

## GALLERIA DEL LEVANTE - MÜNCHEN

Gottfried Brockmann

### MÜNCHEN

Prinzregentenstr. 60 - Tel. 47.043.70

Montag 14 - 18 Uhr

Dienstag - Freitag 10 - 13, 14 - 18 Uhr

Samstag 10 - 13 Uhr

### MILANO

Marzo - Aprile 1972

via della Spiga 1 - Tel. 706.335

orario 10 - 13, 16 - 20

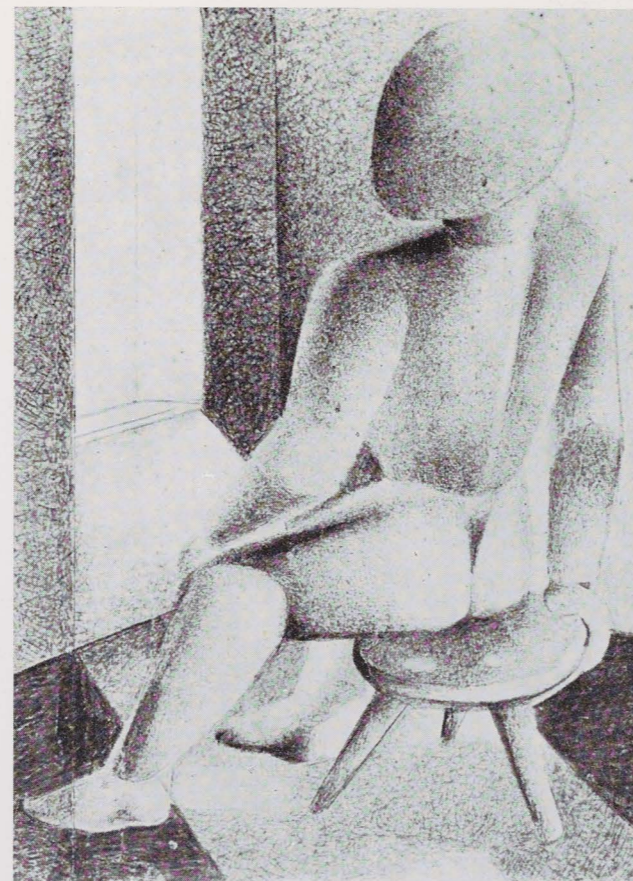
esclusi festivi e lunedì



Catalogo N. 60

© Galleria del Levante

Milano - München



"Sitzender in Raum I" 1923

"Uomo seduto I"

Bleistift

matita

23 x 16,5 cm

signiert

firmato

Gottfried Brockmann gehört zur Generation der Künstler, die durch das Dritte Reich und seinen Krieg wie durch die Zeit, die darauf folgte, an einer kontinuierlichen Weiterentwicklung ihrer Arbeit gehindert worden, die eine Jugend hatten, aber keine Gelegenheit zur Reife, die, soweit sie überlebten, an ihr vitales Jugendwerk erst anknüpfen konnten, als sie sich schon in fortgeschrittenem Alter befanden.

1903 in Köln geboren, nimmt Brockmann nach Architekturpraktikum und Malerlehre ab 1922 mit progressiven Zeitgenossen an Ausstellungen in Köln, Düsseldorf und Krefeld teil, schafft, während er später doch noch die Düsseldorfer Akademie besucht, neben ausgeprägten, realitätsbezogenen Gemälden und Zeichnungen 1926/27 zwei bemerkenswerte « Bilderbogen der Zeit » mit den Titeln « Arbeiter » (15 Linolschnitte) und « Intellektuelle » (12 Radierungen) und hat also einen starken, profilierten, verheißungsvollen Anfang gemacht, ein wichtiges Werk begonnen, als er sich ab 1933 gezwungen sieht — er ist damals 30 Jahre alt —, sich auf Dekorationsaufträge und Gelegenheitsarbeiten zu beschränken. Eine fruchtbare Entwicklung ist unterbrochen, an die nach 1945 nicht einfach angeknüpft werden kann. Andererseits richtet sich der Nachholbedarf der Öffentlichkeit mehr auf die Franzosen und die deutschen Expressionisten als auf die realitätsbezogene, reflektorische Malerei der 20er Jahre. In seiner Heimat, in Köln, und in seiner Wahlheimat, in Schleswig-Holstein, wird er Anfang der 60er Jahre ausgestellt, aber es bleibt ruhig um Gottfried Brockmann, ähnlich ruhig wie um Hoerle und Räderscheidt, Schad und Schlichter.

\* \* \*

Köln 1919/20: Hans Arp, Johannes T. Baargeld und Max Ernst provozieren das Kölner Publikum mit dadaistischen Ulks und polemischen Zeitschriften. Die Kölner « Gesellschaft der Künste », Teil der Gruppe Rheinland des revolutionär orientierten « Arbeitsrates für Kunst », fordert die Integration der Kunst in die Gesellschaft, ihre verstärkte Rolle in der Umweltgestaltung, die Reform der Museen und eine soziale Besserstellung der Künstler. Um Heinrich Hoerle, Franz W. Seiwert und Anton Räderscheidt scharft sich die Gruppe « stupid », ein po-

litisches Pendant zur « Zentrale W 3 » der Dadaisten. Hoerle und Seiwert gründen zusammen mit Otto Freundlich die Kölner « Gruppe Progressiver Künstler ». Nebenan, in Düsseldorf, konstituiert sich « Das junge Rheinland », eine Gruppe um die Mutter Ey mit Otto Dix, Max Ernst, Gert Wollheim. Gottfried Brockmann, um einiges jünger als die Genannten, verbringt seine Jugend in diesem künstlerisch avantgardistischen Klima, das ganz wesentlich von linksradikalem und anarchistischem Gedankengut Bakuninscher Prägung bestimmt ist.

\* \* \*

Als 1918 in Deutschland der Krieg endet und die Novemberrevolution ausbricht, erwacht auch bei den Künstlern ein neues Bewußtsein. Sie entdecken — egal, ob sie konstruktivistisch, expressionistisch oder realistisch malen — ihre gesellschaftspolitische Verantwortung. Sie äußert sich in einer bislang unbekanntem Fülle von Aktivitäten, die mit dem Kunstmachen nur am Rande zu tun haben. Pechstein, Tappert, Belling und Mendelsohn gründen in Berlin die Novembergruppe, zu der zeitweilig Dadaisten wie Grosz und Schwitters und Bauhausmeister wie Gropius, Schlemmer, Feininger, Kandinsky und Klee stoßen. Die Novembergruppe fordert vor allem die Mitbestimmung der Künstler in allen Fragen der Kunsterziehung, der Museums-umbildung, der Ausstellungspraktik, der Kunstgesetzgebung, der Umweltgestaltung. Als sie sich selbst zum Ausstellerverband degradiert, opponieren Grosz, Hausmann, Höch, Schlichter und andere; sie wollen im Verband mit den Werkträgern zur Veränderung der Gesellschaft beitragen. Als sich schon 1920 mit dem Kapp-Putsch, dem unheilvollen Wirken der Reichswehr, der Verkündung des NSDAP-Programms durch Hitler, die Reaktion bemerkbar macht, schwindet der revolutionäre Elan sowohl in der Novembergruppe wie im Arbeitsrat für Kunst.

Die Wege vieler Künstler trennen sich wieder. Die einen beschränken sich erneut — wie Paul Klee — auf ihre Kunst; die anderen — wie Max Pechstein — sind politisch aktiv, ohne daß ihre Kunst wesentlich davon beeinflußt wird. Eine weitere Gruppe artikuliert sich im Leben wie in der Kunst politisch. Man kämpft für den Acht-Stunden-Tag der Arbeiter und

für die Enteignung der Fürsten. Zum erstenmal versteht sich der Künstler als öffentlich verantwortliches Korrektiv, das über die Kunst hinaus für Humanität eintritt.

Gottfried Brockmann gehört zu den Künstlern, die sich und ihr Engagement in den 20er Jahren vor allem künstlerisch artikulieren. In einer Zeit der technischen Neuerungen, die die Formen der Unterdrückung differenzieren, und der politischen, wirtschaftlichen und sozialen Krisen, die eine Stellungnahme des einzelnen herausfordern, gerade auch eine Stellungnahme des Künstlers, der sich als Gewissen innerhalb einer auf Macht und Profit ausgerichteten Gesellschaft versteht, die zudem noch für die Machtergreifung sorgen wird, fühlt auch Brockmann sich verantwortlich. Mit den ihm eigenen Mitteln, mit Pinsel und Farbe, mit Bleistift und Stichel stellt er sich auf die Seite der kleinen Leute und handelt so politisch. « Optische Moral » fordert er 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 brigt, solidarisiert er sich mit ihnen; indem er sie als selbstbewußte Typen darstellt und stilisiert, würdigt er ihre Arbeit, ihr anonymes Tätigsein in der Masse. Nicht um das Individuum geht es, sondern um die vielen, die stellvertretend gemeint sind. Der Krüppel erscheint als Metapher: ein beispielhaftes Opfer der Gesellschaft, für das keine individuellen, sondern gesellschaftliche Lösungen gefunden werden müssen.

\* \* \*

Einen Eindruck von der Vorstellungswelt, aus der heraus diese Arbeiten Brockmanns in den 20er Jahren erstanden sind, gibt die — auszugsweise zitierte — Einleitung von Rudolf Albrecht zu seinem « Bilderbogen der Zeit I: Arbeiter » von 1927: « 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 auffangen und ihn durch Gestaltung festhalten, das dürfte mit die Aufgabe... des Künstlers unserer Tage sein. Die Entwicklung unserer Tage drängt fraglos zur Typisierung... Die Type bildet sich nicht nur im toten Material, sondern sie hat sich noch eher im lebendigen Menschen herausgebildet ». Und speziell zu Brockmanns Linolschnitten: « 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 ».

\* \* \*

Parallel zu Schlemmer entwickeln Hoerle, Seiwert und Brockmann ihre schematisierten, an Gliederpuppen und — im Kunstbereich an Chiricos Mannechini erinnernden Figuren, im Gegensatz zu Schlemmer immer bemüht um den realen Bezug zu den Menschen, unter denen sie leben und auf deren Seite sie stehen. Wo in der Malerei und in der Zeichnung Modellierung und Plastizität wesentliche Elemente sind, herrscht in den Grafiken der Arbeiter-Folge eine Vereinfachung zum Flächigen hin vor, die fast Signet-Charakter bekommt. Diese Stereometrisierung, das Formelhafte, Einprägsame, das gerade für die zwischen Konstruktivismus und neuem Realismus stehenden Kölner Künstler, für Arntz, Hoerle, Räderscheidt, Seiwert, bezeichnend ist, hängt zusammen mit der Abneigung gegen den subjektiv-irrationalen Zug des damals bereits überholten Expressionismus und mit der Vorliebe für die neue Industriewelt prägende Maschine, die schon die Dadaisten Duchamp, Picabia, Max Ernst, Robert Michel und schließlich auch die Puristen aus der Umgebung Fernand Légers fasziniert hatte. Gegen Ende der 20er Jahre entstehen aquarellierte Zeichnungen, « Grottesken ». Ihre Titel — « Velozipädischer Ideologe », « Eklektizistische Kulisse » — spielen mit den absurden Wortkombinationen der Dadaisten. Die Figuren stehen hier in einer Aktion, die ironisierenden Charakter hat und die — ebenso wie die « Intellektuellen » — Fortsetzung des ersten Bilderbogens — Zweifel an scheinbar gesicherten Utopien erhebt. « Gezeichnetes absurdes Theater » nennt Brockmann diese fiktiven Bühnenszenen, die schließlich in die Paraphrasen zu

Flauberts « Bouvard und Pécuchet » (1969) münden. Das bildnerische Problem — wiederum unabhängig von Schlemmer entwickelt, also wohl « in der Luft liegend » — richtet sich auf die choreographische Organisation von schematisierten Figuren und den von ihnen benutzten Gegenständen innerhalb eines vage gehaltenen, nur andeutungsweise charakterisierten Raumes. Die organischen Formen sind neutralisiert und so den anorganischen angeglichen — ein Verwandlungsprozeß, den Baumeister und Léger — jeder auf seine Art — ebenfalls in den 20er Jahren vollziehen. Grundlage dafür ist in jedem Fall die Vorstellung von der auf den Menschen übergreifenden Mechanisierung.

\* \* \*

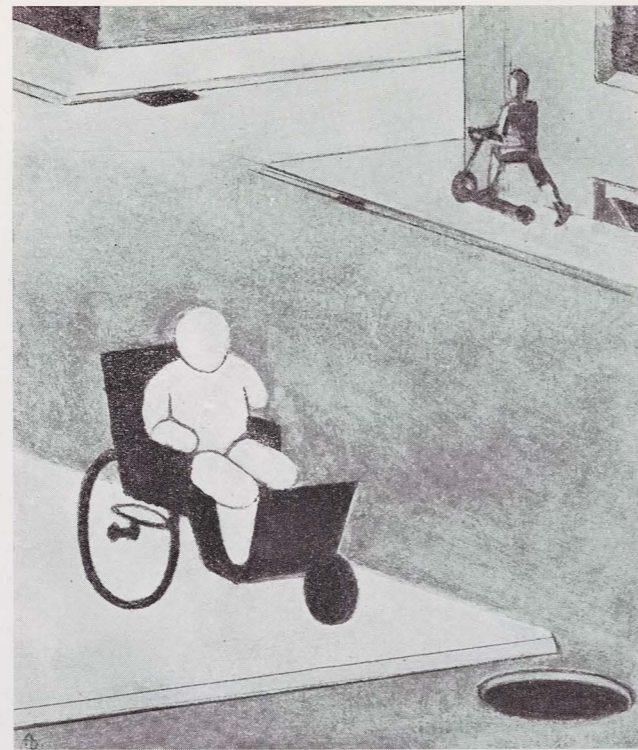
Die 20er Jahre, die den Ausgangspunkt für Brockmanns Tätigkeit bildeten, waren auf kulturellem Gebiet ganz außerordentlich fruchtbar. Architektur und sozialer Wohnungsbau, die Montagetechnik im Film und der Fotografie, die bildende Kunst von Kandinsky bis Schlemmer, von Beckmann bis Schad, von Dix bis Grosz beschäftigen uns noch heute und heute wieder. « Neue Schachlichkeit » war damals das Stichwort, das keineswegs nur für die Malerei, sondern für alle Gebiete des Denkes und Gestaltens gemeint war, und mit dem man auf den Irrationalismus des vorangegangenen Jahrzehnts wie auf den neu auftretenden Irrationalismus reagierte. Diese Neue Sachlichkeit, « eine modische Formel für eine neue allgemeine Geistes — und Lebenshaltung der Jugend », deren Kennzeichen « eine radikale Unvoreingenommenheit des Gefühls » und eine « präparierte Unsentimentalität » (Fritz Schmalenbach) waren, äußert sich in der rationalen Formgebung des Bauhauses, in der Intellektualität des Konstruktivismus, im eindeutigen Wirklichkeitsbezug der Realisten und in der kühlen formalen und inhaltlichen Bildkonzeption der Kölner Maler. Sie gründet sich letztlich auf das realistische Verhältnis, das viele Künstler in den 20er Jahren zu der Welt, in der sie leben, gewinnen. Gottfried Brockmann ist einer dieser Realisten im erweiterten Sinn, stets — nicht nur in den 20er Jahren — engagiert für die Wirklichkeit, von ihr ausgehend und sie reflektierend. Schließlich beteiligt er sich aktiv an der Behandlung gesellschaftlicher

Probleme, und zwar in einer Zeit, da jedermann gefordert ist, aber mit solchem praktischen Wirken des Künstlers noch gar kein Staat wieder gemacht werden kann: unmittelbar nach dem zweiten Weltkrieg, in Hof, ist er aktiv in der Gewerkschaft der geistig und kulturell Schaffenden, im Kulturbund, im Kultursenat. Später, in Kiel, wird er Kulturreferent.

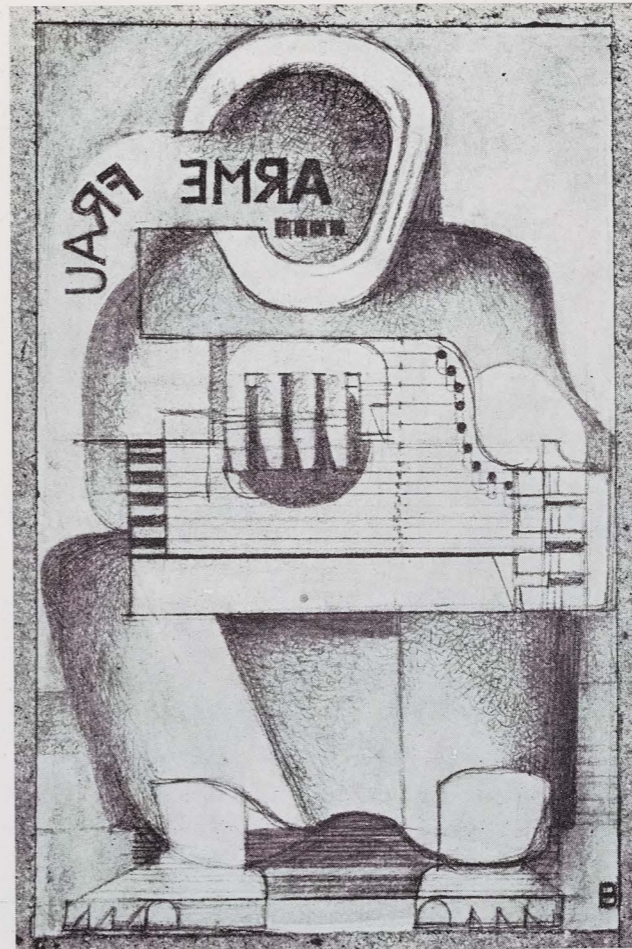
Uwe M. Schneede



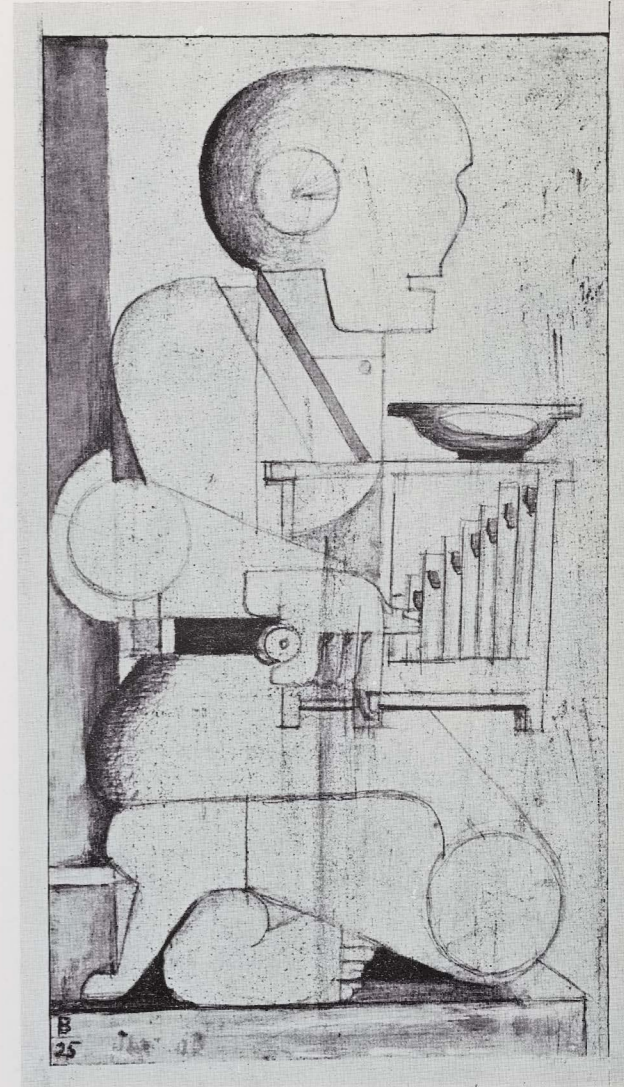
"Krüppeldasein II" 1922/23  
 "Esistenza da invalido II"  
 Tempera gefirnisst und gewachst  
 tempera verniciata a cera  
 22 x 20 cm  
 signiert  
 firmato



"Krüppeldasein IV" 1922/23  
 "Esistenza da invalido IV"  
 Tempera gefirnisst und gewachst  
 tempera verniciata a cera  
 21,5 x 18 cm  
 signiert  
 firmato



"Arme Frau" 1924  
 "Donna povera"  
 Bleistift laviert  
 matita e acquarello  
 26,5 x 16,5 cm  
 signiert  
 firmato



"Leierkastenmann" 1924  
 "Suonatore di organetto"  
 Bleistift laviert  
 matita e acquarello  
 27 x 15 cm  
 signiert  
 firmato

Gottfried Brockmann appartiene a quella generazione di artisti a cui il Terzo Reich e la sua guerra, come pure il periodo immediatamente successivo, impedirono un'evoluzione armonica e continua della loro attività; artisti che conobbero una giovinezza, ma a cui mancò la chance di una maturità, e che, quando poterono sopravvivere, riuscirono a portare avanti la loro vitale opera giovanile soltanto in età già avanzata.

Nato a Colonia nel 1903, Brockmann a partire dal 1922, dopo un tirocinio di architettura partecipa insieme ad altri coetanei progressisti a diverse esposizioni a Colonia, Düsseldorf e Krefeld; e più tardi, mentre ancora frequenta l'Accademia di Düsseldorf, crea dipinti e disegni incisivi, con diretti riferimenti alla realtà: in particolare nel 1926/27 due notevoli « Illustrazioni del tempo » intitolate « Lavoratori » (15 incisioni su linoleum) ed « Intellettuali » (12 acqueforti). Aveva dunque già dimostrato, con questi inizi possenti, personali e promettenti, di essersi accinto ad un'opera importante, quando nel 1933 — all'età di soli 30 anni — si vide costretto a limitarsi ad occasionali lavori di decorazione. Si interrompe così un'evoluzione feconda, a cui non è facile riallacciarsi dopo il 1945. D'altro canto in quel momento l'esigenza di recupero da parte del pubblico è rivolta più ai francesi ed agli espressionisti tedeschi che non alla pittura realista e riflessiva degli anni '20. Nella sua città natale, Colonia, e nella sua regione d'adozione, lo Schleswig-Holstein, egli espone agli inizi degli anni sessanta, ma nel complesso c'è molto silenzio intorno a Gottfried Brockmann, come c'è silenzio intorno a Hoerle e Räderscheidt, Schad e Schlichter.

\* \* \*

Colonia 1919/20: Hans Arp, Johannes T. Baargeld e Max Ernst provocano il pubblico di Colonia con le loro beffe dadaiste e riviste polemiche. La « Gesellschaft der Künste » (Società delle Arti) di Colonia, che fa parte del gruppo renano dell'« Arbeitsrat für Kunst » (Consiglio operaio per l'arte) d'impronta rivoluzionaria, esige l'integrazione dell'arte nella società, una sua maggiore partecipazione allo sviluppo dell'ambiente, la riforma dei musei ed un miglioramento della posizione sociale

degli artisti. Intorno a Heinrich Hoerle, Franz W. Seiwert e Anton Räderscheidt si schiera il gruppo « stupid », una specie di pendant politico alla « Centrale W 3 » dei dadaisti. A Colonia Hoerle e Seiwert insieme a Otto Freundlich fondano la « Gruppe Progressiver Künstler » (Gruppo degli Artisti Progressisti). Poco distante, a Düsseldorf, si costituisce « Das junge Rheinland » (La giovane Renania), un gruppo raccolto intorno a Mutter Ey con la partecipazione di Otto Dix, Max Ernst, Gert Wollheim. Gottfried Brockmann, di alcuni anni più giovane degli artisti citati, trascorre la sua giovinezza in questo clima di avanguardia artistica, caratterizzata essenzialmente dalle idee anarcheggianti e di sinistra radicale alla Bakunin.

\* \* \*

Quando nel 1918 in Germania finisce la guerra ed esplose la rivoluzione di novembre, anche negli artisti si risveglia una nuova presa di coscienza. Essi — a prescindere dalla loro pittura costruttivista, espressionista o realista — scoprono la loro responsabilità politica e sociale. Questa si esplica in una profusione fin qui sconosciuta di attività, che solo marginalmente hanno a che fare con l'arte. A Berlino Pechstein, Tappert, Belling e Mendelsohn fondano la Novembergruppe, a cui si uniscono per qualche tempo dadaisti come Grosz e Schwitters e maestri del Bauhaus come Gropius, Schlemmer, Feininger, Kandinsky e Klee. La Novembergruppe si batte soprattutto per la partecipazione decisiva degli artisti alla soluzione di problemi nel campo dell'educazione artistica, della formazione di musei, della pratica espositiva, della legislazione in materia artistica, e della formazione dell'ambiente. Quando essa si degrada fino a diventare una associazione d'espositori, Grosz, Hausmann, Höch, Schlichter e altri si oppongono; essi in unione con i lavoratori vogliono contribuire alla trasformazione della società. E quando fin dal 1920 si preannuncia la reazione con il Kapp-Putsch, l'infausta attività della Reichswehr, la proclamazione del programma nazionalsocialista da parte di Hitler, lo slancio rivoluzionario scompare del tutto sia nella Novembergruppe che nell'Arbeitsrat für Kunst. Le strade di molti artisti si separano ancora una volta. Alcuni — come Paul Klee — tornano a limi-

tarsi alla loro arte; altri — come Max Pechstein — sono politicamente attivi senza che per questo la loro arte ne subisca particolari influssi. Un terzo gruppo dà un'impronta politica sia alla vita quotidiana che all'arte. Si lotta così per le otto ore lavorative dell'operaio e per l'esproprio dei beni nobiliari. Per la prima volta l'artista sente la sua responsabilità « correttiva » nei confronti della società, e in questo contesto si batte per un umanesimo che va al di là della sua arte.

Gottfried Brockmann è uno di quegli artisti che danno un'articolazione eminentemente artistica al loro engagement negli anni '20. In questo periodo di innovazioni tecniche, che permettono una maggiore differenziazione delle forme di oppressione, e di crisi politiche, economiche e sociali, che impongono a ciascuno una netta presa di posizione — quindi anche e soprattutto all'artista, che si sente coscienza nell'ambito di una società orientata sul potere e sul profitto e intenzionata ad impossessarsi del potere stesso senza mezzi termini —, anche Brockmann si sente fortemente responsabilizzato. Con i mezzi a sua disposizione: pennello e colori, matita e bulino, egli si pone dalla parte della piccola gente, operando dunque una scelta politica. Più tardi egli ne parlerà chiamando questa esigenza la « morale ottica » del quadro « La donna povera » e il « Suonatore di organino », la « Vita da storpio », il « Capocantiere » e la donna alla « Macchina da cucire » diventano così i suoi soggetti principali. Dipingendo questi esseri handicappati con simpatia, Brockmann solidarizza con loro; e raffigurandoli e stilizzandoli come tipi coscienti, egli onora il loro lavoro, la loro anonima attività in seno alla massa. L'importante non è l'individuo, ma i molti che da esso sono rappresentati. Lo storpio è una metafora: vittima esemplare della società, per cui non vanno ricercate soluzioni individuali, ma sociali.

\* \* \*

Per dare una sensazione del mondo di idee da cui hanno tratto origine questi lavori di Brockmann degli anni venti, citiamo alcuni passaggi dall'introduzione scritta da Rudolf Albrecht per la « I<sup>a</sup> Illustrazione del tempo: Lavoratori » del 1927:

« Un tempo gli artisti operavano in mezzo alla vita

stessa, si sentivano membri di una comunità sociale e di una professione esattamente come l'amico calzolaio o fabbro. Le loro opere ne danno testimonianza. Esse sono la vita stessa del loro tempo. Così era un tempo, e così deve tornare ad essere. Non nel senso di tempi passati, ma nel senso del nostro tempo. Il compito... dell'artista dei nostri giorni dovrebbe essere quello di captare in sé la volontà del tempo e di fissarla nella raffigurazione pittorica. L'evoluzione nei nostri giorni tende indubbiamente alla tipizzazione... Il "tipo" non si forma soltanto nel materiale inanimato, ma anche, e più sovente, nella persona viva ». E con particolare riferimento alle incisioni su linoleum di Brockmann: « Non è il proletario miserabile, come lo rappresenta Käthe Kollwitz o Heinrich Zille, ma piuttosto l'uomo dei nostri giorni con una sua coscienza di classe, quello che è divenuto "tipo" e che ci viene qui presentato ».

\* \* \*

Parallelamente a Schlemmer, Hoerle, Seiwert e Brockmann sviluppano le loro figure schematizzate, che ricordano marionette e in campo artistico rievocano i manichini di De Chirico; ma, contrariamente a Schlemmer, in questi tre artisti vi è lo sforzo costante di restare in un reale rapporto con l'uomo con cui vivono e per il quale parteggiano. Laddove nella pittura e nel disegno la modellatura e la plasticità sono elementi essenziali, nella grafica della serie sui lavoratori predomina la semplificazione, la tendenza alla pura superficie, che talvolta assume quasi il carattere di simbolo tipografico. Questa stereometrizzazione, questo carattere di formula facilmente assimilabile è tipico proprio degli artisti di Colonia in bilico tra costruttivismo e nuovo realismo, come Arntz, Hoerle, Räderscheidt e Seiwert, e si riallaccia all'avversione nei confronti delle tendenze soggettivo-irrazionali di un espressionismo del resto già superato, nonché alla predilezione per la macchina, elemento caratterizzante del nuovo mondo industriale, che già aveva affascinato i dadaisti Duchamp, Picabia, Max Ernst, Robert Michel ed i puristi della cerchia di Fernand Léger. Verso la fine degli anni '20 nascono i disegni colorati ad acquerello, i cosiddetti « Grotteschi ». I loro titoli — « Ideologo

velocipedico», «Retrosцена ecletticistico» — richiamano le combinazioni di parole assurde tipiche dei dadaisti. Le figure si trovano qui al centro di un'azione che ha carattere ironizzante e che — proprio come gli «Intellettuali», e quasi a prosecuzione della prima «Illustrazione» — mette in dubbio utopie apparentemente incrollabili. «Un teatro dell'assurdo disegnato» — così Brockmann stesso definisce queste scene teatrali fittizie, che sfociano infine in una parafrasi del «Bouvard e Pécuchet» di Flaubert (1969). Il problema pittorico — sempre indipendente da Schlemmer nella sua evoluzione, e quindi per così dire «sospeso a mezz'aria» — è centrato sull'organizzazione coreografica di figure schematizzate e degli oggetti da esse impiegati, nell'ambito di uno spazio mantenuto vago, anzi appena accennato. Le forme organiche sono neutralizzate, quindi assimilate a quelle inorganiche — un processo evolutivo, questo, che anche Baumeister e Léger, ciascuno a suo modo, realizzano negli anni '20. La base comune è e rimane l'immagine di una meccanizzazione che si estende all'uomo.

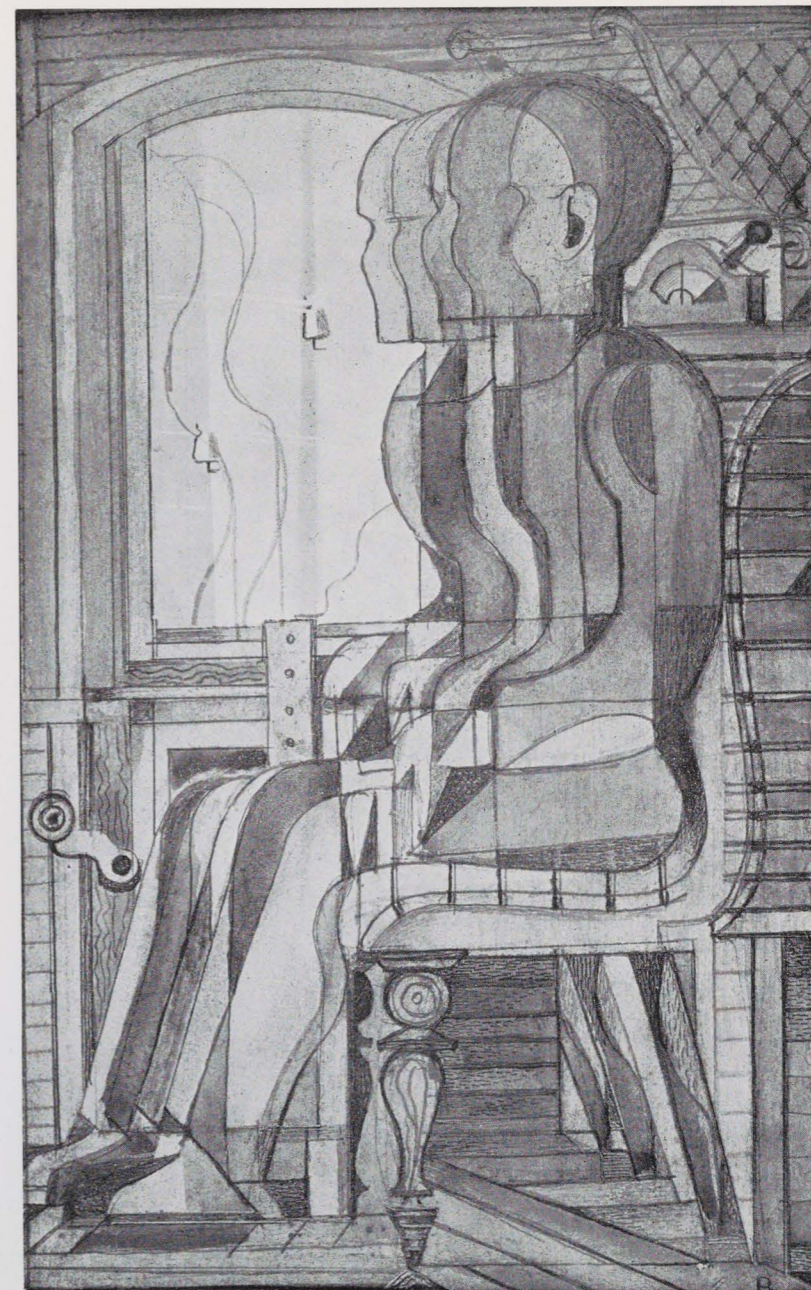
\* \* \*

Gli anni '20, che furono il punto di partenza per la attività di Brockmann, furono anni estremamente fertili in campo culturale. L'architettura e l'edilizia sociale, la tecnica di montaggio fotografica e cinematografica, l'arte figurativa da Kandisky a Schlemmer, da Beckmann a Schad, da Dix a Grosz tornano e continuano ad essere al centro dell'attenzione. «Nuova Oggettività» era in quegli anni un termine che non si riferiva soltanto alla pittura, ma piuttosto a tutti i campi del pensiero e della creatività, un termine con cui si reagiva all'irrazionalismo del secolo passato e al nuovo irrazionalismo emergente. Questa Nuova Oggettività — «una formula alla moda per definire un nuovo e generale atteggiamento del pensiero e della vita giovanili» — le cui caratteristiche salienti erano «una radicale obbiettività del sentimento» ed una «non-sentimentalità studiata» (Fritz Schmalenbach), si esplica nelle forme razionali del Bauhaus, nell'intellettualità del costruttivismo, nel rapporto univoco con la realtà tipico per i realisti e nella concezione pittorica, distaccata sia dal lato formale che dal

punto di vista del contenuto, che caratterizza i pittori di Colonia. Essa si rifà in definitiva al rapporto realistico con il mondo circostante, acquisito da molti artisti negli anni '20.

Gottfried Brockmann è uno di questi realisti in senso lato, che sempre — e non soltanto negli anni '20 — si impegna per la realtà e ne prende lo spunto per rifletterla. Infine partecipa attivamente alla trattazione di problemi sociali, e questo in un tempo in cui ciascuno è chiamato in causa, ma in cui una simile attività pratica dell'artista non può certo ricreare uno stato: negli anni immediatamente successivi alla seconda guerra mondiale, a Hof, lavora per il sindacato dei lavoratori spirituali e culturali, per il Kulturbund (Unione Culturale), per il Kultursenat (Senato Culturale). Più tardi, a Kiel, diventa Kulturreferent (attività nell'ambito del Ministero per la Cultura, n.d.t.).

Uwe M. Schneede



“Sitzende im Coupé” 1923  
 “Donna seduta in uno scompartimento”  
 Bleistift und Frabe  
 matita e colori  
 24 x 15 cm  
 signiert  
 firmato

# GALLERIA DEL LEVANTE MILANO-MÜNCHEN

## Vorhergehende Ausstellungen

### *Esposizioni precedenti*

- |      |   |      |   |
|------|---|------|---|
| 1962 | Klimt Kubin Kokoschka, Bauhaus  | 1969 | Franz Radziwill<br>Lea Grunding Langer<br>Günther Blau<br>Alphose Osbert<br>Wilhelm Schnarrenberger   |
| 1963 | George Grosz, Herbert Bayer<br>Hannah Höch, Felix Vallotton   |      | Simbolismo & Art Nouveau  |
| 1964 | Ernst Ludwig Kirchner<br>Emile Bernard, Lyonel Feininger<br>Otto Dix<br>Avanguardia Russa                                       | 1970 | Christian Schad<br>Kay Nebel, Jos Albert<br>George Grosz, Fernard Khnopff<br>CH. H. K. de Nerée tot Babberich<br>Rudolf Schlichter I<br>Symbolismus in Belgien<br>Giovane Pittura Tedesca<br>Rudolf Schlichter II |
| 1965 | Hans Schmithals, Kupka, Pont-<br>Aven und Nabis, Friedrich Vordem-<br>berge-Gildewart, Ludwig Meidner                           |      | Cagnaccio di San Pietro   |
| 1966 | Alphonse Mucha, Maurice Denis<br>Pont-Aven und Nabis II   | 1971 | Galileo Chini<br>Karl Hubbuch<br>Franz Lenk<br>Werner Tübke<br>Edita Broglio<br>Ungarische Avantgarde 1909-1930   |
| 1967 | Paul Ranson, Art Déco, Carlo Carrà<br>Léon Bakst, Laloy   | 1972 | Der Weg<br>Christoph Voll   |
| 1968 | Hermann Finsterlin<br>Lothar Schreyer<br>Leo Putz und « Die Scholle »<br>Neue Sachlichkeit<br>Lyonel Feininger II<br>I Patetici |      |   |