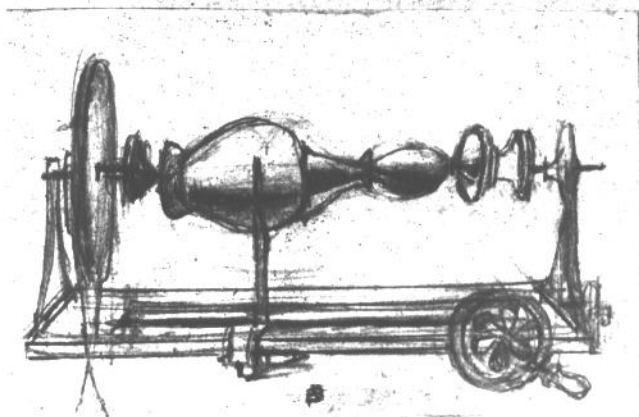
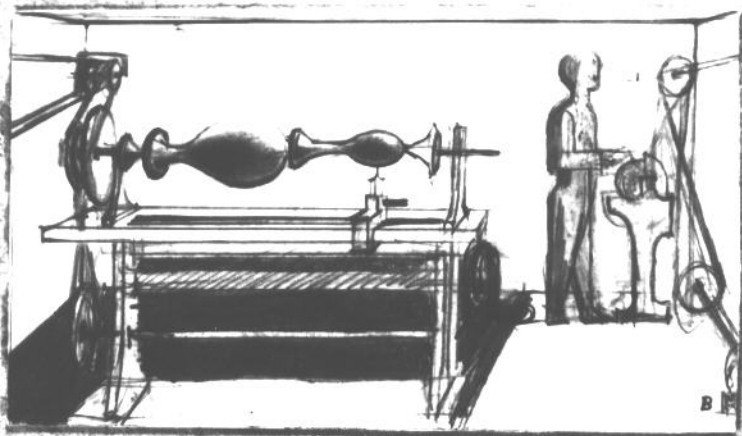
124 Gottfried Brockmann
Ohne Titel
Ca. 1932

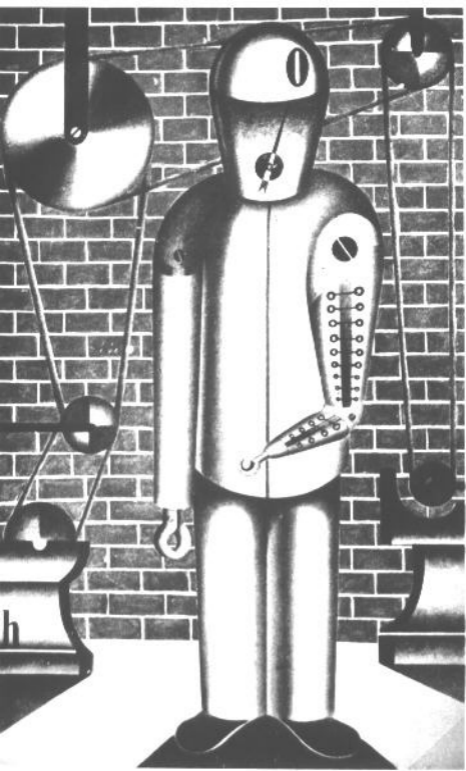


125 Gottfried Brockmann
Ohne Titel
Nicht datiert



127 Gottfried Brockmann
Drehbank
1957





128 Heinrich Hoerle
Fabrikarbeiter
1922



129 Franz W. Seiwert
Der Arbeitsmann
Um 1922

Mechanische Betriebsmodelle

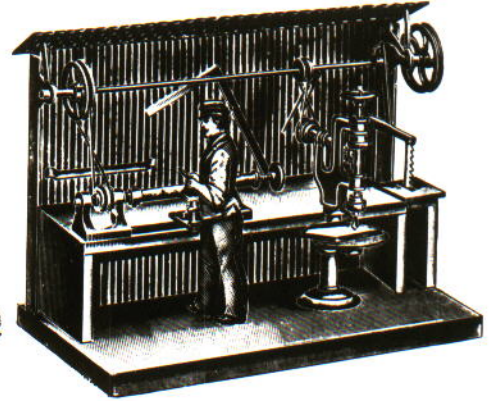
in solider Ausführung, fein lackiert.



9956 368

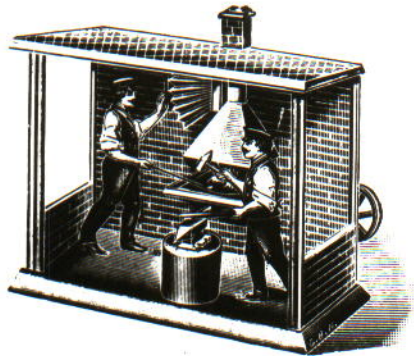


9956 367

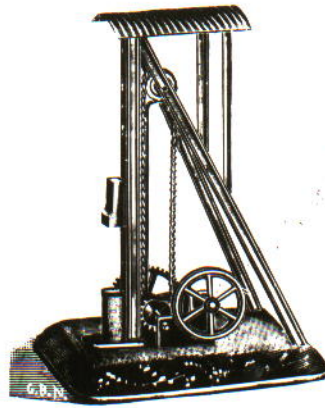


9956 369

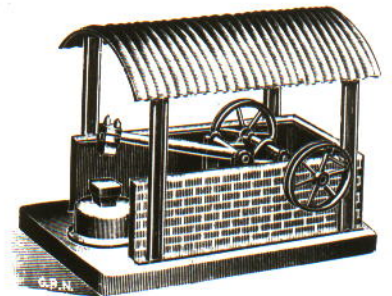
- 9956 368 **Schreiner** (Säger und Hobler), 16 $\frac{1}{2}$ cm hoch, 15 $\frac{1}{2}$ cm lang, 15 $\frac{1}{2}$ cm breit per Stück Mk. 4.60
 „ 367 **Dachdecker**, ganze Höhe 21 $\frac{1}{2}$ cm, Sockel 18 cm lang, 13 $\frac{1}{2}$ cm breit „ „ „ 4.60
 „ 369 **Mechanische Werkstätte** mit Figur, Transmission, Säge, Bohrmaschine und Drehbank, alles beweglich, 17 $\frac{1}{2}$ cm hoch, 25 $\frac{1}{2}$ cm lang, 14 $\frac{1}{2}$ cm breit „ „ „ 6.—



9956 167

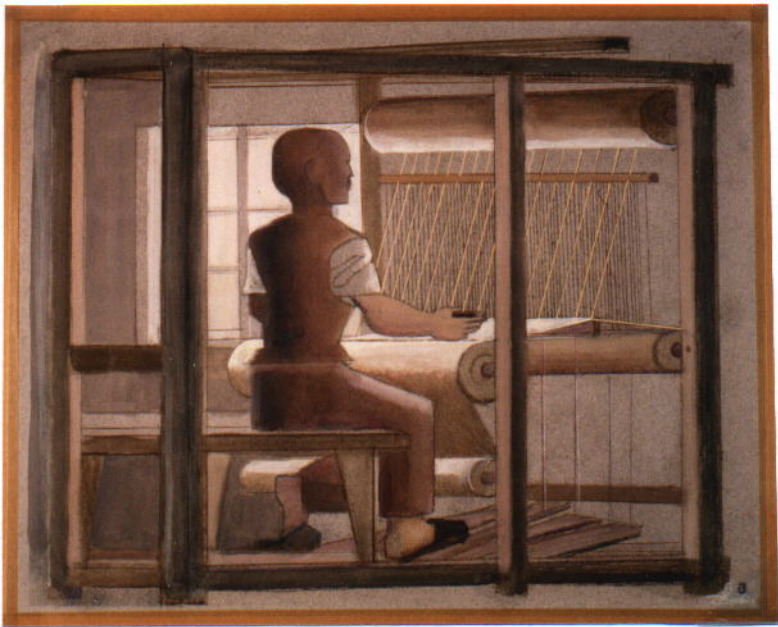


9956 213

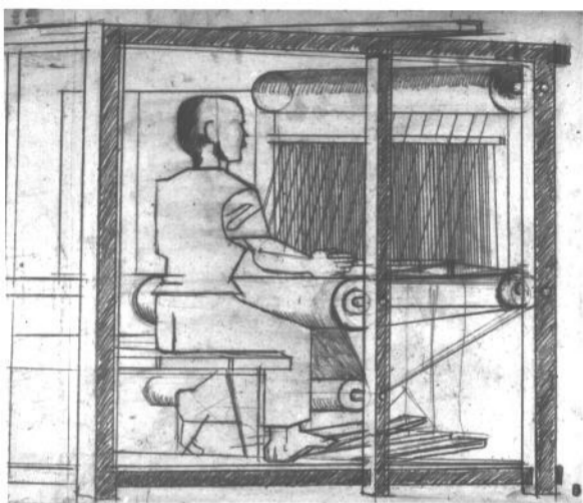


9956 285

- 9956 167 **Schmiede**, als Schaustück zu verwenden, mit 2 beweglichen Figuren und Blasbalg, 21 cm lang, 11 $\frac{1}{2}$ cm breit, 18 $\frac{1}{2}$ cm hoch per Stück Mk. 5.40
 „ 213 **Fallramme**, sehr solid ausgeführt, mit Zahnradübersetzung, 25 cm hoch „ „ „ 3.90
 „ 285 **Hammerwerk**, fein lackiert, mit Wellblechdach, 18 cm lang, 12 cm breit, 13 cm hoch „ „ „ 2.80



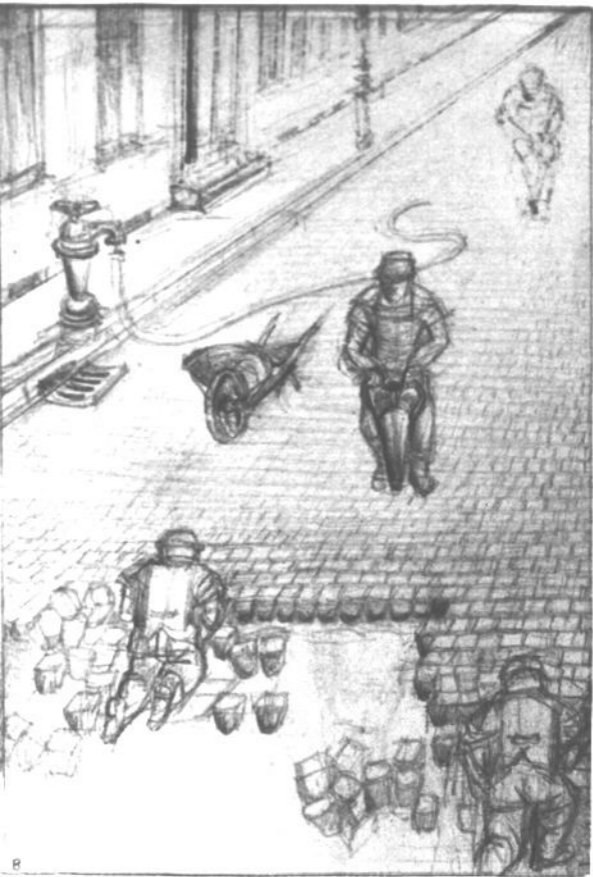
131 Gottfried Brockmann
Der Stückweber
1958



132 Gottfried Brockmann
Ohne Titel
Nicht datiert



133 Gottfried Brockmann
Stückweber
Nicht datiert



134 Gottfried Brockmann
Skizze zu "Kölner Straßen"
1923



135 Gottfried Brockmann
Pflasterer
Nicht datiert

Im „Kölschen“ heißen die Pflasterhammer
> Pajajer L. Nach Fritz Höning (Kölsches Wörterbuch)
stammt das Wort aus dem Spanischen. Die
Spanier waren während des 30. Jährigen Krieges
längere Zeit als Besatzungstruppen in Köln.

[Vollständig ist das Wort aber eine Angleichung
an „breiten“ – somit wie rhythmisches
Glockengeläut kleiner und großer Glocken
bei besonderen Anlässen ?]

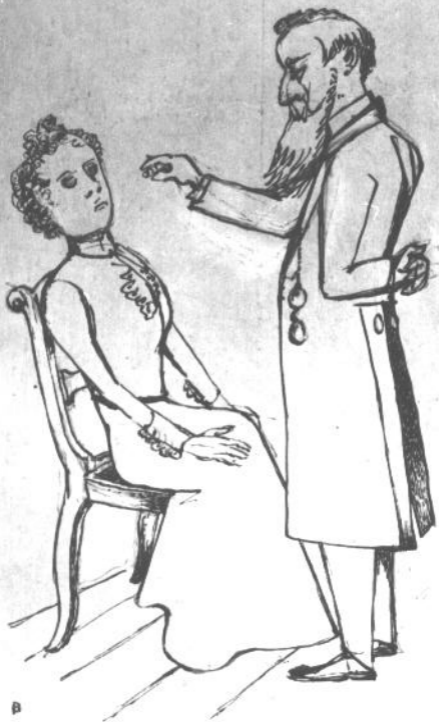
> Pajaïes & = Pflasterer
Köln



137 Gottfried Brockmann
Pflasterer
1932



138 Chiaramonti-Herakles



139 Gottfried Brockmann
Der Hypnotiseur
Nicht datiert



140 Gottfried Brockmann
Hypnotiseur
Nicht datiert



Die ungeheuerere Macht des Hypnotismus, des persönlichen Magnetismus und des Heilmagnetismus. Leichteste und beste Methoden, seinen Einfluß auf andere auszuüben, das Hypnotisieren zu erlernen, Glück und Erfolg im Leben zu haben. — Unentbehrlich für jeden Menschen. Über 100 000 Expl. verkauft. 120 Seiten. Illustriert. Mit 1 Hypnoskop. Nur M. 1.50

**Grosser Bücherkatalog gratis.
Fickers Verlag, Leipzig 60.**

*Es gibt nichts Besseres für die Nerven
als die von Hunderten Ärzten empfohlenen*

Pinofluol

Fichtennadel-Kräuter-Bäder in Tabletten

6 Bäder Mk. 3.00 12 Bäder Mk. 5.50

Erhältlich in Apotheken, Drogerien u. Parfümerien. **Nur echt in der grünen Dose.** Nachahmungen, die als ebensogut bezeichnet werden, weise man zurück.

Wer Pinofluol-Bäder noch nicht kennt, verlange sofort umsonst Muster und Gutachten durch die Pinofluol-Gesellschaft, Berlin W57, Abt. B. 8 (Bei Anforderung Abteilung genau angeben.)



142 Reklameanzeige
Berliner Illustrierte Zeitung, 27. 1918, S.
343

Müdigkeit kommt oft von Magerkeit



denn der unzureichend ernährte Körper verhindert jede stärkere Anstrengung, macht vorzeitig schlaff, unlustig und abgespant und das Leben zur Last.

Ja, Sie müssen stärker und widerstandsfähiger werden und damit zugleich kräftiger.

Versuchen Sie es einmal mit unserer Eta-Tragol-Kur. In ein, zwei Wochen schon durchrinnt das Blut Ihre Adern feuriger, Ihr Körper zeigt überall leichten Fettansatz, Sie nehmen merklich zu, Ihre Wangen röten sich, und vor allem fühlen Sie sich wieder jung und frisch.

Mit Begeisterung gehen Sie Ihrem Beruf nach, weder bei der Hausarbeit noch beim Vergnügen ermüden Sie so leicht, und das Leben bekommt einen ganz neuen Reiz für Sie.

Man freut sich über Ihr blühendes Aussehen und beglückwünscht Sie zu Ihrer hübschen Erscheinung.

Eta-Tragol-Bonbons sind angenehm und unauffällig einzunehmen, sie bilden auf natürliche Weise Fleisch und Blut und haben schon Tausenden zu vollen Körperformen und zu einer bewunderten Figur verholfen.

Schachtel M. 2.50 gegen Nachn. Nur zu beziehen von der

„ETA“ Chemische Fabrik
Berlin - Pankow 135 / Borkumstraße 2.



144 Gottfried Brockmann
Frank Wedekind und Pamela
Nicht datiert



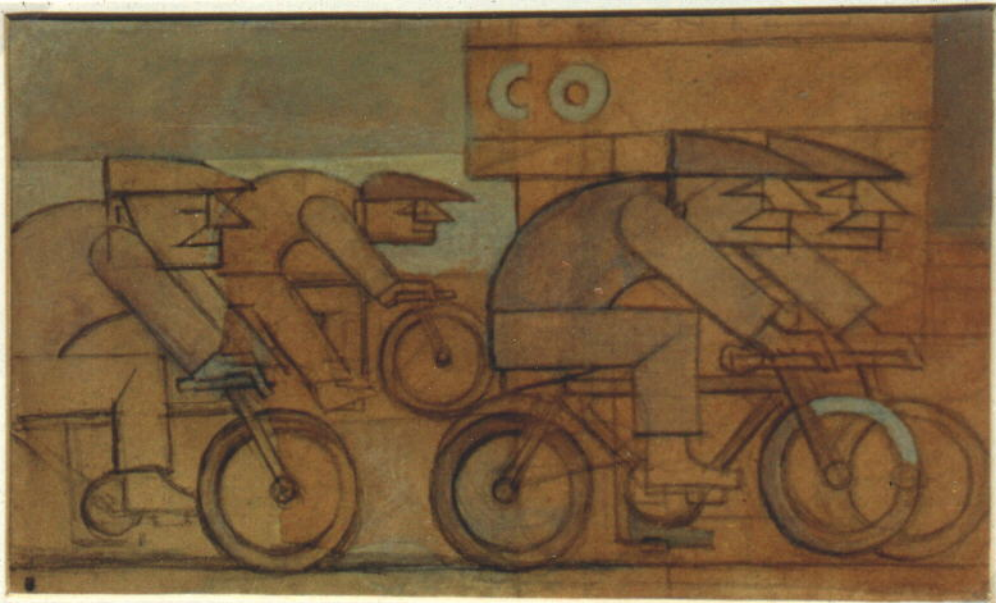
145 Gottfried Brockmann
Choreographische Idolatrie
Nicht datiert



146 Tilly und Frank Wedekind in
"Erdegeist"
Zeitungsphoto



147 François Gérard
Amor und Psyche
1798



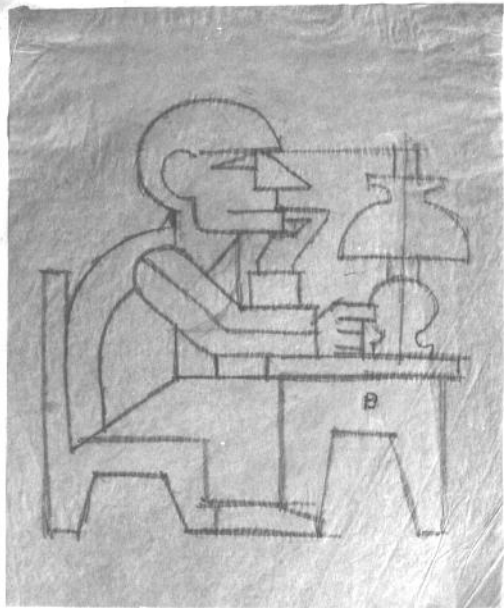
148 Gottfried Brockmann
Feierabend
1926



B. 1:10

*Skizze mit feil geschliffenen
Papier schneiden / Versetzen lassen!*

149 Gottfried Brockmann
Entwurf für eine
Karnevalsdekoration
Nicht datiert



Aufriß zu einem Linolschnitt / 1925/26

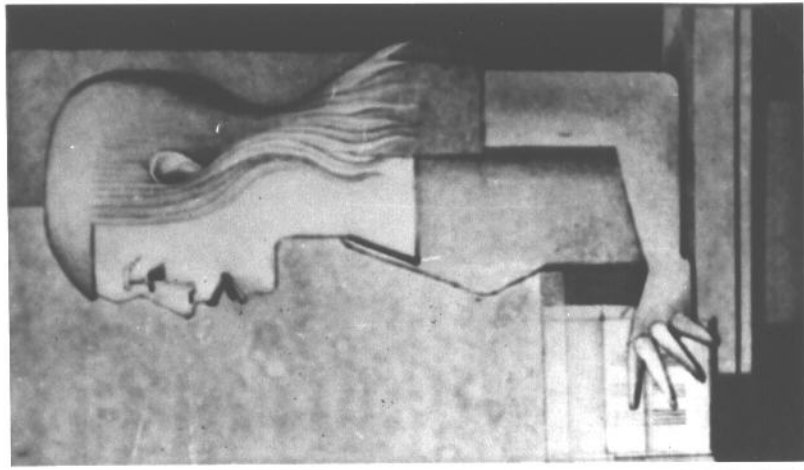
150 Gottfried Brockmann
Aufriß zu einem Linolschnitt
1925/26



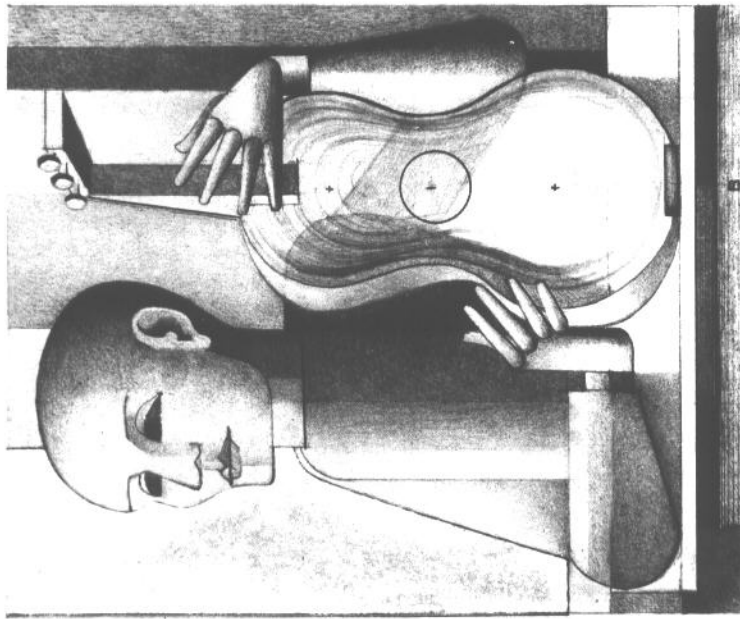
151 Gottfried Brockmann
Der Theoretiker
Um 1923/24



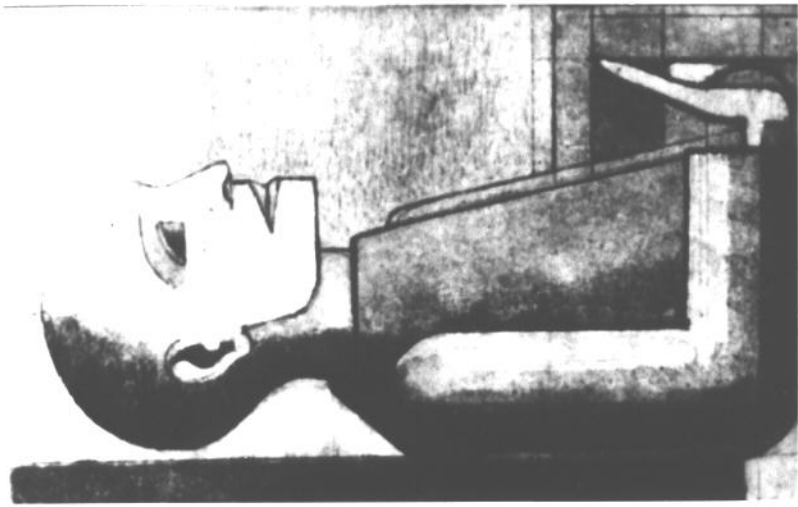
152 Gottfried Brockmann
Der Lauscher
1923



Triptychon Musik
Rechter Seitenflügel, Singendes
Mädchen
1924/25



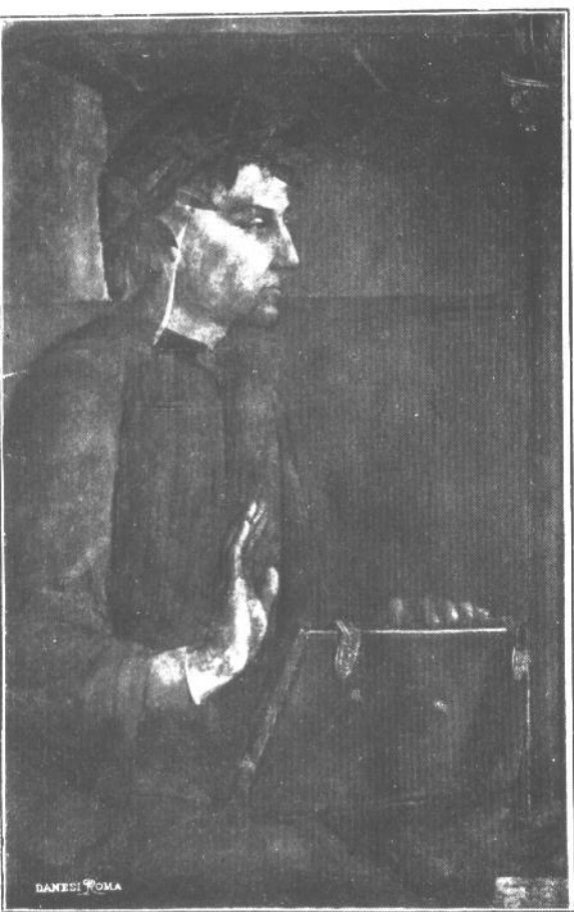
153 **Gottfried Brockmann**
Triptychon Musik
Mittelteil
1924



Triptychon Musik
Linker Seitenflügel, Der Lauschende
1924



154 Lorenzo Costa
Das Konzert



155 Justus van Gent
Dante



ALIA... MAJORES
...E EFFINGERE
...RICA IN TER
...ABELLA FORET
...LXXXVIII

156 Domenico Ghirlandajo
Weibliches Bildnis



157 Gottfried Brockmann
Ohne Titel
1948



158 Gottfried Brockmann
Ohne Titel
1926



159 Gottfried Brockmann
Franz Werneke
1929



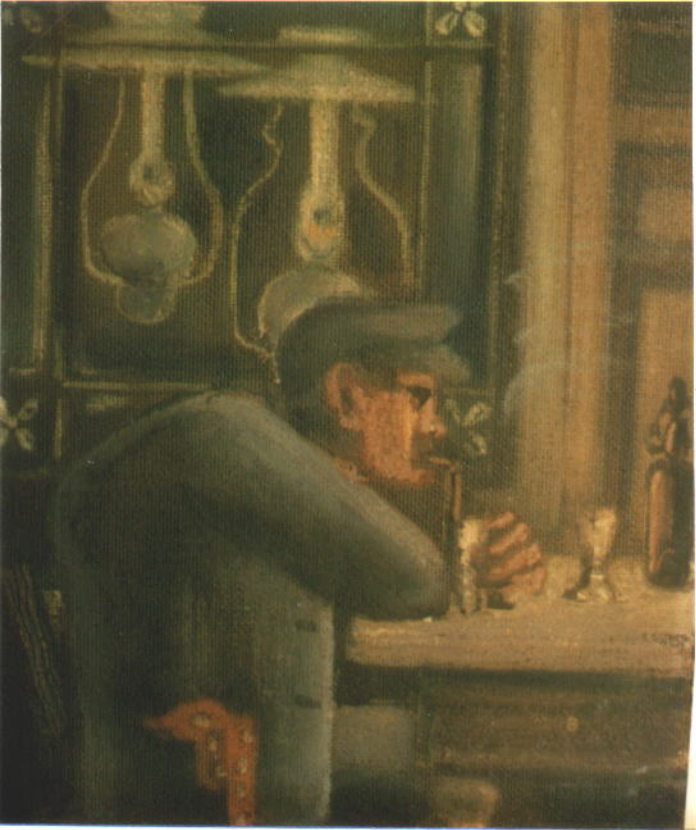
160 **Der Melancholiker**
Holzschnitt, Augsburg um 1480



161 Gottfried Brockmann
Ohne Titel
Nicht datiert



162 Gottfried Brockmann
Typ aus dem bayrischen Wald
1944



163 Gottfried Brockmann
Ohne Titel
Nicht datiert



164 Gottfried Brockmann
Fuhrmannskneipe
Nicht datiert



165 Gottfried Brockmann
Wandbild im Speisesaal des
Altersheimes an der
Freiligrathstraße in Kiel
1957/58



166 Gottfried Brockmann
Das Bauarbeiterpaar
1926



167 Gottfried Brockmann
Bauarbeiterpaar
1927



168 Gottfried Brockmann
Bauarbeiterpaar
1927



169 Gottfried Brockmann
Ohne Titel
Nicht datiert



170 Gottfried Brockmann
Bauchladen
1947



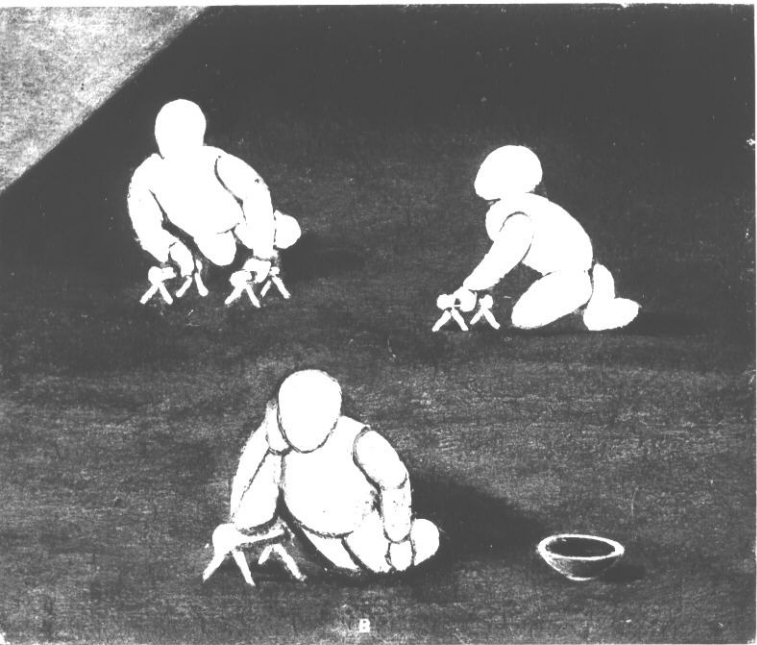
171 Gottfried Brockmann
Bauchladen
1931



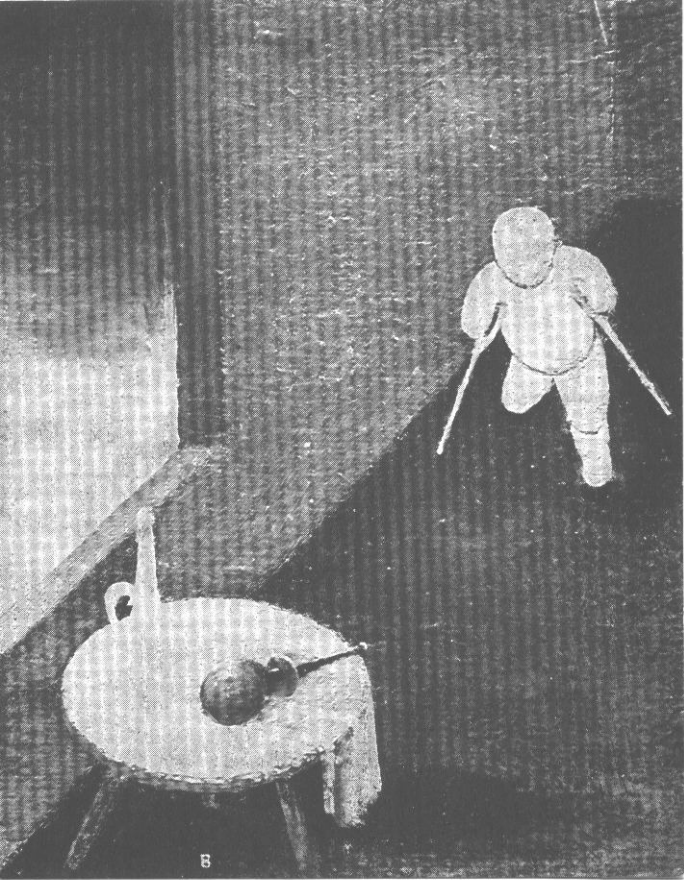
172 Gottfried Brockmann
Agadir
1960



173 Gottfried Brockmann
Zeitbühne: Formerei I
1938/50



174 Gottfried Brockmann
Krüppeldasein I
1922/23

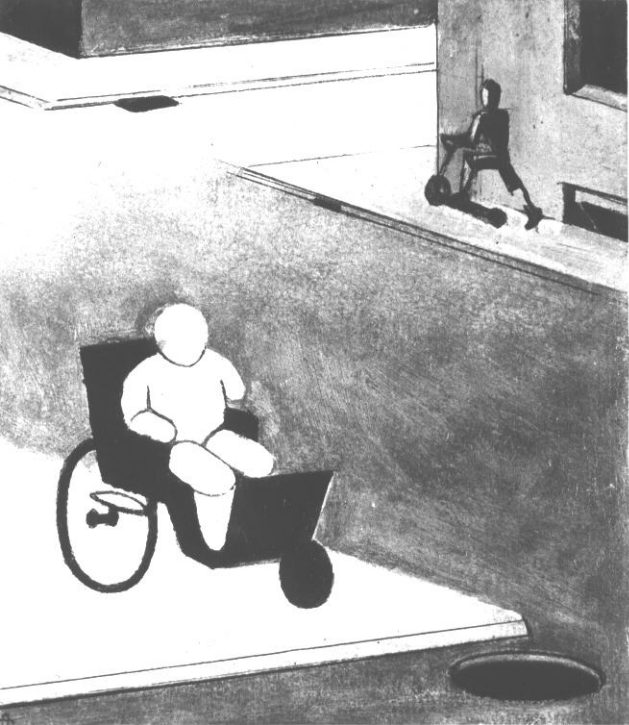


8

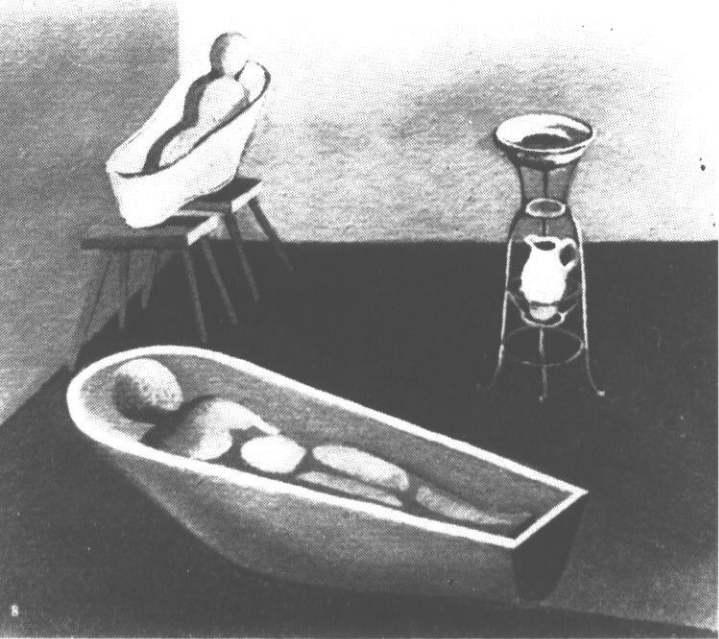
175 Gottfried Brockmann
Krüppeldasein II
192/23



176 Gottfried Brockmann
Krüppeldasein III
1921/22



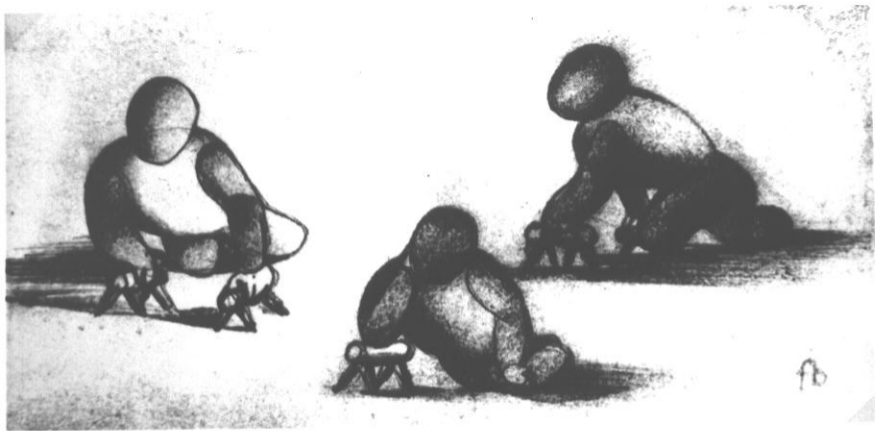
177 Gottfried Brockmann
Krüppeldasein IV
1922/23



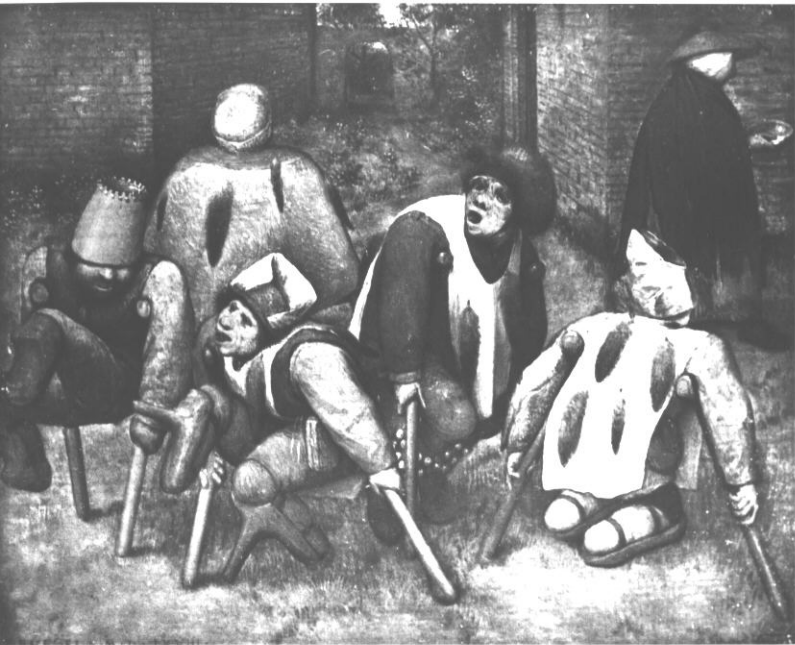
178 Gottfried Brockmann
Krüppeldasein V
1922



179 Gottfried Brockmann
Krüppeldasein VI
1922



180 Gottfried Brockmann
Krüppel
1921



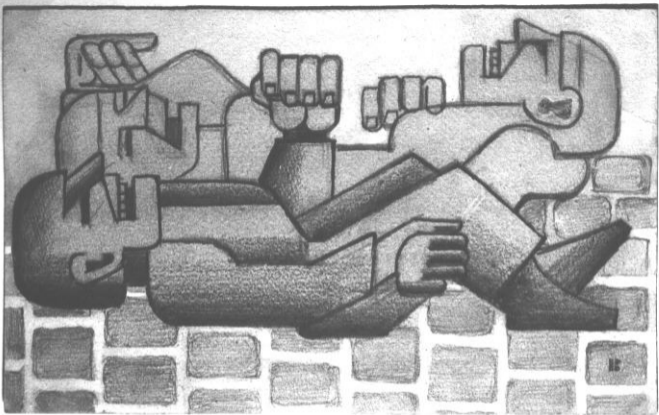
181 Pieter Bruegel d.Ä.
Die Krüppel



182 Heinrich Campendonck
Die Bettler



183 Tympanon
Frankfurt/M., St. Nikolai, Südseite

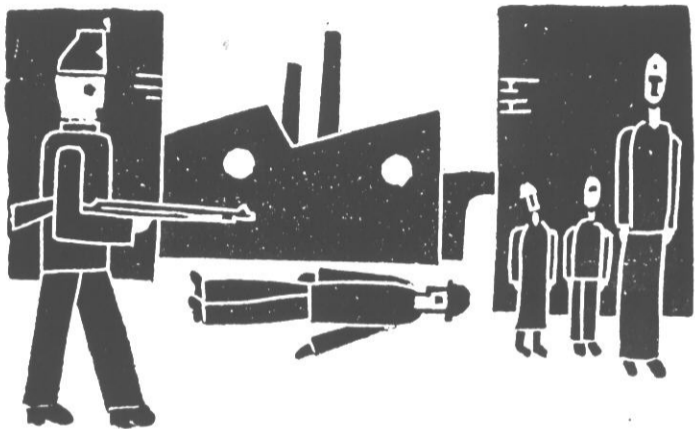


184 Gottfried Brockmann
Die Straßen sind gepflastert
1924

**PROLETARIER
ERSCHLAGEN**



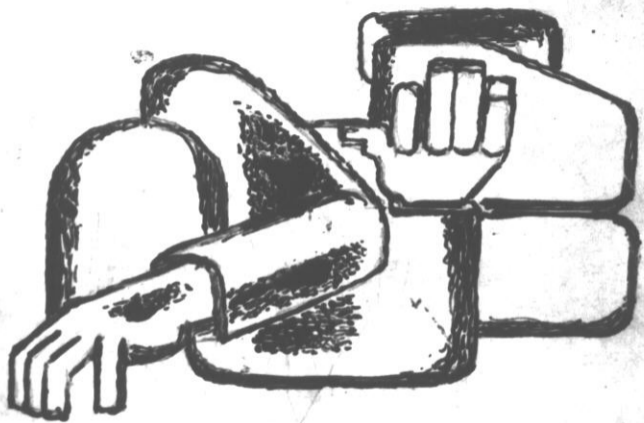
185 Franz W. Seiwert
Proletarier erschlagen
Nicht datiert [um 1924]



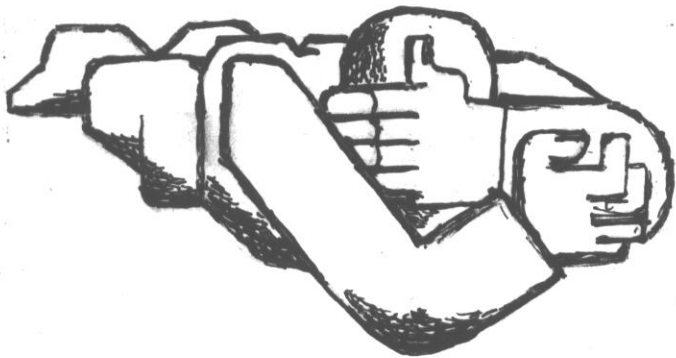
186 Franz W. Seiwert
Die Opfer des Klassenkampfes

AUF RUHR

187 Gottfried Brockmann
Aufuhr
1923/25



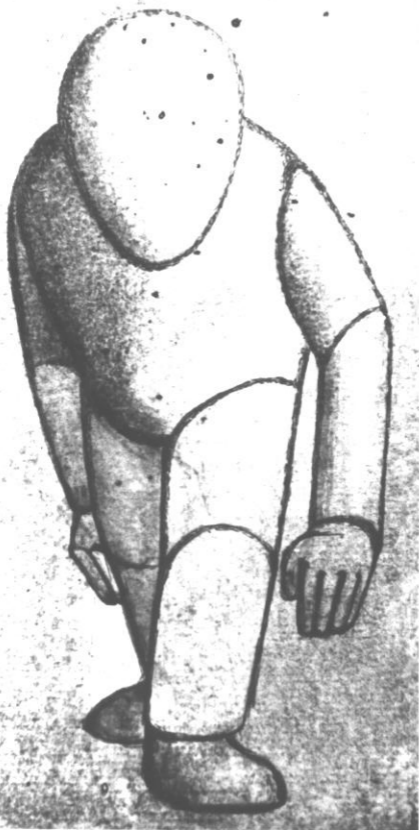
188 Gottfried Brockmann
Ohne Titel
1923/25



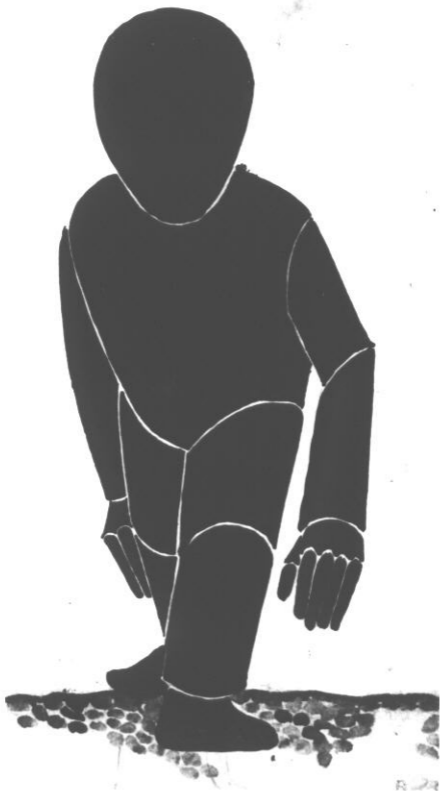
189 Gottfried Brockmann
Ohne Titel
1923/25



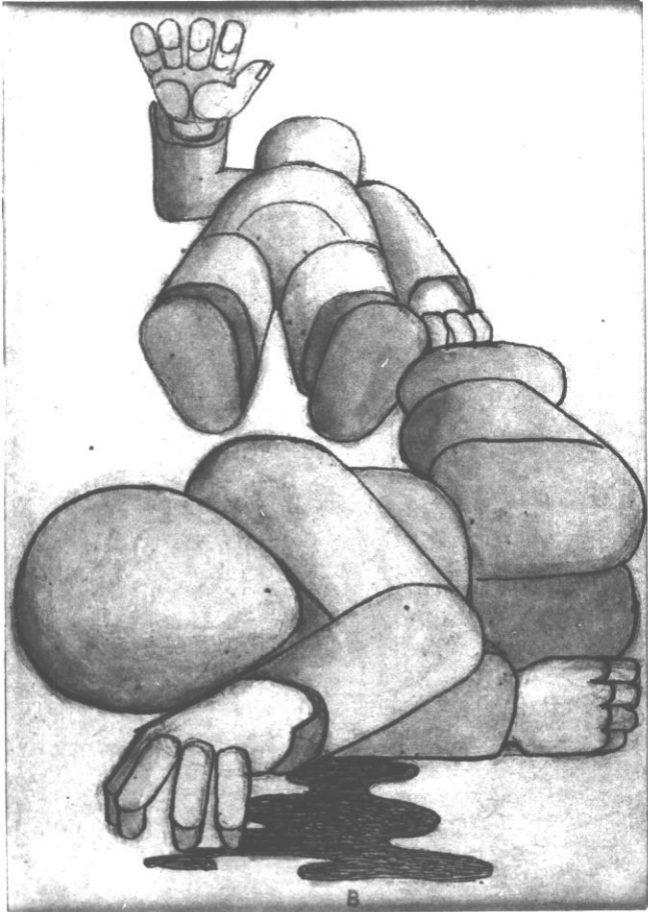
190 Gottfried Brockmann
Ohne Titel
1923/25



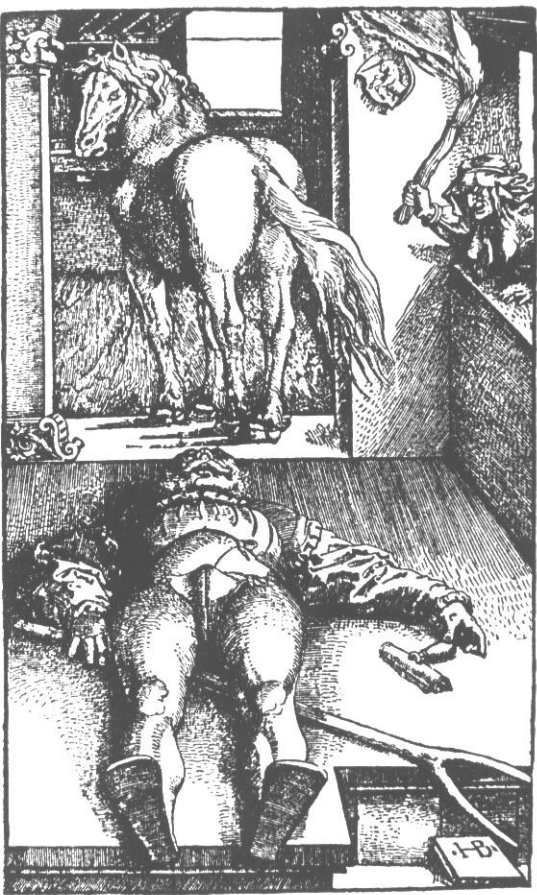
191 Gottfried Brockmann
Ohne Titel
1923



192 Gottfried Brockmann
Ohne Titel
1923



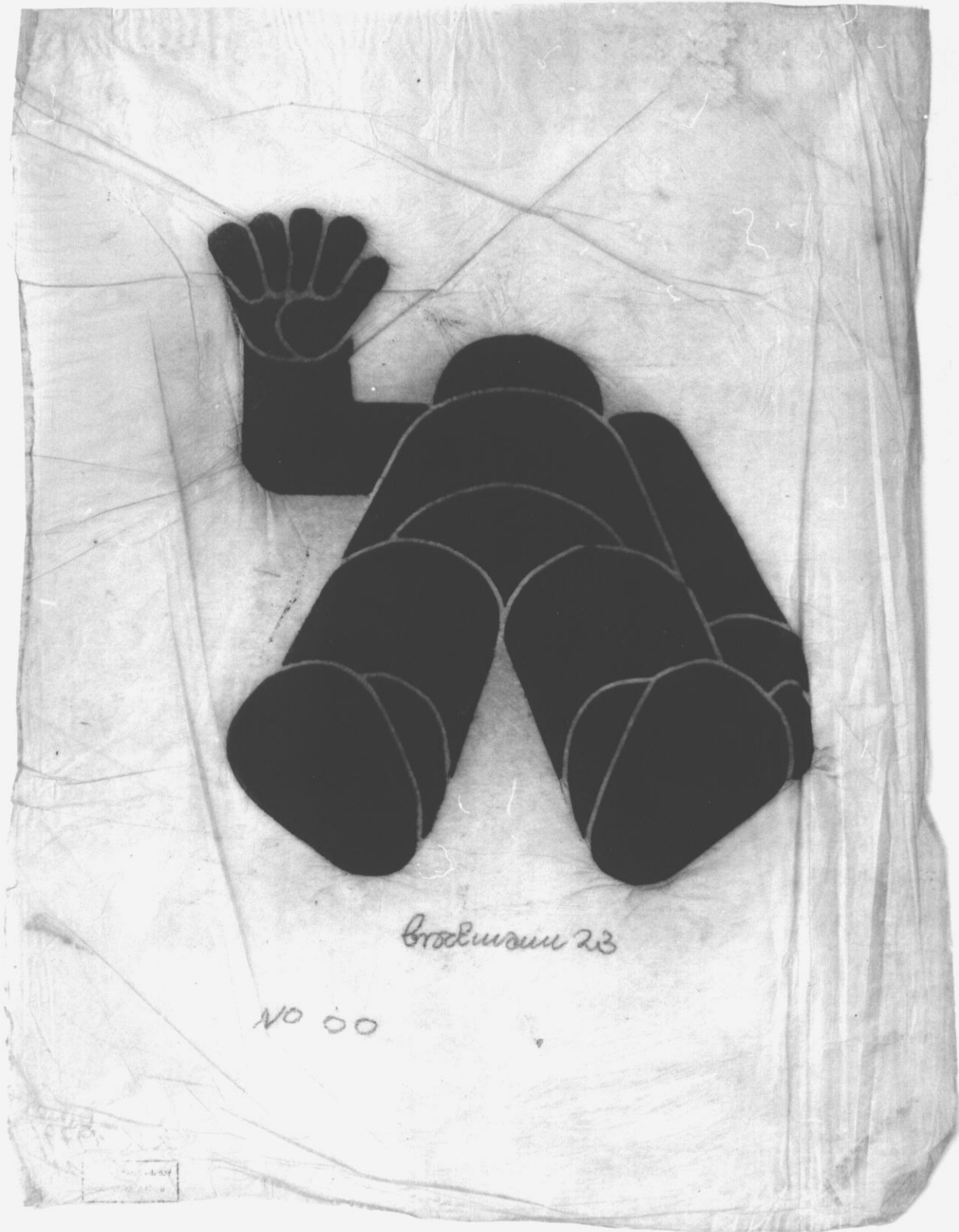
193 Gottfried Brockmann
Ohne Titel
1923



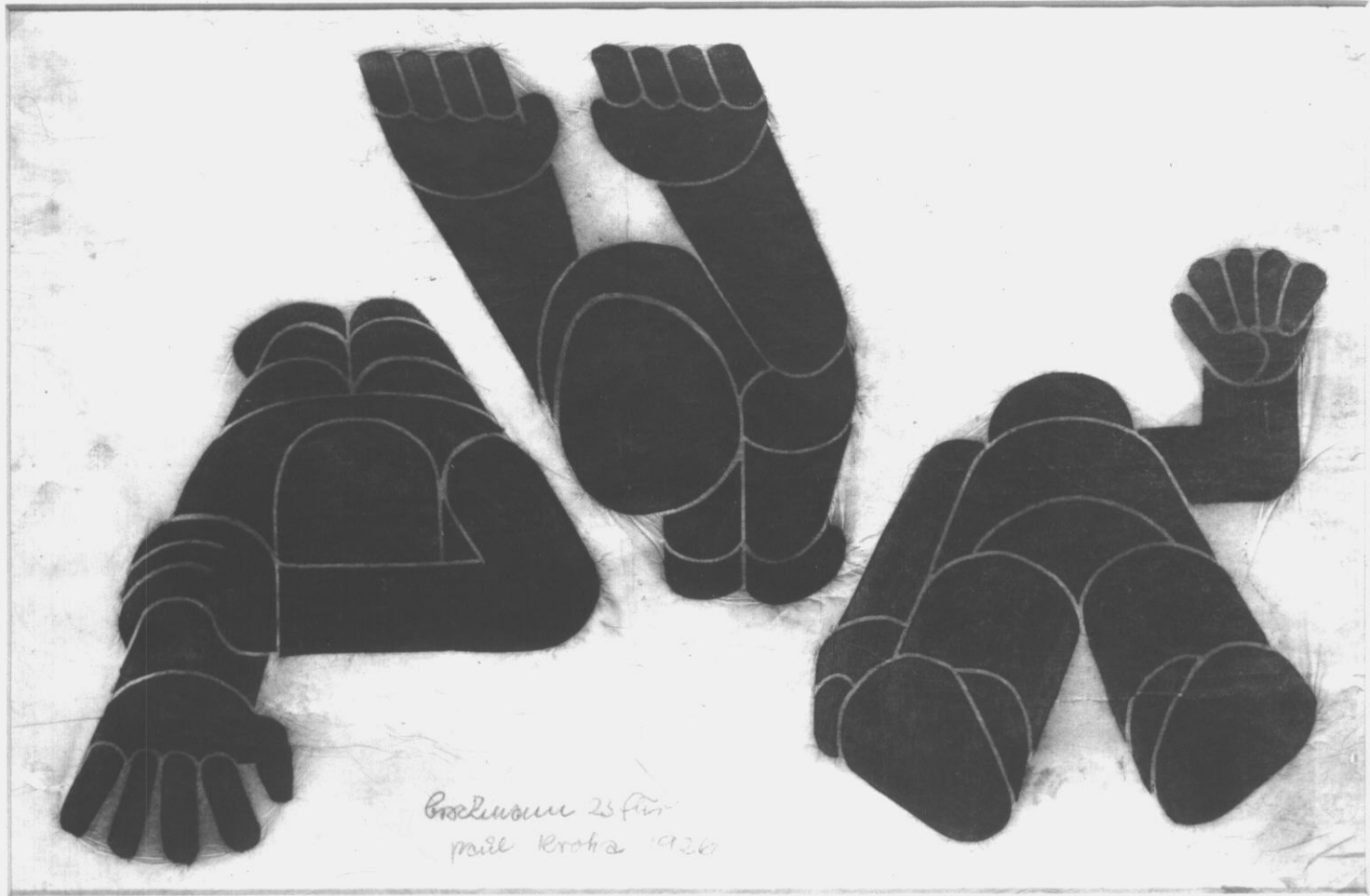
194 Hans Baldung Grien
Der verhexte Stallknecht
Holzschnitt, 1544



195 Gottfried Brockmann
Ohne Titel
1923/25



196 Gottfried Brockmann
Ohne Titel
1923



197 Gottfried Brockmann
Ohne Titel
1923

GOTTFRIED BROCKMANN

die erschlagenen

12 Kompositionen aus 5 Urtypen in
Umdrucken und Kehrdrucken nach
Originalschnitten aus dem Jahre 1925.
Im Jahre 1949 auf den Stein gebracht.

Die Arbeiten entstanden zunächst aus Bemühungen der zwanziger Jahre um die Bewegung des Menschen in möglicher Vereinfachung. Ohne eigentlich literarisch sein zu wollen, führte die gewonnene Form schließlich zum Ausdruck der gesichtslosen Masse unserer Zeit und darüber hinaus einer vergewaltigten und niedergemachten Menschheit.

Aus naheliegenden Gründen konnte die zusammengefasste Veröffentlichung erst jetzt erfolgen. Nur einige wenige Andrucke der Originale entgingen Verfolgung und sinnlosem Zerstörungswahn. Sie dienen zum Aufbau dieser 1. Auflage in 10 nummerierten Exemplaren.

No: 08

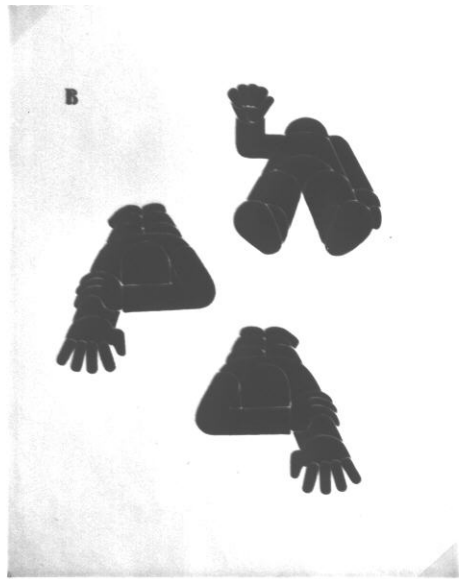


198 Gottfried Brockmann
Die Erschlagenen
1949



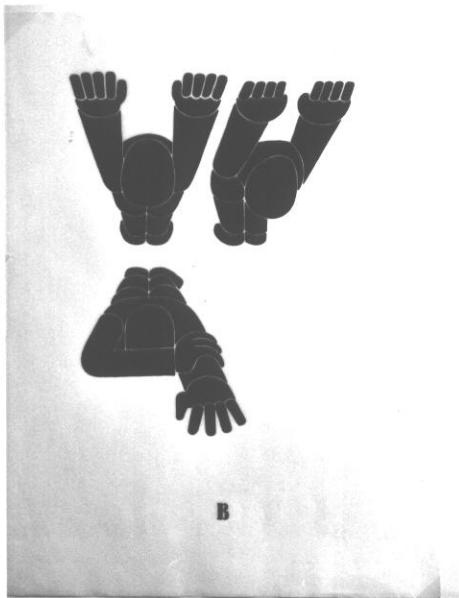
198a

Die Erschlagenen



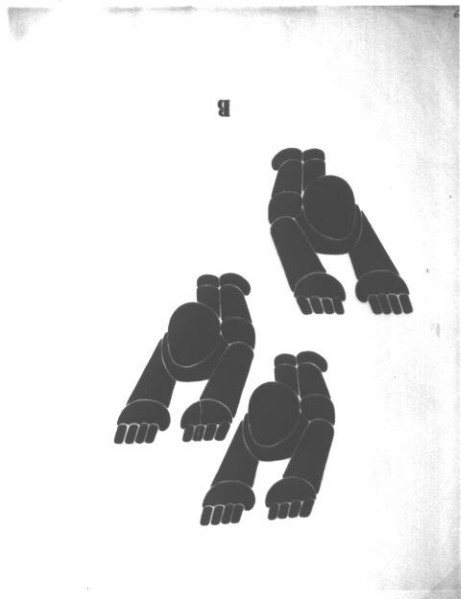
198b

Die Erschlagenen



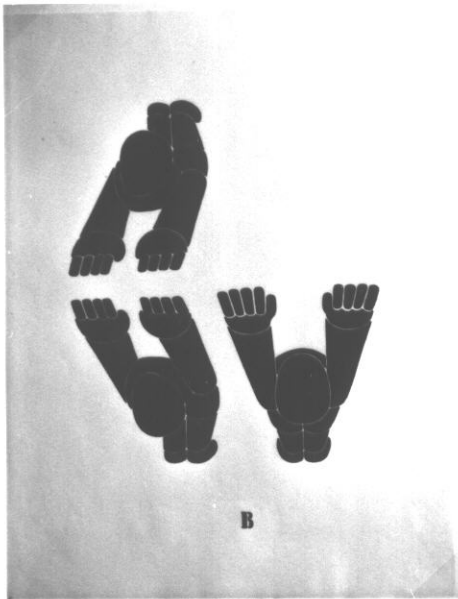
198c

Die Erschlagenen



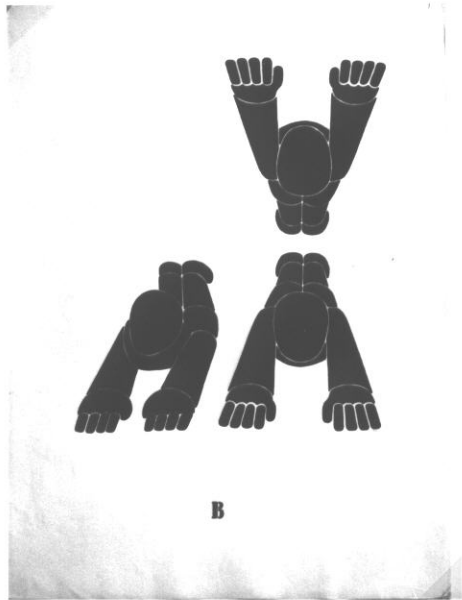
198d

Die Erschlagenen



198e

Die Erschlagenen



198f

Die Erschlagenen



B

198g

Die Erschlagenen



B

198h

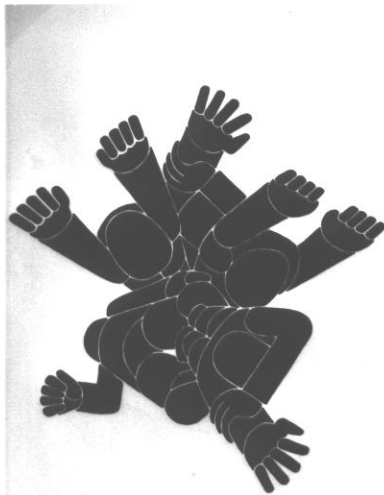
Die Erschlagenen



B

198i

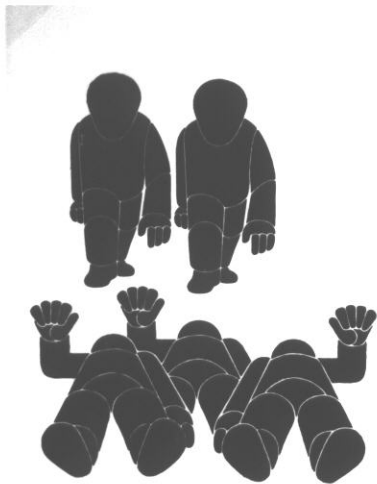
Die Erschlagenen



B

198j

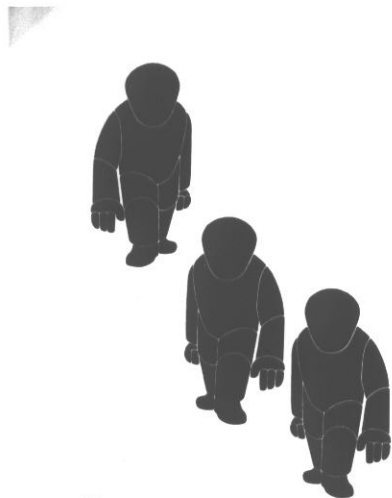
Die Erschlagenen



B

198k

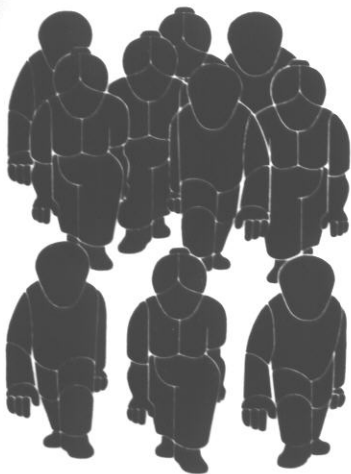
Die Erschlagenen



B

198l

Die Erschlagenen



B

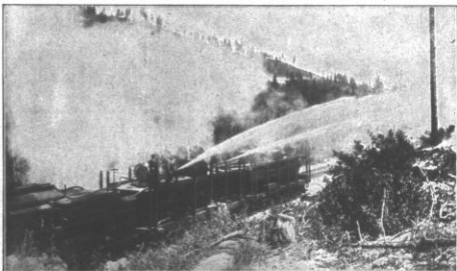
198m

Die Erschlagenen

Die Gartenlaube Bilderbogen der Zeit

Der Waldbrand

im Yellowstone-Park
Der bekannte amerikanische Nationalpark wurde durch einen Waldbrand verheert, der mehrere tausend Morgen ältlichen Waldbestandes einäscherte. — Rechts: Die Eisenbahnfeuerwehrt, ein auf Schienen laufender Wägen, wie er zur Sicherstellung bei großen Entfernungen in dem Nationalpark eingesetzt wurde, an der Brandstelle. Unten: Ein Feuerwachtrojan jagt das Übel ab.



Feuerwehrtrojan

Im Oval: Prof. Artur Kampf, der langjährige Präsident der Berliner Akademie der Künste und herausragende Historien- und Monumentalmaler, vollendet sein 60. Lebensjahr.



Unten links:
Stellung eines Denkmals in Davos
zu Ehren Dr. Alexander Spenglers, der im Jahre 1902 die Öffentlichkeit auf die Gefahr der Drogenvergiftung aufmerksam machte und damit den Ruf des Kurortes begründete. Das Denkmal stellt einen Jüngling dar, der die heilkräftige Höhenluft mit vollen Lungen einatmet.

Holz, Grandt



Zur Jubiläumsfestwoche des „Roten Kreuzes“ in Berlin:
Der geschmückte Festwagen

Holz, Grandt

BILDERBOGEN DER ZEIT I. ARBEITER

15

LINOLEUM
SCHNITTE
VON
G. BROCKMANN

MIT EINER EINLEITUNG VON DR. R. ALBRECHT

EINLEITUNG

EINST STANDEN DIE KÜNSTLER MITTEN IM LEBEN, FÜHLTEN SICH ALS MITGLIEDER DER VOLKSGEMEINSCHAFT SO IN IHREM BERUFE, WIE SICH GEVATTER SCHUHMACHER UND SCHMIED IN IHREN BERUFEN FÜHLTEN. IHRE WERKE BEZEUGEN ES. SIE SIND DAS LEBEN IHRER ZEIT. DAS WAR EINMAL UND MUSS WIEDER SO WERDEN. NICHT IM SINNE FRÜHERER ZEIT, SONDERN IM SINNE UNSERER ZEIT. DEN ZEITWILLEN IN SICH AUFNEMMEN UND IHN DURCH GESTALTUNG FESTHALTEN, DAS DÜRFTEN MIT DER AUFGABE DES MITTEN IN DER VOLKSGEMEINSCHAFT STEHENDEN KÜNSTLERS UNSERER TAGE SEIN. DIE ENTWICKLUNG UNSERER ZEIT DRÄNGT FRAGLOS ZUR TYPISIERUNG. DAS BRINGT DIE ÜBERWINDUNG VON RAUM UND ZEIT DURCH DIE TECHNIK MIT SICH. DIE TYPE BILDET SICH NICHT NUR IM TOTEN MATERIAL, SONDERN SIE HAT SICH NOCH EHER IM LEBENDIGEN MENSCHEN HERAUSGEBILDET. SIE ZU FINDEN UND MATERIALGERECHT EINDEUTIG IM LINOLEUMSCHNITT WIEDERZUGEBEN, HAT G. BROCKMANN VERSUCHT IN DEN „BILDERBOGEN DER ZEIT“ ALS ERSTE FOLGE ERSCHEINT „DER ARBEITER“: ES IST NICHT DER VERELENDETE PROLETARIER, WIE IHN KÄTHE KOLLWITZ ODER HEINRICH ZILLE DARSTELLEN, ES IST DER KLASSENBEWUSSTE MENSCH UNSERER TAGE, WIE ER SICH ALS TYPE HERAUSGEBILDET HAT, DER UNS HIER VORGEFÜHRT WIRD

WER DIE EINZELNEN SCHNITTE ERNSTHAFT BETRACHTET, DÜRFT ZU DER ÜBERZEUGUNG KOMMEN, DASS HIER EIN JUNGER AUFMERKSAM IN UNSERE ZEIT HINEINHÖRCHT UND -SIEHT. MÖCHTE ER RECHT VIELE JUNGE UND JUNGGELEBENE ALTE FINDEN, DIE IHM AUF SEINEM WEGE FOLGEN

DÜSSELDORF, IM NOVEMBER 1927

DR. RUDOLF ALBRECHT

200 Gottfried Brockmann
Bilderbogen der Zeit I
Arbeiter
1927



200a

Bilderbogen der Zeit I
Arbeiter



200b

Bilderbogen der Zeit I
Arbeiter



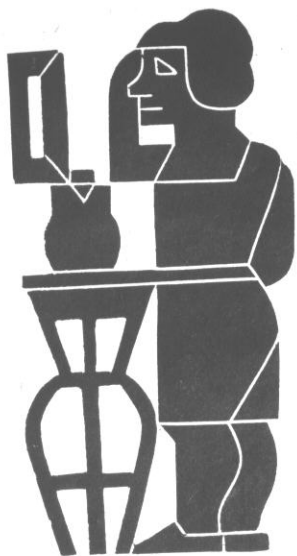
200c

Bilderbogen der Zeit I
Arbeiter



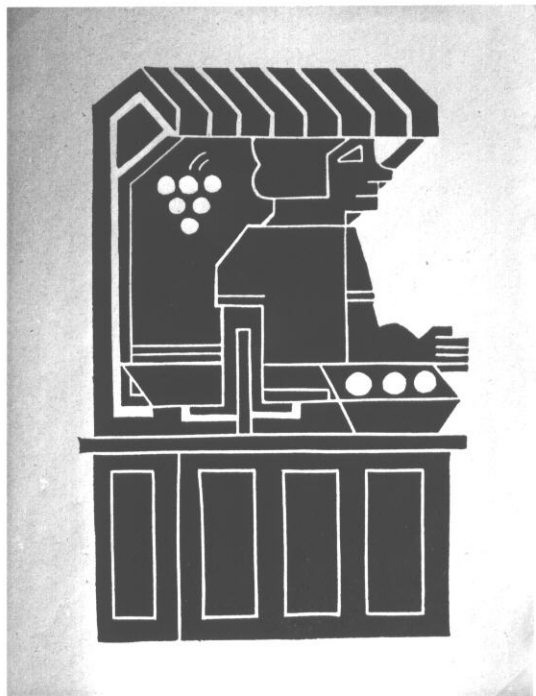
200d

Bilderbogen der Zeit I
Arbeiter



200e

Bilderbogen der Zeit I
Arbeiter



200f

Bilderbogen der Zeit I
Arbeiter



200g

Bilderbogen der Zeit I
Arbeiter



200h

Bilderbogen der Zeit I
Arbeiter



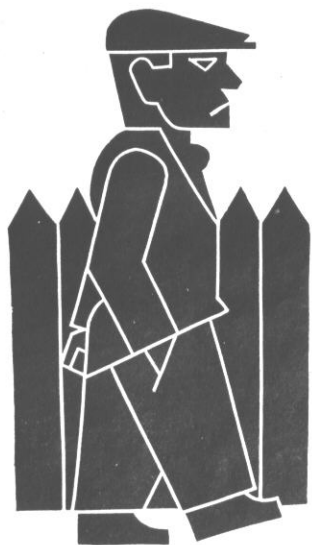
200i

Bilderbogen der Zeit I
Arbeiter



200j

Bilderbogen der Zeit I
Arbeiter



200k

Bilderbogen der Zeit I
Arbeiter



200I

Bilderbogen der Zeit I
Arbeiter



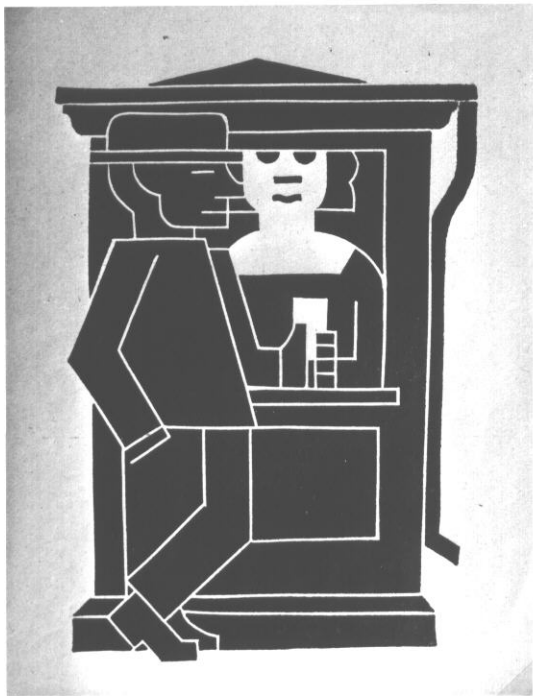
200m

Bilderbogen der Zeit I
Arbeiter



200n

Bilderbogen der Zeit I
Arbeiter



2000

Bilderbogen der Zeit I
Arbeiter



2

INTELLEKTUELLE

BILDERBOGEN DER ZEIT

- 201 Gottfried Brockmann
Entwurf für das Titelblatt
Intellektuelle
Nicht datiert

Gottfried Brockmann: Bilderbogen der Zeit

INTELLEKTUELLE

Radlert und gestochen 1927

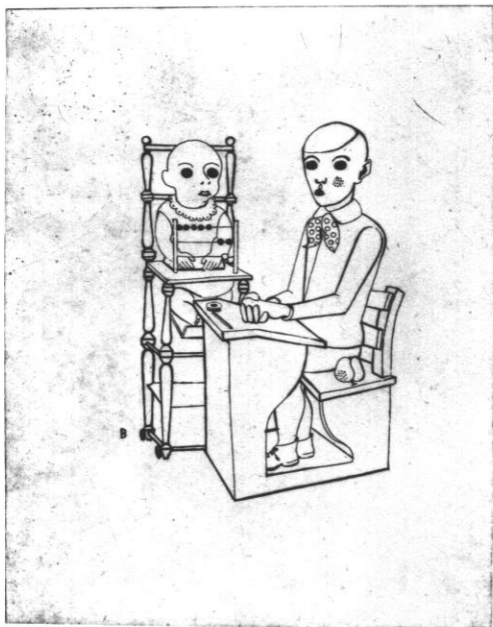
Erste handsignierte Auflage von den Originalplatten
zum sechzigsten Geburtstag des Künstlers

-
- 1 Jugenderziehung 2 Paterreakrobat I
3 Paterreakrobat II 4 Sentimentalitäten
5 Der Mensch, das Maß der Schneider
6 Hygienisches Röhrensystem I
7 Hygienisches Röhrensystem II
8 Wege zur Kraft und Schönheit
9 Naturalia non sunt turpia 10 Spiegelfechter
11 Sonntagemusiker 12 Hinter den Kulissen
-

Gedruckt in zwanzig nummerierten Exemplaren
in der Muthesius-Werkschule Kiel · Nummer: 20

Kiel, den 19. November 1963

202 Gottfried Brockmann
Bilderbogen der Zeit -
Intellektuelle
1927, Neuauflage 1963



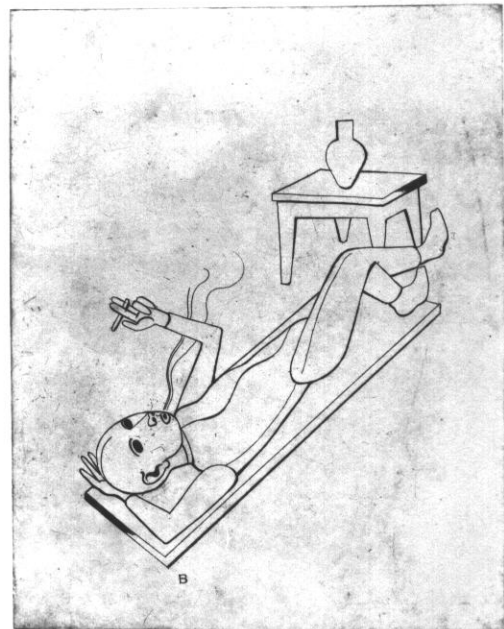
202a

Bilderbogen der Zeit
Intellektuelle
1. Jugenderziehung



202b

Bilderbogen der Zeit
Intellektuelle
2. Parterreakrobat I



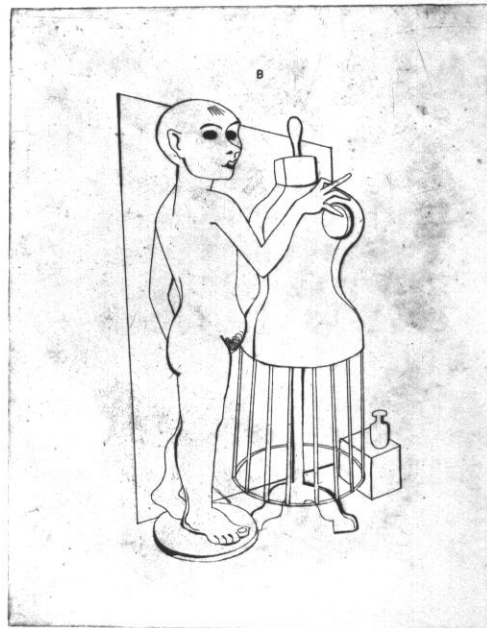
202c

Bilderbogen der Zeit
Intellektuelle
3. Parterreakrobat II



202d

Bilderbogen der Zeit
Intellektuelle
4. Sentimentalitäten



202e

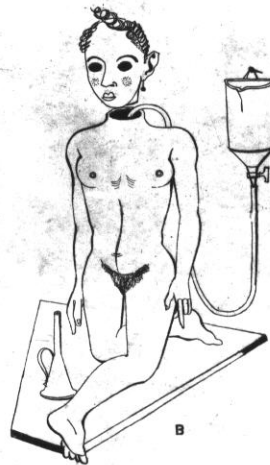
Bilderbogen der Zeit
Intellektuelle
5. Der Mensch, das Maß aller
Schneider



G. Bronmann

202f

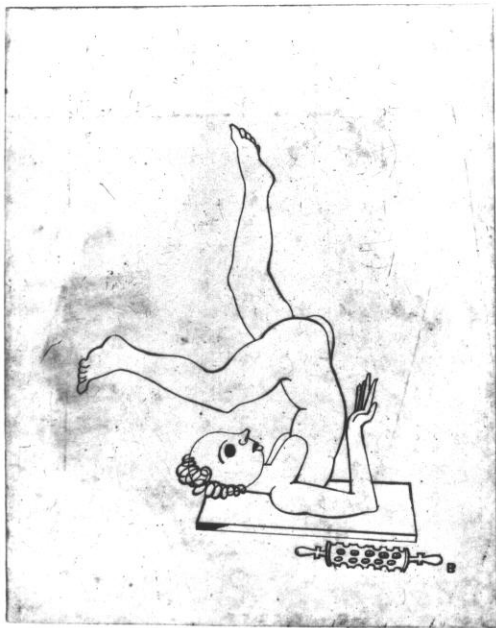
**Bilderbogen der Zeit
Intellektuelle**
6. Hygienisches Röhrensystem I



G. Bronmann

202g

**Bilderbogen der Zeit
Intellektuelle**
7. Hygienisches Röhrensystem II



202h

**Bilderbogen der Zeit
Intellektuelle**

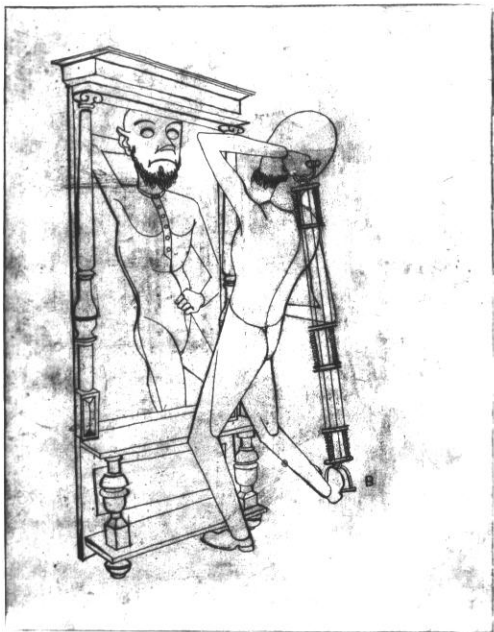
8. Wege zu Kraft und Schönheit



202i

**Bilderbogen der Zeit
Intellektuelle**

9. Naturalia non sunt turpia



202j

Bilderbogen der Zeit
Intellektuelle
10. Spiegelfechter



202k

Bilderbogen der Zeit
Intellektuelle
11. Sonntagsmusiker



Bronemann

2021

Bilderbogen der Zeit
Intellektuelle
12. Hinter den Kulissen

Mensendiecken oder Punkt-Roller



Wir wissen alle, daß solche Körperübungen täglich nötig sind, um sich gesund, frisch und schlank zu erhalten. — Ein gesunder, kräftiger Körper ist die Grundbedingung eines frohen, tatkräftigen Lebens. Ein Mensch, dessen Muskeln schlaff und mit überflüssigem Fett bedeckt sind, ist nur ein halber Mensch; er wird nie zum vollen Genuß des Lebens kommen.

Wer aber hat heute noch die Zeit, täglich 2 Stunden Sport oder Körperübungen zu treiben? Niemand! — Aber 30 Minuten des Morgens oder Abends hat auch der Beschäftigte für die Gesunderhaltung seines Körpers übrig. Und diese 10 Minuten lichte Massage mit dem natürlich wirkenden „Punkt-Roller“ ersetzen vollkommen 2 Stunden Sport und Körperübung.

Der Facharzt Dr. med. Wietler, der die Wirkung des „Punkt-Rollers“ bei zahlreichen Patienten erprobt hat, schreibt: Der „Punkt-Roller“ mit seinen zahlreichen Kautschuk-Saugnäpfchen regt den trägen, gewöhnlichen Blutkreislauf zu neuer, vermehrter Tätigkeit an. Das abgelagerte Fett wird resorbiert. Die Patienten verlieren in verhältnismäßig kürzester Zeit ihre unerwünschten Fettpolster. Es wird also das Auftreten unangenehmer, in gefährlicher Komplikationen verhindert: Fettherz, allgemeine Herzschwäche usw. Bei Patienten, die aus Bequemlichkeit, Scham, Gelegenheitsmangel oder sonstigen Gründen gymnastische Übungen oder Sport nicht treiben können, ist der „Punkt-Roller“ um so mehr zu empfehlen, als 10 Minuten Selbstmassage mit dem Apparat 2 Stunden sportliche Betätigung voll und ganz ersetzen. Dadurch spart der Vielbeschäftigte

Zeit und gibt doch seinem Körper, was dieser mit gutem Recht beanspruchen kann. Mens sana in corpore sano. Dr. med. W.

Der „Punkt-Roller“ belebt den ermüdeten Blutkreislauf und den so überaus wichtigen Stoffwechsel. In Jedes Körperwinkeln wird das Blut gesaugt und schwemmt so Krankheitskeime, Zerfallsprodukte und Fett, die ein träger Blutkreislauf nicht mehr mit sich fortnehmen kann, aus dem Körper durch Niere und Darm hinaus. Und das alles durch nur 10 Minuten tägliche Massage mit dem „Punkt-Roller“. Diese 10 Minuten haben Sie sicher übrig, wenn es gilt, Ihren Körper mit neuer Lebenskraft und Energie zu erfüllen, und die einmalige Ausgabe von M. 12,50 oder M. 17,50 (stärkere Wirkung) wird gegenüber dem Zuwachs an Lebensfreude auch kein Hindernis für Sie sein.

Besorgen Sie sich deshalb den „Punkt-Roller“ sofort und achten Sie auf die Schutzmarke „Punkt auf der Stirn“, denn nur dieser Apparat hat die patentierten wirksamen Kautschuk-Saugnäpfchen. 3 D. R.-Patente, 24 Auslandspatente.

Der „Punkt-Roller“ ist überall in allen einschlägigen Geschäften zu haben.

Auch in allen 23 Geschäften der Firma M. Pech A.-G., Berlin.

Fabrik orthopädischer Apparate,
L. M. Baginski, Berlin-Pankow 10, Hiddenseestraße 10,
Fernsprecher: Pankow 1705, 1706 und 1707. Postcheck-Konto: Berlin 11983. Verlangen Sie ärztliche Literatur.



204 Gottfried Brockmann
Friseurladen
1927

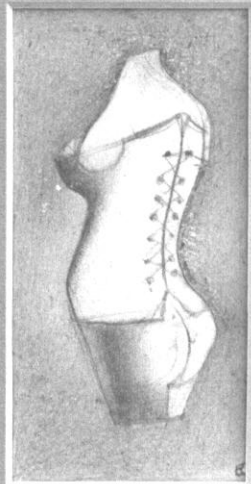
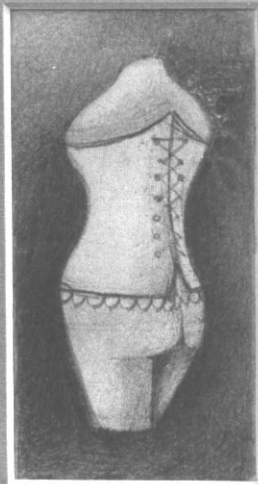
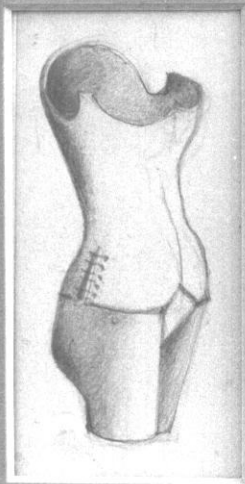
Die Aktion

XXII. JAHR HERAUSGEBER: FRANZ PFEMFERT HEFT 1/4

INHALT: Heinrich Hoerle (Köln): Die Internationalen gehen auf den nationalistischen Strich (Titelblatt) — Lenin: Ueber den Staat — Leo Trotzki: Ein Sieg Hitlers würde Krieg mit Sowjetrußland bedeuten — Franz Pfemfert: Nationalisten-Zirkus — Leo Trotzki: Ueber den Antikriegskongreß — Karl Korsch: Kommunistischer Klassenkampf gegen Marx' Kapital — Kleiner Briefkasten — Fur den Pressfonds der AKTION — Antiquariatskatalog.



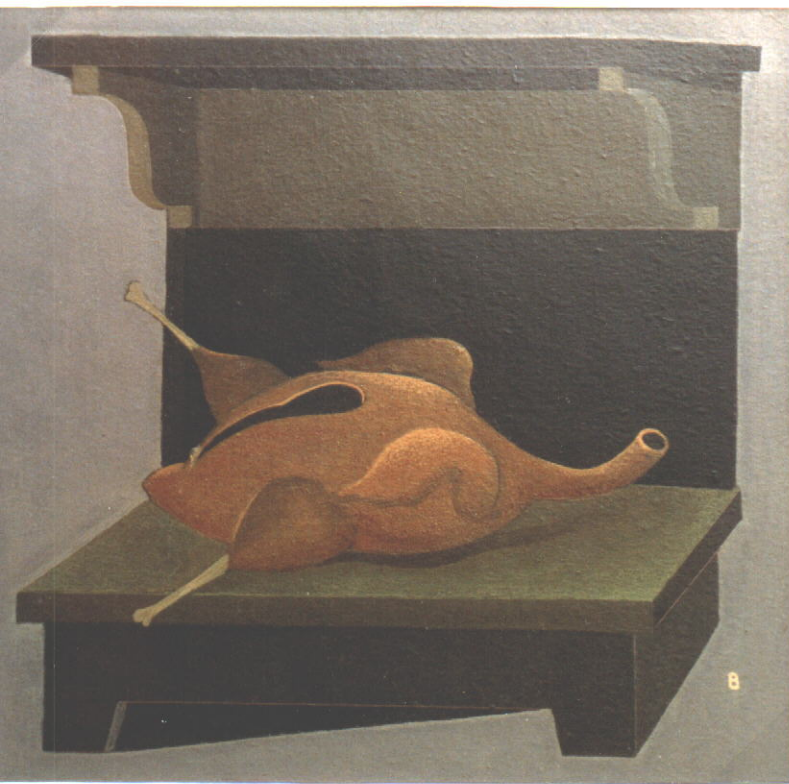
VERLAG / DIE AKTION / BERLIN-WILMERSDORF
HEFT 60 PFG.



206 Gottfried Brockmann
Korsettagen
Ca. 1928



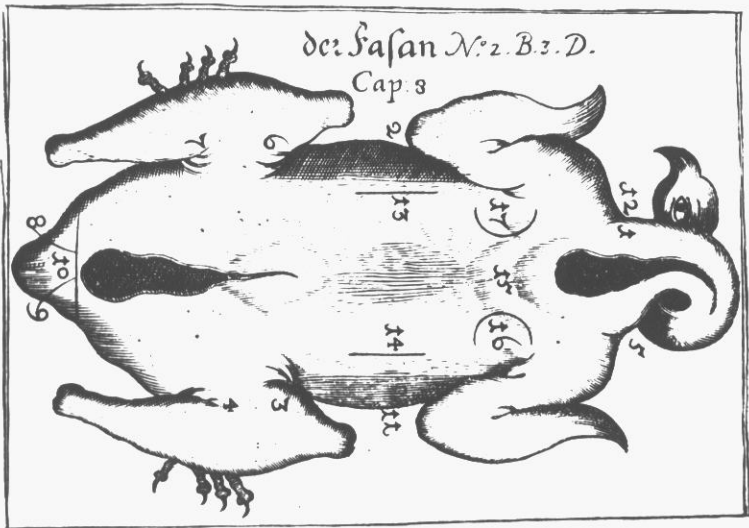
207 Gottfried Brockmann
Hühnerküche I
1930



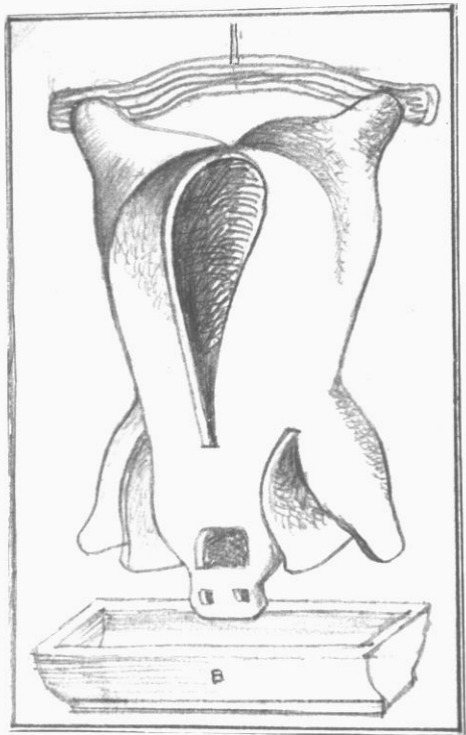
208 Gottfried Brockmann
Attrappengans
1927



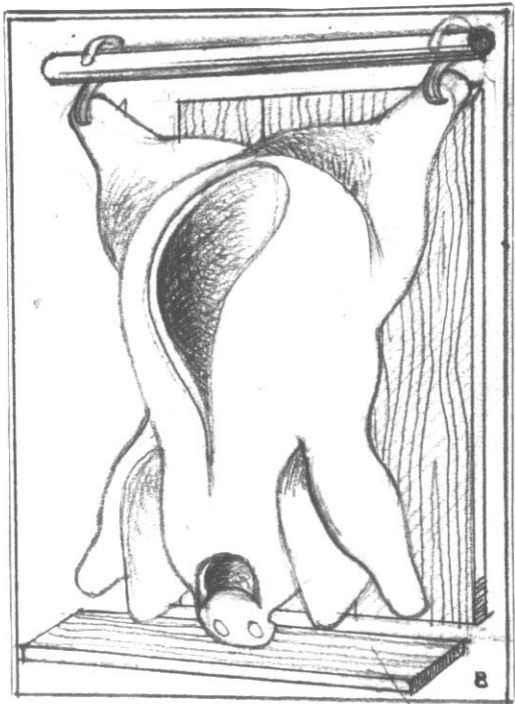
209 Gottfried Brockmann
Das ausgekochte Huhn
1927



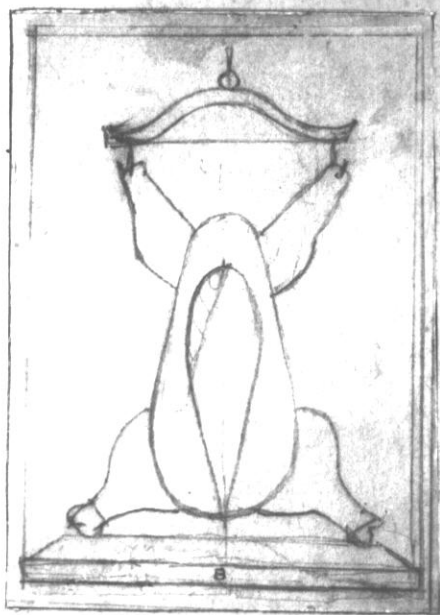
210 Der Fasan
Illustration aus einem
Tranchierbüchlein von 1650



211 Gottfried Brockmann
Schweineschlachten I
Nicht datiert

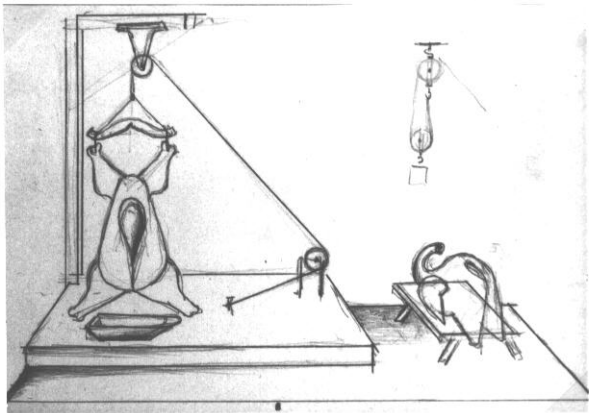


212 Gottfried Brockmann
Schweineschlachten II
Nicht datiert

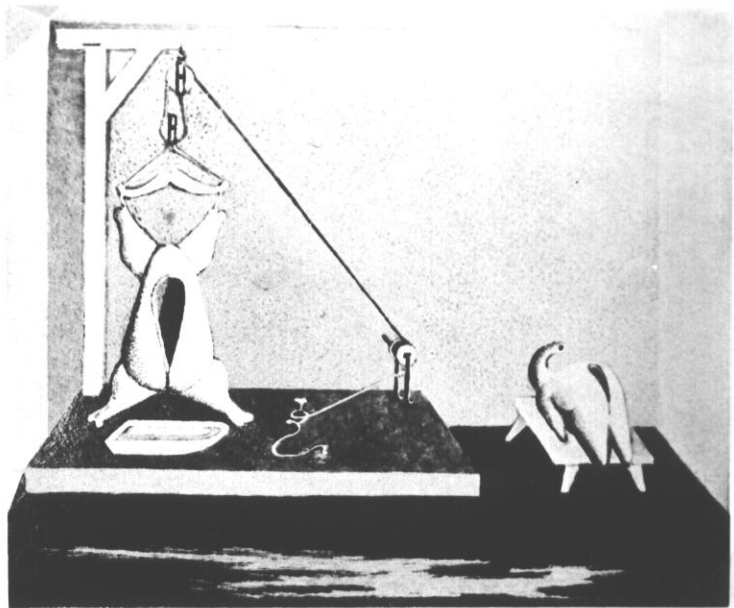


28

213 Gottfried Brockmann
Schlachtschwein
1928



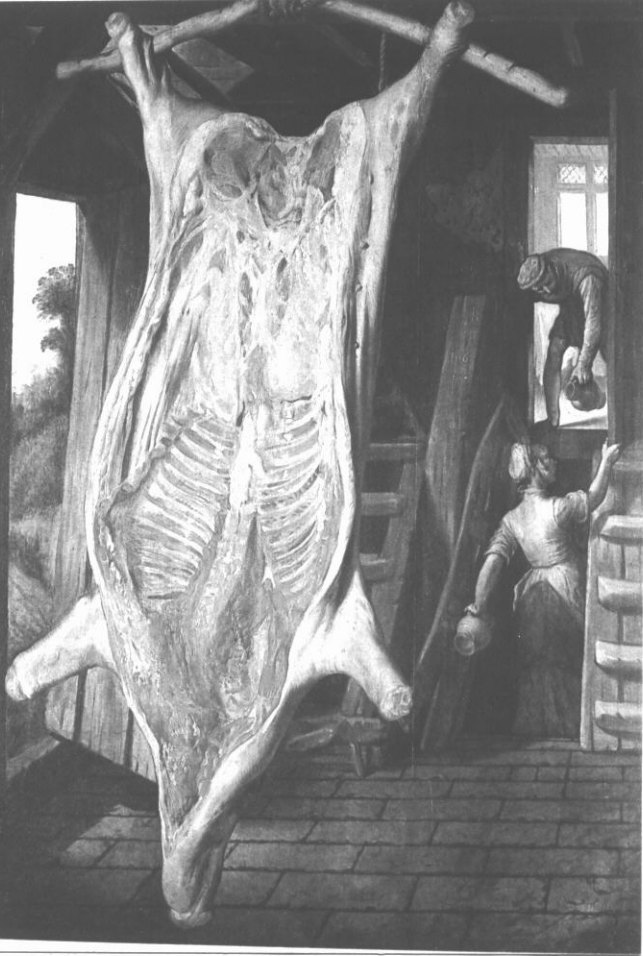
214 Gottfried Brockmann
Aufriß zur Zeitbühne
Nicht datiert



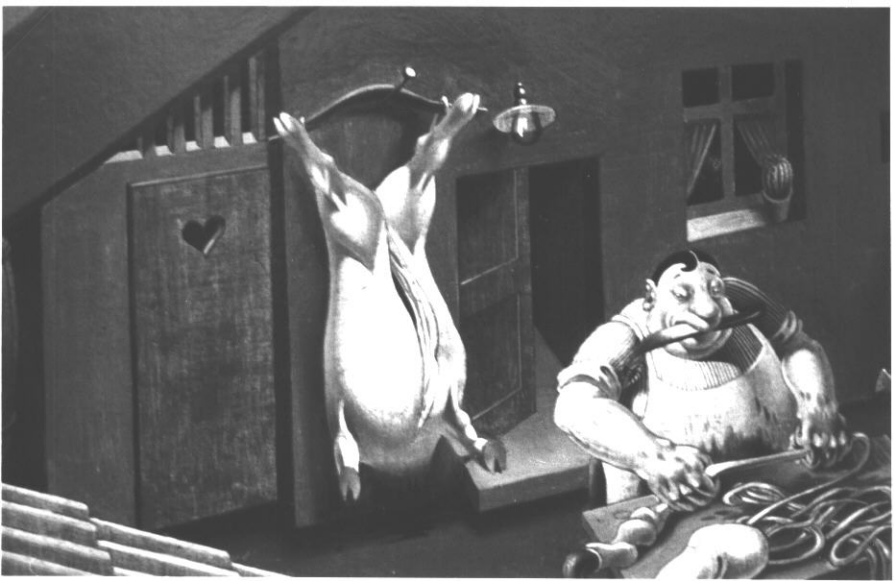
215 Gottfried Brockmann
Ohne Titel
1939/57



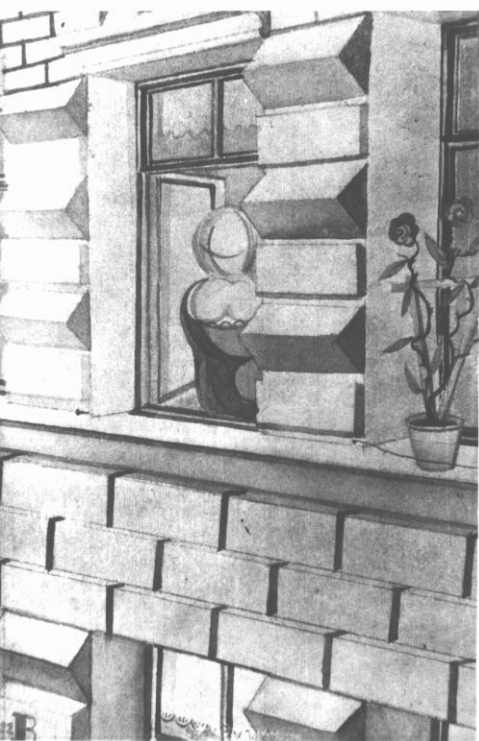
216 Gottfried Brockmann
Der Schlachter
1929



217 Joachim Beuckelaer
Geschlachtetes Schwein
1563



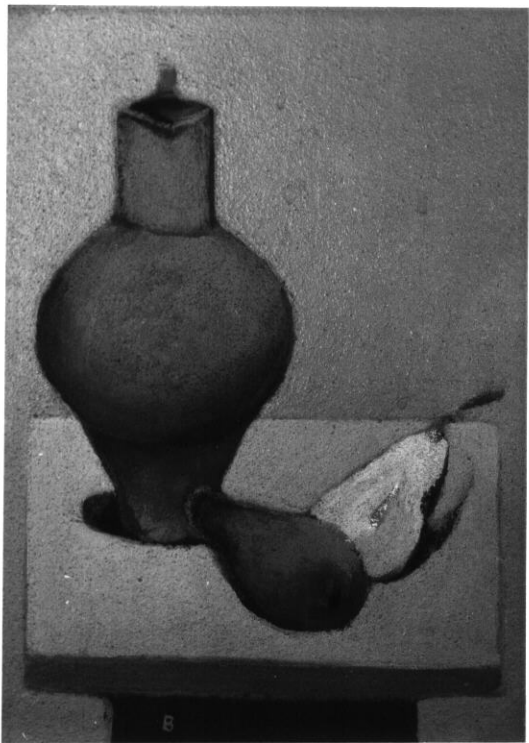
218 Georg Scholz
Kleinstadt bei Tag [Ausschnitt]
1922



219 Gottfried Brockmann
Ohne Titel
1922



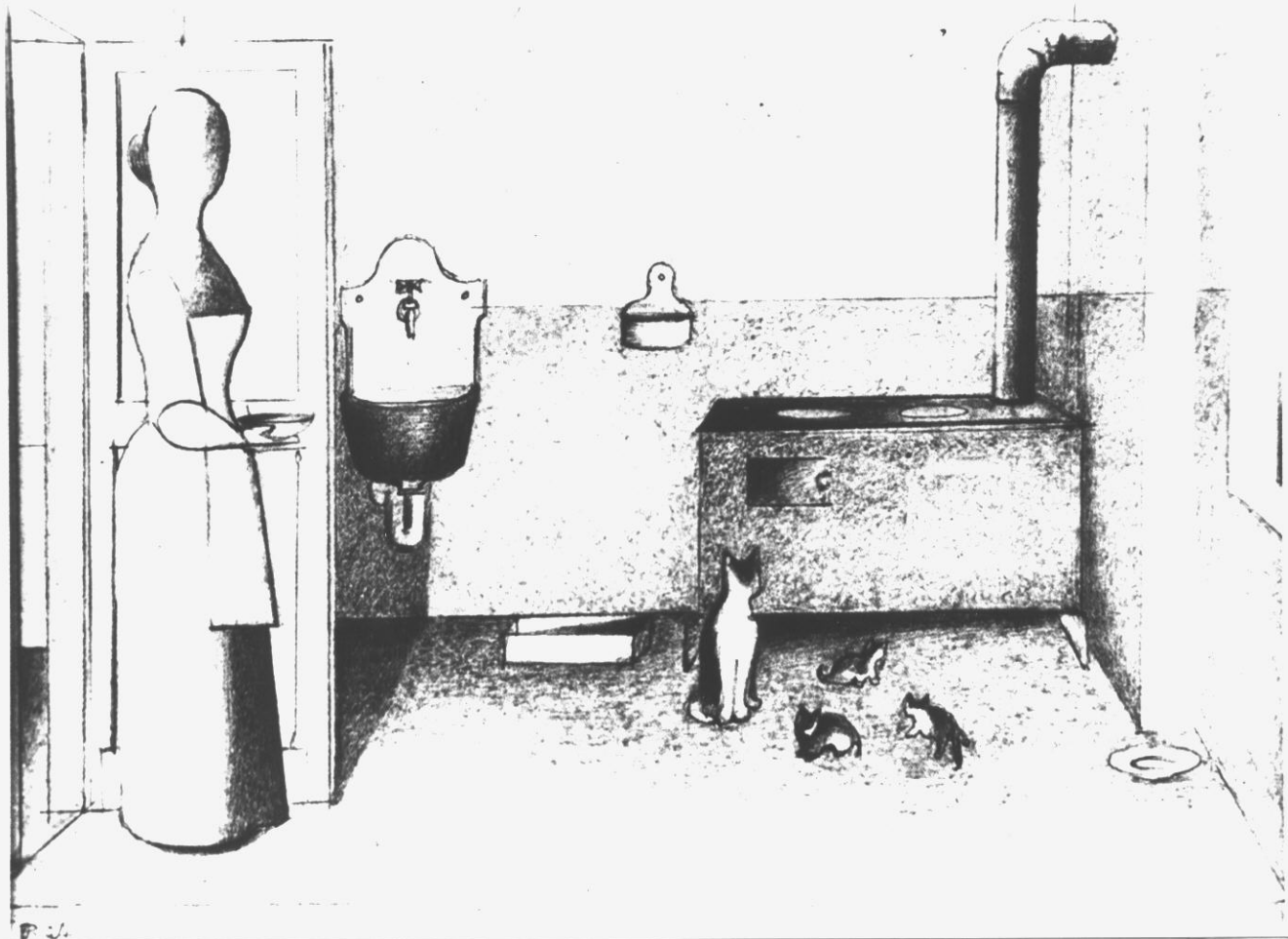
220 Gottfried Brockmann
Ohne Titel
Nicht datiert



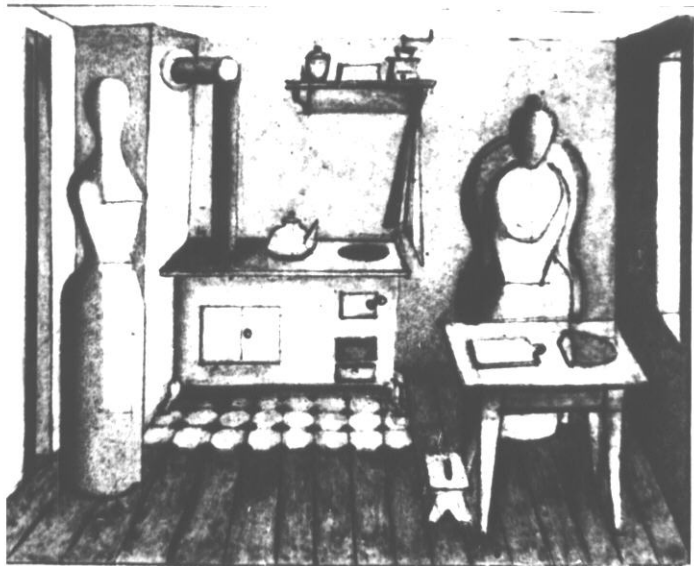
221 Gottfried Brockmann
Ohne Titel
1965



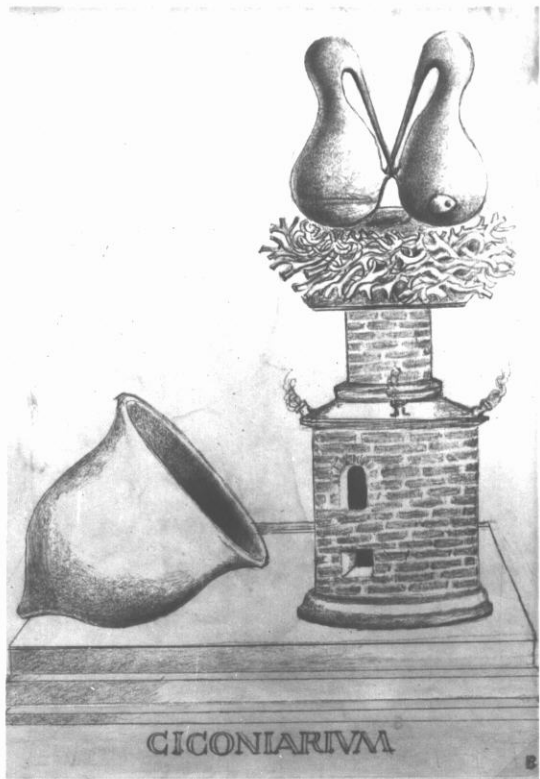
222 Gottfried Brockmann
**Meine Mutter ist noch schön und
jung**
1920



223 Gottfried Brockmann
Küche
1924

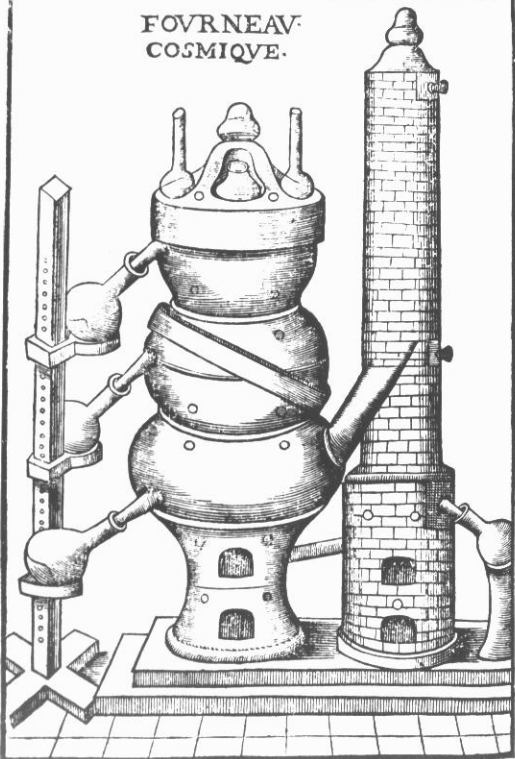


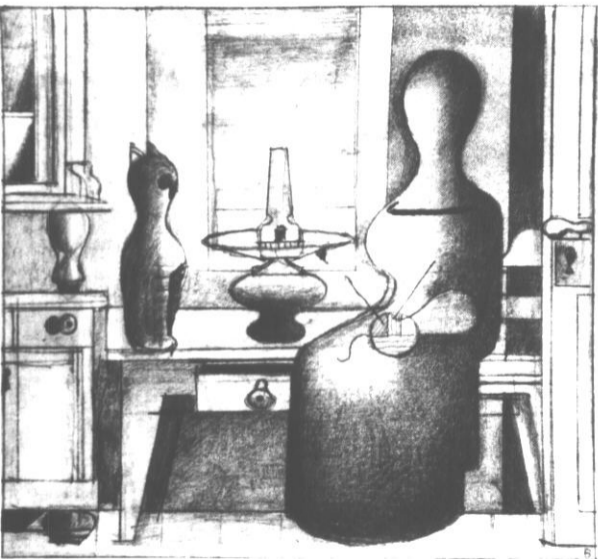
224 Gottfried Brockmann
Ohne Titel
Datierung unbekannt



225 Gottfried Brockmann
Ciconiarium
1982,

FOURNEAU
COSMIQUE.





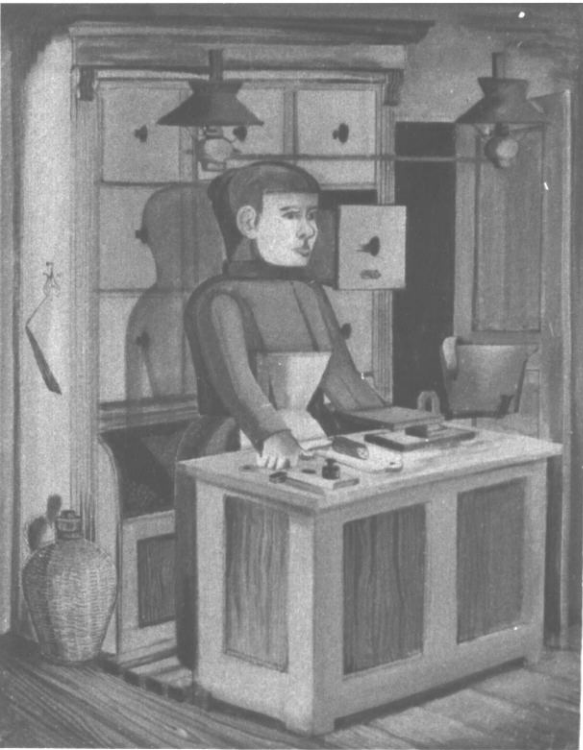
227 Gottfried Brockmann
Ohne Titel
1924



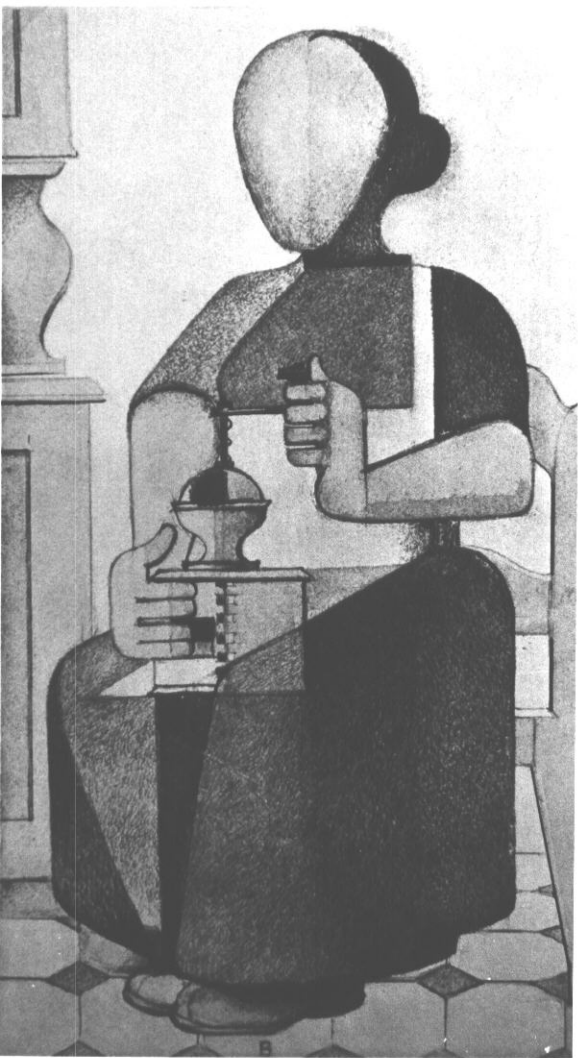
228 Gottfried Brockmann
Das Küchenleben
1931



229 Gottfried Brockmann
Kaufmannsladen
1922



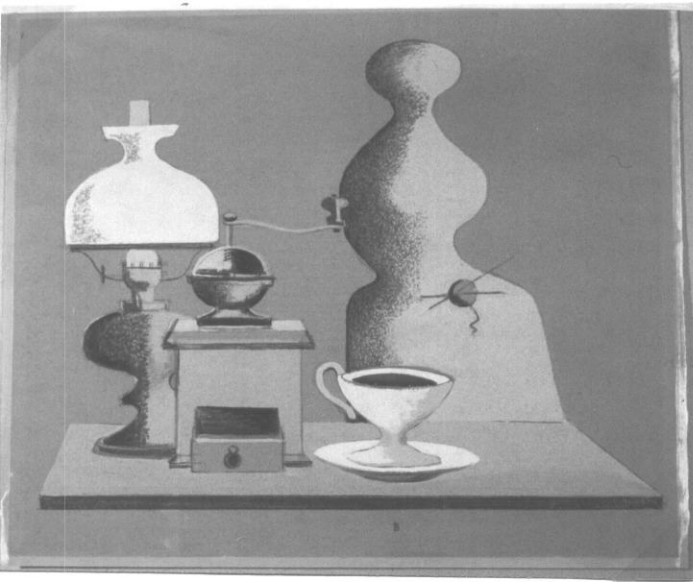
230 Gottfried Brockmann
Kaufladen
1931



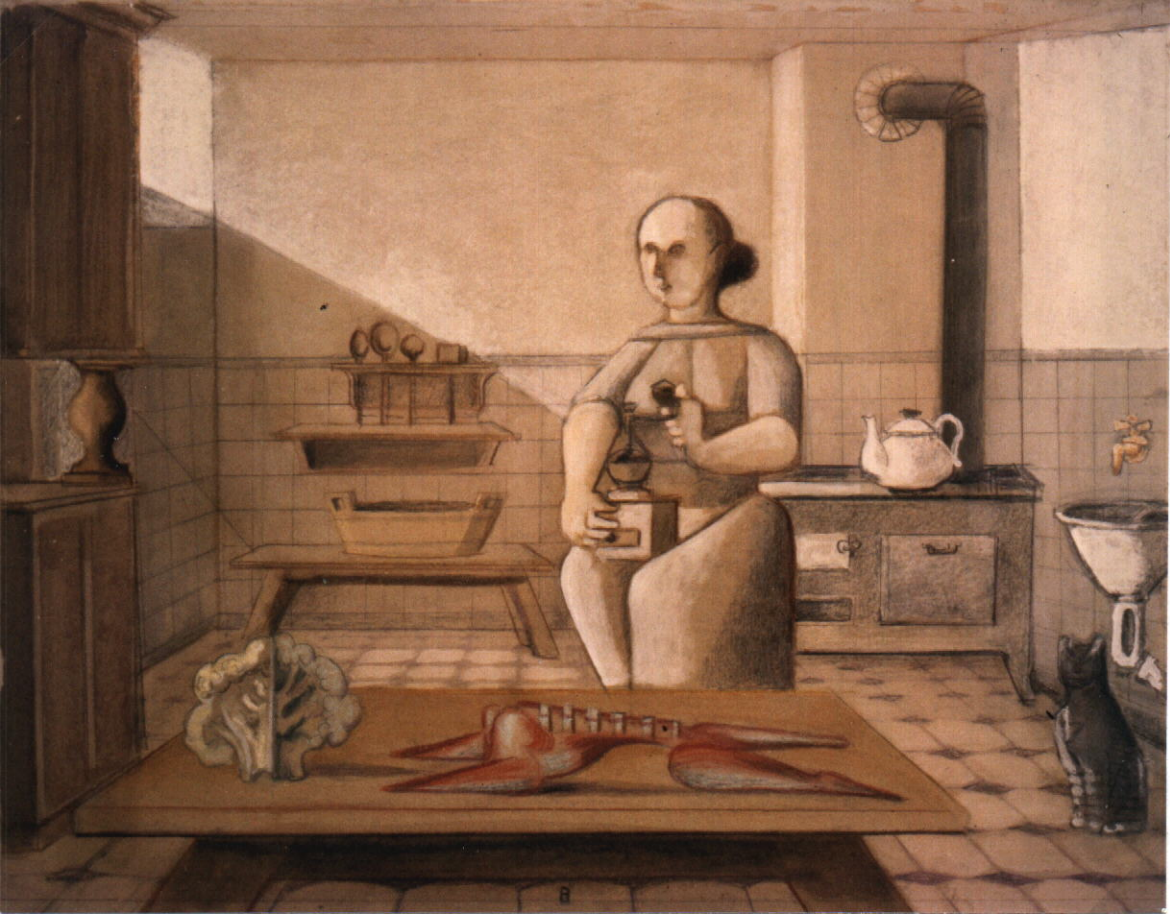
231 Gottfried Brockmann
Frau mit Kaffeemühle
1924



232 Raoul Hausmann
Kutschenbauch dichtet
1920



233 Gottfried Brockmann
Eine Tasse Kaffee
1957



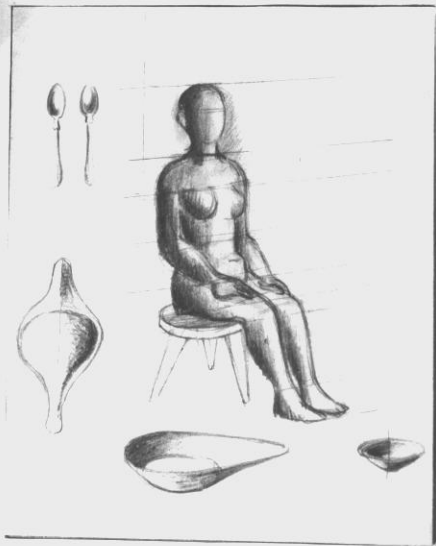
234 Gottfried Brockmann
Ohne Titel
Nicht datiert



235 Quiring van Brekelenkam
Paar in einer Küche
1653



236 Gottfried Brockmann
Große Puppenküche
1928



237 Gottfried Brockmann
Ohne Titel
Nicht datiert

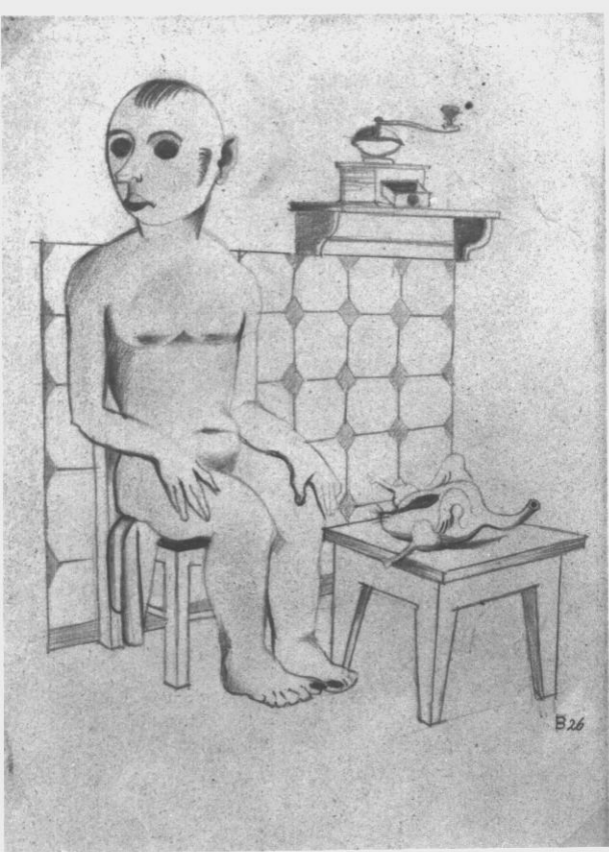


Langeperre pinxit

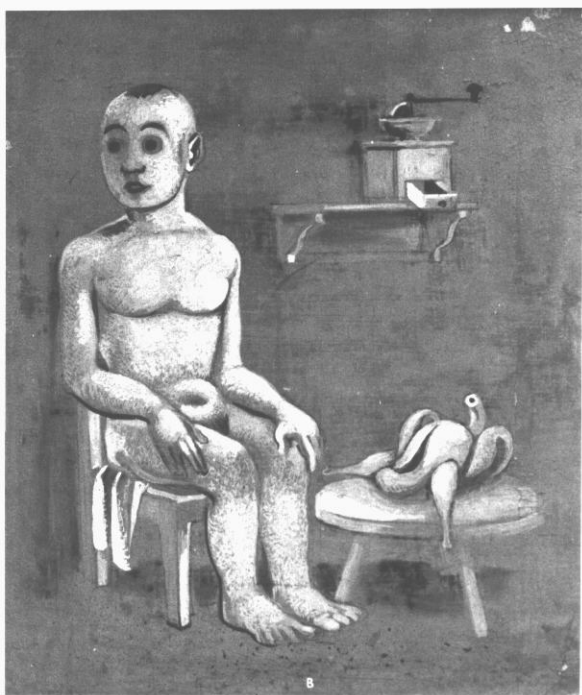
J. Matham fecit et incidit

210 Das verliebte Paar. Holländischer Kupferstich von J. Matham nach einem Gemälde von Langeperre

238 Das verliebte Paar
Kupferstich von J. Matham



239 Gottfried Brockmann
Sitzender und Huhn
1926



B

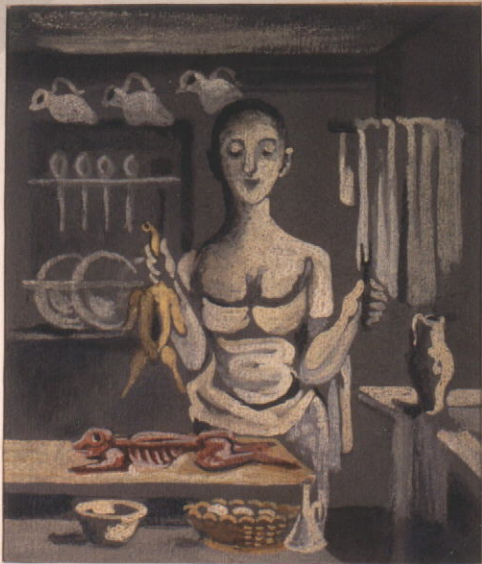
240 Gottfried Brockmann
Gerupft wie ein Huhn
1927



241 Gabriel Metsu
Beim Geflügelhändler
1662



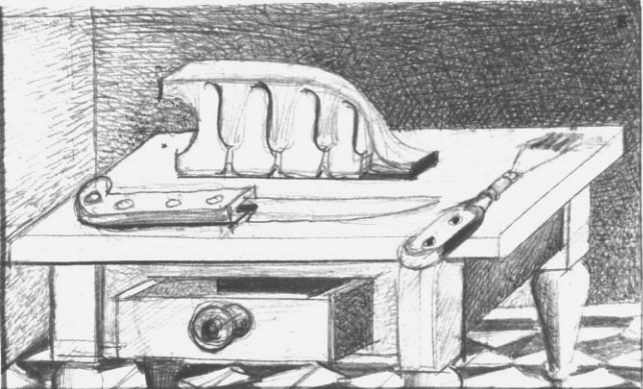
242 Gottfried Brockmann
Niederländische Küche
1951



243 Gottfried Brockmann
Niederländische Küche
Nicht datiert



244 Gottfried Brockmann
Ohne Titel
Ca. 1942



245 Gottfried Brockmann
Das Rippenstück
Nicht datiert



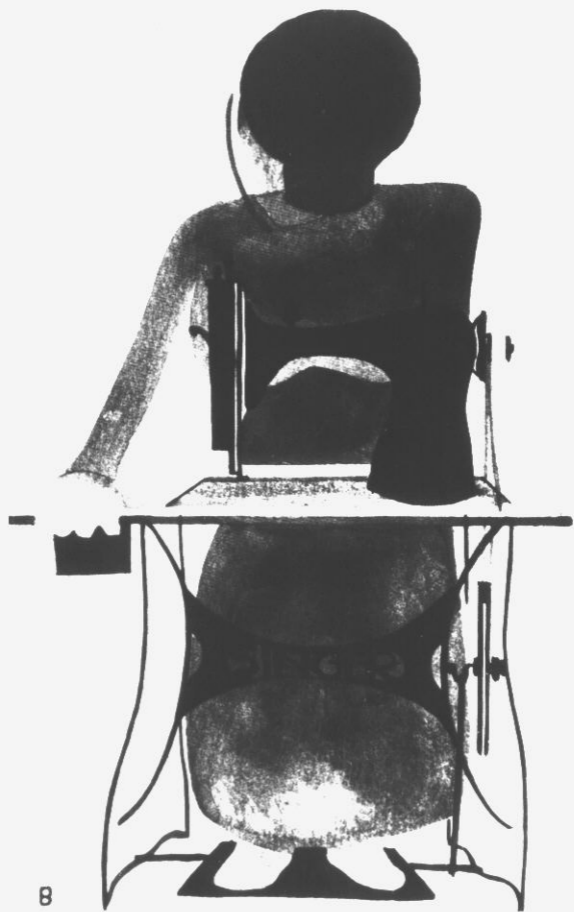
246 Frans Snyders
Köchin mit Eßwaren
Um 1630/40



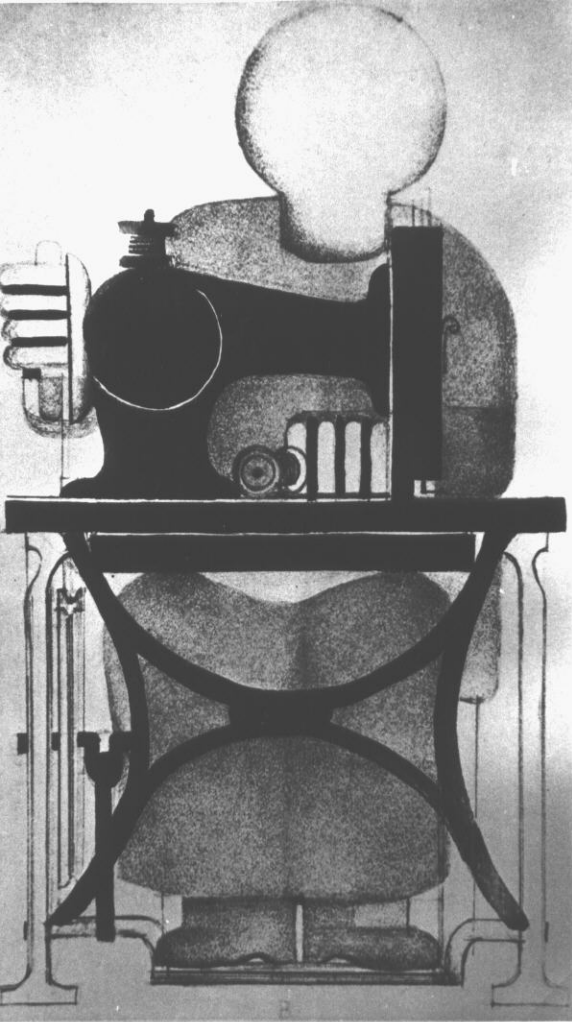
247 Dominicus van Tol
Mädchen mit Huhn



248 Pieter Cornelisz van Ryck
Küchenstück [Ausschnitt]
Um 1628



249 Gottfried Brockmann
Ohne Titel
1923



250 Gottfried Brockmann
Ohne Titel
1925

WENN SIE SCHNEIDEN
WAS SIE SCHNEIDEN
SCHNEIDEN SIE MIT DIESEN BEIDEN



J.A. HENCKELS
ZWILLINGSWERK SOLINGEN
MESSERSCHMIEDE SEIT 1731

HAUPTNIEDERLAGE
BERLIN W8 · LEIPZIGER STRASSE 117/118

251 Firmensignet der Stahlwarenfirma
J.A. Henckels, Solingen

**rein
deutsch**



**TITAN-Nähmaschinenfabrik
Gustav Winselmann. G.m.b.H.
ALTENBURG-THÜRING.**

Druckschrift Nr. 3 kostenlos

KÖHLER

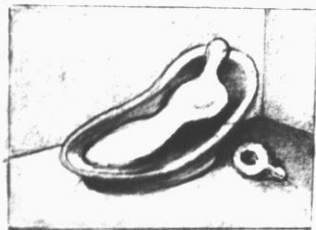


NÄHMASCHINEN

Man verlange Schrift Nr. 101.

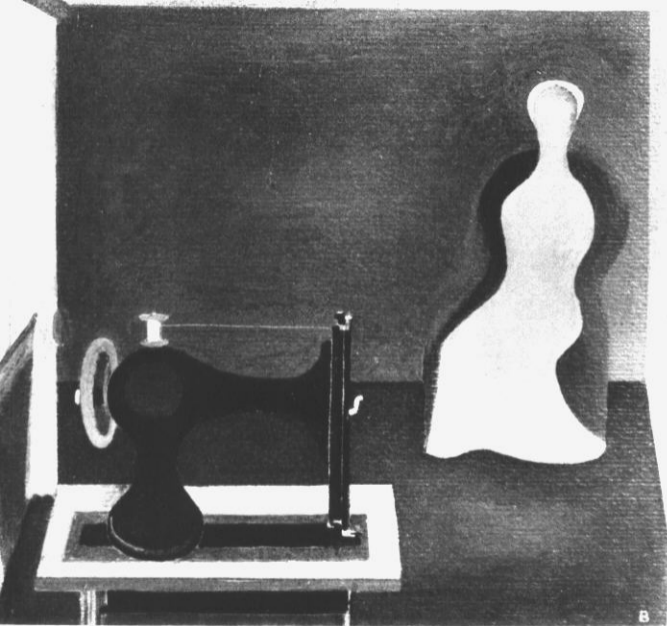
HERMANN KÖHLER
NÄHMASCHINENFABRIK
ALTENBURG, S.A.

253 Reklameanzeige
Die Gartenlaube, 1923

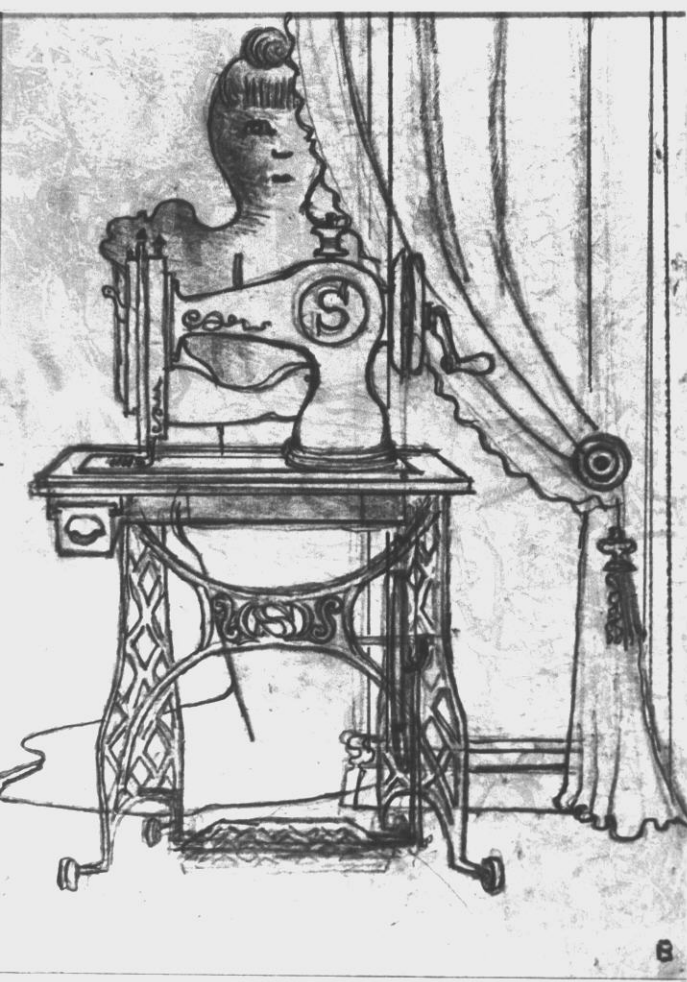


Drei Studien einer Sitzenden, oben unten mit Nähmaschine,
Bleistift, weiß gezeichnet, 6x7, 6x7.5, 6x7
nicht datiert, 1929?

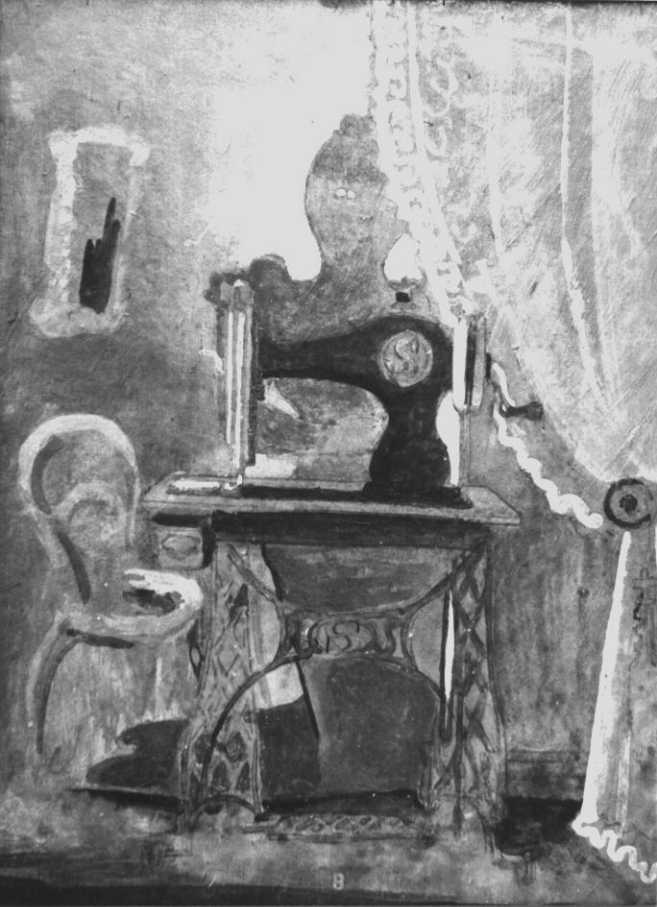
Galerie Shepherd, N.Y. '75, Kat. Nr. 41



255 Gottfried Brockmann
Frau an der Nähmaschine
1929



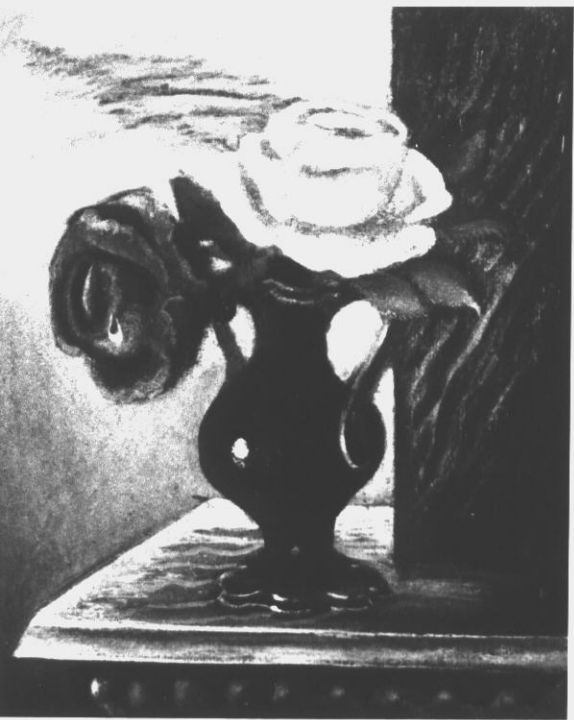
256 Gottfried Brockmann
Ohne Titel
Nicht datiert



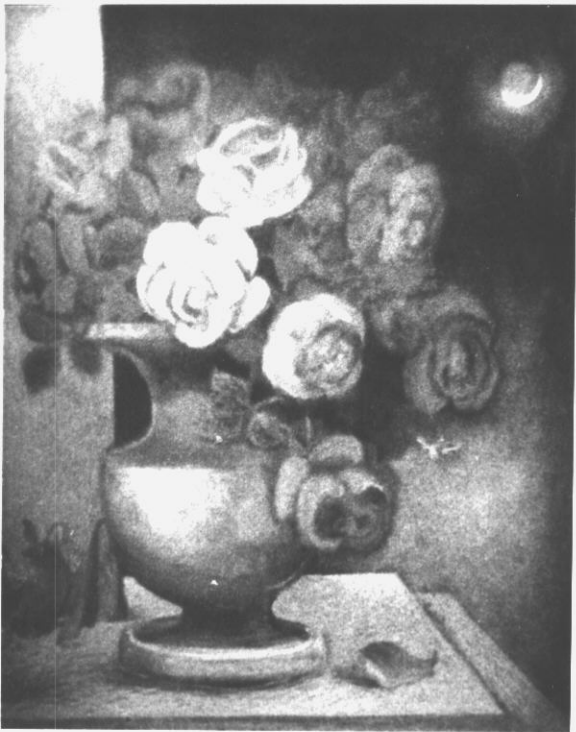
257 Gottfried Brockmann
Ohne Titel
Nicht datiert



258 Gottfried Brockmann
Interieur mit Rose im
Wasserglas
1924



259 Gottfried Brockmann
Rosen
Datierung unbekannt



260 Gottfried Brockmann
Juninächte
Datierung unbekannt



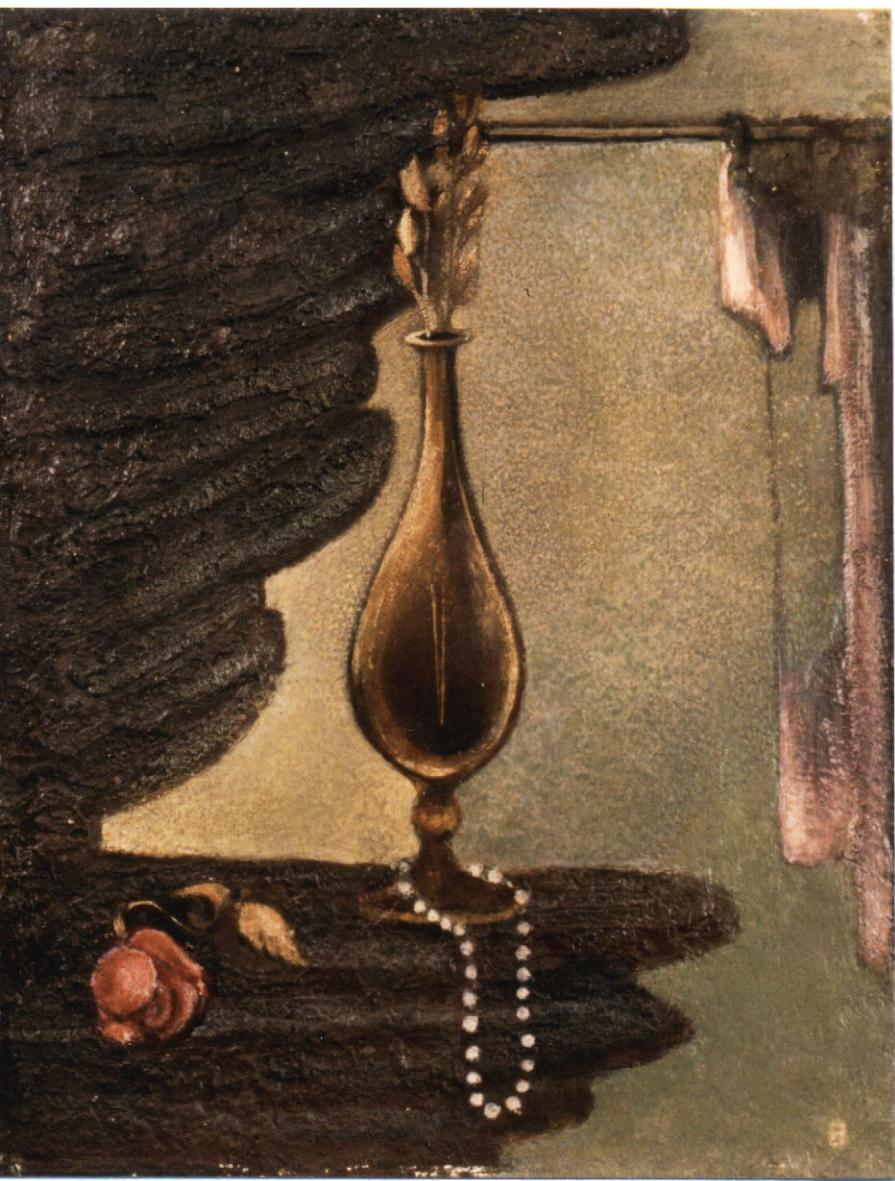
261 Gottfried Brockmann
Die Naive vor der Grotte
1946



262 Gottfried Brockmann
Braut-Votiv
1945



263 Gottfried Brockmann
Weinende Rose
1980



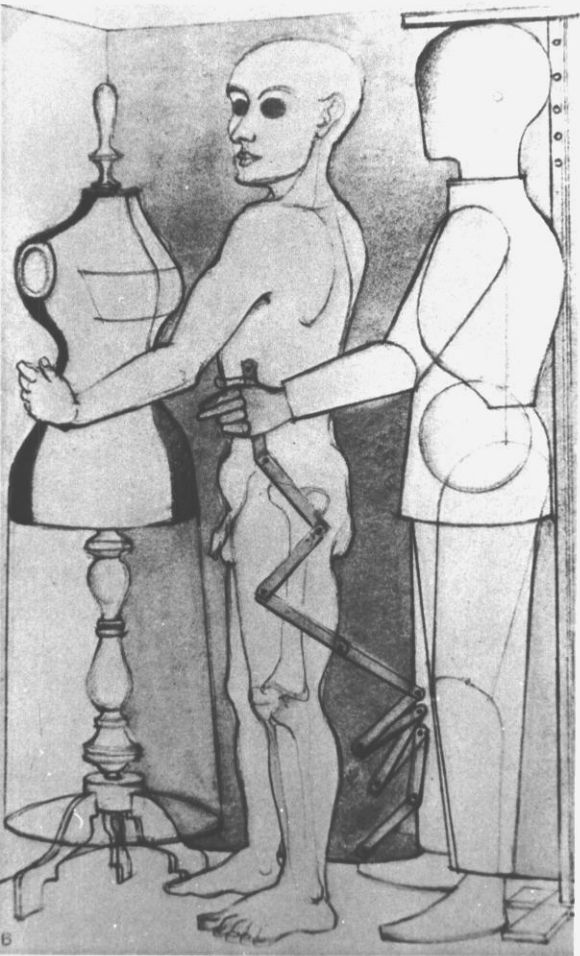
264 Gottfried Brockmann
Glanz und Elend in Lumpenfetzen
1947



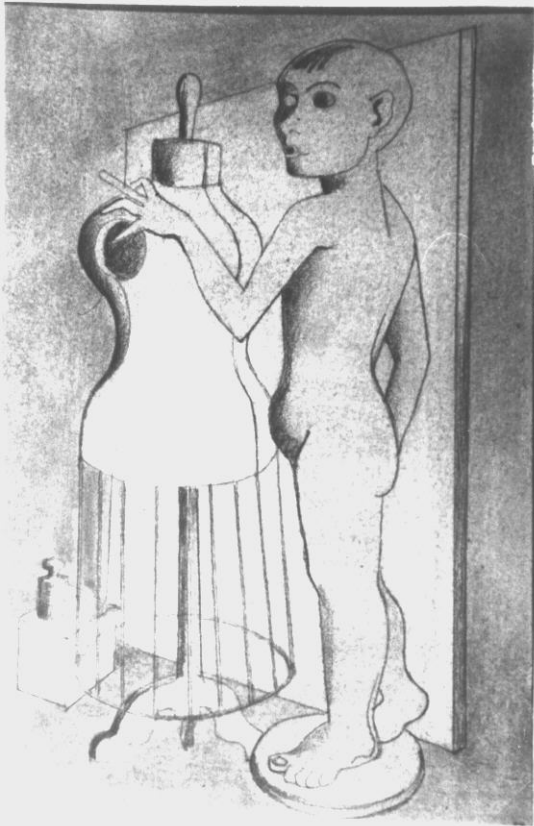
265 Gottfried Brockmann
Interieur mit Goldfischglas
Um 1923/24



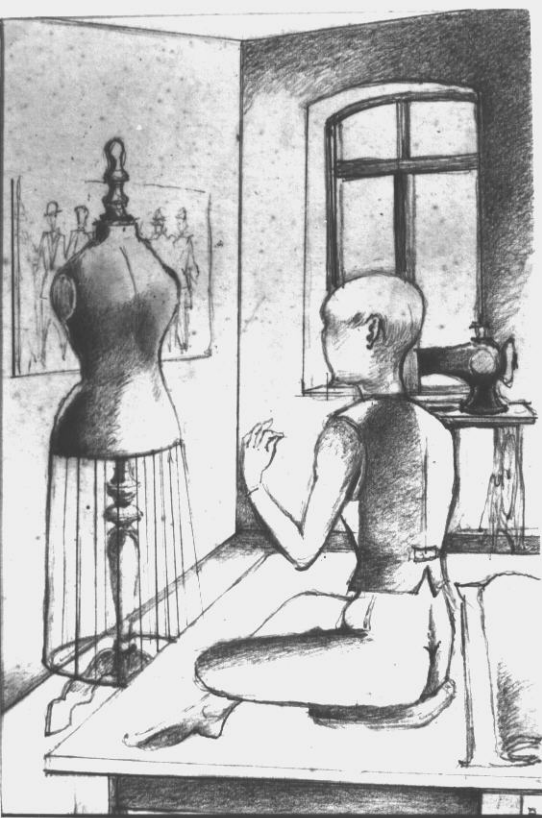
266 Gottfried Brockmann
Schneiderpuppe
1923



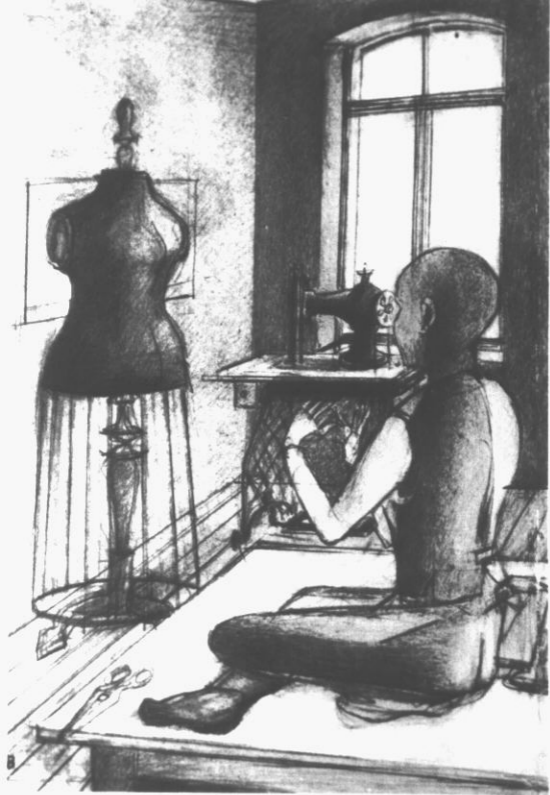
267 Gottfried Brockmann
Nackter und Kleiderpuppe
1923



268 Gottfried Brockmann
Mannequin und Kleiderpuppe
Um 1926/27



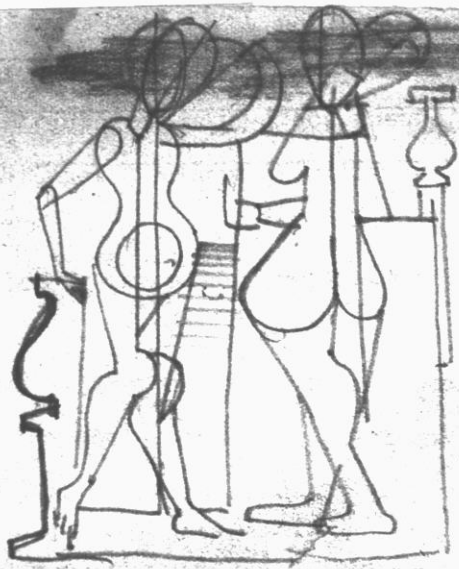
269 Gottfried Brockmann
Schneiderstube
1923



270 Gottfried Brockmann
Ohne Titel
1923



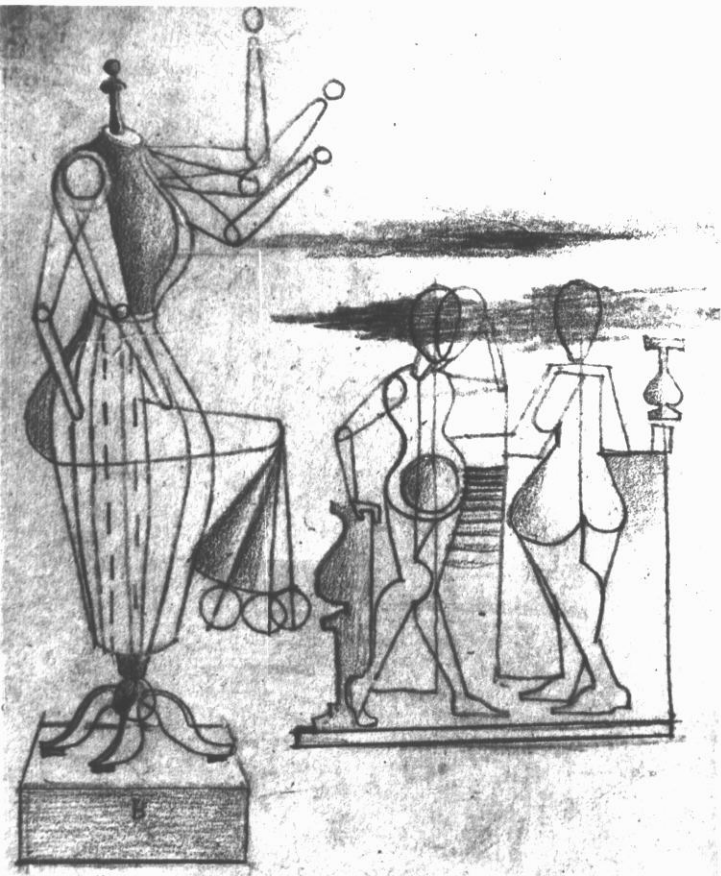
271 Gottfried Brockmann
Schneiderstube II
1924



272 Gottfried Brockmann
Das kopflose Schicksal
Ca. 1923



273 Gottfried Brockmann
Schneiderpuppe
1922



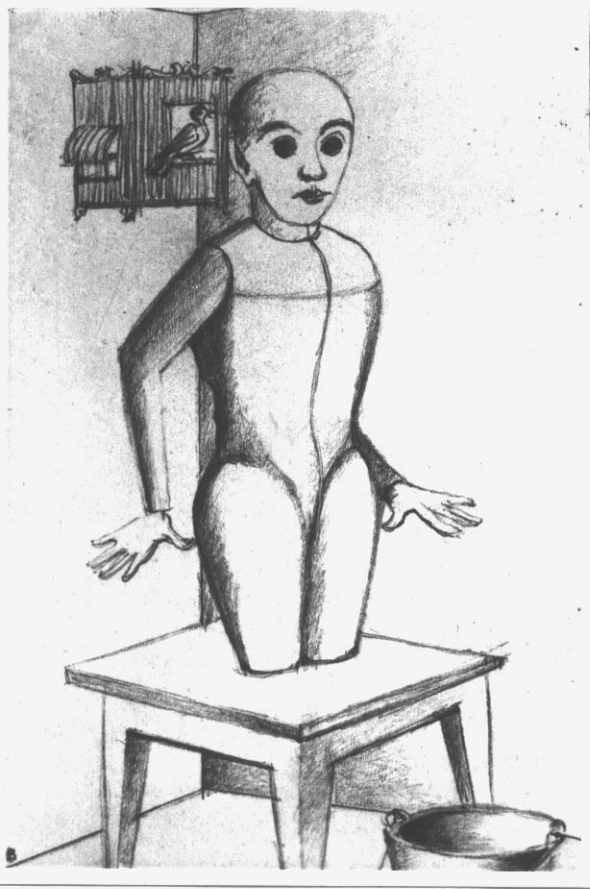
274 Gottfried Brockmann
Kopflooses Schicksal
1923



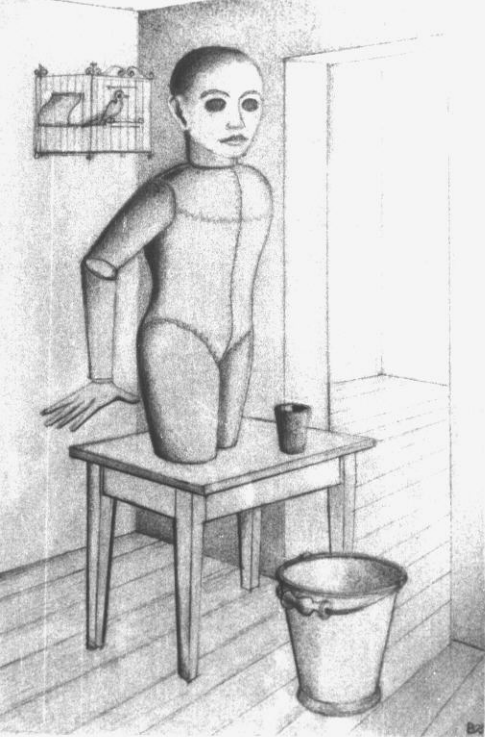
275 Gottfried Brockmann
Kopfloses Schicksal
1935



276 Gottfried Brockmann
Ohne Titel
1922



277 Gottfried Brockmann
Ohne Titel
1922/23



278 Gottfried Brockmann
Puppenkniestück
1923



279 Gottfried Brockmann
Frau ohne Unterleib
1929



280 Gottfried Brockmann
Ohne Titel
1923



281 Gottfried Brockmann
Bei der Couturière
1936



282 Carlo Carrà
L'Ovale delle apparizioni
1918



Questa Monstruosa fanciulla si uede il presente
anno 1585 in Roma et e de eta de otto anni in circa
et e di faccia bellis^a et formosa de corpo et e senza
gambe, et senza coscie.

283 Italienisches Flugblatt vom Jahre 1585



Ach, wie viele schöne Herren
Müchten bei Mir Diepmah sein,
Kiesn gern von Mir sich sperren
In den Vogel-Käfig ein.

284 Erotische Scherzkarte



285 Quiringh van Brekelenkam
Die Schneiderwerkstatt

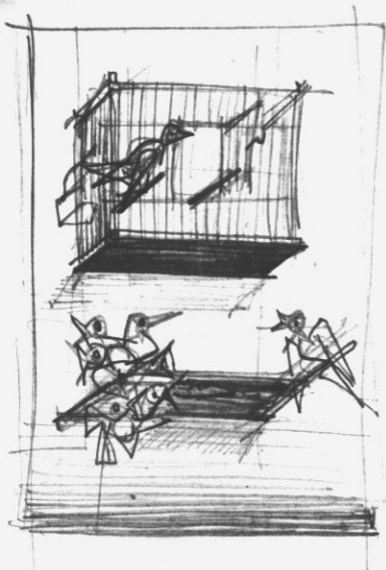


LA CAGE OUVERTE.

286 **La cage ouverte**
Galanter französischer Kupferstich von
Bonnet



287 Gottfried Brockmann
Die Stubenvögel
1948



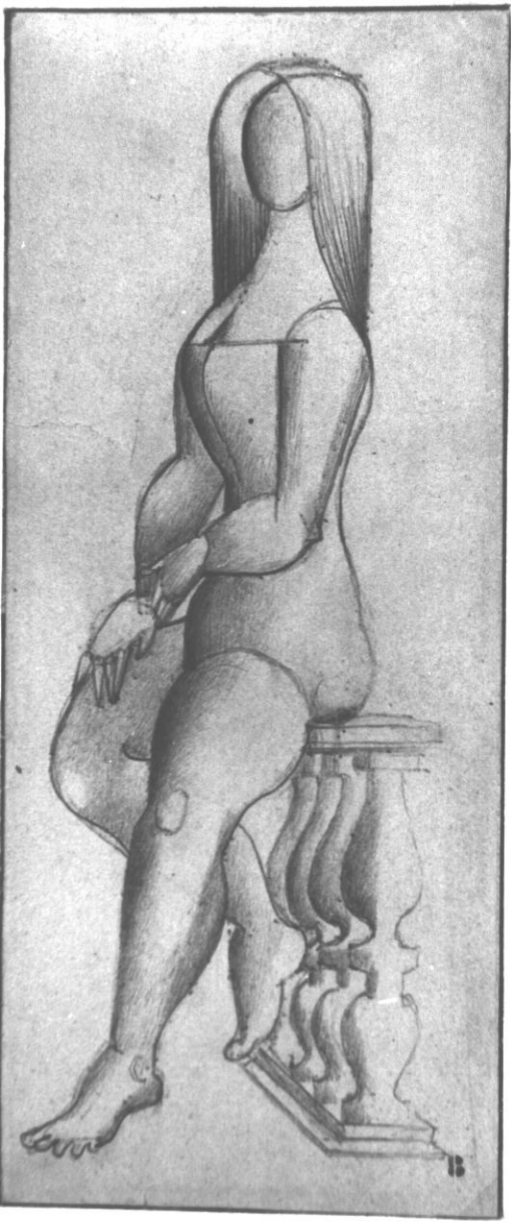
Vogelbauer +
goldene Freiheit
1947/54



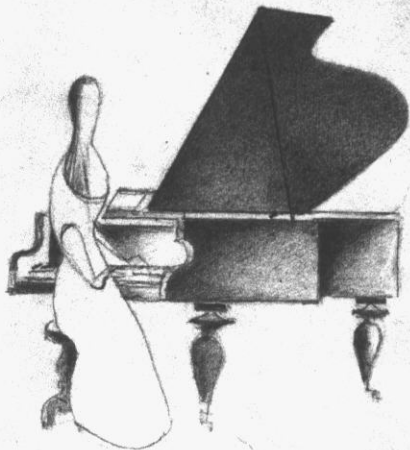
289 Gottfried Brockmann
Ohne Titel
Nicht datiert



290 Gottfried Brockmann
Toter Vogel
1966

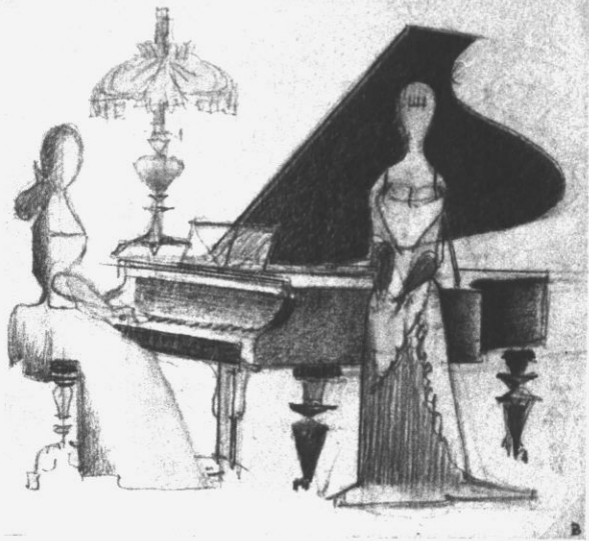


291 Gottfried Brockmann
Ballettschüler
Nicht datiert

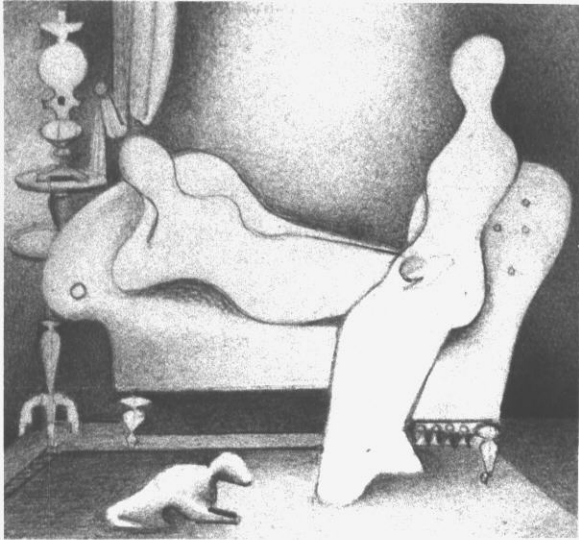


B

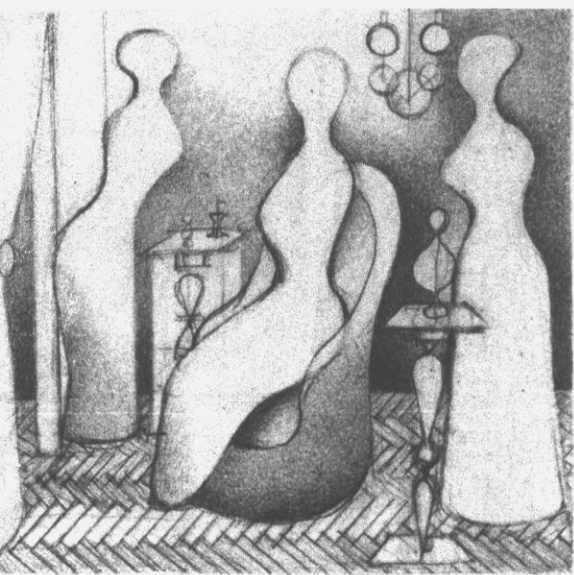
292 Gottfried Brockmann
Am Pianoforte
1936



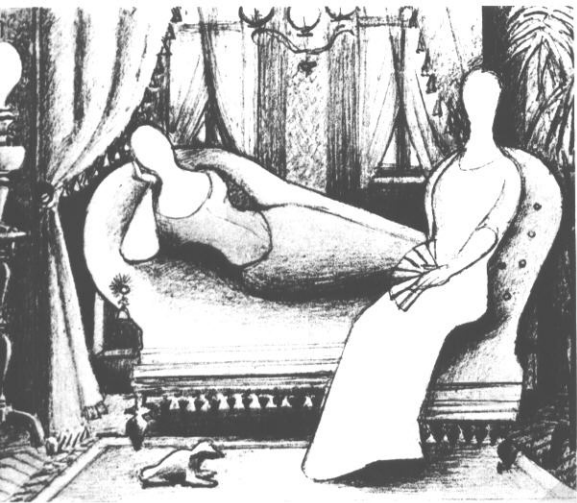
293 Gottfried Brockmann
Soirée
1936



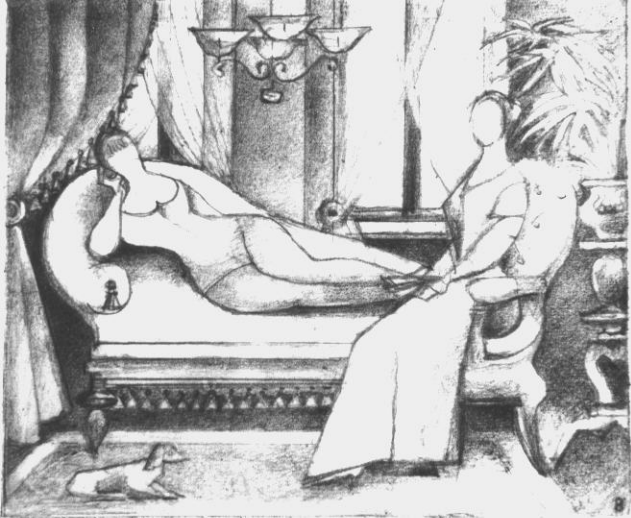
294 Gottfried Brockmann
Fin de siècle I
1936



295 Gottfried Brockmann
Fin de siècle II
1936



296 Gottfried Brockmann
Fin de siècle III
1936



297 Gottfried Brockmann
Märkischer Harem
1936



298 Gottfried Brockmann
Goldfischglas
1929



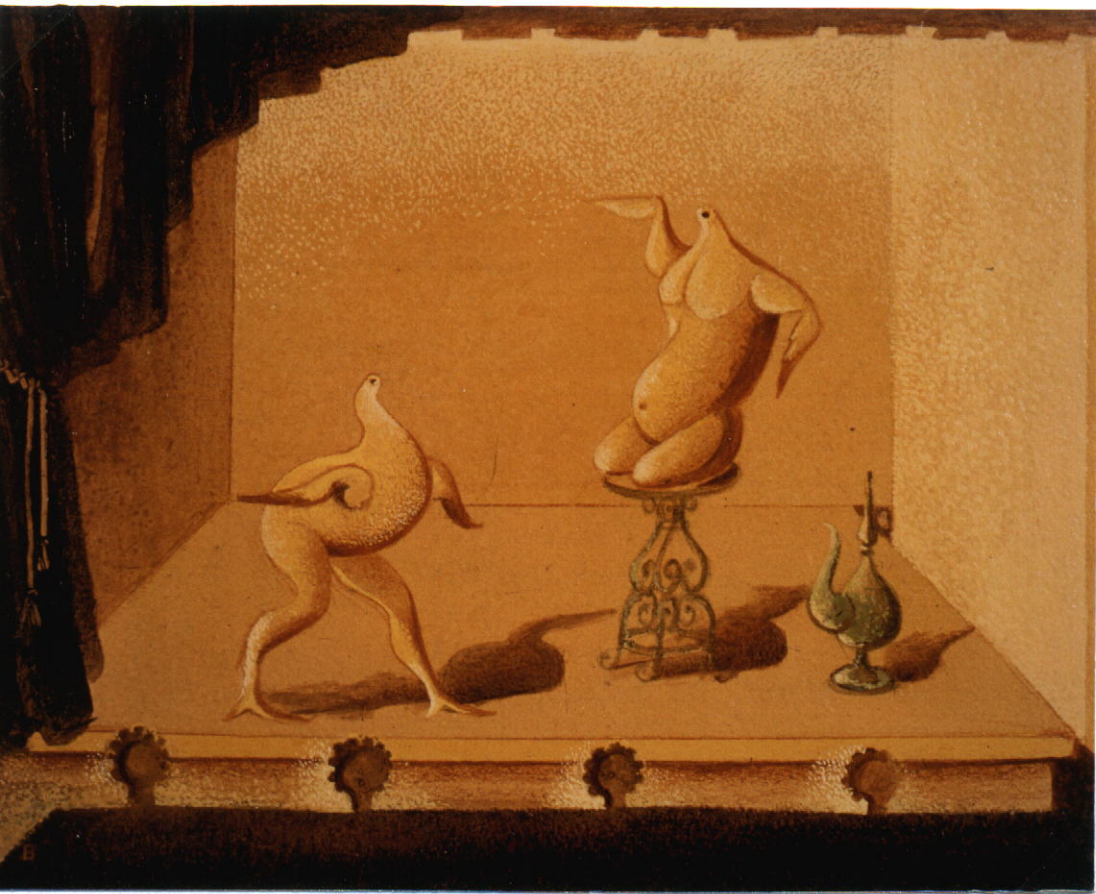
299 Gottfried Brockmann
Zeitbühne: Aus der Versenkung
1939/50



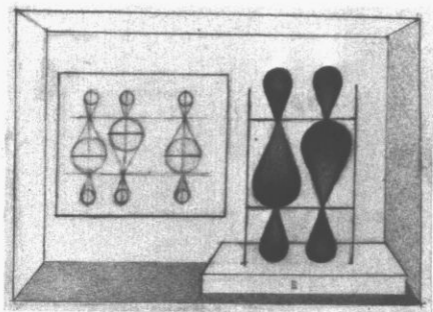
300 Gottfried Brockmann
**Friederizianisches
Erbstück**
Nicht datiert



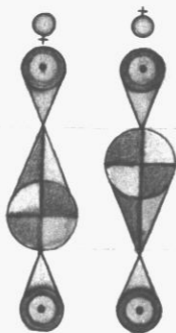
301 Gottfried Brockmann
Odaliske
1948



302 Gottfried Brockmann
Zeitbühne: Burleskes Theater
1939/50



1951

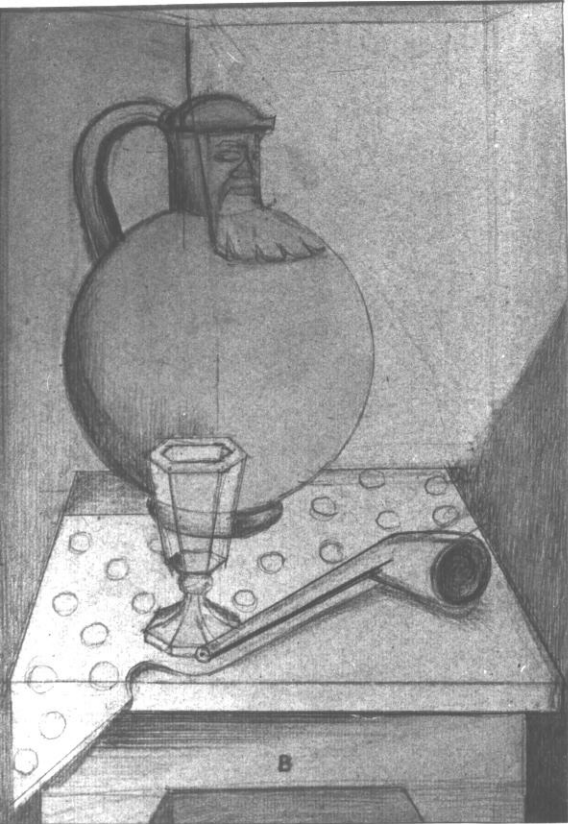


1925

303 Gottfried Brockmann
Komposition männlich-weiblich
 1931, 1925



304 Gottfried Brockmann
Tatauierte
1948



305 Gottfried Brockmann
Aufriß zu einem Stilleben
1924/25



306 Gottfried Brockmann
Krug und Pfeife
1965

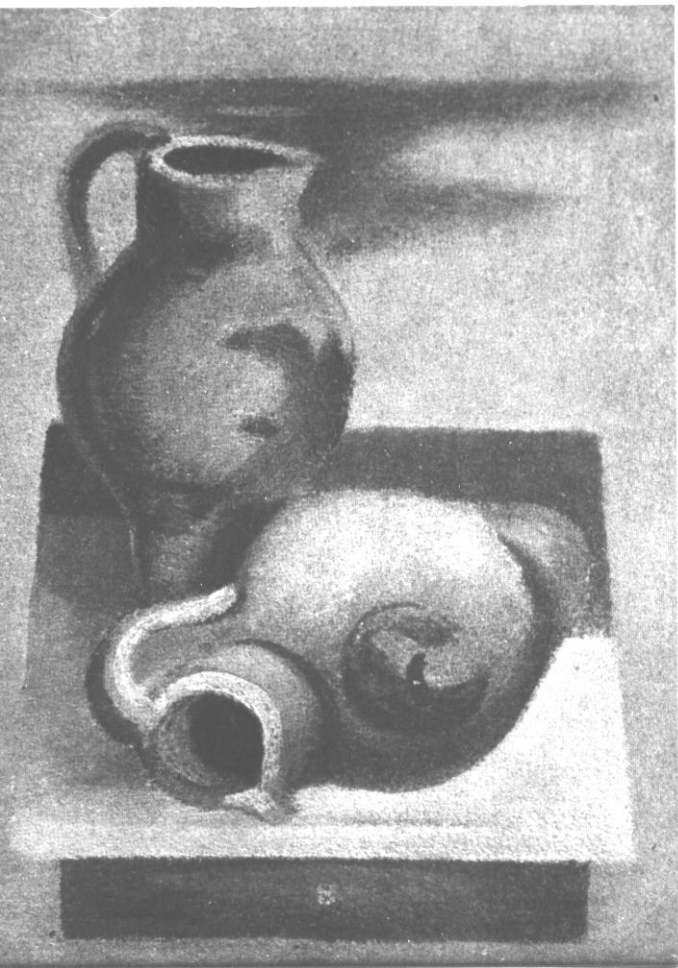


307 Gottfried Brockmann
Bartmannskrug
1946

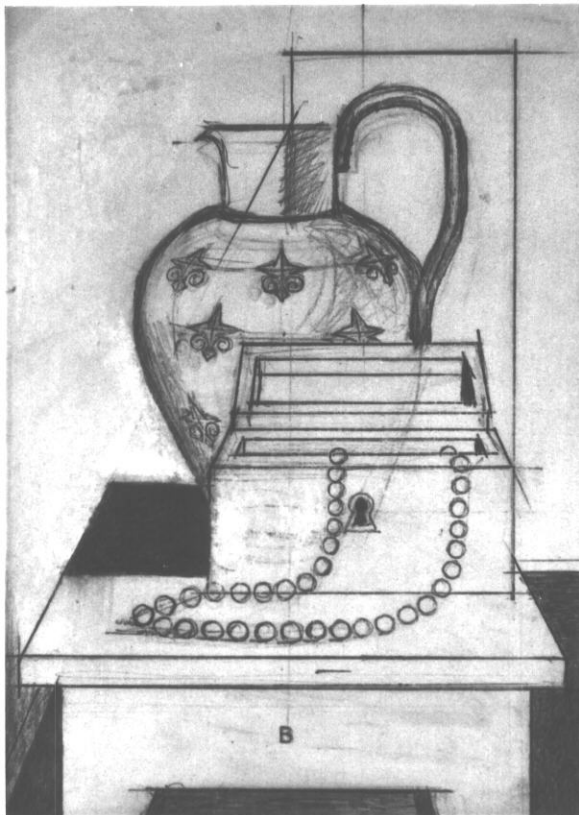


B

308 Gottfried Brockmann
Ohne Titel
Nicht datiert



309 Gottfried Brockmann
Zwei **blaue Krüge**
1933



310 Gottfried Brockmann
Aufriß zu einem Stilleben
Ca. 1924



311 Gottfried Brockmann
Ohne Titel
Nicht datiert



312 Gottfried Brockmann
Krug und Kästchen
1965



313 Gottfried Brockmann
Ohne Titel
Nicht datiert



314 Gottfried Brockmann
Das Krötenvotiv
1949/50



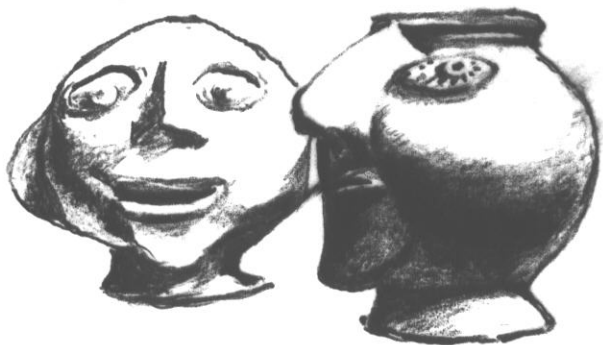
314a Wachskröten



315 Gottfried Brockmann
Schwachköpfe
1980



316 Tonkopfurnen



317 Pauszeichnung
Brockmanns



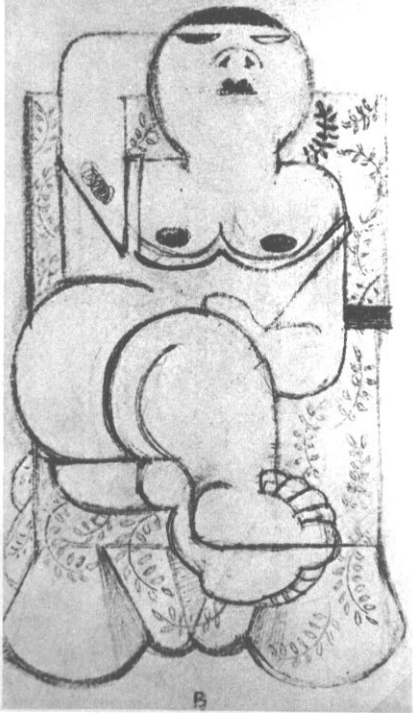
318 Gottfried Brockmann
Mondgesicht
1980



319 Gottfried Brockmann
Zufluchtstätte
1948



320 Gottfried Brockmann
Mythische Zufluchtstätte
1948/49



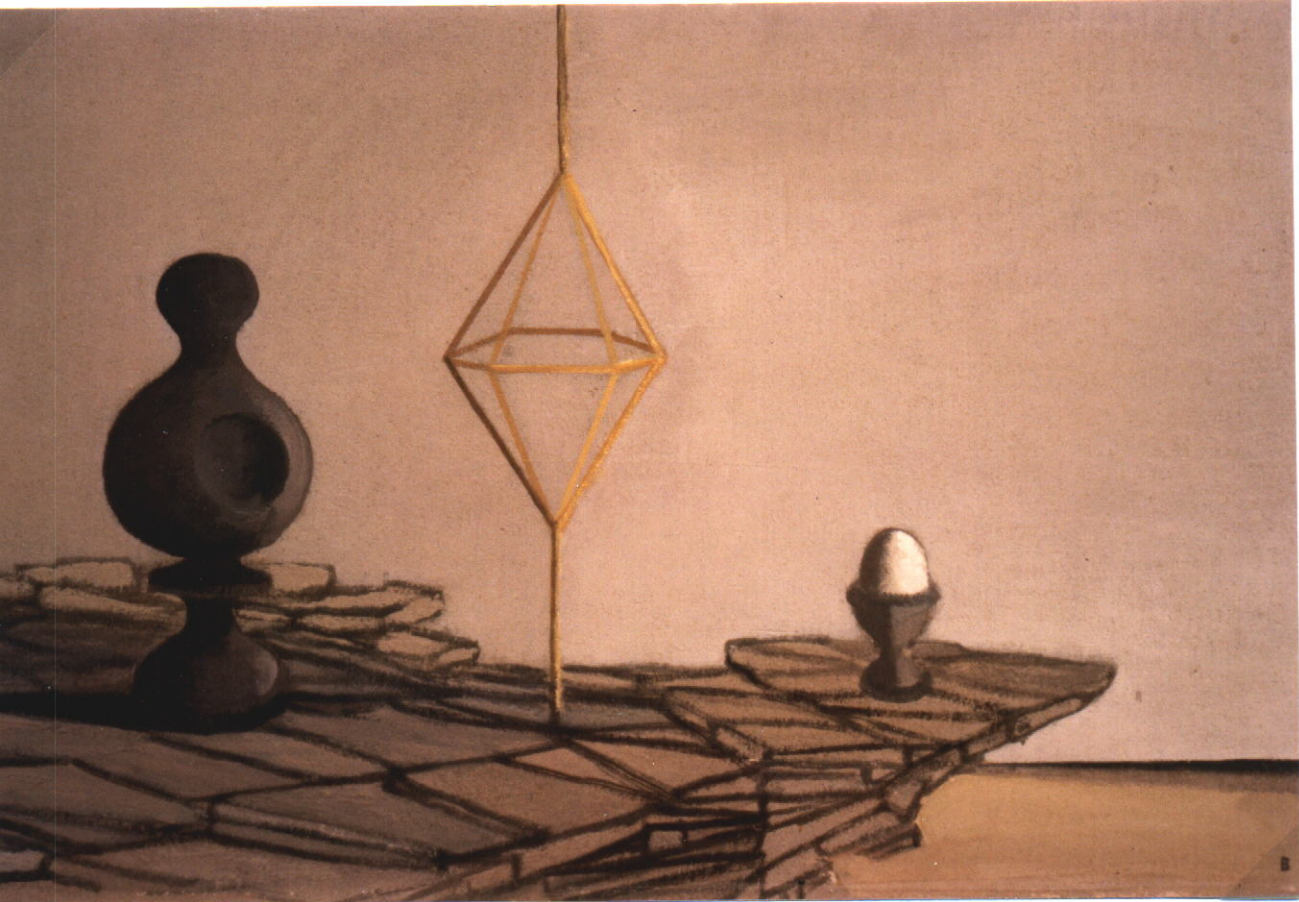
322 Gottfried Brockmann
Liegende
1923



323 Gottfried Brockmann
Ohne Titel
Nicht datiert



321 Gottfried Brockmann
Atavistisches Rudiment
1946



324 Gottfried Brockmann
Picknick auf der Schäre
1962



325 Gottfried Brockmann
Das Kälbchen
1932

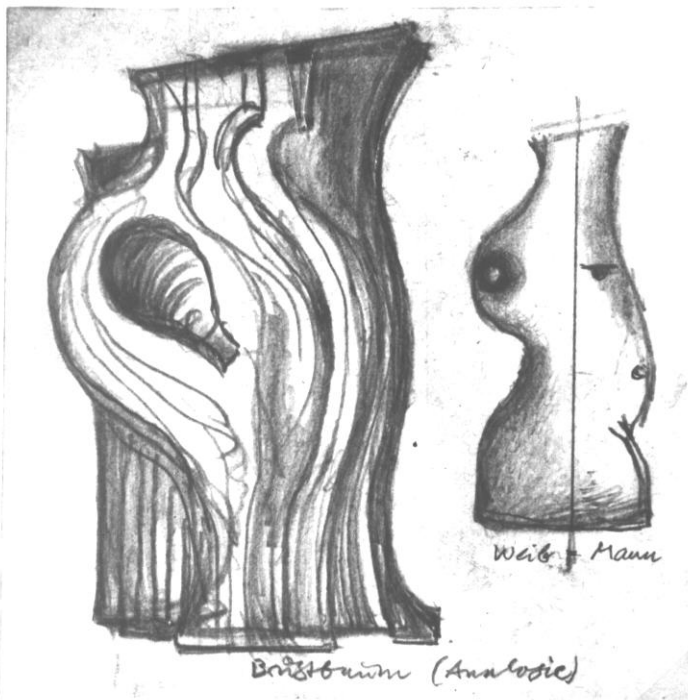


326 Gottfried Brockmann
Der Lastesel
1935/47



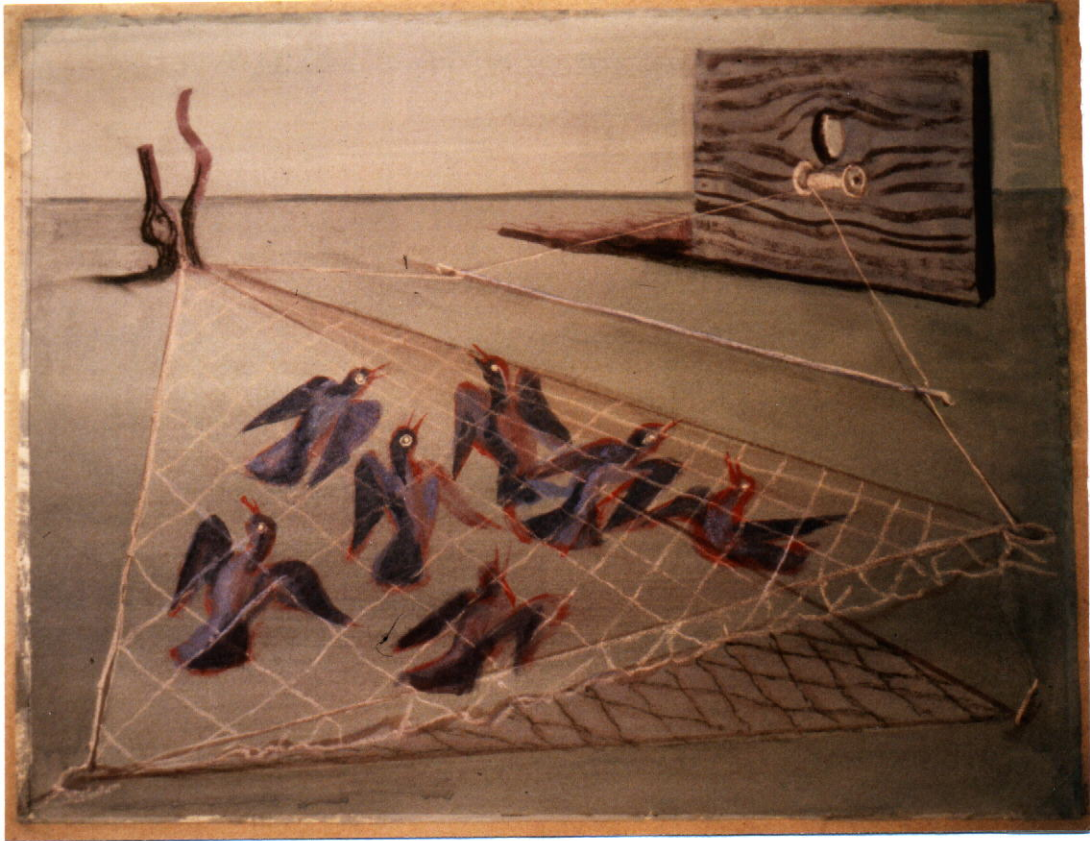
327 Gottfried Brockmann
Kalb
1951

328 Gottfried Brockmann
Brustbaum
Nicht datiert

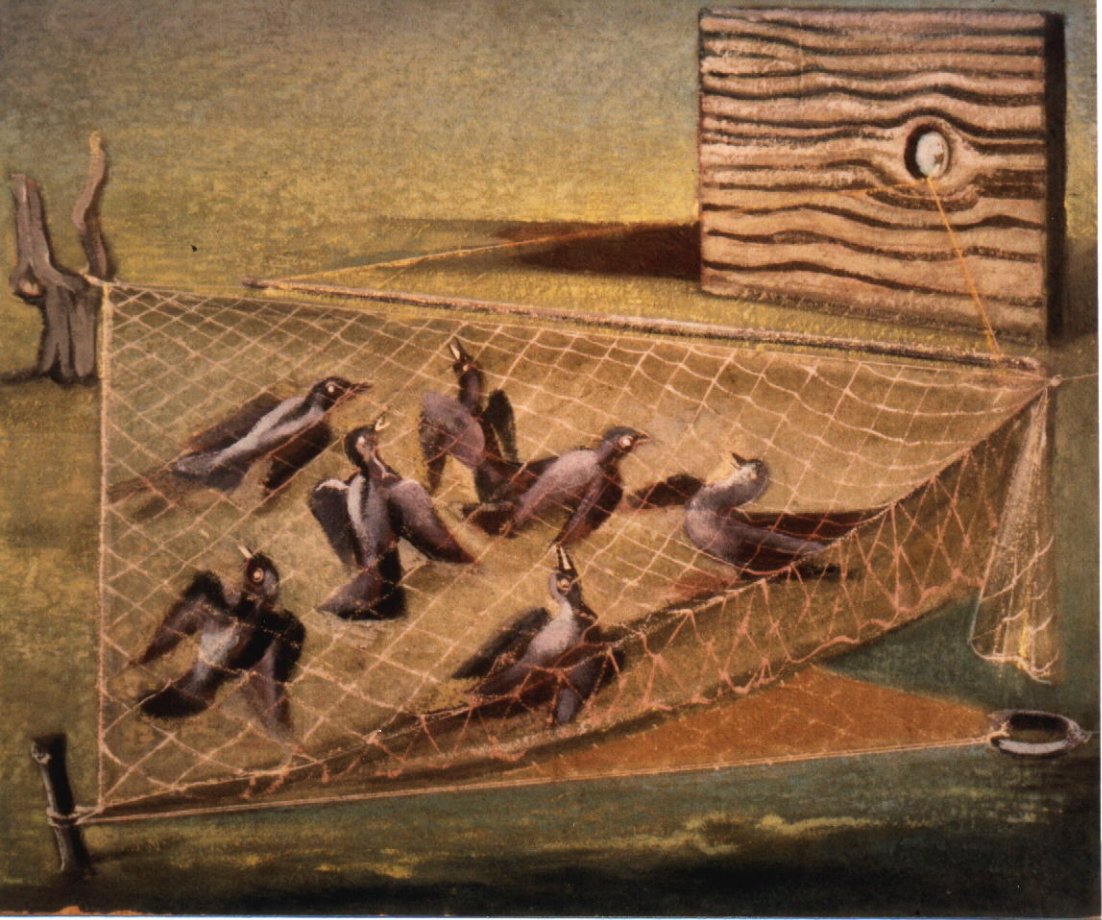




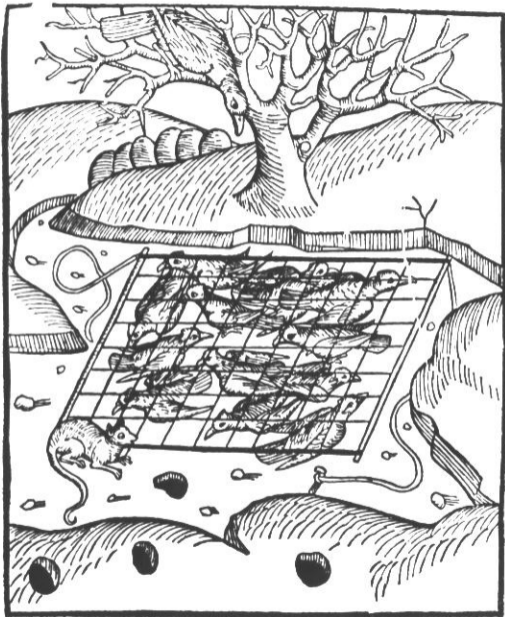
329 Gottfried Brockmann
Spechtschmiede
1951



330 Gottfried Brockmann
Ohne Titel
Nicht datiert



331 Gottfried Brockmann
Ohne Titel
Nicht datiert



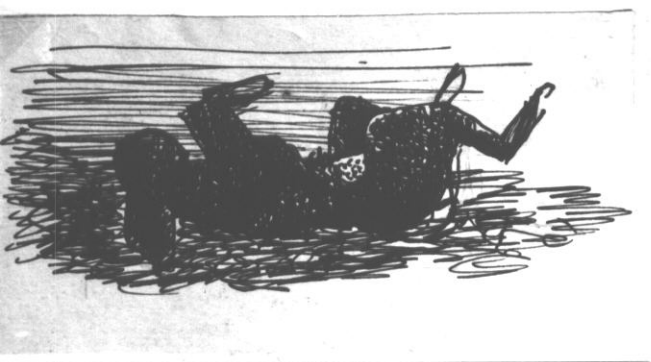
332 Die Tauben und die Maus
Holzschnitt



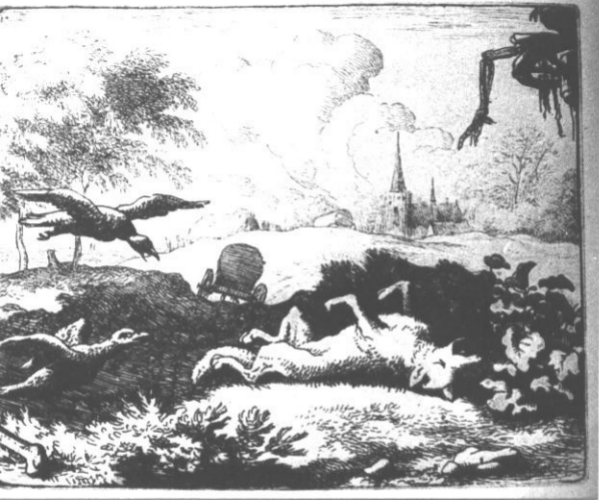
333 Gottfried Brockmann
Ölpest
1955



334 Gottfried Brockmann
Der tote Hase
1932



335 Gottfried Brockmann
Ohne Titel
Nicht datiert



336 Allart van Everdingen
Illustration zu Reineke Fuchs



Abb. 5. Meerſchweinchen, bewegungslos auf dem Rücken liegend,
mit toniſch kontrahierten Muskeln.
Nach Derworn.

337 **Illustration**
aus: Hans-Theodor Sanders; Hypnose
und Suggestion



338 Gottfried Brockmann
Der tote Hase
1949/50



→ Kadaver ←
Totes Aug



Astange

339 Gottfried Brockmann
Kadaver
Nicht datiert

Von der art / natur
vnd eygenschafft des Hasens



Has ist ein erschrocken forchtam thier / das er auch von ein abreisenden blat von feim leger vertriben wirt. Etwell er so ver- sagt / vnd jm die natur keine waffen wie andern thieren verlihen hat / sich wider feine feyndt zubeschirmen / hat sy ihm doch an stat der waffen / ein iberaus schnellen lauff verordnet / dz er auch strenger den berg auff dann ablaufft / das seind aber fürnämlich die berghasen / dann die feldhasen seind nit so gar lebend / vnd die riethasen so an wasserreichen oeten wonen / noch minder / wiewol sy alle seer schnell seind.

Diß thier soll ein biß gesicht haben / darumb das jm die auglider gang schmal seind / vnd also die augen vnd das gesicht nit wol schirmen vnd decken mag. Item es sagen

etliche erforscher der natur / das die hasen mit offnen augen schlaffen / auch das man an etlichen orten in hohen gebürgen weisse hasen finde.

Die alten haben dafür gehabt / dz hasen wildpret soll denen so es essen / schönheit des leibs bringen / sollliche aber ist meiner achtung nach / auffß widerspül schimpflicher weiß gebraucht worden.

Man schreibt das beyde der mann vnd weiblin dises thiers entphaben vnd gebären / vnd also darfür gehalten wirt / das ein yeber das mann vnd weib sey / wie man zuzeiten menschen findet / die beydes geschlechts natur zeychen mit ihnen in die welt bringen / die man zulatein Hermaphroditen nennet.

Die hasen seind der natur / das sy für vnd für eins iber das ander entphaben vnd gebären.

Item ich hab auch selbs augenscheinlich gesehen / das der has ein sunder kurgweilig thier ist / so er gezämpft vnd gewönt wirt / vnd das mit seltsamen vnd visierlichen bossen zusehen.

Wsch aus hasen beyn gebrant mit mirten öl vermischet / ist gut für das hauptwee. Hasen daar angezündt / vnd ein rauch darauff gemacht / also eingenommen / ist den lungenfüchtigen gut. Hasensteych ist Melancolischer natur / ist aber gut für zittern der glieder / vnd fürnämlich der kopff mit dem hirn ge-

nossen / so man in bratet / vnd im braten mit baum-öl begehüt.



341 Gottfried Brockmann
Ohne Titel
Nicht datiert

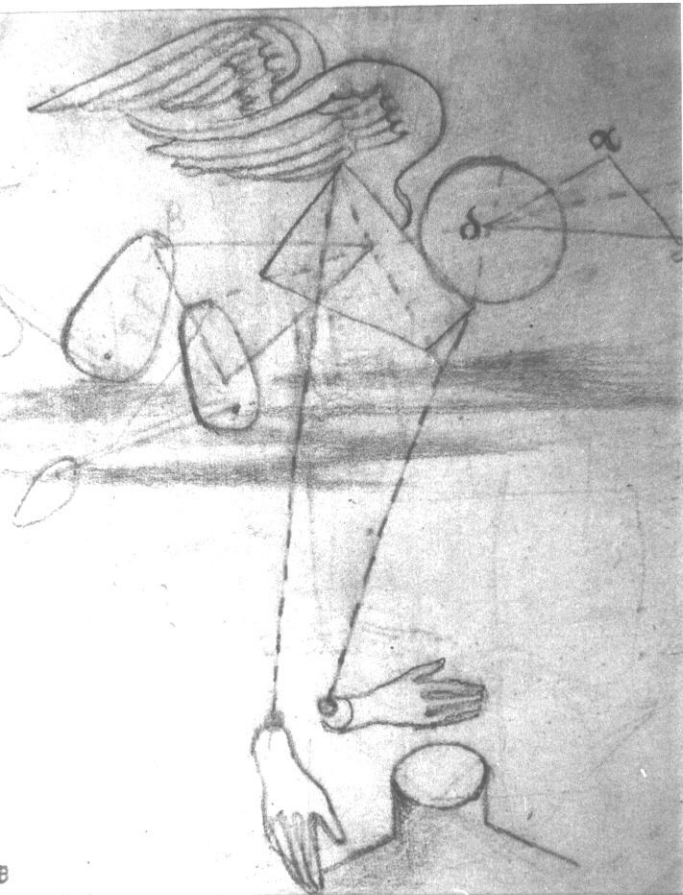


342 Gottfried Brockmann
Das Artefakt mit den Augen
1947

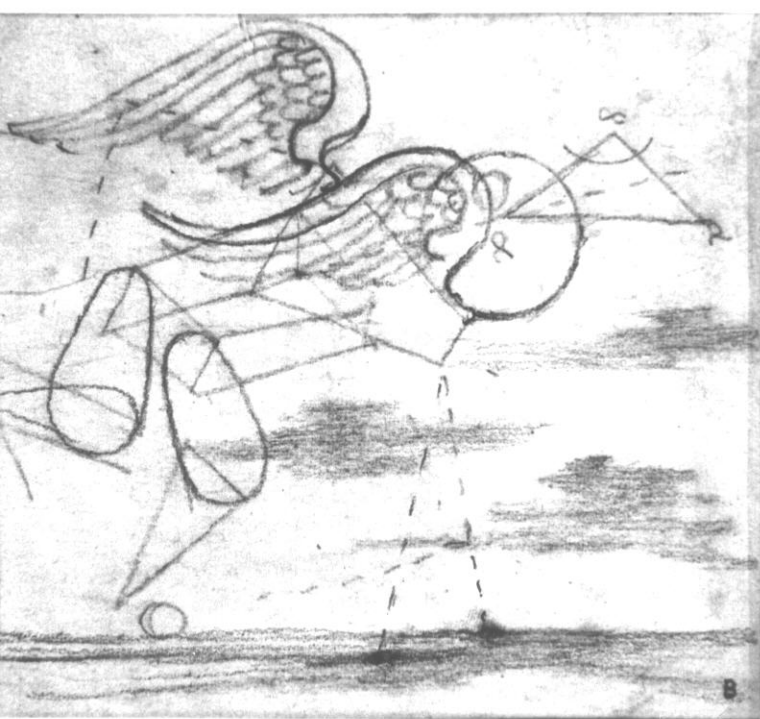


343 Gottfried Brockmann
Ex libris
Nicht datiert

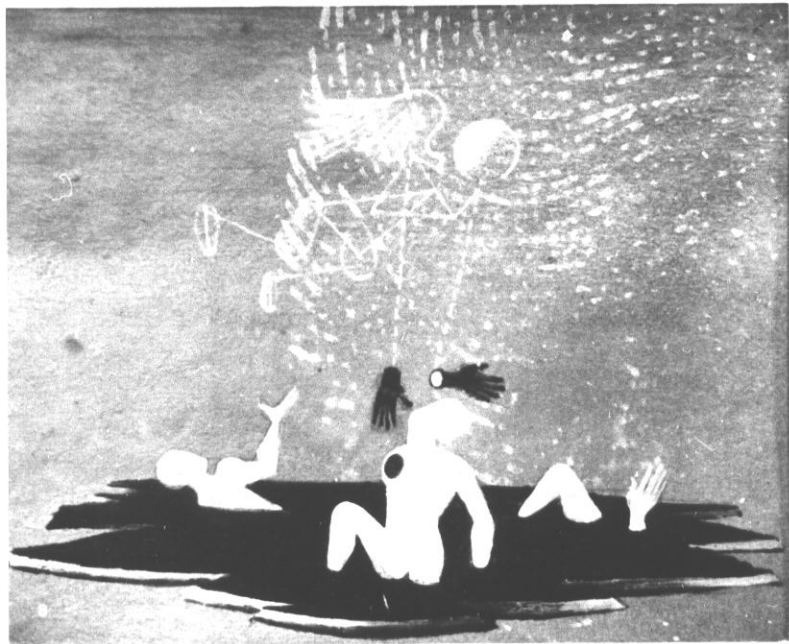




345 Gottfried Brockmann
Engel der Ingenieure
Nicht datiert



346 Gottfried Brockmann
Mechanische Engel
Nicht datiert



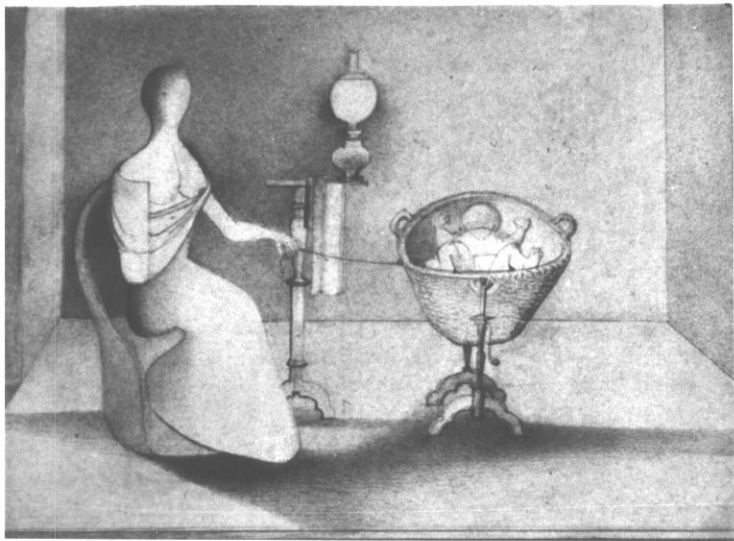
347 Gottfried Brockmann
Deus ex machina
1935/37



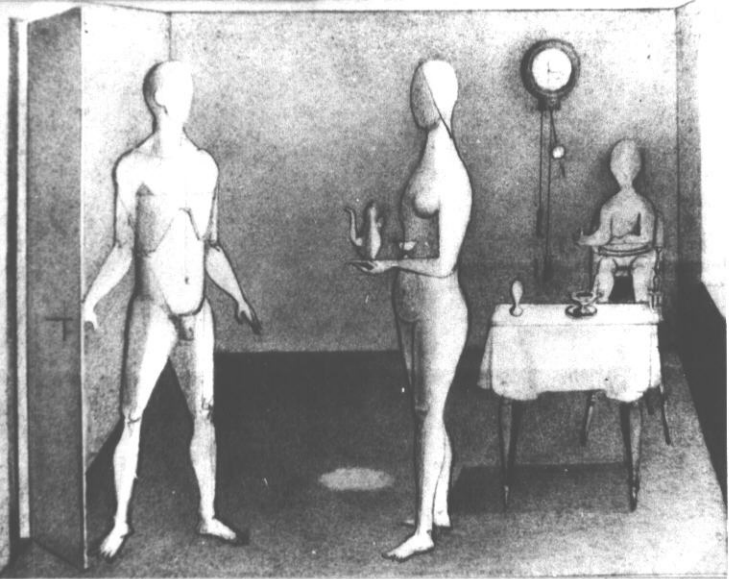
348 Albrecht Dürer
Der heilige Franziskus empfängt
die Wundmale Christi
Um 1500/1502



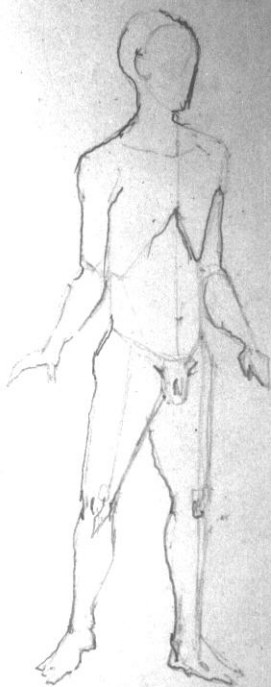
349 Meister der Ursulalegende
Franziskusaltar
Um 1496, Mitteltafel, **Stigmatisation
des hl. Franziskus**



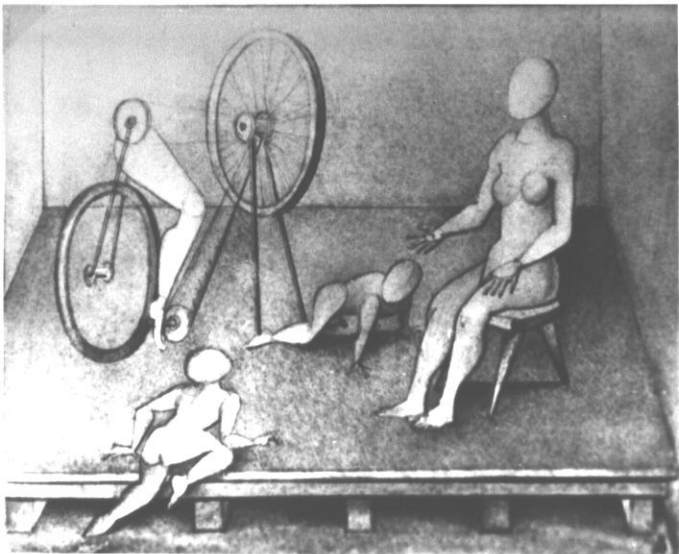
350 Gottfried Brockmann
Die Heilige Familie



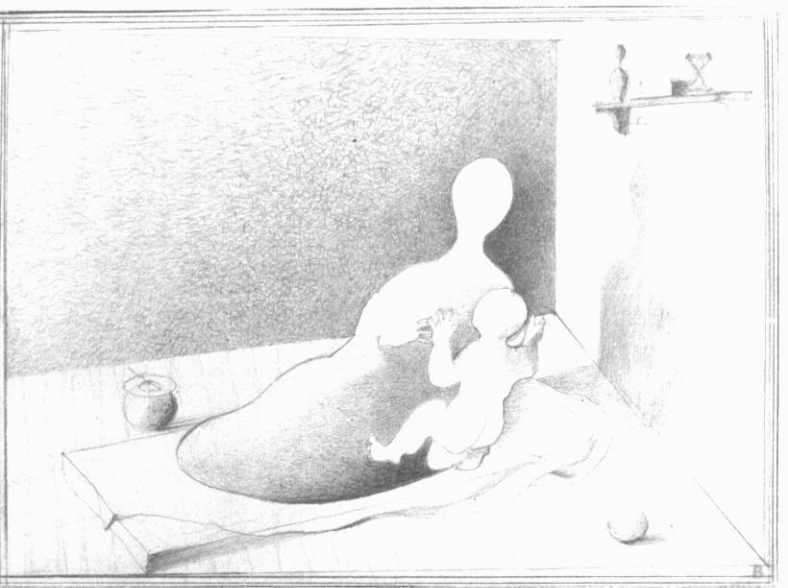
351 Gottfried Brockmann
Die Heilige Familie



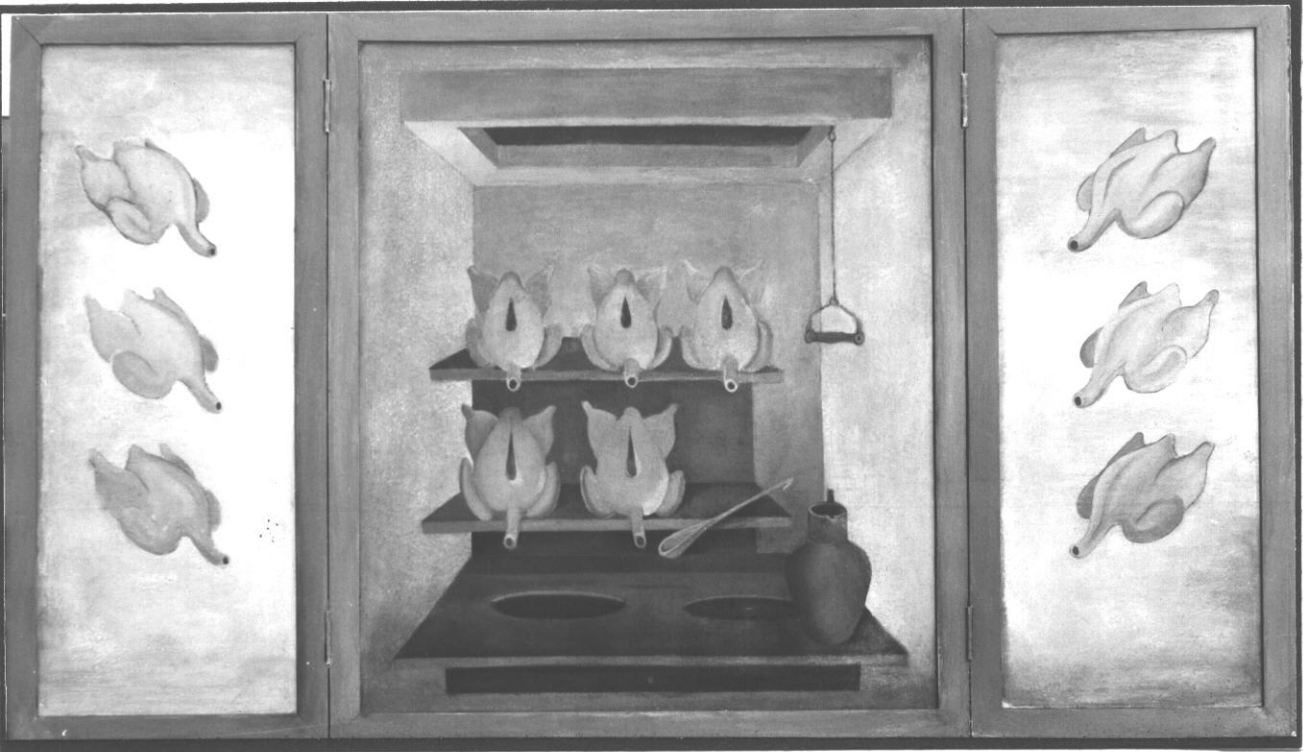
352 Gottfried Brockmann
Männlicher Akt
Nicht datiert



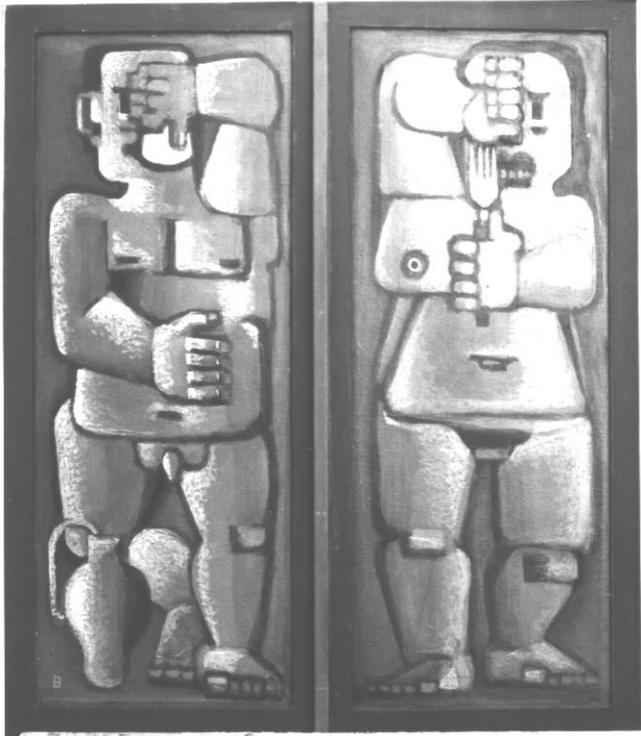
353 Gottfried Brockmann
Die Heilige Familie



354 Gottfried Brockmann
Die Heilige Familie
1929



355 Gottfried Brockmann
Große Hühnerküche
Triptychon, geöffneter Zustand
1932



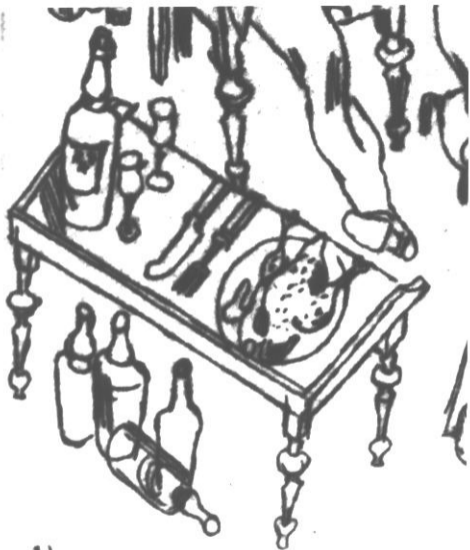
356 Gottfried Brockmann
Große Hühnerküche
Triptychon, äußere Seitenflügel
1978/79



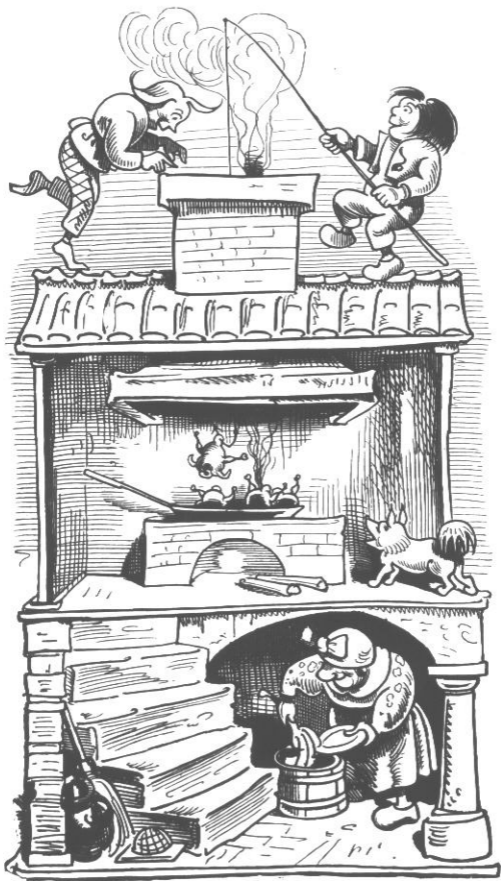
357 Der Nonnen ihre Frömmigkeit ist
Fresserei und Wollust
Satirischer Kupferstich, 17. Jh.

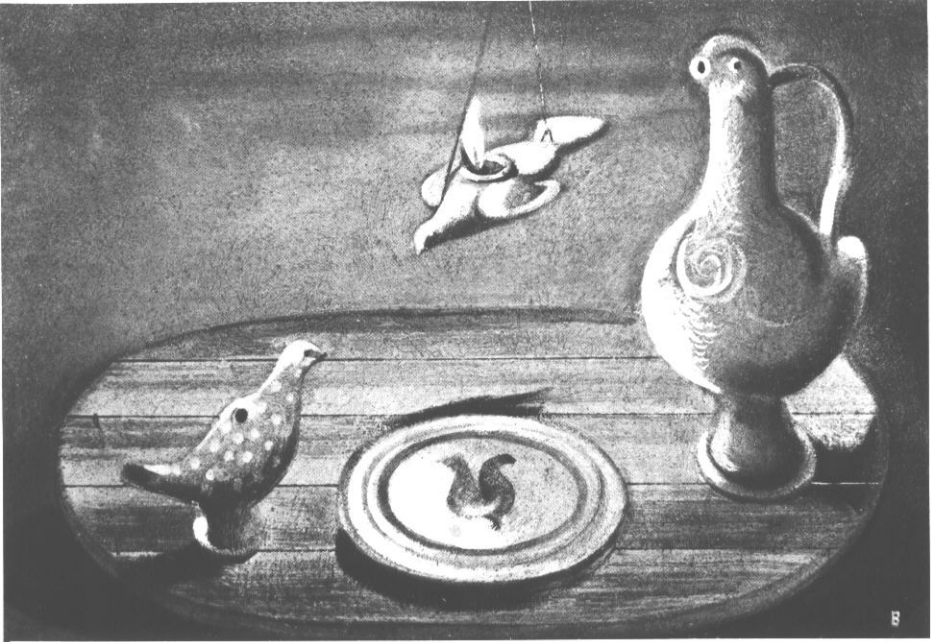


Weihnachten 1930

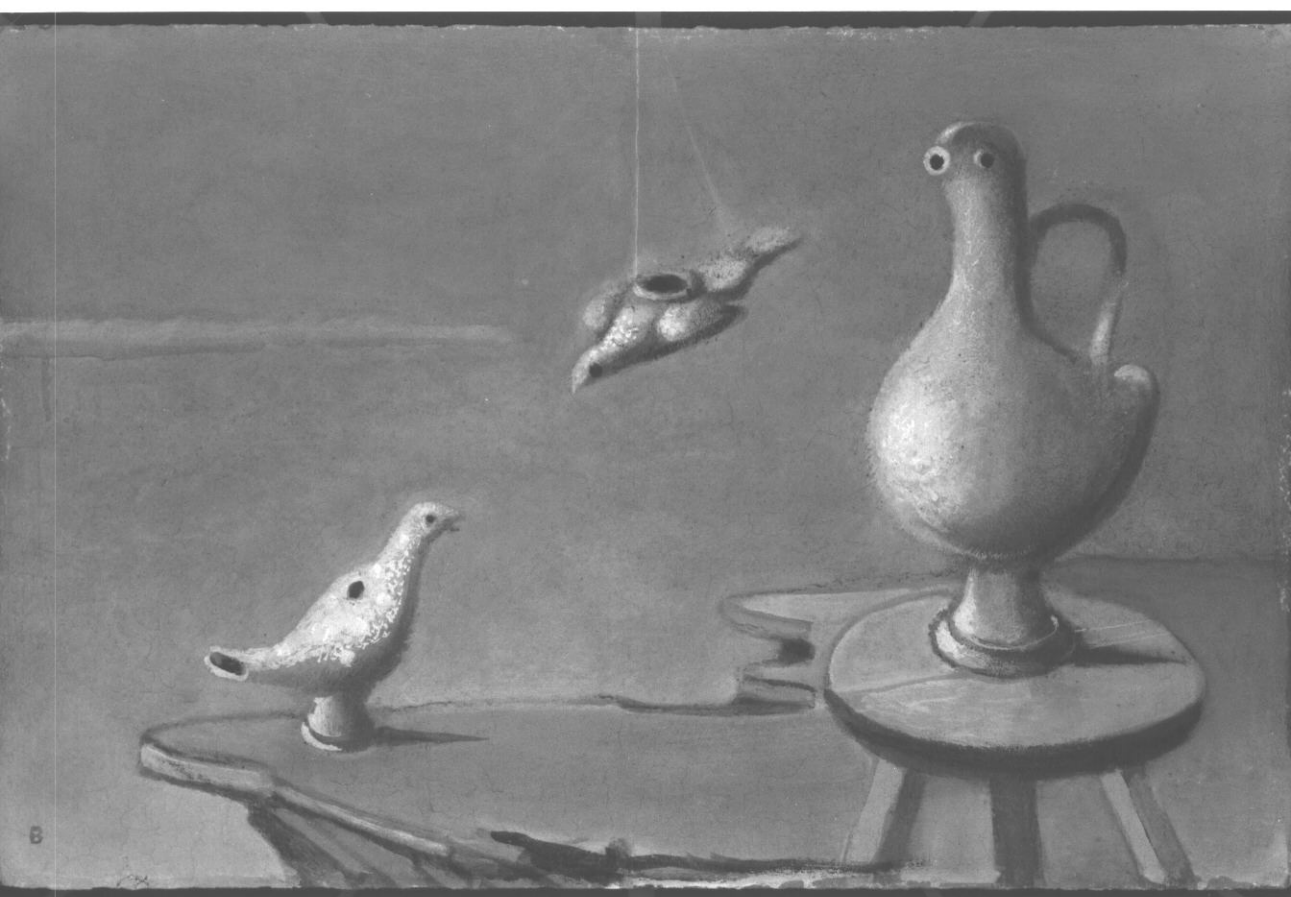


Ausschnitt aus 358





360 Gottfried Brockmann
Tönerne Vögel
1936



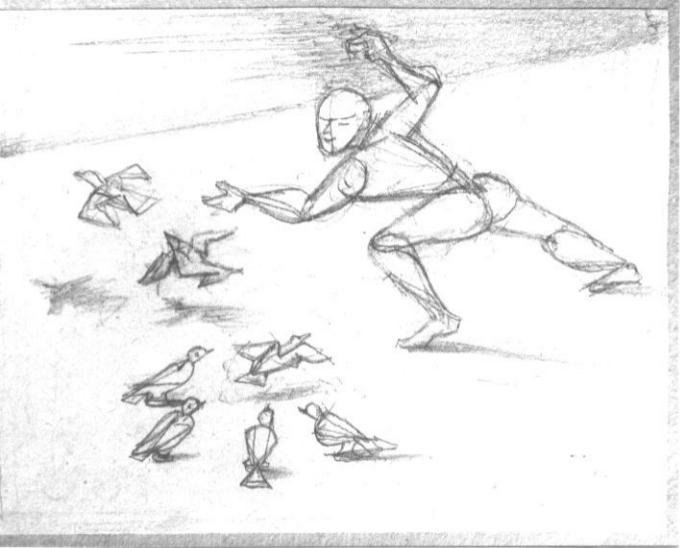
361 Gottfried Brockmann
Tonvögel
1936/ um 1962



362 Taufengel
1742, Starup, Nordschleswig



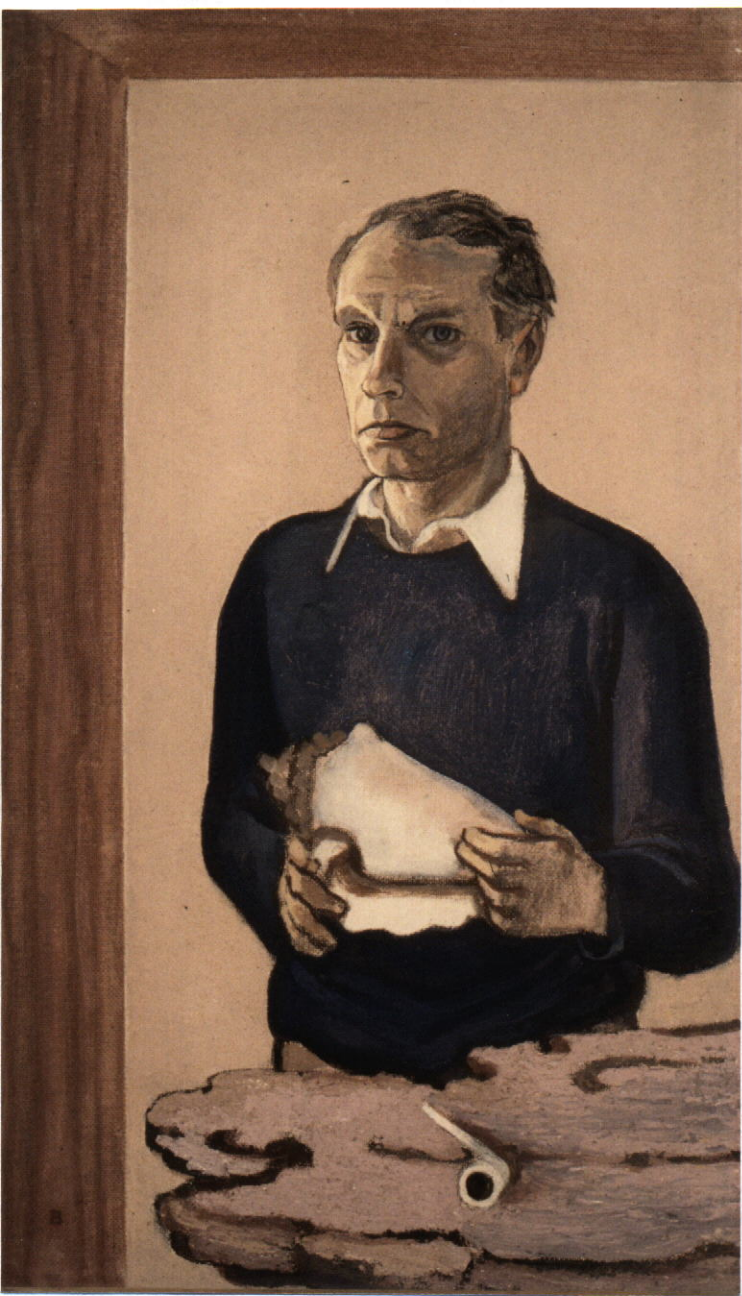
363 Meister von St. Severin, (Werkstatt)
Verkündigung



364 Gottfried Brockmann
Ohne Titel
Nicht datiert



365 Gottfried Brockmann
Der Raucher
1928



366 Gottfried Brockmann
Selbstbildnis
1951

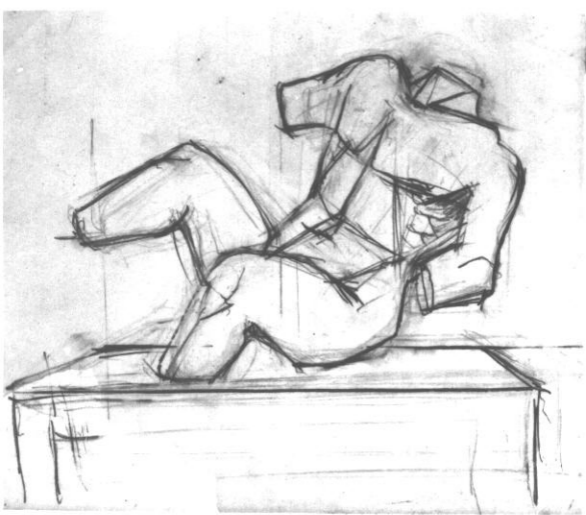


367 Gottfried Brockmann
Blick aus dem Hungerturm
1927



Eklektizistische Allegorie

368 Gottfried Brockmann
Eklektizistische Allegorie
1928



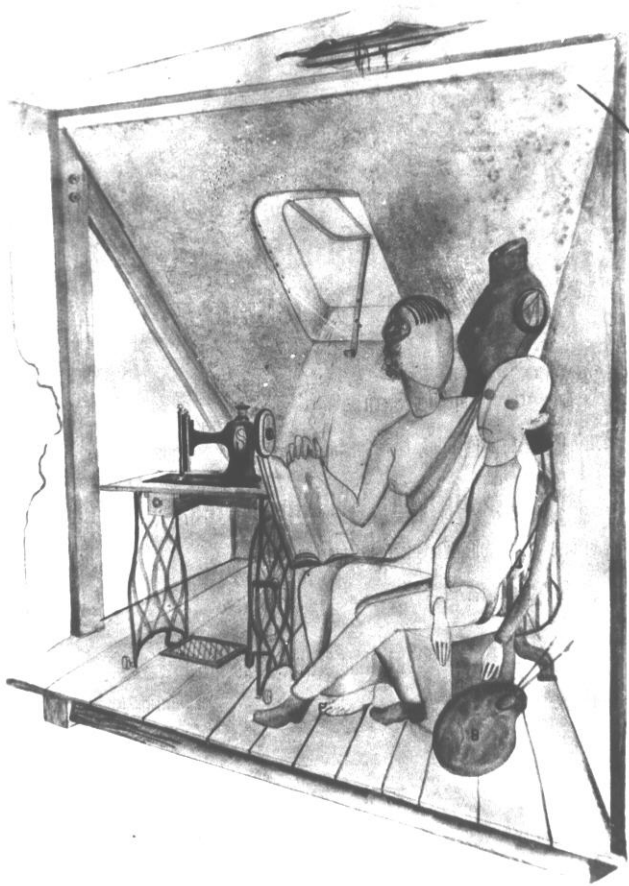
369 Gottfried Brockmann
Gipstorso
Nicht datiert



370 Gottfried Brockmann
**Studie für "Eingang der
Akademie in Düsseldorf"**
1927



371 Gottfried Brockmann
Akademievertrag
1928



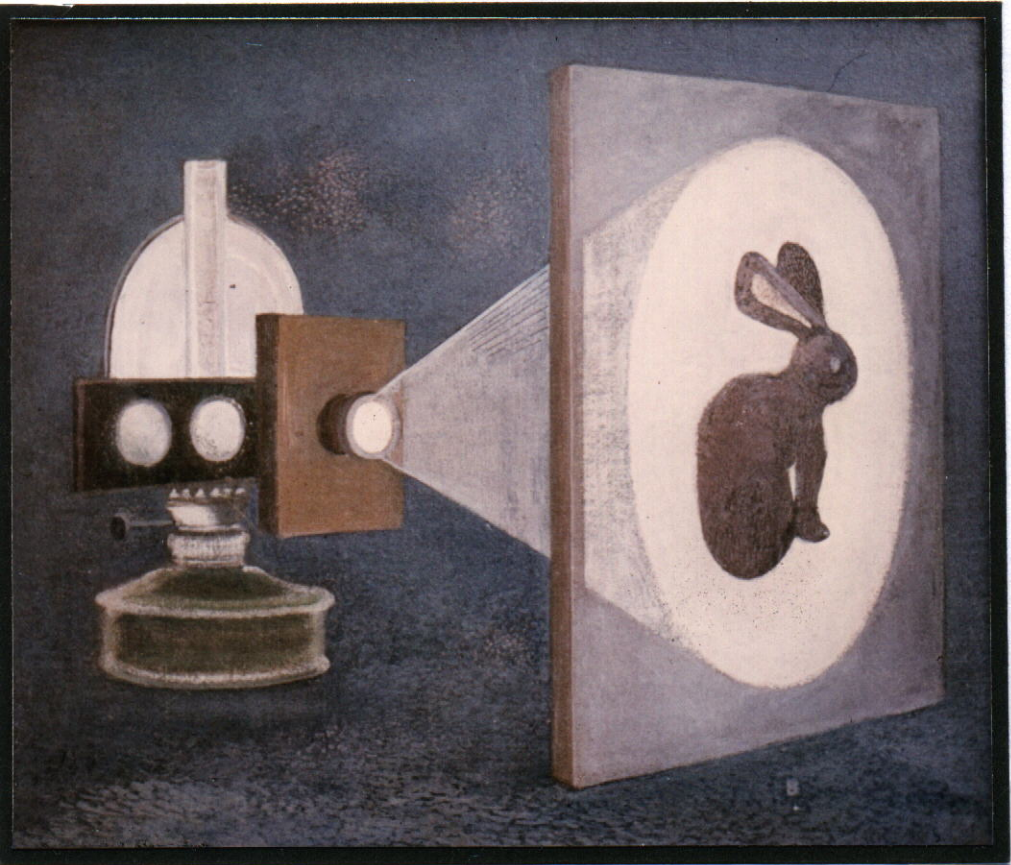
372 Gottfried Brockmann
Die Muse der Kunst
1928



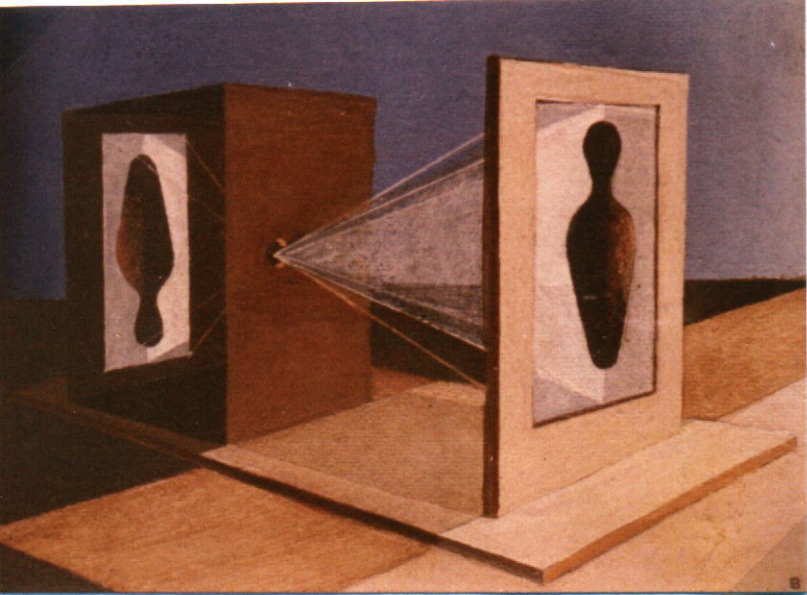
373 Gottfried Brockmann
Laterna magica
1929



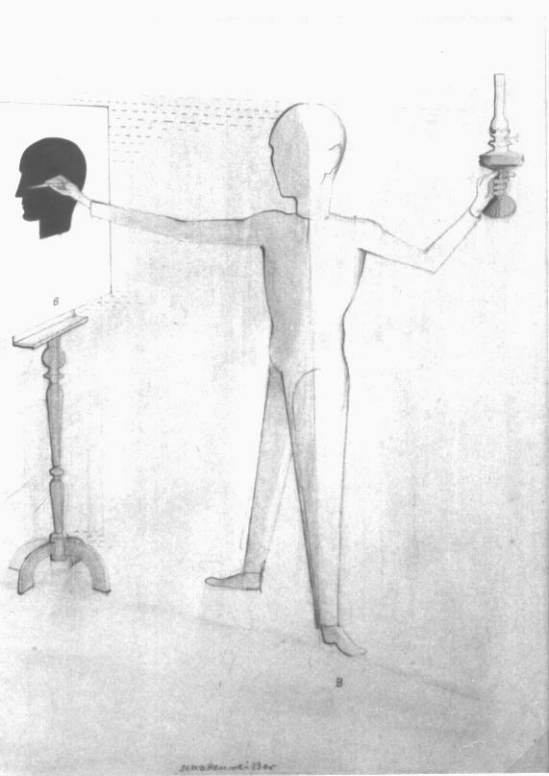
374 Gottfried Brockmann
Laterna magica
1927



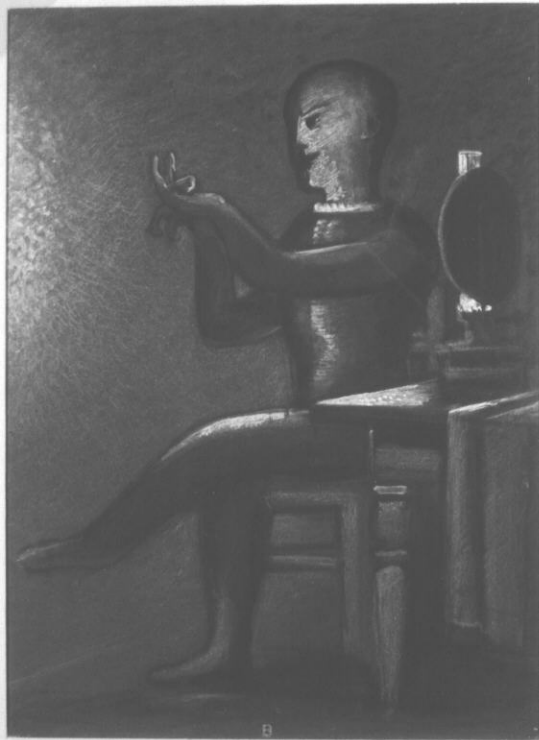
375 Gottfried Brockmann
Laterna magica
1947



376 Gottfried Brockmann
Camera obscura
1927



377 Gottfried Brockmann
Schattenreißer
1927



378 Gottfried Brockmann
Schattenspieler
1946



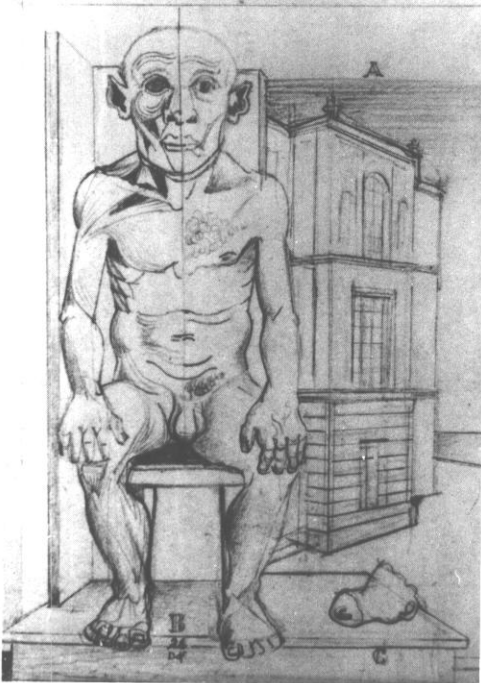
379 Gottfried Brockmann
**Der Anthropologe in
phrenologischer Sicht**
Nicht datiert [um 1927/28]



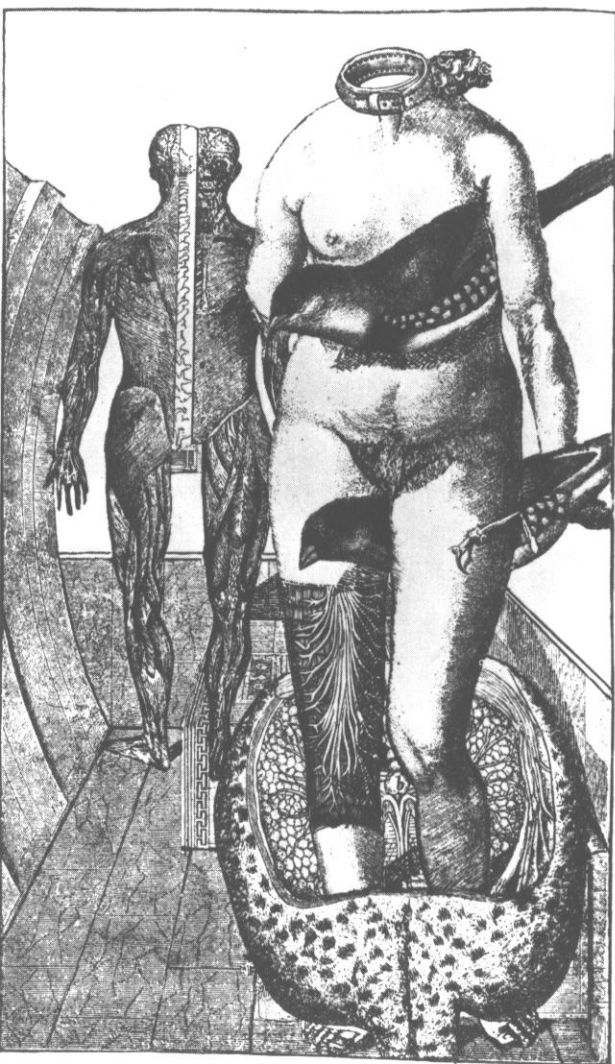
380 Raoul Hausmann
Bildnis Felixmüller
1920



381 Schädel vom Sepik-Fluß
Pauszeichnung Brockmanns



382 Gottfried Brockmann
Akademiemodell
1926



383 Max Ernst
La parole
1921



384 Gottfried Brockmann
Montage baroque
1927



Gesichts- Punkt- Roller

Korpulente Personen müssen besonders darauf bedacht sein, ihre Gesichtsmuskeln zu festiger¹ und den Fettüberschuß an Wangen und Kinn zu beseitigen, weil gerade bei starken Personen sehr früh das sogenannte Doppelkinn und die Hängebacken entstehen, die dann allmählich das ganze Gesicht deformieren, es müde, welk und faltig machen. Falten können eben nur durch eine Schwächung der Gesichtsmuskeln entstehen. Schwache Muskeln nur durch träge Blutzirkulation. Unser neuer »Gesichts-Punkt-Roller« mit seinen weichen Kautschuk-Saugnäpfchen beseitigt das überflüssige, schwammige Fett, strafft und stärkt die Gesichtsmuskeln. Ihre Haut wird auf ganz natürliche Weise durch kräftige Durchblutung und Ernährung frisch, straff und rein. Die erhöhte Blutzirkulation und Hyperämie hält nach der Anwendung noch 1 bis 1½ Stunden an. In dieser Nachwirkung liegt der große Erfolg des »Gesichts-Punkt-Rollers«. Achten Sie beim



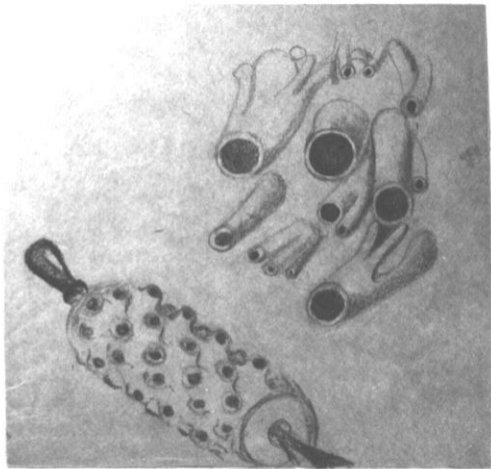
stark vergrößerte Aderngruppe. Ausschnitt aus dem Gewebe eines welken, faltigen Gesichtes. — Man sieht deutlich, wie die vom Fett zusammengepreßten Adern welken und daß sie infolge träger Blutzirkulation die Gewebe des Gesichtes nicht genügend ernähren können.

Aderngruppe eines gepflegten Gesichtes. Die Massage mit dem »Gesichts-Punkt-Roller« ermöglicht die denkbar beste Durchblutung, also Ernährung der Haut. Die unzähligen haarfeinen Blutgefäße werden durch die Massage mit dem »Gesichts-Punkt-Roller« zu intensiver Tätigkeit angeregt.

Einkauf streng auf die Bezeichnung »Gesichts-Punkt-Roller« mit den Kautschuk-Saugnäpfchen. Schutzmarke »Punkt auf der Stirn«. — Preis Mk. 5.— und 7.50, in allen Punkt-Roller-Verkaufsstellen zu haben.

**Fabrik
orthopädischer Apparate
L. M. Baginski S. m. b. H.**

**Berlin-Pankow 18
Hiddensee-Straße 10.**



386 Gottfried Brockmann
Punktroller und Arterien
1927



387 Gottfried Brockmann
Das Akademiemodell
1929



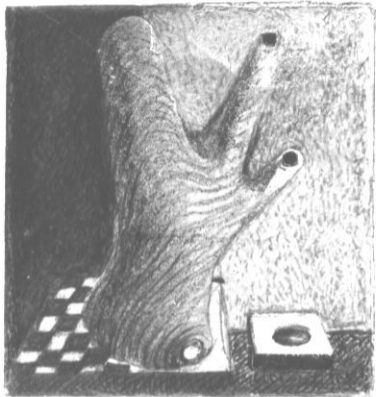
388 Gottfried Brockmann
Die Faust
1928



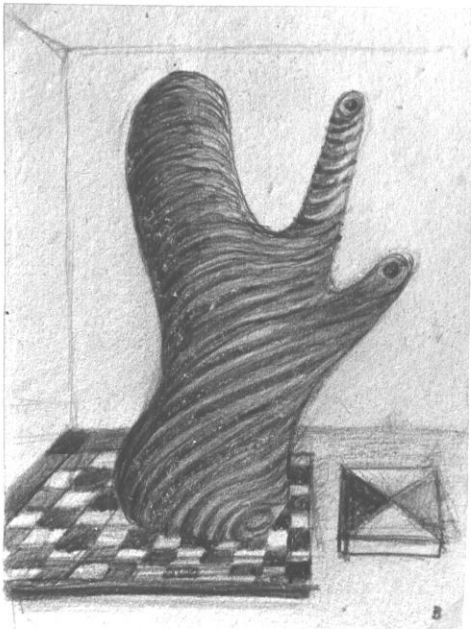
389 Gottfried Brockmann
Atelierinterieur
Nicht datiert



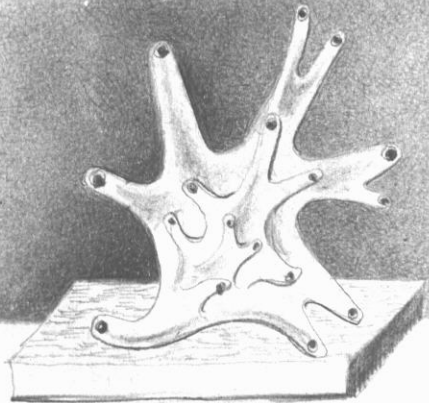
390 Gottfried Brockmann
Das alte Modell
1937



391 Gottfried Brockmann
Ohne Titel
Nicht datiert



392 Gottfried Brockmann
Ohne Titel
Nicht datiert

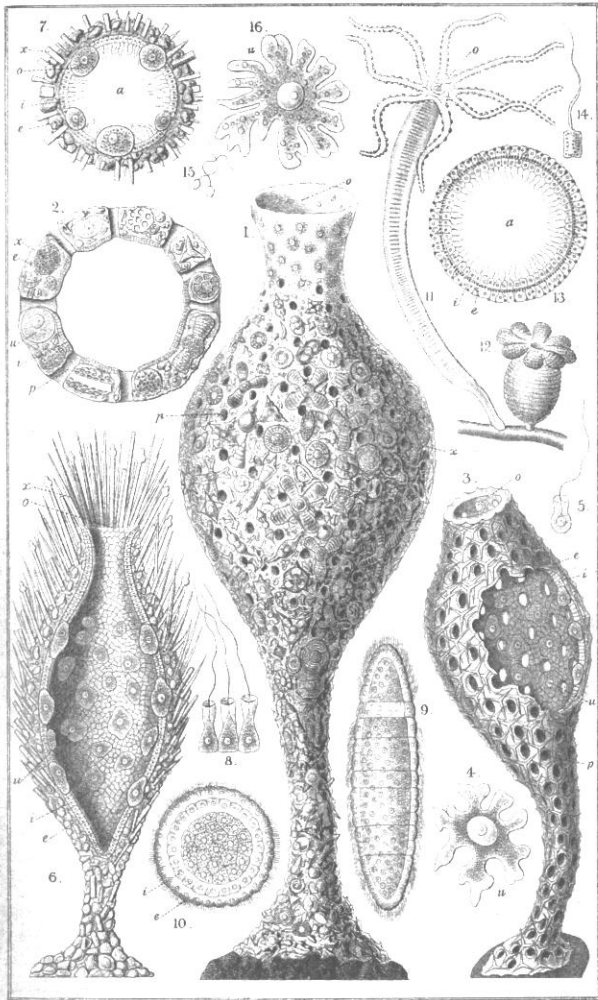


B

393 Gottfried Brockmann
Ohne Titel
Nicht datiert



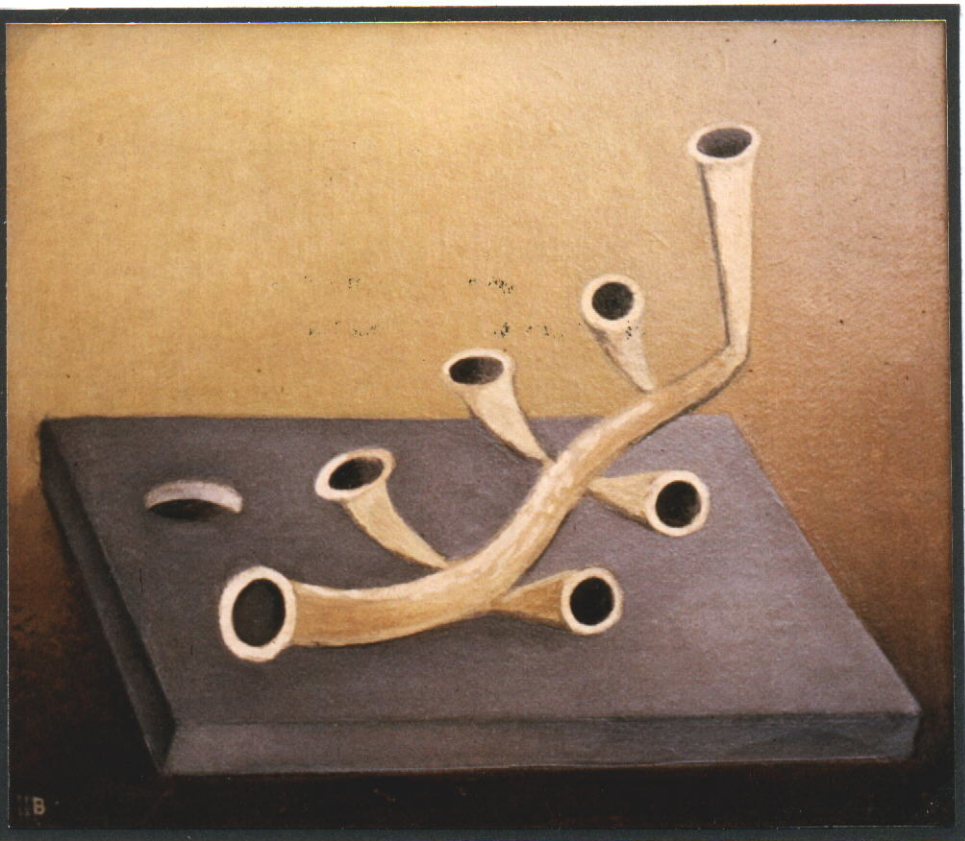
394 Gottfried Brockmann
Der Pfeifenbaum
1929



E. Paekel del.

Eich. Anspr. A. Götsch. Jena.

1, 2. Ammolythus, 3-5. Calcolythus,
6-8. Prophysema, 9, 10. Rhopalura, 11-16. Hydra.



396 Gottfried Brockmann
Der Pfeifenast
1929