

LINIEN GEISTIGER OFFENHEIT

ZUR KUNST VON HUBERTUS BROUWER (1919-1980)

ERICH FRANZ

ANFÄNGE, WENDUNG ZUR ABSTRAKTION, ERSTE ÖFFENTLICHE AUFTRÄGE (1943-1955)

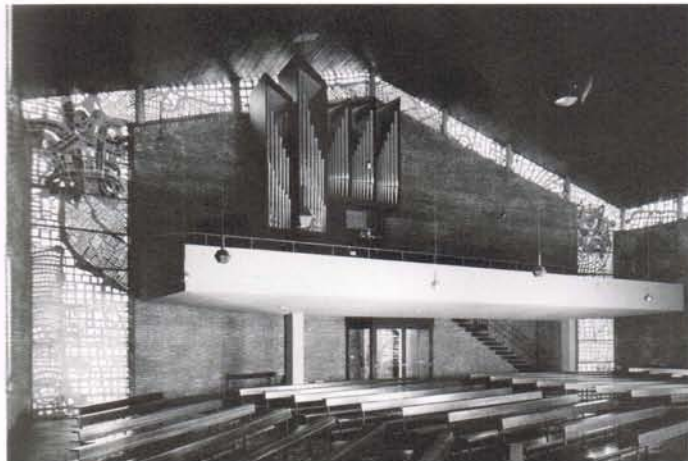
Hubertus Brouwer hatte als Maler eine traditionelle Ausbildung, zuerst an der Kunstakademie in Den Haag (1941), dann ein Stipendium an der Hochschule für Bildende Künste in Berlin (1942/43), das er wegen der Bombardierungen abbrechen musste, und schließlich noch einmal zwei Semester an der Akademie in **Den Haag** (1945/46). Bereits 1943 hatte sich Brouwer für einige Monate im westfälischen Ochtrup aufgehalten, wo er sich ab 1946 dauerhaft niederließ und als freier Künstler arbeitete. Als Kunststudent hatte er gelernt, wie man Porträtbilder malt, treffende Darstellungen von plastisch begrenzten Köpfen und Körpern, die er auch weiterhin, stilistisch leicht modernisiert, sein Leben lang schuf. Genauso konnte **Brouwer** auch Blumen malen, Landschaften, Menschen bei der Arbeit und biblische Szenen.

Ab etwa 1950 richtete Hubertus Brouwer sein Schaffen jedoch auf das völlige Gegenteil aus: Er löste alles Körperhafte auf, durchbrach die Konturen mit freien Linienführungen und breitete völlig gegenstandslose Verläufe – Linien, Formansätze und optische Strukturen – über die flache Bild-Ebene aus. Man spürt einen unaufhaltbaren Drang, sich von allen Grenzen und Konventionen zu befreien. Die Dramatik des bildnerischen Geschehens soll sich unmittelbar vor Augen entfalten. Die Bilder wirken nun nicht mehr wie Feststellungen, sondern sie erzeugen vielfältige Bewegungen, die man beim Sehen erlebt.

Um 1950 kommen in Brouwers figürlichen Gemälden und Grafiken eigenwillige fließende, winklige und gebündelte Linien auf, die die angedeuteten Körper durchziehen und aufbrechen. In der fünfteiligen Holzschnittfolge „Hamlet“ wird jede Darstellung von Durchschneidungen, Verschmelzungen und dramatischen Formenkämpfen beherrscht. Eine solche Bewegungsfreiheit des Schnitzmessers im Holzstock erinnert

von ferne an den um zehn Jahre älteren Holzschneider H.A.P. Grieshaber, der in Süddeutschland damals ebenfalls seine Karriere begann. Bei Brouwer wirken solche expressiven Verläufe jedoch noch heftiger zerrissen und auseinander fahrend.

Bereits seit 1950 kann Brouwer auch öffentliche Aufträge realisieren, Glasfenster und Mosa-





ikarbeiten. Die farbigen Fensterflächen lösen sich in kristalline Splitterungen und dynamische Linienschwünge auf, zwischen denen sich Erinnerungen an Figuren und symbolische Motive andeuten. Beispiele sind die Taufkapelle der Marienkirche in Ochtrup (1952, Architekt: Dominikus Boehm), die Kapelle des St.-Johannes-Hospitals in Hagen-Boele und in Münster die evangelische Gnadenkirche (1960) und die Epiphaniaskirche (1963). Man erkennt Anregungen des Kölner Meisters der moder-

nen Glasfensterkunst, Georg Meistermann, den Brouwer auch persönlich gekannt hat. Eine gewisse Nähe zu ihm spürt man auch in Brouwers Lackmalereien aus der Zeit um 1954 (z.B. „Königs Admiral“), in denen aus rasanten Linienvläufen körperlose Flächenfragmente entstehen. Deutlich zeigt sich aber auch Brouwers Eigenständigkeit in einer unruhigen Dramatik, die alles Flüssig-Elegante vermeidet.

Von existentielltem Aufruhr ist ebenfalls das große Mosaik „Die apokalyptischen Reiter“ geprägt, das die runde Empfangshalle zum neuen Flügel der ehemaligen Laurenz-Textilwerke in Ochtrup beherrscht (errichtet vom Architekten Dominikus Böhm um 1953). Brouwer verdankt dem Inhaber Heinz Laurenz die Kontakte zu Dominikus Böhm, Georg Meistermann und auch zum Krefelder Museumsdirektor Paul Wember, der gegenüber der zeitgenössischen Moderne besonders aufgeschlossen war. Ein Paris-Aufenthalt bringt 1954 den 35-jährigen Künstler mit Fernand Léger in Kontakt, hinterlässt jedoch in Brouwers Werk keine erkennbaren Spuren.



VERLAUFSFORMEN (1956-1962)

Mitte der 1950er Jahre löst Brouwer die Formen seiner gegenstandslosen Bildschöpfungen vollkommen auf. Gemälde wie „Exotische Prozession“ oder „Calliope“ werden von wenigen frei verlaufenden breiten Pinselspuren beherrscht, die sich ruhig über das Bildfeld hinweg bewegen. Einen Kontrapunkt dazu bilden schnelle und nervös verlaufende Striche, die direkt aus der Farbtube gedrückt wurden. Im Vergleich zu ähnlichen Bildern von Fritz Winter spürt man wieder Brouwers ungezügelter und sprunghafter Spontaneität.

Aus diesen Verlaufsformen entwickelt Brouwer 1957/58 eine Folge von großen Tusche-Blättern, in denen wenige breite Pinselzüge den Ton angeben. Auf ihn antworten dünne, mit der Feder gezogene Linien, die in Bögen, Büscheln, netzartigen Verbindungen und frei endenden Antennen den Raum des Blattes durchziehen. Nie

entsteht ein festes Gerüst, stets wird der Blick von unverhofften Abweichungen, Verlagerungen und überraschenden Verläufen mitgenommen. Bald unterbricht Brouwer auch die Gleichmäßigkeit der langen Bahnen und vervielfältigt sie zu Folgen und Gruppen von kurzen Strichen.

Hubertus Brouwer hat also in den 1950er Jahren eine Kunst geschaffen, in der alle Formen in Bewegung geraten und ihre Grenzen auflösen. In diesem weitesten Sinn ist sie mit dem damaligen Informel vergleichbar: Das Werk überwindet die Form und zielt auf die Dynamisierung des Blicks. Brouwer behauptet jedoch eine eigenwillige Position: Es gibt kein momenthaftes Niederschreiben, keine Spur expressiver und aktionistischer Bewegung, sondern ein fast behutsames Setzen von unterschiedlichen Verläufen. Die Dynamik entsteht nicht aus dem Gestus der malerischen Spur, sondern aus dem permanenten Abweichen von einer vorgegebenen Bahn. Linien brechen aus ange deuteten Grenzen aus, die Größenverhältnisse wechseln plötzlich, ebenso die Bewegungsarten und Geschwindigkeiten. Die dynamischen Vorgänge wirken in Brouwers Bildern und Zeichnungen nicht wie eine emotionale Niederschrift, sondern sie erscheinen bewusst von einer Bewegung zur nächsten entwickelt – mit dem Ziel, jegliches Schema und jegliche Regelmäßigkeit zu überwinden. Es entsteht ein wacher und unbedingter Ausdruck von individueller Freiheit.



Anfang der 1960er Jahre mischt Brouwer gestempelte Abdrücke von Kreisen oder anderen Elementen in die gezeichneten Verläufe hinein. Diesen additiven Gruppierungen entspricht wiederum eine größere öffentliche Arbeit: die beiden Keramik-Reliefs an den Außenmauern der Stadtbücherei in Krefeld, in denen plastische „Stäbe“ – kreuz und quer geschichtet – an Bücherrücken erinnern (1962).

die beiden Keramik-Reliefs an den Außenmauern der Stadtbücherei in Krefeld, in denen plastische „Stäbe“ – kreuz und quer geschichtet – an Bücherrücken erinnern (1962).

AUSDEHNUNGEN, SURREALE ABSTRAKTION (1963–1968)

Bald verdichten sich in den Zeichnungen solche Gruppierungen und stieben an anderen Stellen auseinander. Auch die Linien lösen ihre festen Grenzen auf und breiten sich verwischt in den Umraum aus. Um 1963 dehnen sich solche Verläufe noch weiter in die Fläche aus und werden farbig – rot, gelb, blau. Sie bilden hauchdünne fantastische Wesen mit einem empfindlichen Innenleben aus zarten Linien und kleinen Flecken. Diesen Aquarell-Zeichnungen entspricht eine neue Folge von Lackbildern, die ebenfalls 1963 entstand. Auseinanderfließende Farb-Gebilde erscheinen wie gewichtlose Schwebeformen, deren Ränder ein Stückweit glatt verlaufen, sich dann weich auflösen oder mit kleinen Ausbuchtungen und Tentakeln in benachbarte Felder hinübergreifen.

Unvorhersehbarkeit, lebendige Intuition und ein ständiges Überschreiten der eigenen Spielregeln erscheinen als Grundzüge von Brouwers Kunst. Zugleich mit den verfließenden Aquarellen und Lackbildern setzt Brouwer die malerischen Verläufe in rein zeichnerische, allerarteste Grau-Stufungen um. Mit dem Bleistift, mit Verwischungen des Grafit und feinen Grauwerten dehnt er die Verläufe in die Breite, verlangsamt sie und bezieht das Weiß des Papiers mit ein. Gegen Mitte der 1960er Jahre zweigen sich kleinere Auswüchse ab und dünne Linien spannen sich zwischen optischen Akzenten. Aus all dem Sich-Bilden und Verschwinden tauchen gegenständliche Andeutungen auf – Landschaften, Schwebetierchen, eine geteilte Frucht, Münder, verschiedenste Falten und Wölbungen – und schließlich so etwas wie der Kopf einer „Katze“ (1966). Nichts, was sich auf diese Weise andeutet, bleibt jedoch positiv stehen. Gleich greifen wieder negative helle Zonen in die Erscheinung hinein. Genauso kann sich in einem farbigen Aquarell aus ähnlichen Rundungen und Verwischungen ein Profil bilden, ein Schnabel, Augen – vielleicht ein „Kormoran“ (1968).

Wenn man unter „surrealer“ Kunst die ungeplante und oft unbewusst sich ergebende Kombination von unvereinbaren und bedeutungslofen Elementen versteht, so könnte man Hubertus Brouwers Kunst mit dem widersprüchlichen Begriff eines „surrealen Abstraktion“ charakterisieren. Man erlebt bei ihm eine permanente Ausweitung und Aufhebung dessen, was er als Künstler gerade erreicht hat – und ebenso dessen, was wir als Betrachter gerade erkannt haben. Nichts lässt sich festlegen, kein Form- und kein Kompositionsprinzip, und allein in dieser permanenten und unabschließbaren Überwindung des Prinzipiellen könnte man so etwas wie ein Prinzip erkennen.

„WORTBILDER“ (1969-1980)

Seit 1969 fügt Brouwer eine weitere Wahrnehmungsebene in seine innerbildlichen Abfolgen ein: das Ausbilden von Buchstaben und deren Zusammenschluss zu einem „Wort“. Es entstehen die „Wortbilder“, die Brouwers Schaffen fortan bestimmen. Dieser Begriff eignet sich ebenso wenig als Kategorie wie vorher die Begriffe „Abstraktion“ oder „Informel“. Er steht eher für eine noch weiter reichende Aufhebung des Kategorialen. Das „Erkennen“ von Buchstaben und Wörtern geschieht genauso vage und unter dauernder Infragestellung wie etwa das Erkennen einer Katze oder eines Kormorans in früheren Arbeiten. Mehrere Abdrücke eines Zahnrades verbinden sich mit dem Abdruck eines Schraubenschlüssels und mit einer sich aufbäumenden linearen Schleife zum Wort „oorlog“, das im Niederländischen für „Krieg“ steht. Die Art der Verbindung dieser Formen und auch der Farben (das Schwarz, das Rot, das Starre, das Flüssige) erweist sich als ebenso vielfältig und assoziativ wie ihre Gesamtform – ihr Rhythmus, ihre sich andeutende gegenständliche Gestalt.

Die Hereinnahme von Prozessen des Lesens in die Bilder wurde von der Ausstellung „visuelle poesie“ angeregt, die der Westfälische Kunstverein in Münster 1969 zeigte. Schon früher hatte Brouwer surrealistische Kombinationen von widersprüchlichen Identifikationen ins Bild gebracht, und auch später können etwa Abdrücke von Schraubenschlüsseln Rembrandts Gruppenbild der „Nachtwache“ assoziieren. Auch die „Wortbilder“ sind zuerst und hauptsächlich Bilder. Das Entziffern des Wortes führt zu keiner Klärung der Aussage, sondern eher zu noch größerer Verwirrung – in welcher dann eigentlich die Aussage besteht, wenn man darunter die ununterbrochene Befreiung von festlegbaren Systemen versteht.

Für den Betrachter ist es nicht immer ganz leicht, von der Gesamtheit des kaum lesbaren Wortes, auf das man eigentlich nur durch den Bildtitel kommt, wieder zu all den bildnerischen Divergenzen und Unvereinbarkeiten zurückzukehren, die das glatte Lesen verhindern, die aber auch erst die visuelle Spannung und Dramatik des jeweiligen „Wortbildes“ ausmachen. Die Elemente umspielen sich wie in einem Ballett, die Formen und Energien ballen sich zu massiven Komplexen zusammen, hier verfolgt man flüssige Ausbreitungen, dort spürt man strenge Konfrontationen und die Formentwicklung reicht von expressiven Steigerungen bis zu intellektuellen Zerlegungen in gleichwertige Elemente. So vereinigt etwa eine Arbeit ihre Abfolgen zu flüssiger Eleganz, während die andere sie zu massiver Konfrontation sammelt. Einem fast barocken Aufwühlen von körperlichen Vorstellungen antwortet im nächsten Blatt eine meditative Zentralisierung oder eine lineare Flüchtigkeit.

Brouwers Kunst lässt sich auf keinen Stil festlegen. Oft beweist er in verschiedensten gestalterischen Richtungen eine erstaunliche formale Sicherheit, etwa bei lockeren Kohlezeichnungen, die alle motivischen Grenzen mit zeichnerischem Schwung überspielen, oder in seinen Tuschezeichnungen zu den „Kardinaltugenden“, wo sich pralle plastische Körperfragmente gegenseitig bedrängen, oder in zarten Radierungen, wo sich Strukturen aus dünnen Parallellinien wie leichte Vorhänge ausbreiten. Immer wieder überraschen Brouwers Bilder als Erfindungen, die sich an keine Regeln halten – weder innerhalb des Bildes noch von Bild zu Bild.

All diese visuellen Ausdrucksformen verbinden sich in den „Wortbildern“ mit Assoziationsfeldern eines lesbaren Begriffs. Wie Brouwer einmal beschrieben hat und wie Christine Hartmann in ihrer Monografie berichtet, entwickelt auch der einzelne Buchstabe energetische und symbolische Ausdrucksqualitäten, die er manchmal mit einer geschlossenen oder offenen Hand andeutet: So kann ein phallisch wirkendes „i“ einen farbigen Bogen durchbrechen, der zum „a“ gehört, ein „d“ hat die Form eines Beils, das „s“ stellt den Blitz dar, und insgesamt verbindet Brouwer ein Bild, zu dem er einmal eine „Erklärung“ abgegeben hat, mit dem „Tagesanfang im 20sten Jahrhundert. Explosion der H-Bombe. Wir leben damit – trotz alledem.“ Deutlich wird, dass auch eine solche Interpretation zu keiner fixierbaren Deutung gelangt, die aus dem Bild eine bestimmte

inhaltliche Symbolik herausdestilliert. Sein Inhalt besteht vielmehr in den jeweiligen Bewegungen von unterschiedlichen Interpretationsansätzen, die durch die visuellen Kräfte des Bildes geweckt werden.

Genau diese Verweigerung einer festlegenden Sichtweise oder einer alles erklärenden Grundbedeutung entspricht aber der ganz realen Erfahrung des Menschen, der in seiner Welt keinen verlässlichen Rahmen findet, sondern mit immer neuer geistiger und sinnlicher Offenheit ihre unerwarteten Zusammenhänge erkundet.

Abb. 1: Epiphaniaskirche (Innenansicht), Münster · Architekt: Hanns Hoffmann

Abb. 2: Hubertus Brouwer, Betonglasfenster (Ausschnitt), 1963 · Epiphaniaskirche, Münster

Abb. 3: Hubertus Brouwer, Die Apokalyptischen Reiter, Mosaik, 1954 · vormalige Textilfabrik Laurenz, Ochtrup

Abb. 4: Hubertus Brouwer, Keramik-Reliefwand, 1962 · vormalige Stadtbücherei Krefeld