Von Pop zu Politik
Studien zur Entwicklung der politisch engagierten Kunst KP Brehmers

Dissertation
zur Erlangung der Würde des
Doktors der Philosophie

der Universität Hamburg

vorgelegt von

Björn Egging

aus Hamburg

Hamburg 2003

1. Gutachter	Prof. Dr. Martin Warnke
2. Gutachterin	Prof. Dr. Monika Wagner
Tag der mündlichen Prüfung	4. Februar 2004

Inhalt

I. Einleitung

1. Zielsetzung und Vorgehensweise S. 1
2. Forschungsstand und Materiallage S. 8
3. Anmerkungen zu politisch engagierter Kunst um 1970 S. 12

II. Die Ausgangssituation

1. Die Studien- und Lehrjahre KP Brehmers vor dem Hintergrund der Kunstszene des Rheinlandes und West-Berlins in der ersten Hälfte der 60er Jahre. S. 24
2. Die Entwicklung der künstlerischen Gestaltungsmittel in den frühen Arbeiten S. 37

III. Von der Pop-Montage zur politischen Schautafel. Werkentwicklung und Werkanalyse unter Einbeziehung der Distributions- und Vermittlungsstrategien KP Brehmers

1. *Trivialgrafik* S. 45
2. *Briefmarken* S. 62
3. *Die Visualisierung gesellschaftlicher Prozesse*
   - 3.1 *Diagrammatische Arbeiten* S. 88
   - 3.2 Die Ausstellung *Kunst im politischen Kampf* S. 115
4. *Wärmebilder* und spätere Arbeiten S. 138

IV. „Kunst als sinnliches Instrument emanzipatorischen Bewußtwerdens“? Zusammenfassung und Beurteilung der politisch engagierten Kunst KP Brehmers S. 150

Anhang

Abbildungen und Abbildungsnachweis S. I

Literaturverzeichnis S. XL

I. Einleitung

1. Zielsetzung und Vorgehensweise

1973 zeigte der Kunstverein Hannover eine von seinem Direktor Helmut R. Leppien und dem Ausstellungsmacher Christos M. Joachimides konzipierte Ausstellung gesellschaftskritischer Kunst mit dem ebenso markigen wie programmatischen Titel *Kunst im politischen Kampf*. Eingeladen wurden Künstler, die „in der Tradition des politisch aktiven Dada zu sehen" seien und „deren Arbeit sowohl reflektorischen als auch agitatorischen Charakter" habe.[1] Der Titel sei eine Aufforderung, die „Möglichkeiten künstlerischer Arbeit als politische Praxis zu überprüfen".[2] Acht Künstler nahmen teil, darunter Joseph Beuys, Hans Haacke, Klaus Staeck, Wolf Vostell und KP Brehmer. Dieser zeigte die Arbeit *Farbtest Nationalfarben* (**Abb. 1**), eine Variation seines wohl bekanntesten Werkes, der *Korrektur der Nationalfarben* (**Abb. 2**), welche die bundesdeutsche Flagge durch die Veränderung der Farbbalkenhöhe entsprechend der Verteilung der Vermögensverhältnisse dreier sozialer Schichten in ein Balkendiagramm umwandelt. In Hannover dokumentierte Brehmer die Ergebnisse von fünf Umfragen während vorangegangener Ausstellungen und anderer Gelegenheiten, bei denen das angesprochene Publikum aus drei Papierfähnchen in den Farben Schwarz, Rot und Gelb (Gold) eines auswählen sollte. Die diagrammatische Darstellung bildete in entsprechender Balkenhöhe die Häufigkeit der Nennungen ab, so daß die vertikale Anordnung der Nationalfarben nicht nur Auskunft gab über die Beliebtheit politisch konnotierter Farben, sondern auch zu einer Neuschöpfung des staatlichen Abzeichens führte. Brehmers Interesse galt offensichtlich dem politischen Symbolwert der Farben, der bewußt oder unbewußt bei der Entscheidung der Probanden eine Rolle gespielt hatte und nach Meinung des Künstlers etwas über ihre politische Einstellung aussagte. Die Darstellung des Ergebnisses in einem schwarz-rot-goldenen Balkendiagramm macht auf zweierlei aufmerksam: auf den neuen Kontext der statistischen Erhebung und auf die Frage, inwieweit wissenschaftliche Untersuchungen darstellbar und zu objektivieren sind. Der Künstler verstand seinen interaktiven Beitrag, der das Publikum der Ausstel-

[1] Leppien 1973a, S. 3.
[2] Joachimides 1973, S. 14.

lungsorte einbezogen hatte, als „sinnliches Instrument emanzipatorischen Bewußtwerdens“ und als Mittel, „politische Tendenzen zu visualisieren“[3], wie er es im Katalog im Jargon jener Jahre ausdrückte. Dabei ist es nicht nur das Thema, das dem Werk eine politische Dimension gibt, Brehmer arbeitet mit einer konzeptuellen Methode, welche durch die Übersetzung in ein Diagramm die symbolische Verdichtung einer gesellschaftsrelevanten Aussage anstrebt.

Brehmer hat den *Farbtest Nationalfarben* nicht nur in Ausstellungen veranstaltet und im Kunstverein Hannover präsentiert. Die Arbeit erschien auch in 100 Exemplaren als Multiple in einer handlichen Version für weitere Umfragen mit Fähnchen und Teststreifen (**Abb. 3**). Der gelernte Klischeeätzer Brehmer produzierte seine Werke häufig in kleinem Format als Grafik oder auch als *Volksausgabe* in hoher Auflage. Von der *Korrektur der Nationalfarben*, die 1971 im Kunstverein in Hamburg und 1972 auf der documenta 5 in Kassel zu sehen war, gibt es verschiedene Plakat- und Postkarten-Editionen, eine Variante sogar als nachträglich autorisierten Raubdruck und eine andere als Beilage des Wirtschaftsmagazins Capital in einer Auflage von 225.000 Exemplaren. Kontextualisierung und Distribution des Kunstwerks sind damals zeittypische Phänomene gewesen. Die häufige Teilnahme an Ausstellungen zu politischer Kunst und der Versuch, mit Hilfe hoher Auflagen eine möglichst große Öffentlichkeit zu erreichen, kennzeichneten um 1970 Brehmers künstlerische Tätigkeit.

In der vorliegenden Arbeit soll die Entwicklung von KP Brehmer (Berlin 1938 – 1997 Hamburg, **Abb. 4**) als politisch engagierter Künstler von der Mitte der 60er Jahre bis zur Mitte der 70er Jahre nachvollzogen, analysiert und beurteilt werden. Brehmer zählte damals zu jenen Künstlern in der Bundesrepublik Deutschland, die im Umkreis von Neuem Realismus, Fluxus, Pop Art und konzeptueller Kunst den Versuch unternahmen, mit einer kritischen Kunst die Mißstände in der Gesellschaft zu kommentieren und eine Reform, ja Revolutionierung des Staates zu befördern. Der hier eingegrenzte Untersuchungszeitraum resultiert aus der Werkentwicklung Brehmers, der – so die These dieser Arbeit – innerhalb eines Jahrzehnts in mehreren Phasen die Charakteris-

[3] Brehmer in Gruppenkatalog 1973, S. 35 u. 54.

tika seiner gesellschaftskritischen Kunst entwickelt hat, auch wenn er insgesamt rund 35 Jahre künstlerisch tätig war.

Brehmer beschränkte sich nicht nur auf die der Pop Art nahestehenden grafischen Collagen und *Briefmarken*, besonders in der ersten Hälfte der 70er Jahre war seine politisch engagierte Kunst vielseitig und durchaus beachtet. Das konnte 1998 auf der großen Retrospektive in Kassel festgestellt werden.[4] Dennoch wird Brehmer immer noch fast ausschließlich als Künstler des sogenannten Kapitalistischen Realismus wahrgenommen, der mit Gerhard Richter, Konrad Lueg und Sigmar Polke bisweilen als eine bundesdeutsche Variante der Pop Art bezeichnet wird.[5]

Brehmer, der 1964 seinen Vornamen Klaus Peter demonstrativ in KP abgekürzt hatte[6], soll als politisch denkender Künstler der 60er und 70er Jahre gewürdigt werden, der in der Mitte der 60er Jahre die ironische, aber weitgehend unverbindliche Bildsprache seiner Fotomontagen als künstlerische Etappe hinter sich ließ und fortan eine politische Ikonografie und eine spezifische künstlerische Methode gesellschaftlicher Aufklärung entwickelte, mit den konzeptuell-diagrammatischen Arbeiten als Höhepunkt. Von der Mitte der 70er Jahre an schwächte sich der politische Impetus vor dem Hintergrund sich verändernder künstlerischer und gesellschaftlicher Bedingungen und Vorstellungen ab und wich einem subjektiveren Ausdruck.

Die verschiedenen Phasen des Werks sollen zum ersten Mal zusammenhängend präsentiert, in den Kontext ihrer Zeit gestellt und sowohl unter stilistischen und ikonografisch-ikonologischen als auch unter medien- und kommunikationstheoretischen Gesichtspunkten analysiert und bewertet werden.

---

[4] Katalog siehe Brehmer 1998.

[5] Zum Kapitalistischen Realismus siehe Butin 1992. Zu Brehmer siehe in diesem Zusammenhang z. B. Jäger 1999, S. 521f. und Thomas 2002, S. 228f.; zu den Kapitalistischen Realisten als Vertreter der Pop Art siehe Lippard 1996c, S. 192f. Vgl. dazu auch Weiss 1992, S. 223f. Zur Frage nach einer deutschen Pop Art siehe Weiss 1992 und Kramp 1997, S. 5ff.

[6] Brehmer beurteilte sein Namenskürzel undogmatisch: „Das KP ist eine Art Widmung, aber ich bin kein Parteimitglied“, siehe Spiegel 1971a, S. 139. Daß Brehmer seinen Vornamen tatsächlich schon um 1960 aus politischen Gründen zu KP abkürzte, wie Butin 1998, S. 10 weiß, wird von Monika Brehmer, seiner ersten Frau, bestritten, die Abkürzung habe Brehmer erst seit 1964 in Berlin benutzt. Block 1998, S. 7, nennt ebenfalls 1964

Im ersten Teil der Arbeit wird die Ausgangssituation dargestellt, zunächst die Ausbildung und künstlerische Entwicklung Brehmers in den ersten Jahren vor dem Hintergrund der sich wandelnden Kunstszene im Rheinland und in Berlin. Dann werden einige frühe Arbeiten in Hinblick auf ihre Gestaltungsmittel untersucht, da sie für die weitere Entwicklung aufschlußreich sind.

Die Analyse der künstlerischen Werkes schließt die Untersuchung von Brehmers Distributions- und Vermittlungsstrategien ein, da die Arbeiten neben ihrer werkimmanenten Botschaft eine gesellschaftskritische Qualität bereits durch die Art und Weise erlangten, wie und wo sie zu sehen waren. Dazu werden die von ihm angestrebte Verbreitung seiner Arbeiten in hoher Auflage und die Teilnahme an Ausstellungen politischer Kunst genauer betrachtet. Sowohl die Strategie der multiplizierten Kunst, mit der um 1970 der Kunstmarkt demokratisiert werden sollte, als auch jene der öffentlichen Kunstausstellung, deren bildungspolitischer Wert damals auch von den Künstlern zunehmend erkannt wurde, hatten zum Ziel, das Publikum zu mobilisieren und in die künstlerischen Prozesse direkter einzubinden. Indem die Werkanalyse in den Kontext der künstlerischen Vermittlungsstrategien eingebettet wird, soll neben Erkenntnissen über Präsentations- und Rezeptionsmöglichkeiten auch der zeitliche Hintergrund erschlossen werden, vor dessen Folie sich wandelnder gesellschaftlicher Bedingungen, kunsttheoretischer Erörterungen und des künstlerischen Umfeldes Brehmers Werk erst verständlich wird.

Obwohl Brehmer bis zu seinem Tod ein politisch denkender Künstler blieb[7], vermochte er seine seit der Mitte der 70er Jahre entwickelte Formensprache in den 80er und 90er Jahren nur mehr zu modifizieren und konnte damit unter veränderten künstlerischen und gesellschaftspolitischen Vorzeichen keinen nennenswerten Beitrag mehr leisten. Sein späteres Werk wird deshalb nur am Rande in die Untersuchung einbezogen. Unberücksichtigt bleiben ebenso die experimentellen Filme und musikalischen Komposi-

---

als entscheidendes Jahr. Manche Arbeiten Brehmers sind seit 1958 mit den Initialen signiert, auf Ausstellungen nennt er sich bis 1964 mit vollem Namen.

[7] Vgl. Brehmers späte Beurteilungen von Kunst und Politik bei Sauerbier 1998, S. 51-73, etwa Brehmers wahrscheinlich aus den letzten Lebensjahren stammende kritische Äußerung, S. 62: „Betrachte ich die Gegenwart und rufe mir die Lage vor 20 Jahren ins Gedächtnis, dann kann ich feststellen: Musealisieung hat oft Zerstörung bedeutet. – Kunst als gesellschaftliches Gedächtnis darf aber nicht verscherbelt oder mumifiziert werden."

tionen, weil sich Brehmer vor allem als Grafiker verstand.[8] Den Untersuchungsgegenstand der Arbeit bilden in erster Linie jene Werke, die den stärksten politischen Gehalt haben, also grafische Blätter, Objekte und Bilder.

Die Entwicklung der politischen Kunst Brehmers läßt sich in vier Werkphasen einteilen, die aufeinander aufbauen, sich überschneiden, aber dennoch deutlich voneinander unterscheiden. Nach ersten künstlerischen Versuchen bis etwa 1964, die im Abschnitt über die Ausgangssituation kurz vorgestellt werden, entstanden von 1964 bis 1966 die von Brehmer selbst als *Trivialgrafik* und *Klischeedrucke* bezeichneten Arbeiten im Autotypieverfahren, die mit den stilistisch ähnlichen *Aufstellern* und *Schachteln* die erste Werkgruppe bilden. Hier wurden Bilder aus der Werbung und den Massenmedien miteinander zu Montagen kombiniert. Stilistisch orientieren sich diese frühen Arbeiten einerseits an Dada, Surrealismus und Konstruktivismus sowie andererseits an zeitgenössischen Vorbildern aus der britischen und amerikanischen Pop-Art. 1964 entstanden die ersten Arbeiten in hoher Auflage. Auch wenn der Großteil der grafischen Blätter über das Stadium der Probedrucke nicht hinausgelangt und Brehmer wegen mangelnder Publikumsresonanz von der Ineffizienz der Auflagenkunst zunehmend enttäuscht war, bleibt die Vorstellung von der Wirkung einer Massenauflage bis in die 70er Jahre ein wesentliches strategisches Prinzip.

Als wolle er ein einzelnes Bild aus der *Trivialgrafik* extrahieren und den kompositorischen Umraum verbannen, um den Blick für das einzelne Motiv zu schärfen, beschränkte sich Brehmer in der darauffolgenden Werkphase von 1966 bis 1972, die sich vor allem auf das Jahr 1967 konzentrierte, allein auf die Briefmarke als Motiv. In diesen Arbeiten, die nach Vorlagen und eigenen Entwürfen entstanden, lotete er die Bedeutungsspannweite der Postwertzeichen als Symbole staatlicher Repräsentation aus, zugleich setzte er das Sammeln von Briefmarken und von Kunst in ein Verhältnis.

Für die Kontextualisierung der ersten beiden Werkgruppen wird das Umfeld der Galerie René Block in Berlin einbezogen, insbesondere die Ausstellungen *Hommage à*

[8] Vgl. Butin 1998, S. 10.

Berlin von 1965 und *Hommage à Lidice* von 1967. Beide Ausstellungen gehören zu den ersten, die sich in den 60er Jahren als politisch engagiert verstanden.[9]

In einer dritten Schaffensphase, die durch mehrere Werkgruppen eine größere Vielseitigkeit und Komplexität besitzt als die vorangegangenen, setzte Brehmer den mit der *Trivialgrafik* eingeleiteten und mit den *Briefmarken* weitergeführten gedanklichen und stilistischen Konzentrations- und Abstraktionsprozeß fort. Um 1968 wandte er sich verstärkt schematischen Bildvorlagen wie Skalen, Tabellen und Diagrammen zu, die er meist in große Schautafeln übertrug. Ausgehend von Farbmustern untersuchte Brehmer zunächst in verschiedenen Werkgruppen, die dem Bereich der Drucktechnik entstammen, den Symbolgehalt der Farben und zog dazu Parallelen zu bestimmten politischen Entwicklungen. Anhand von Landkarten und ökonomischen sowie demoskopischen Statistiken überprüfte er die Objektivierbarkeit und Darstellbarkeit wissenschaftlicher Erkenntnisse, wobei er die Manipulationsrisiken dieser massenmedial verwendeten Bildmittel bedachte. Das Leitmotiv insbesondere dieser Werkphase bezeichnete Brehmer wiederholt als „Visualisierung gesellschaftlicher Prozesse“[10], mit der er Aufklärungsarbeit betreibe.

In die Phase der Schautafel-Arbeiten fällt eine größere Anzahl von Ausstellungen, an denen Brehmer teilgenommen hat. Es hat den Anschein, als habe sich der Künstler um 1970 wegen der relativen Erfolglosigkeit der Massenauflagen verstärkt dem etablierten Medium der Kunstausstellung zuwenden wollen, um eine geeignetere Kommunikationsplattform zu finden. Die Ausstellung *Kunst im politischen Kampf* im Kunstverein Hannover 1973 nimmt unter diesen Ausstellungen eine Sonderstellung ein. Mit ihr unternahmen die Ausstellungsmacher zum ersten Mal den Versuch, einen besonders relevant erscheinenden Ausschnitt politisch engagierter Kunst, eben jenen in der „Tradition des politisch aktiven Dada“, theoretisch zu fundieren und von anderen Strömungen abzugrenzen. Fünf Jahre nach dem politischen Aufbruch von 1968 und ein Jahr nach der documenta 5, die den gesellschaftskritischen Anspruch von Kunst in die Schranken wies und mit der Sektion der „individuellen Mythologien“ manches von dem

[9] Vgl. Joachimides 1973, S. 16, und Kramp 1997, S. 15.
[10] Beide Schlagworte siehe Rhode 1971a, o. S.

vorwegnahm, was später die Kunstszene bestimmte, ist an der Ausstellung eine systematische Positionsbestimmung politisch engagierter Kunst ablesbar. Sie soll deshalb näher betrachtet werden.

In der vierten Phase künstlerischen Schaffens überschritten Brehmers Arbeiten in der Mitte der 70er Jahre den Höhepunkt ihres gesellschaftskritischen Potentials. Die *Wärmebilder* bauen grundsätzlich auf den vorangegangenen Schaffensperioden auf, dennoch läßt sich durch die Wahl des Sujets, die Rückkehr zur figürlichen Darstellung und die Technik der Malerei wohl eine subjektivere und weniger politische Annäherung an den Gegenstand beobachten. Ausgangspunkt der Werke sind Thermogramme und andere technisch erzeugten Bilder, deren mediale Eigenschaften Brehmer gleichwohl kritisch befragt. Da diese Periode für die Fragestellung von geringerem Interesse ist, soll sie nur im Überblick betrachtet werden.

Der in den 80er Jahren einsetzende Historisierungsprozeß, der die 60er Jahre zur kulturgeschichtlichen Epoche erklärte, erfaßte auch das Werk Brehmers. Aktuelle Arbeiten waren meist nur auf kleineren Ausstellungen vertreten, seine früheren wurden in diesen Jahren meist als historische Beispiele auf retrospektiven Ausstellungen zur Kunst um 1970 gezeigt.[11]

[11] Katalog 1986 (*12 Achtundsechziger*), Katalog 1990a (*Um 1968, Konkrete Utopien in Kunst und Gesellschaft*) und Katalog 1996a (*Von Pop bis Polit*). Siehe zuletzt auch Katalog 2002 (*Shopping. 100 Jahre Kunst und Konsum*).

2. Forschungsstand und Materiallage

Es gibt bislang keine grundlegende und umfassende Einzeluntersuchung oder Werkanalyse zu den Arbeiten von KP Brehmer. Der von seinem Jugendfreund, dem ehemaligen Berliner Galeristen René Block 1998 herausgegebene Katalog zur Gedächtnisausstellung in Kassel ist die bislang einzige Darstellung seines gesamten Werkes, die vor allem mit ihrem reichen Abbildungsteil einen Längsschnitt durch alle Schaffensperioden liefert.[12] Neben einer sorgfältig recherchierten Bibliografie von Jürgen Meyer enthält der Katalog eine Reihe von Aufsätzen, die durch die freundschaftliche Verbundenheit vieler Autoren mit dem Künstler persönlich gefärbt sind. Die Untersuchungen von Butin[13] zur *Trivialgrafik* und den *Briefmarken* und von Sauerbier[14] zu den diagrammatischen Arbeiten gehen jedoch über eine beschreibende Würdigung hinaus und analysieren wichtige Teile des Werkes. Es ist das Verdienst der beiden Autoren, jenseits grober Zuordnungen und Pauschalurteile zu grundlegenden Ergebnissen zu gelangen und damit die Brehmer-Forschung eröffnet zu haben. Es wurde bereits erwähnt, daß Brehmers Werk der 60er Jahre in der Handbuch- und Lexikonliteratur häufiger der Pop Art oder dem Kapitalistischen Realismus zugeordnet wird, wohingegen sein späterer Beitrag zu einer politischen Kunst nicht berücksichtigt ist. Dabei war Brehmer um 1970 ein beachteter politisch wirkender Künstler gewesen.[15] Aufschlußreich für den Wandel des Stellenwertes politisch engagierter Kunst im allgemeinen und des Werkes Brehmers im besonderen mag Karin Thomas' Stilgeschichte der Bildenden Kunst im 20. Jahrhundert sein, die im Jahr 2000 in 11. Auflage erschien. Während in den ersten sechs Auflagen bis 1981 der politischen Kunst ein eigenes Kapitel gewidmet ist und Brehmer und ähnlich arbeitenden Künstlern bescheinigt wird, die „plakative Schautafel" habe sich „als wirksames Instrument gesellschaftlicher Artikulation

---

[12] Brehmer 1998. Die Ausstellung war ursprünglich als Werkrückschau zum 60. Geburtstag des Künstlers geplant. Brehmer, der für die Ausstellung noch neueste Arbeiten vollenden wollte, starb während der Vorbereitungen.

[13] Butin 1998. Der Aufsatz Butins ist eine überarbeitete und erweiterte Version von Butin 1994, der bislang umfassendsten Untersuchung von Brehmers Briefmarken-Grafik.

[14] Sauerbier 1998. Eine veränderte Version des Textes ist der Beitrag von Sauerbier 1999 im Kritischen Lexikon der Gegenwartskunst. Eine weitere Überblicksdarstellung über Brehmer im Allgemeinen Künstler-Lexikon, AKL 1992-, Bd. 14, S. 80.

[15] Zur Bekanntheit und künstlerischen Bedeutung Brehmers um 1970 vgl. die Ergebnisse einer Umfrage von Gislind Nabakowski über die West-Berliner Kunstszene, veröffentlicht im Gruppenkatalog 1972, o. S. Danach steht Brehmer bei der Frage nach den wichtigsten Künstlern der Stadt hinter Peter Sorge, Hans-Jürgen Diehl und Wolfgang Petrick auf Platz 4. Vgl. hier Fußn. 446.

erwiesen“[16], fehlt seit der 7. Auflage der Beitrag zur politischen Kunst, und Brehmer wird nicht einmal mehr erwähnt. Im Vergleich zur zeitgeschichtlichen Forschung, die sich in jüngerer Zeit intensiv mit der 68er-Bewegung beschäftigt, hat die Kunstgeschichte dieses Phänomen bislang vernachlässigt. Die Beschäftigung mit der politisch engagierten Kunst der Bundesrepublik in den 60er und 70er Jahren ist ein echtes Desiderat der Wissenschaft.

Butin und Sauerbier bemühen sich seit dem Beginn der 90er Jahre um eine ernsthafte Aufarbeitung der Kunst Brehmers; wiederholt haben beide den politisch engagierten Aspekt seiner Arbeiten herausgestellt. Butin charakterisiert Brehmer in seiner Untersuchung des Werkes der 60er Jahre insbesondere unter dem Gesichtspunkt der Auflagenkunst als kritischen Künstler, der sich die Frage stellt, „wie das Potential einer politisch engagierten Kunst medial so einzusetzen sei, daß es eine über die normativen, institutionellen Grenzen des Kunstbetriebs hinausgehende Relevanz für die Gesellschaft entfalten könne“[17]. Sauerbier beschäftigt sich in seiner zeichentheoretischen Analyse der Schautafel-Arbeiten in erster Linie mit Brehmers Verarbeitung der Massenmedien und bescheinigt ihm ein künstlerisches Leitthema: Brehmer „führte Wechsel und Austausch von Medien durch, demonstrierte Übergang und Ablösung von Zeichensystemen, bildnerisch und sprachlich Verschlüsselung und Umcodierung.“[18] Beide Verfasser kommen schließlich zum Ergebnis, Brehmer sei „sich seiner Rolle im gesellschaftlichen Zusammenhang“ sehr bewußt gewesen.[19] Auf dieser Grundlage baut die vorliegende Arbeit auf, in der stärker als in vorangegangenen Untersuchungen die spezifischen Eigenschaften der motivischen Vorlagen – vor allem der diagrammatischen Darstellungen und technisch erzeugten Bilder – überprüft werden sollen. Ziel ist, die künstlerischen Konstanten des Werks freizulegen und seine gesellschafts- und medienkritische Methodik zu erörtern.

Zu den *Briefmarken* gibt es einen knappen Aufsatz von Carl Vogel, eine längere Passage über Brehmers konzeptuelle Arbeiten der frühen 70er Jahre findet sich in Christi-

[16] Thomas 1971, S. 355.
[17] Butin 1998, S. 10.
[18] Sauerbier 1998, S. 70.
[19] Butin 1998, S. 10.

an Janeckes Studie über „Soziologische Kunst".[20] Das grafische Œuvre Brehmers bis 1976 ist in den beiden Werkverzeichnissen zum Kapitalistischen Realismus aufgeführt, die Block in den 70er Jahren herausgegeben hat.[21] Das unveröffentlichte Werkverzeichnis von Barbara Heinrich anläßlich der Gedenkausstellung erschließt mit den im Nachlaß[22] befindlichen Arbeiten den Großteil der Werkes, konnte aber verstreute Bilder nicht berücksichtigen.[23] Dennoch ist Brehmers Werk nur in groben Zügen aufgearbeitet. Die Arbeiten bis 1964, das Werk der frühen und mittleren 70er Jahre sowie das Spätwerk sind bislang kaum oder überhaupt nicht behandelt worden.[24] Eine genaue Untersuchung der Entwicklung seiner politisch engagierten Kunst fehlt.

Die monografischen und thematischen Aufsätze in den Katalogen zu den Einzel-[25] und Gruppenausstellungen[26] sind die wichtigste Grundlage für diese Arbeit. Wenn ein Forschungsgegenstand aus der Gegenwart stammt und noch kaum historisch zu nennen ist, wird die Unterscheidung zwischen Quellenmaterial und Sekundärliteratur bisweilen schwierig oder unmöglich. Texte aus den letzten Jahrzehnten mit relevanten Informationen müssen als Zeugnisse ihrer Zeit auf ihren Quellencharakter überprüft werden. Ebenfalls wichtig für die Analyse sind die Katalogbeiträge retrospektiver Themenausstellungen[27], die sich in den letzten 20 Jahren mit bestimmen Aspekten der Kunst der

---

[20] Vogel 1979b, Janecke 2000.
[21] Block 1971 u. Block 1976.
[22] KP BREHMER Sammlung und Nachlass GbR, Berlin, im folgenden auch ‚Nachlaß des Künstlers' genannt.
[23] Das Werkverzeichnis von Heinrich befindet sich im Nachlaß des Künstlers.
[24] Zu den *Wärmebildern* siehe Siano 1985 in Brehmer 1985 und Schulz 1986 in Brehmer 1986. Überarbeitete Fassungen des Aufsatzes von Schulz 1986 sind Schulz 1987 und Schulz 1994.
[25] Rhode 1965 in Brehmer 1965 (*Trivialgrafik*, zusammen mit Hansjoachim Dietrich, Galerie René Block, Berlin 1965); Rhode 1971a in Brehmer 1971 (*Produktion 1962-1971*, Kunstverein in Hamburg 1971); Siano 1985 in Brehmer 1985 (*Wie mich die Schlange sieht. Wie ich die Schlange sehe*, DAAD-Galerie Berlin 1985); Schulz 1986 in Brehmer 1986 (*Wie mich die Schlange sieht. Wie ich die Schlange* sehe, Büro Orange, München und Stadtgalerie Saarbrücken 1986); Butin 1994 in Brehmer 1994a (*Briefmarken 1966-1972*, Galerie Bernd Slutzky, Frankfurt a. M. 1994).
[26] Gruppenkatalog 1967 (*Hommage à Lidice*, Galerie René Block, Berlin 1967), Bussmann 1970 in Gruppenkatalog 1970 (*Kunst und Politik*, Badischer Kunstverein Karlsruhe 1970); Joachimides 1972 in Gruppenkatalog 1972a und 1972b (*Szene Berlin Mai '72*, Württembergischer Kunstverein Stuttgart und Gallery House London 1972); Leppien 1973a, 1973b und Joachimides 1973 in Gruppenkatalog 1973 (*Kunst im politischen Kampf*, Kunstverein Hannover 1973); Joachimides 1973 (Textfassung in englisch) in Gruppenkatalog 1974a (*Art into Society. Society into Art*, Institute of Contemporary Arts (ICA) London 1974); Schneede 1974 in Gruppenkatalog 1974b (*Aspekte der engagierten Kunst*, Kunstverein in Hamburg 1974); Joachimides 1978 in Gruppenkatalog 1978 (*13º E. Eleven artists working in Berlin*, Whitechapel Art Gallery, London 1978); Schneede 1979 in Gruppenkatalog 1979 (*Eremit? Forscher? Sozialarbeiter?*, Kunstverein und Kunsthaus in Hamburg 1979).
[27] Zur engagierten Kunst: Gruppenkatalog 1986 (*12 Achtundsechziger '86. Pilot-Projekt für ein Gesamtkonzept der 68er Kunst-Revolte*, Kunsthaus Hamburg 1986); Katalog 1990a (*Um 1968. Konkrete Utopien in Kunst und Gesellschaft*, Städtische Kunsthalle Düsseldorf 1990); Katalog 1996a (*Von Pop bis Polit*, Wilhelm-Hack-Museum Ludwigshafen 1996). Gruppenkatalog 1992 (*Zur Grafik des Kapitalistischen Realismus: Grafik des Kapitalistischen Realismus*, Galerie Bernd Slutzky Frankfurt a. M. 1992). Katalog 1979 (*Kunst in Berlin von 1960 bis heute*,

60er und 70er Jahre wie Pop Art, politischer Kunst, der Kunstszene in Berlin, dem Rheinland oder Hamburg beschäftigt haben und damit direkt oder indirekt das Werk Brehmers berühren. Mehr zur Hintergrundinformation und Abgrenzung dienen größere Überschaupublikationen der letzten Jahre, die allgemein die Kunst der 60er und 70er Jahre behandeln.[28]

Die Quellenlage ist unterschiedlich zu beurteilen. Im Vergleich zu den relativ wenigen publizierten Äußerungen Brehmers in Form von Interviews[29], Stellungnahmen[30], Kommentaren und Erläuterungen[31] ist die Menge an verstreutem hinterlassenem Material beträchtlich, das von der KP BREHMER Sammlung und Nachlass GbR in Berlin aufbewahrt wird. Dort befindet sich der Großteil der künstlerischen Produktion und die persönliche Hinterlassenschaft, das heißt ein Teil der Bibliothek, Urkunden und Dokumente, die Korrespondenz, soweit vorhanden, und weiteres Arbeitsmaterial wie erhaltene Bildvorlagen und Entwürfe, die für die Untersuchung des künstlerischen Entstehungsprozesses relevant sind.

Berlinische Galerie 1979); Zur Kunstszene in Berlin und dem Rheinland vor allem: Katalog 1984 (*Aufbrüche, Manifeste, Manifestationen. Positionen in der bildenden Kunst zu Beginn der 60er Jahre in Berlin, Düsseldorf und München*, Städtische Kunsthalle Düsseldorf 1984); Katalog 1987a (*Berlinart 1961 – 1987*, Museum of Modern Art New York 1987); Katalog 1987b (*Brennpunkt Düsseldorf 1962 – 1987*, Kunstmuseum Düsseldorf 1987); Katalog 1991a (*Interferenzen, Kunst aus Westberlin 1960 – 1990*, NGfbK Berlin 1991).

[28] Zu allgemeinen Fragestellungen siehe auch: Katalog 1981 (*Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939*, Museum Ludwig Köln 1981); Katalog 1985a (*1945-1985. Kunst in der Bundesrepublik Deutschland*, Neue Nationalgalerie Berlin 1985); Katalog 1985b (*Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert*, Staatsgalerie Stuttgart 1985), Katalog 1999 (*Das XX. Jahrhundert. Ein Jahrhundert Kunst in Deutschland*, Nationalgalerie Berlin 1999), Schneede 2001 (Die Geschichte der Kunst im 20. Jahrhundert: von den Avantgarden bis zur Gegenwart, München 2001), Thomas 2002 (Kunst in Deutschland nach 1945, Köln 2002); zur Pop Art siehe immer noch das Standardwerk von Lippard 1996a; daneben Katalog 1992a (*Pop Art*, Museum Ludwig Köln 1992), darin Weiss 1992 und als Einstieg Osterwold 1999; zu Fluxus: Katalog 1992a (*Wiesbaden FLUXUS 1992*, Nassauischer Kunstverein, Wiesbaden 1992).

[29] Rhode 1971a (abgedruckt auch bei Sauerbier 1999), Jappe 1976.

[30] Gruppenkatalog 1973, S. 30-38, Brehmer 1978.

[31] Gruppenkatalog 1970, o. S., Gruppenkatalog 1973, S. 53-54, Gruppenkatalog 1974, S. 57, Gruppenkatalog 1978, S. 27ff., Brehmer 1985 und 1986.

3. Anmerkungen zu politisch engagierter Kunst um 1970

Politisch engagierte Kunst ist ein schwer definierbares, weil stilistisch und inhaltlich vielfältiges und dazu ständigen Wandlungen unterworfenes Phänomen. Trennlinien und Abstufungen sind schwer zu markieren. Enthält nicht jede Kunstäußerung eine politische Komponente, weil sie, wenn auch unbewußt oder verdeckt, die gesellschaftlichen Umstände, unter denen sie entstanden ist, reflektiert?[32]

Im folgenden Überblick soll nach den spezifischen Bedingungen, Funktionen und Erscheinungsformen von politisch engagierter Kunst um 1970 gefragt werden.[33] Auch wenn der Begriff der politischen oder politisch engagierten Kunst hier freilich zur Kennzeichnung einer kritischen, die herrschenden Zustände ablehnenden und veränderungsorientierten künstlerischen Haltung gebraucht wird, bedarf er doch einer kurzen grundlegenden Klärung, weil er ganz allgemein erst einmal nichts darüber aussagt, ob ein Künstler ein Staatskünstler oder Befürworter einer politischen Ideologie und einer bestimmten gesellschaftlichen Ordnung ist, oder ob er als freies Individuum Kritik an den bestehenden Verhältnissen übt und Vorschläge zu deren Verbesserung macht.[34] Beides ist politisch, da gesellschaftsbezogen. Der Hofkünstler der vergangenen Jahrhunderte wurde beauftragt, politische Kunst zu schaffen, die das Repräsentationsbedürfnis etwa eines absolutistischen Fürsten befriedigen sollte und ganz allgemein seine Herrschaft abzusichern hatte. Im 20. Jahrhundert waren beispielsweise die ‚Blut-und-Boden-Kunst' des nationalsozialistischen Deutschland oder der Sozialistische Realismus des stalinistischen Osteuropa affirmative politische Kunst totalitärer Systeme. In den USA und Mexiko kam es in den 30er Jahren zeitweise zu einer regierungskonformen öffentlichen politischen Kunst mit freilich unterschiedlichen Zielen. Erst mit

---

[32] Vgl. Brehmer bei Rhode 1971a, o. S.: „Kunst ist immer eine Reflexion der gesellschaftlichen Situation."

[33] Siehe vor allem zum Einstieg den Katalog 1990a (*Um 1968. Konkrete Utopien in Kunst und Gesellschaft*), die aufschlußreichen Aufsätze von Müller 1970 („Kunst und Politik"), Straka 1984 („Ansatzpunkte kritischer Kunst heute"), Schweinebraden 1985a („Kunst und Politik"), Manske 2000 („Das Lachen der Beatles gilt mehr als die Anerkennung von Marcel Duchamp – Zur bildenden Kunst der 60er Jahre in Deutschland"); zuletzt auch Butin 2002 („Kunst und Politik in den 60er und 70er Jahren"). Siehe auch die entsprechenden Kapitel aus Damus 1995 (Kunst in der BRD 1945-1990, Reinbek 1995) und Damus 2000 (Kunst im 20. Jahrhundert, Reinbek 2000). Die Überblicksarbeit von Kramp 1997 (‚Polit Pop'. Politisch engagierte Werke in der deutschen Pop Art, Bochum 1997), in der versucht wurde, anhand von konkreten Fallbeispielen Teile dieses Feldes zu bearbeiten, bleibt wegen Oberflächlichkeit hinter den Erwartungen zurück.

[34] Vgl. bei Beyme 1998 die Einteilung der politischen Kunst in die „Kunst der Macht und die Gegenmacht der Kunst". Siehe dazu zuletzt Kube Ventura 2002, S. 14.

der Entlassung des Künstlers aus dem Dienstverhältnis zu Staat und Kirche und der damit verbundenen Verselbständigung der Kunst seit der Aufklärung war der Typus des autonomen Künstlers entstanden, der unabhängig von öffentlichen Auftraggebern eine der staatlichen Ideologie entgegengesetzte Auffassung mit kritischem Einsatz künstlerisch artikulieren konnte oder es vorzog, eine autonome und vermeintlich neutrale Kunst zu produzieren.[35] Grundsätzliches Merkmal dieser politischen Kunst ist ihr gesellschaftliches und soziales Engagement aus der Opposition heraus, weswegen das Beiwort ‚engagiert' zur Abgrenzung von der offiziellen oder staatskonformen politischen Kunst taugen mag.[36] In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts war politisch engagierte Kunst eng an die progressiven Strömungen der Avantgarde-Bewegungen gekoppelt, die die künstlerische Autonomie eines ‚bürgerlichen Ästhetizismus' zurückdrängten und sie gesellschaftlich funktionalisierten.[37] Der russische Konstruktivismus, De Stijl aus den Niederlanden und das deutsche Bauhaus verfolgten eine Reform der sozialen und ökonomischen Lebensumstände. Die Künstler des Berliner Dada vertraten durch ihre antibürgerliche und pazifistische Haltung ebenfalls eine dezidiert politische Position. Zum Zweck des gesellschaftlichen Fortschritts sollte die Kunst ihren fiktionalen Charakter aufgeben und in das Leben überführt werden.[38] Die Entgrenzung von Kunst und Leben kann überhaupt als das „zentrale Fortschrittsdogma der Avantgarde" aufgefaßt werden, wie Heinrich Klotz feststellte.[39]

Die politisch engagierte Kunst der 60er und 70er Jahre knüpfte an diese Vorstellungen der historischen Avantgarde an: Um 1960 hatte sich in der westlichen Welt nach einer rund zehnjährigen Dominanz der ungegenständlichen Kunst – vor allem des Informel in Europa und des abstrakten Expressionismus in den USA – eine bedeutende kunst-

[35] Zum Autonomisierungsprozeß des modernen Künstlers als einer Entlassung des Künstlers aus den Dienstbeziehungen, weil er nicht länger benötigt wurde, oder doch eher als einer selbstbestimmten Befreiung aus den Abhängigkeiten von Kirche und Staat siehe Warnke 1998 und Wagner 1998.
[36] Wenn der Verfasser die Begriffe ‚politische Kunst' und ‚politisch engagierte Kunst' trotzdem ohne dogmatische Festlegung verwendet, dann geschieht das sowohl aus praktischen Gründen als auch aufgrund der Tatsache, daß in der Forschung die Begriffsdifferenzierung für kritische Kunst unsystematisch erfolgt ist. Straka 1984, S. 117ff., spricht von „politisch-kritischer Kunst", Schweinebraden 1985a, S. 300ff., von „politischer Kunst", Syring 1990b, S. 13, vorsichtig von „politisch engagierter Kunst", weil es „keinen dominierenden Stil" gegeben habe und Butin 2002, S. 169ff., vermeidet den Begriff ganz und verwendet den Ausdruck der „künstlerisch-politischen Praxis".
[37] Bürger 1974, S. 44: „Die Intention der Avantgardisten läßt sich bestimmen als Versuch, die ästhetische (der Lebenspraxis opponierende) Erfahrung, die der Ästhetizismus herausgebildet hat, ins Praktische zu wenden."
[38] Vgl. Klotz 1994, S. 27ff.
[39] Klotz 1994, S. 29.

historische und auch gesellschaftliche Zäsur angekündigt.[40] Die Anfänge der Pop Art in Großbritannien und insbesondere in den USA, der Nouveau Réalisme in Frankreich, die Arte Povera in Italien und die europäische und amerikanische Fluxus-Bewegung wandten sich von der elitären, weil vergeistigten Kunst der Abstrakten ab und der Alltagswirklichkeit der westlichen Industrie- und Konsumgesellschaft zu.[41] Bilder aus der Werbung und den Massenmedien wurden nun neben bislang kunstfremden Materialien wie Alltagsgegenständen, Rohstoffen und Müll zu bildwürdigen Vorlagen oder Elementen künstlerischer Darstellung. Wenn Rauschenberg feststellte, „ein Bild ist umso wirklicher, je mehr Elemente der Wirklichkeit es enthält“[42], nobilitierte die Kunst die banalen Bildwelten. Das große Vorbild vieler Künstler um 1960 war Marcel Duchamp, der 50 Jahre zuvor zum ersten Mal Readymades, also vorgefundene Gebrauchsgegenstände wie den berühmten Flaschentrockner, ausgestellt und damit an den Grundfesten des abendländischen Kunstverständnisses gerüttelt hatte.[43]

Duchamps dadaistische Haltung, die mit provokanter und auch snobistischer Geste kurzerhand industriell gefertigte Güter zu Kunst erklärt hatte, bekam in den 60er Jahren eine neue Dimension, weil in den Wohlstandsdemokratien des Westens Massenkonsum und Massenkultur längst zu konstitutiven Elementen der Gesellschaft geworden waren. Während Duchamps bewußte Hinwendung zum Industrieprodukt eher zu einer umfassenden Konzeption von formreduzierter Antikunst gehört hatte, waren die um 1960 angetretenen Künstler bereits von der Massenkultur geprägt. Andy Warhol, der wie viele seiner Kollegen der amerikanischen Pop-Szene vor seiner künstlerischen Karriere als Gebrauchsgrafiker gearbeitet hatte, verkündete „all is pretty“[44], seine Bilder mußten vordergründig undistanziert wirken. Auf europäischer Seite nahmen viele Künstler eine kritischere Position zu den zivilisatorischen Errungenschaften der westlichen Welt ein. Insbesondere an der wirtschaftlichen und kulturellen Dominanz der USA und deren militärischer Intervention in Vietnam wurde Kritik geübt. In der Bundesrepublik Deutschland begann man schon um 1960 und nicht erst seit 1968, die Versäum-

[40] Vgl. etwa Pacquement 1992, S. 216.
[41] Ruhrberg 1984, S. 89, faßt die Entwicklung zusammen: „Der Weg führte demnach von der subjektiven ‚Handschrift‘ der Tachisten zur gleichsam anonymen Objektivierung, von Wols zu Yves Klein, vom Existentialismus zum Strukturalismus, vom Nachkriegspessimismus zu den freundlicheren Visionen der Kennedy-Ära.“
[42] Zitiert nach Ruhrberg 1984, S. 92.
[43] Zur Bedeutung Duchamps für die Kunst um 1960 siehe etwa Syring 1990c.

nisse und Fehlentwicklungen des Wiederaufbaus wahrzunehmen: Die unzulängliche Aufarbeitung der NS-Vergangenheit, der oft mißlungene Aufbau der Städte und die Zersiedelung der Landschaft, verpaßte gesellschaftliche und bildungspolitische Reformen und eine Neuorientierung der Außen- und Deutschlandpolitik nach der allmählichen Annäherung der Blöcke sorgten seit dem Anfang der 60er Jahre für die Herausbildung einer kritischen Öffentlichkeit, zu der auch die Künstler zählten.[45] Nicht zuletzt löste die große Zukunfts- und Technologiegläubigkeit bei vielen Intellektuellen Skepsis aus. Die Kunst wurde zumindest in Teilen zur oppositionellen Kraft und zu einem Instrument des kritischen Widerstandes.[46] Was das nun konkret bedeuten konnte, bleibt vielfach uneindeutig. Der Begriff politische oder politisch engagierte Kunst ist diffus. Die gesellschaftlichen Ziele waren unterschiedlich und bisweilen den Produzenten selbst nicht ganz klar, so daß sich ein gültiger Kritierienkatalog zur Kennzeichnung politischer Kunst schwer aufstellen läßt. Anders als bei den historischen Avantgarden scheint in den 60er und 70er Jahren ein kohärenter ideologischer Überbau gefehlt zu haben, dafür waren die politischen Ziele der 68er-Bewegung zu pluralistisch, sie reichten von Reformen bis zur Revolution. Im Grunde waren sich die Künstler nur in ihrer oppositionellen Haltung gegenüber der ‚autoritären Ordnung' des ‚repressiven Systems' einig, das sie zu überwinden versuchten, um erst einmal ‚Freiräume zu schaffen'.[47]

So wird sowohl in den Quellen als auch in der Forschung politisch engagierte Kunst um 1970 häufig wenig konkret als Mittel charakterisiert, das gesellschaftlich relevant[48] zu sein hatte und geeignet, „die Wirklichkeit zu verändern"[49], wohlwissend, daß „die konkret handlungsstiftenden Möglichkeiten einer politischen Kunst meist eng begrenzt

---

[44] Zitiert nach Osterwold 1999, S. 177.

[45] Vgl. Schildt 2000b, S. 52: „In dieser Perspektive waren die gesamten 60er Jahre eine Phase gesellschaftlichen Umbruchs und reformerischer Aufbrüche, die an ihrem Ende eine kumulative Radikalisierung erfuhren und zu einer Gesellschaft führten, die hinsichtlich der erreichten zivilisatorischen Modernität von der Zeit des Wiederaufbaus mindestens ebenso weit entfernt scheint wie diese von der Jahrhundertwende."

[46] Zur Entstehung politischer Kunst in Krisenzeiten vgl. Schweinebraden 1985a, S. 300.

[47] Vgl. Kraushaar 2000, S. 31ff.: „Wer das Spezifische treffen wollte, der kam jedoch nicht daran vorbei, das eher soziale als politische Phänomen der Autorität ins Zentrum zu stellen und von einer antiautoritären Bewegung zu sprechen."

[48] Zum Begriff der gesellschaftlichen Relevanz siehe etwa Damus 1995, S. 269ff.

[49] Syring 1990b, S. 13: „Was das spannungsvolle [...] Verhältnis zwischen Kunst und Politik angeht, so läßt sich 1968 im Blick auf das 20. Jahrhundert am ehesten mit dem Beginn der zwanziger oder der Mitte der dreißiger Jahre vergleichen." Syring zitiert den Titel der programmatischen Ausstellung *Verändert die Welt! Poesie muß*

waren“[50]. Folglich erscheint gesellschaftskritische Kunst häufig eher als Teil eines diffusen sozialen Prozesses oder als eine moralische und humanistische Haltung. Imstande, „den Menschen zu ermöglichen, sich selbst zu befreien“[51], sollte diese Kunst einen nicht weiter präzisierten „revolutionären Promotor für die Konstituierung einer neuen Gesellschaftsstruktur“[52] darstellen. Für Brehmer war sein eigenes Werk in erster Linie ein Werkzeug gesellschaftlicher Aufklärung und „ein Instrument emanzipatorischen Bewußtwerdens“[53], geeignet, „im Auftrag einer breiten Masse mit ästhetischen Mitteln für eine sozialistische Veränderung der Gesellschaft zu wirken“[54], wobei er seine Vorstellungen vom Sozialismus nie darstellte. Die Wirksamkeit politischer Kunst ist bald bezweifelt worden, ihr wurde von neomarxistischer Seite eine elitäre Haltung und mangelndes Interesse am Durchschnittsbürger vorgeworfen, „nachdem der lange Marsch der Künstler, Studenten und Literaten“, wie Heinrich Müller 1970 ernüchtert feststellte, „seit 1965 nicht [...] zur Solidarisierung mit den Massen, sondern zur Konsolidierung einer absolut selbstbezogenen [...] linken Schickeria geführt hatte.“[55]

Wenn man nun politisch engagierte Kunst versteht als „eine kritische Reflexion gesellschaftlicher und sozialer Mißstände, die mit bildnerischen Mitteln die Veränderung dieser Mißstände anstrebt oder gesellschaftliche Umwälzungen begleitet bzw. mitträgt“[56], dann zeigt diese allgemeine Erklärung, daß politische Kunst der 60er und 70er Jahre vielfältig und disparat sein mußte. Sie ist nicht an einen bestimmten Stil gebunden, sondern manifestiert sich in vielen Erscheinungsformen als Ausdruck einer kritischen Haltung. Folglich lassen sich im Spektrum künstlerischer Positionen und Stile manche gesellschaftsrelevanten Aussagen nachweisen. Das gilt zunächst für die gegenständliche Malerei, die in der Regel an historische Vorbilder wie den Verismus oder die Neue Sachlichkeit anknüpfte und vor allem in der Ausprägung des sogenannten Kritischen Realismus West-Berliner Provenienz um 1970 die Szene der politischen Kunst mitbestimmte, wenn nicht dominierte. Jedoch erschöpfte sich der Kritische Realismus häufig

---

von allen gemacht werden!, die Pontus Hultén 1969 im Moderna Museet in Stockholm zeigte und welche die jüngsten politischen Ereignisse berücksichtigte.

[50] Butin 1998, S. 14.

[51] Kluge 1970, S. 165.

[52] Thomas 1971, S. 354.

[53] Siehe etwa Gruppenkatalog 1973, S. 35.

[54] Siehe Der Spiegel 1971a, S. 139.

[55] Müller 1970, S. 2014.

in einer oberflächlichen Anprangerung der gesellschaftlichen Mißstände oder tagespolitischen Kommentaren und kam so über eine „politische Salonkunst“ (Straka) nicht hinaus.[57]

Zur Charakterisierung politischer Kunst ist die Untersuchung des Realismusbegriffs nützlich. Ein zentrales Diskussionsthema politischer Künstler um 1970 war der Realismus, in einer erweiterten Definition wurde er mit politisch engagierter Kunst gleichgesetzt.[58] Seit Gustave Courbet zeichnet sich Realismus durch eine desillusionierende und kritisch entlarvende Darstellung der Wirklichkeit aus, womit er sich vom Naturalismus abgrenzt, der die Wirklichkeit in naturnachahmender Weise illusionistisch wiedergab, und auch zur idealistischen Auffassung einen Gegenentwurf bedeutet, welche die Kunst am normativen Vorbild etwa der Antike ausrichtete.[59] Realismus ist also nicht neutral, sondern zeigt Probleme, ergreift Partei und macht Vorschläge zur Veränderung. Er ist kein Stil, sondern eine Methode.[60] Das erkannte Bertolt Brecht, aber auch Fernand Léger, als er seine Vorstellung vom Realismus ausweitete und an die gesellschaftlichen Erfordernisse anpaßte: „Der realistische Wert eines Werkes ist von jeder imitativen Qualität vollkommen unabhängig.“[61] Courbet und Léger, auch Grosz und Dix strebten malend eine Wirklichkeitsaneignung an, die über das Einzelne hinausging und das Ganze erfaßte, damit bestimmte Gesetzmäßigkeiten erkannt werden konnten. Erst eine gewisse Zeichenhaftigkeit und der Verzicht auf die fiktionale Narration in der Bildsprache ermöglichten überhaupt eine pointierte Aussage und einen Aufruf zum Handeln. In dieser Konsequenz scheint es möglich, den erweiterten Realismusbegriff, wie

---

[56] Siehe Schweinebraden 1985a, S. 300.

[57] Zum Kritischen Realismus siehe Straka 1984. Die Bezeichnung Kritischer Realismus ist im Grunde tautologisch, weil der Begriff Realismus bereits eine kritische Haltung voraussetzt.

[58] Ablesbar etwa an der Ausstellung *Prinzip Realismus* in der Akademie der Künste, West-Berlin, die am Anfang der 70er Jahre durch die Bundesrepublik wanderte.

[59] Zur Begriffsbestimmung und historischen Entwicklung des Realismus siehe Hermand 1975; Herding 1978 und 1984, Schneede 1978. Vgl. dort S. 6 auch die bewährte Definition von Georg Schmidt von 1959.

[60] Schneede 1978, S. 7.

[61] Léger zitiert nach Herding 1984, S. 97. Brecht 1967, S. 144f., definiert den Begriff Realismus folgendermaßen: „Realistisch heißt: den gesellschaftlichen Kausalkomplex aufdeckend / die herrschenden Gesichtspunkte als die Gesichtspunkte der Herrschenden entlarvend / vom Standpunkt der Klasse aus schreibend, welche für die dringendsten Schwierigkeiten, in denen die menschliche Gesellschaft steckt, die breitesten Lösungen bereithält / das Moment der Entwicklungen betonend / konkret und das Abstrahieren ermöglichend. [...] Denn die Zeiten fließen, und flössen sie nicht, stünde es schlimm für die, die nicht an den goldenen Tischen sitzen. Die Methoden verbrauchen sich, die Reize versagen. Neue Probleme tauchen auf und erfordern neue Mittel. Es verändert sich die Wirklichkeit; um sie darzustellen, muß die Darstellungsart sich ändern.“

ihn Klaus Herding vorgeschlagen hat, auf die politisch engagierte Kunst anzuwenden, denn auch sie ist eher eine Methode als ein fester Stil:

> „Realistisch ist ein Kunstwerk, wenn es in der (noch so vermittelten) Absicht geschaffen und rezipiert wird, auf die je gegenwärtige Wirklichkeit nicht nur informierend oder bestätigend, sondern transformierend und aufklärend einzuwirken. Zu diesem Zweck kann ein solches Werk sich „aller Mittel" (Brecht) bedienen, die von bereits akzeptierten Richtungen abweichen und zu neuen Wahrnehmungs- und Handlungsweisen führen. Da diese Mittel gegen vorherrschende Normen wirken sollen, werden sie häufig provokatorisch angelegt oder aufgefaßt. Ob die konkrete Ausformung gegenständlich oder gegenstandsfrei, volkstümlich, surreal oder wie immer genannt wird, spielt für den Begriff des Realismus keine Rolle, sofern die realistische Intention und Form dem Zielpublikum begreifbar sind und es zu einem Umdenken anregen, das in Handlungen münden kann [...]."[62]

Die Nouveaux Réalistes trugen ihren Gruppennamen aus diesem Verständnis heraus. Yves Klein, einer ihrer Mitgründer, verstand seine monochromen Bilder als realistisch, weil sie auf eine neue Auffassung von Gesellschaft abzielten. Gleiches gilt für diverse Spielarten einer bereits skizzierten neodadaistischen Kunst, die in der Nachfolge von Duchamp und nach dem Prinzip der Collage in den Formen von Aktion wie Happening und Fluxus sowie der Pop Art bestrebt war, die Kunst in das Leben zu überführen, indem sie außer Musik und Theater auch Alltagsobjekte in den Kunstkontext einbezog und die Kunst damit einer Mixed-Media-Form öffnete. Eine der ersten gesellschaftskritischen Künstlervereinigungen war die Situationistische Internationale, die 1957 von Asger Jorn gegründet worden war. In ihrem Manifest von 1960 wurde verkündet, der gesellschaftliche Fortschritt hänge „von der revolutionären Lösung der vielgestaltigen Krise der Gegenwart"[63] ab. Ähnlich spielerisch und genauso pointiert gingen die verschiedenen Fluxus-Künstler vor. Eine konkrete politische Botschaft war selten deutlich, doch das berühmt gewordene Diktum „Fluxus-Ziele sind soziale", das der Gründer der Bewegung George Maciunas in einem Brief an Thomas Schmit 1964 aufstellte, macht die subversive Politisierung weiter Kreise der künstlerischen Avantgarde in den 60er Jahren deutlich.[64] Joseph Beuys scheint den Typus des politisch engagierten Künstlers schlechthin zu verkörpern, dessen Werk untrennbar mit seinen gesellschaftlichen und sozialen Zielen verbunden ist, obwohl ein konkretes politisches Programm kaum erkennbar wird. Er versuchte in seinen Aktionen gemäß seinem Motto „Jeder Mensch ist ein Künstler"[65], das Kreativitätspotential und die Erkenntnisfähigkeit aller Menschen zu

---

[62] Herding 1984, S. 102f.
[63] Zitiert nach Katalog 1990a, S. 39.
[64] Zitiert nach Katalog 1990a, S. 36.
[65] Siehe etwa Stachelhaus 1991, S. 79f.

aktivieren, womit er einen Beitrag zu einer „Gesellschaftsharmonisierung durch Kunst in der Öffentlichkeit“ leisten wollte.[66]

Auf der Ausstellung *Um 68. Konkrete Utopien in Kunst und Gesellschaft*, die 1990 in der Städtischen Kunsthalle Düsseldorf zu sehen war, machte Marie Luise Syring mit der Einteilung unterschiedlicher Stilrichtungen in vier große Gruppen den Vorschlag einer zwar vertretbaren, aber nicht unproblematischen Kategorisierung politisch engagierter Kunst: Was gemeinhin unter Neodada subsumiert werden kann, also in der Nachfolge von Duchamp Anti- und Aktionskunst von Fluxus bis Pop darstellt, und bei Syring eine Gruppe bildet, läßt sich von der zweiten Gruppe der konzeptuellen Kunst nicht strikt trennen, die ihre Wurzeln teilweise auch bei Duchamp hat und antikünstlerisch argumentiert. Die Sektion des „engagierten“ Realismus wird so erweitert, bis auch Beuys dort Platz findet, wohingegen der vierte Bereich, in dem die Alternativen zum Kunstestablishment wie etwa die Arbeit von Selbsthilfegalerien versammelt sind, die drei vorigen zum Teil einschließt.[67]

Auffällig ist, daß das weite Spektrum politischer Kunst um 1970 wie schon die historische Avantgarde „Illusionsverzicht“ [68] praktizierte, um beim Betrachter eine kritische Distanz zu erzeugen. Wenn allerdings der ‚Neoavantgarde‘ der 60er Jahre vorgeworfen wird, sie negiere bei dem erneuten Versuch der Entgrenzung von Kunst und Leben die „genuin avantgardistischen Intentionen“, weil sie wisse, daß die Avantgarde der 20er und 30er Jahre mit diesem Versuch gescheitert sei und das autonome bürgerliche Kunstwerk erhalten geblieben sei, kennzeichnet das nur die sofortige Vereinnahmung der sich selbst verneinenden Kunst durch die ‚immunisierte Kulturindustrie‘.[69] Doch muß auch die Frage gestellt werden, inwieweit die Gleichsetzung von Kunst und Leben überhaupt wünschenwert sei, weil damit ein Verlust der Kritikfähigkeit der Kunst und ihrer Funktion als Korrektiv verbunden ist.[70] Herbert Marcuse, der in den 1930er Jahren den affirmativen Charakter der bürgerlichen Kultur als repressives Instrument

[66] Zu Beuys als politischem Künstler vor allem Lange 1999, S. 240.
[67] Siehe Syring 1990a, S. 9ff.
[68] Honisch 1985, S. 18.
[69] Bürger 1974, S. 76ff.
[70] Vgl. auch Bürger 1974, S. 63ff.

zur „Niederhaltung unzufriedener Massen“ untersucht hatte[71], sah um 1970 die avantgardistische Kunst kaum dazu befähigt, das „falsche Bild der Welt zu ergänzen und zu berichtigen“, also die „Wahrheit darzustellen“[72], weil sie vom Kunstmarkt sofort vereinnahmt und entschärft werde. Die gesellschaftliche Funktion der Kunst konnte für ihn nur in dem größeren Rahmen der „gesellschaftlichen Befreiung“ sinnvoll sein. Damit meinte Marcuse aber nicht ohne weiteres die Gleichsetzung von Kunst und Leben, da seiner Meinung nach die ‚Absenkung‘ der Kunst auf das Niveau des Lebens nur einen „Weltzustand der vollendeten Barbarei“ schaffe.[73] Die Verwirklichung der Kunst bestehe gerade darin, sie neben Wissenschaft und Technik zur „Produktivkraft der materiellen und kulturellen Umgestaltung“ der Gesellschaft zu machen, mit der eine höhere Zivilisationsstufe erreicht werde.[74] Im Ergebnis sei „die Aufhebung der Kunst nicht das Werk der Kunst selbst, sondern nur das Resultat eines gesellschaftlichen Prozesses in allen seinen Dimensionen [...].“[75] Wolf Vostell, der die Rolle des ‚bürgerlichen Künstlers‘ strikt ablehnte, weil der herkömmliche Kunstbetrieb die Trennung von Kunst und Leben in „Freiräumen“ und auf „Spielwiesen“ [76] aufrechterhalte und damit die Kunst für die Gesellschaft überflüssig mache, war in seiner Schlußfolgerung radikaler als Marcuse: Die Entgrenzung von Kunst und Leben betrachtete er als Voraussetzung einer humaneren Gesellschaft und nicht erst als ihr Ergebnis:

> „Gefordert wird, daß jeder künstlerische Beitrag zur Aufklärung in dieser Zeit beiträgt [...] Außerhalb des Systems mit den Spielwiesen stehen die Originalhappenings und die originären Fluxus-Aktivitäten, die niemals zur Unterhaltung werden können, da sie sich außer dem neuen Inhalt neuer Darstellungsformen und Zeitkonzepte bedienen, die von der Masse nicht akzeptiert und von der Masse nicht goutiert werden können.“[77]

---

[71] Marcuse „über den affirmativen Charakter der Kultur“ in Marcuse 1965, S. 63ff.
[72] Marcuse 1967, S. 863.
[73] Marcuse bei Rhode 1971b, S. 2ff.: „Das Ende der Kunst, das unmittelbare Zusammenfallen von Kunst und Realität, die unmittelbare Aufhebung der Trennung der Kunst von der Realität: das wäre ein Weltzustand, in dem Wort und Begriff, Einbildungskraft und Verstand unmittelbar zusammenfallen. Das wäre ein Weltzustand, in dem die Menschen überhaupt nicht mehr unterscheiden können zwischen dem, was ist, und dem, was sein kann und soll. Das heißt: das Ende der Kunst, die unmittelbare Eingliederung der Kunst in die Realität wäre der Weltzustand der vollendeten Barbarei.“
[74] Marcuse 1969, S. 54: „Beim Neubau der Gesellschaft, der dieses Ziel erreichen will, nähme die Wirklichkeit insgesamt eine Form an, die das neue Ziel ausdrückt. Die wesentlich ästhetische Qualität dieser Form würde aus ihr ein Kunstwerk machen; insoweit aber die Form aus dem gesellschaftlichen Produktionsprozeß hervorginge, hätte Kunst ihren traditionellen Ort und ihre Funktion in der Gesellschaft geändert: Sie wäre zur Produktivkraft der materiellen wie der kulturellen Umgestaltung geworden. Als solche Kraft wäre sie ein integraler Faktor beim Gestalten der Qualität und der ‚Erscheinung‘ der Dinge, der Realität, der Lebensform. Dies würde die Aufhebung von Kunst bedeuten: das Ende der Trennung des Ästhetischen vom Wirklichen, aber ebenso das Ende der kommerziellen Vereinigung von Geschäft und Schönheit, Ausbeutung und Freude.“
[75] Marcuse 1967, S. 866. Vgl. auch Marcuse 1970, o. S.
[76] Vostell bei Rhode 1971b, S. 10ff.: „In dem Moment, wo es Künstler gibt, die sagen und beweisen, dass Kunst und Leben nicht zu trennen ist und beides existent, folgen auf das ästhetische Handeln – also was ich Kunst als Leben nennen würde oder Leben ist Kunst nennen würde – folgen Sanktionen der Gesellschaft.“
[77] Vostell bei Block 1971, S. 47.

Daß aber die Kunst mit solchen neuen Darstellungsformen häufig auf verlorenem Posten stehe und jeden gesellschaftlichen Einfluß einbüße, wurde von den Fluxus-Kritikern ins Feld geführt.[78] KP Brehmer sah die Funktion der Kunst nüchtern. Seine für jedes Wohnzimmer gedachte Grafik sollte zwar eine aufklärerische Absicht erfüllen, als Nichtkunst konnte sie aber nicht lange Bestand haben:

> „Antikunst gehört immer zum Kunstbereich. Innerhalb kurzer Zeit wird die Antikunst von der Kunst wieder integriert; es gibt keine Antikunst mehr, es muß dann eine neue Antikunst gemacht werden. Insofern gehört also die Antikunst zum Bereich der Kunst. Sie wird nie die Kunst überwinden, sondern sie wird immer wieder zurückgenommen werden in den Kunstbereich; es ist lediglich eine Erweiterung."[79]

Die von Brehmer und anderen angestrebte Demokratisierung der Kunst und des Kunstmarktes sollte das auratische und sammelwürdige Einzelwerk dadurch überwinden, daß Original und Reproduktion im Multiple gleich wurden. Von zentraler Bedeutung war die Frage, inwieweit der Künstler, wenn er schon nicht in der Lage sei, den Kunstmarkt zu brechen, ihn sich dann in letzter Konsequenz zu nutze machen und unterwandern könne, um Kunst für das ‚Volk' zu machen. Werner Hofmann schlug 1969 vor:

> „[...] Anpassung schlägt in Nichtanpassung um. Der Künstler stellt Produkte für die Serienanfertigung her, er heuchelt nicht genialische Einmaligkeit und materielle Unwiederholbarkeit, sondern zieht aus dem Warencharakter die äußerste Konsequenz. Er handelt politisch, denn er entzieht das Kunstwerk der exklusiven Prestige-Aura – also der Pseudofunktion, die es in der Welt der Besitzprivilegien zu bekleiden hat."[80]

Diese Strategie blieb freilich problematisch, weil es selten gelang, die Massen zu erreichen und den Markt auszuhebeln. Im Gegenteil, es führte dazu, daß Kunst, die keine Kunst sein wollte, ebenfalls vom Markt vereinnahmt wurde, wie Bazon Brock bereits ein Jahr später erkannte:

> „Eifrig wurden Ideologien entworfen, die es ermöglichen sollten, multiplizierte Objekte etwa als Mittel der Demokratisierung der Kunstproduktion zu verstehen. Begründung: multiplizierte Objekte brechen die Vorherrschaft des Originals, über das durch Besitz nur jeweils wenige verfügen können. Multiplizierte Objekte ermöglichen die Verfügung vieler, da multiplizierte Objekte nicht der Wertbildung eines Originals unterliegen. – Inzwischen hat der Markt diese Ideologie zusamenbrechen lassen, da die Preise für Auflagenobjekte genauso anstiegen wie die für die Originale. Der Markt ist leergefegt, denn die Zahl der Kaufwilligen hat sich gegenüber 1955 verhundertfacht."[81]

---

[78] Vgl. dazu etwa die „Abrechnung mit Fluxus, Happening, Pop Art" von Peter Schneider 1966 in der Zeit, S. VII: „Eine Ästhetik, die auf die Kategorie der Darstellung verzichtet, verzichtet aber auf alles, was mit Perspektive, Ordnung, Zusammenhang, kurz mit Verarbeitung zu tun hat. Sie liefert die Kunst der Wirklichkeit aus ohne Möglichkeit des Vorbehalts, des Standpunkts, der Kritik."

[79] Brehmer in Rhode 1971b, S. 12.

[80] Hofmann 1969, S. 36f.

[81] Brock 1970, S. 26f.

Das Kunstwerk konnte auf diese Weise immer als ‚systemerhaltendes, reaktionäres Luxusgut' verstanden werden. Die um 1970 rege geführte Debatte um die *Funktionen der Kunst im Spätkapitalismus*[82], welche „die bildende Kunst nicht losgelöst von den ökonomischen Verhältnissen dieser Gesellschaft"[83] betrachten wollte, setzte sich stark mit dem repressiven Charakter der Kunst als Ware auseinander:

> „Längst ist die eigentliche, die sogenannte hohe Kunst und was von ihr übrig geblieben ist, zu einem bloßen Sektor im ästhetischen Manipulationszusammenhang der bürgerlichen Gesellschaft herabgesunken. Längst ist die Brauchbarkeit der unterschiedlichen Umsetzungen des künstlerischen Elements sowohl für die Herrschaftssicherung wie für die Profitmaximierung des Kapitals erkannt worden. In allen Fugen des Baus der spätkapitalistischen Gesellschaft entdecken wir die Praktiken der Kapitaleigner, das ästhetische Bedürfnis der Menschen, das über die Kunst hinaus auf eine bessere und schönere, oder vielmehr auf eine überhaupt erst schöne und lebenswerte Wirklichkeit gerichtet ist, zu pervertieren und für die eigenen Interessen auszunutzen. [...] Warum soll [...] der Versuch, die Kunst an die Massen heranzubringen, und sei es auf dem Weg über die Warenhäuser, von Menschenfeindschaft und Volksverachtung zeugen?"[84]

Manche Künstler zogen daraus die Konsequenz, bewußt agitatorische Kunst zu machen wie der junge Jörg Immendorff, der bei Beuys studiert hatte. Er versuchte zunächst mit seinen fluxusähnlichen Lidl-Aktionen und danach mit politischen Bildern im kämpferisch-realistischen Stil die ‚Werktätigen' zu erreichen. Andere Künstler wandten sich außerkünstlerischen politischen Tätigkeiten zu: HP Alvermann etwa stieg für eine gewisse Zeit ganz aus dem Kunstbetrieb aus, nachdem er seit der Mitte der 60er Jahren eine neodadaistisch geprägte Objektkunst mit sozialkritischem Charakter produziert hatte.

Um den Blickwinkel nicht zu verengen, sollte politisch engagierte Kunst wie realistische Kunst nicht als festgelegter künstlerischer Stil, sondern als Methode politischer Willensäußerung und Meinungsbildung verstanden werden. Kritische Kunst, die nicht in den Ruch parteipolitischer Abhängigkeit geraten wollte, mußte sich folglich fernhalten von agitatorischer Funktionalisierung und bis zu einem gewissen Grad ein anarchisches Moment bewahren. Die eingangs erwähnte Arbeit *Farbtest Nationalfarben* von Brehmer läßt sich nicht auf eine konkrete Botschaft einer bestimmten politischen Ideologie reduzieren. Welche Art von Aufklärungsarbeit Brehmer in seinem Werk, vor allem

---

[82] Titel des Buches von Damus 1973. 1970 hatte die Ausstellung *Funktionen bildender Kunst in unserer Gesellschaft* in der kritisch-progressiven NGfbK in West-Berlin 1970 stattgefunden. Zu dem Aspekt auch Butin 1998, S. 15f.

[83] Katalog 1970a, S. 5.

in den tabellarischen Arbeiten in der ersten Hälfte der 70er Jahre, zu leisten vermochte, soll im Laufe der folgenden Untersuchung gezeigt werden.

[84] Tomberg 1970, S. 11f.

II. Die Ausgangssituation

1. Die Studien- und Lehrjahre KP Brehmers vor dem Hintergrund der Kunstszene des Rheinlandes und West-Berlins in der ersten Hälfte der 60er Jahre.

Als KP Brehmer im Frühjahr 1964 nach seinem Studium an der Krefelder Werkkunstschule und an der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf in seine Geburtsstadt Berlin zurückkehrte, wechselte er, ausgestattet mit besten Kenntnissen der aktuellen Entwicklungen und Strömungen der Avantgarde, aus dem bedeutendsten Kunstzentrum der Bundesrepublik, dem Rheinland, wo nach dem Krieg die aktuellen Positionen der westlichen Kunst am schnellsten nachvollzogen und mitgestaltet wurden, in die sich gerade im Umbruch befindliche Kunstszene West-Berlins. Diese war im Begriff, wieder an die internationalen Strömungen anzuknüpfen und sich nach dem Rheinland zur interessantesten Kunstlandschaft der Bundesrepublik in den 60er Jahren zu entwickeln.[85]

Klaus Peter Brehmer wurde am 12. September 1938 in Berlin Kreuzberg geboren.[86] Nach dem Realschulabschluß[87] 1954 begann er im darauffolgenden Jahr eine Berufsausbildung zum Klischee-Ätzer und Reproduktionstechniker in der Berliner Klischee-Anstalt in Kreuzberg, die er im November 1956 wegen der beruflichen Versetzung des Vaters ins Rheinland abbrechen mußte.[88] 1958 beendete Brehmer die

---

[85] Vgl. die Einschätzung von Joachimides 1985, S. 9, auch wenn sie etwas lokalpatriotisch sein mag: „Die Entwicklung der deutschen Kunst seit 1960 kann man nur verstehen, wenn man sie als Spannungsverhältnis zwischen den beiden Kunstzentren Düsseldorf und Berlin begreift, die entscheidend das Gesicht der Kunst in den letzten Jahrzehnten prägten." Vgl. auch Katalog 1984a, Vorwort, S. 7.

[86] Seine Eltern waren der Technische Reichsbahnassistent Frank Brehmer und Gertrud Brehmer, geb. Borawski. Brehmer wurde am 19. November in der evangelischen Stadtkirchengemeinde Neukölln getauft. Die Recherche der Lebensdaten Brehmers stützt sich in erster Linie auf private und bislang größtenteils unveröffentlichte Dokumente und Unterlagen im Nachlaß des Künstlers. Zum Werdegang Brehmers siehe auch die persönlichen Erinnerungen Blocks an die Jugendfreundschaft in Block 1998.

[87] „5. Oberschule Technischen Zweiges zu Berlin-Neukölln"; Abschlußnoten in Deutsch „gut" und in Bildender Kunst „sehr gut".

[88] Brehmer hatte laut Monika Brehmer schon als Jugendlicher den Wunsch geäußert, Künstler zu werden. Er habe aber zunächst einen ‚vernünftigen' Beruf erlernen müssen. Insbesondere seine Mutter sei eine musische Frau gewesen, Theater und Oper hätten einen hohen Stellenwert in der Familie gehabt. Mit dem verschollenen Onkel Bruno hat es in der Familie einen Künstler gegeben, der Brehmer ebenfalls Vorbild gewesen sei. Das Zeugnis beurteilt Brehmer als „sehr begabt" und stellt ihm die „beste Prognose für die Erlangung seines gesteckten Zieles".

Ausbildung beim Carl Lange Verlag in Duisburg.[89] In diese Zeit fallen die ersten eigenen grafischen Versuche. Nach einer sechsmonatigen Beschäftigung im selben Verlag begann Brehmer zum Sommersemester 1959 das Studium angewandter und freier Grafik an der Werkkunstschule Krefeld. Er belegte dort vor allem Kurse für künstlerische Drucktechnik bei Rolf Sackenheim[90], einem Künstler des deutschen Informel. Laut eigenem Lebenslauf stellte Brehmer in diesem Jahr seine ersten Radierungen her.[91] Beeinflußt und befähigt durch seine Ausbildung zum Reprotechniker, entdeckte Brehmer 1961 unterschiedliche fotomechanische Reproduktionsverfahren als künstlerische Mittel. Erste Fotoradierungen und Klischeedrucke entstanden. Zum Sommersemester 1961 wechselte Brehmer nach Düsseldorf und studierte bei Otto Coester[92] freie Grafik.

Während seines Studiums in Krefeld und Düsseldorf von 1958 bis 1963 konnte Brehmer die progressive Kunstszene des Rheinlandes unmittelbar erleben. Inwieweit er allerdings bestimmte Kunstereignisse im Rheinland tatsächlich wahrgenommen hat und sich an ihnen in seiner künstlerischen Entwicklung orientiert hat, läßt sich kaum zuverlässig rekonstruieren. Selbstzeugnisse über die Zeit, etwa über Ausstellungs- und Atelierbesuche, gibt es nicht, und die Erinnerungen der Weggefährten von damals sind vage. Im folgenden soll daher in einer Überschau die Kunstszene des Rheinlandes um 1960 erfaßt werden, in der sich Brehmer künstlerische Anregungen holen konnte. Dabei taugen die Aktivitäten der Galerien und Ausstellungshäuser ebenso zur Beurteilung wie die Veranstaltungen der Akademie. Denn eines steht fest: Brehmer lernte durch

---

[89] Laut Abschlußzeugnis umfaßte die Ausbildung neben der Herstellung von Strichätzungen und ein- und mehrfarbigen Autotypien eine mehrmonatige Station in der Rasterfotografie und Kopiererei. Prüfungsergebnis im praktischen Teil „gut“, im theoretischen Teil „sehr gut“. Laut eigenem Lebenslauf erhält Brehmer eine sechsmonatige Ausbildung in Reprofotografie. 1955 trat Brehmer bereits in die Industrie-Gewerkschaft Druck und Papier ein, 1957 in die Gewerkschaft Flachdruck, Chemiegraphie und übrige Bildherstellung (Deutscher Senefelder Bund).

[90] Rolf Sackenheim, geb. 1921 in Koblenz, war wie auch Brehmer Schüler von Otto Coester. Er lehrte zunächst in Krefeld und seit 1963 an der Düsseldorfer Akademie. Vgl. Vogel 1982, S. 234.

[91] Im Nachlaß des Künstlers.

[92] Otto Coester, geboren am 3.4.1902 in Rödinghausen, Westfalen, gestorben am 17.8.1990 in Wilhelmsdorf bei Ravensburg. Nach dem Studium der Innenarchitektur an der Kunstgewerbeschule Barmen und der Kunstgeschichte an der Universität Köln 1926 Aufenthalt in Paris, seit 1934 Dozent, von 1938 bis 1967 Professor für freie Grafik an der Akademie Düsseldorf. Siehe AKL 1992-, Bd. 20, S. 138 und Vogel 1982, S. 82.

sein Studium an der Düsseldorfer Kunsthochschule die aktuellen Entwicklungen kennen und verfolgte die rheinische Kunstszene rege.[93]

Exkurs Kunstszene im Rheinland:

Im Laufe der 50er Jahren war das Rheinland zum „Hauptsitz der Avantgarde in Deutschland mit internationaler Ausstrahlung“ [94] geworden, die Landeshauptstadt Düsseldorf zur „mitteleuropäischen Metropole der Künstler“[95], und in den 60er Jahren entwickelte sich Köln zum Zentrum des deutschen Kunsthandels.[96]

Mehrere Faktoren spielten bei der Entwicklung des Rheinlandes zum ersten deutschen Kunstzentrum und Schau- und Umschlagplatz der Kunstströmungen nach dem Krieg eine Rolle: Berlin war als Kulturmetropole ausgefallen, weil es zerstört und geteilt war, viele Intellektuelle waren ermordet, vertrieben oder emigriert. Das Rheinland hingegen wurde das neue Wirtschaftszentrum der Bundesrepublik und verfügte über eine kaufkräftige Sammlerklientel.[97] Düsseldorf erlangte dadurch in den 50er Jahren eine ganz „andere Weltläufigkeit“ als Berlin.[98] Das hatte nicht zuletzt seinen Grund darin, daß die Nähe zu Paris eine Sogwirkung auf Künstler und Galeristen aus dem gesamten Bundesgebiet ausübte, da die französische Hauptstadt, viel mehr als damals New York, die Impulsgeberin der westlichen Avantgarde war. Die Gruppe 53, zu der Peter Brüning, Winfried Gaul, Gerhard Hoehme und auch Brehmers erster Lehrer Sackenheim gehört hatten, trat 1953 in Düsseldorf an, um die abstrakte Kunst der Nachkriegszeit in ein brisantes Informel zu verwandeln. Karl Otto Götz und Bernard Schultze von der Gruppe Quadriga aus Frankfurt siedelten ins Rheinland über.

In Düsseldorf spielten insbesondere zwei Galerien bei der Vermittlung der jüngsten Entwicklungen eine Vorreiterrolle.[99] Beinahe zeitgleich im Frühjahr 1957 gegründet, zeigten die Galerie 22 von Jean Pierre Wilhelm, der sie gemeinsam mit Manfred de la Motte bis 1961 führte, und die Galerie Alfred Schmela aktuelle Tendenzen der nationalen und internationalen Kunstszene. An ihrem Ausstellungsprogramm läßt sich die Entwicklung der Kunst und gleichzeitig die Breite der Strömungen gut ablesen. In der Galerie 22 des frankophilen Wilhelm waren zunächst französische und deutsche Positionen des Informel zu sehen. Er zeigte Karl Fred Dahmen, Götz, Schultze, Emil Schumacher und 1959 als erster Jean Fautrier. Die ersten Happenings und fluxusähnlichen Konzerte mit John Cage und Nam June Paik fanden hier statt. Kurz vor Schließung der Galerie 1961 hätte Brehmer bei Wilhelm Arbeiten von Robert Rauschenberg und Cy Twombly sehen können. Alfred Schmela hatte seine Galerie mit einer Ausstellung von Yves Klein eröffnet. Neben den Nouveaux Réalistes, die Schmela bereits sehr früh zeigte, und jüngeren deutschen Künstlern wie Konrad Klapheck, Gotthard Graubner, Klaus Rinke und Claus Böhmler konzentrierte er sich vor allem auf so unterschiedliche Künstler wie Joseph Beuys und diejenigen der Gruppe ZERO. Neben weiteren progressiven Galerien im Rheinland zeigt ein Blick in die Veranstaltungskalender der Ausstellungshäuser und Museen, daß der Wandel in

[93] Aus den Gesprächen des Verfassers mit René Block am 21.8.2002 in Kassel und mit Monika Brehmer am 15.5.2002 in Berlin. Siehe auch Block 1998, S. 7.
[94] Ruhrberg 1982, S. 14.
[95] Jappe 1970, o.S.
[96] Dienst 1985b, S. 670.
[97] Ruhrberg 1984, S. 93.
[98] Schrenk 1984, S. 13.
[99] Zur Galerieszene im Rheinland siehe Dienst 1985b.

> der Kunst um 1960 auch in den öffentlichen Institutionen mitgestaltet und nachvollzogen wurde.[100] Als Ende der 50er Jahre neodadaistische Tendenzen in der Luft lagen, zeigte der Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen in Düsseldorf 1958 die erste historische Dada-Ausstellung. Im Haus Lange in Krefeld wurde 1960 Jean Tinguely ausgestellt, 1961 Klein und 1963 ZERO. Brehmer, der in Krefeld lebte, hat diese Ausstellungen gemeinsam René Block gesehen.[101] Die Rückkehr der Figuration in die Malerei verdeutlichte die Ausstellung von Bruno Goller, dem Lehrer Klaphecks, 1964 in Wuppertal. Auch die Max-Ernst-Ausstellung im Wallraf-Richartz-Museum in Köln ein Jahr zuvor erweiterte das Blickfeld vieler Künstler und Kunstfreunde. In der Zeit war Brehmer im Begriff, seine Studien zu beenden und nach Berlin überzusiedeln.

Einen unmittelbaren Einfluß auf die künstlerische Entwicklung Brehmers werden die Aktivitäten im Umkreis der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf gehabt haben. Spätestens mit der Berufung von Joseph Beuys zum Professor im Jahr 1961 wurde die Kunsthochschule zum Anziehungspunkt für Künstler und Studenten. Brehmer, der seit diesem Jahr in der Klasse von Otto Coester freie Grafik studierte, hat sicherlich die neuartigen Aktivitäten in der Hochschule mit Interesse verfolgt, vielleicht aus einer gewissen Distanz, weil er selbst von einem eher traditionellen Lehrer unterrichtet wurde und sich in dieser Zeit vor allem noch mit Dada und dem Surrealismus beschäftigte.[102] Im Umfeld der Kunstakademie lassen sich in jenen Jahren zwei Erscheinungen beobachten, die für Brehmers künstlerisches Selbstverständnis und die Ausbildung seiner Formensprache von entscheidender und nachhaltiger Bedeutung waren: Fluxus und Pop. Trotz aller Unterschiede haben Pop und Fluxus manches gemeinsam, weil sie beide in der Dada-Bewegung wurzeln. Beide wandten sich den alltäglichen Dingen zu, und bei kontinentaleuropäischen Künstlern sind die Einflüsse nicht immer leicht auseinander zu halten. In der damaligen Kunstkritik wurden sie folglich häufig unter dem Begriff Neodada subsumiert.[103] Symptomatischer Ausdruck dieser beiden Erscheinungen waren in Düsseldorf 1962/63 die Fluxuskonzerte in den Kammerspielen und in der Kunstakademie sowie die Pop-Aktionen von Gerhard Richter und Konrad Lueg, die sie auch als Kapitalistischen Realismus bezeichneten. Die bundesdeutsche Fluxus-Bewegung ist vor allem mit der Stadt Wiesbaden verbunden, weil ihr Begründer

---

[100] Siehe dazu auch die Erinnerungen von Anna Klapheck 1979.

[101] Aus dem Gespräch des Verfassers mit René Block am 21.8.2002 in Kassel. Brehmer und Block hatten sich 1959 auf der Krefelder Werkkunstschule kennengelernt.

[102] Der Verfasser folgt einer Einschätzung Blocks. Aus einem Gespräch des Verfassers mit René Block am 30.5.2003 in Kassel.

[103] Vgl. Hentschel 1997, S. 44: „Nicht von ungefähr wird der Terminus Neo-Dada zu dieser Zeit gleichermaßen für Phänomene von Fluxus und Pop Art verwendet."

George Maciunas als Angehöriger der US-Armee dort stationiert war. Entsprechend fand dort mit den Internationalen Festspielen neuester Musik im September 1962 das erste größere Fluxus-Festival statt. Im vorausgegangenen Frühjahr hatte es allerdings im Rheinland schon einige Fluxus-Veranstaltungen gegeben. Nam June Paik hatte den Kontakt zwischen Maciunas und der Galerie Parnass sowie der Galerie 22 hergestellt. Daraufhin fand am 16. Juni 1962 in den Düsseldorfer Kammerspielen die Veranstaltung *Neo-Dada in der Musik* statt.[104] Ein halbes Jahr später erreichte Fluxus die Kunstakademie, als auf Einladung von Beuys am 2. und 3. Februar 1963 das *Festum Fluxorum Fluxus* in der Aula der Hochschule veranstaltet wurde, an dem neben Maciunas, Beuys und Nam June Paik auch Dick Higgins, Arthur Köpcke, Emmet Williams und Wolf Vostell teilnahmen.[105]

Die deutsche Spielart der Popkunst trat bald darauf in Erscheinung. Beeinflußt von den zeitgleichen Aktivitäten in London, New York und Paris und in Kenntnis entsprechender Berichte in Kunstzeitschriften, zeigten Gerhard Richter und Konrad Lueg gemeinsam mit Sigmar Polke und Manfred Kuttner vom 11. bis 26. Mai 1963 in einer ehemaligen Fleischerei in der Düsseldorfer Kaiserstraße eine *Grafik und Malerei Sonderausstellung*, die in der von Richter unterzeichneten Presseerklärung als „erste Ausstellung ‚Deutscher Pop-Art'" bezeichnet wurde. Dort waren Werke zu sehen, „für die Begriffe wie Pop-Art, Junk Culture, imperialistischer oder kapitalistischer Realismus, neue Gegenständlichkeit, Naturalismus, German Pop und einige ähnliche kennzeichnend sind."[106] Hier tauchte erstmals der Begriff Kapitalistischer Realismus auf, den Block später zum Gruppen- und Stilbegriff einiger in seiner Galerie vertretener Künstler machte.[107] Im Zusammenhang mit dieser ersten Ausstellung in Düsseldorf hatte der Ausdruck eine spielerische und ironische Seite; das ergibt sich schon aus Richters Biografie, der in Dresden im Geiste des sozialistischen Realismus ausgebildet worden war.[108] In der Reflexion der westlichen Konsumgesellschaft zeigt sich wiederum die Nähe zur Fluxus-Bewegung, die sich ebenfalls mit der realen und banalen

[104] Knapstein 1999, S. 500ff. und Wiese 1982, S. 12f.
[105] Zu den Fluxus-Veranstaltungen in Düsseldorf siehe auch Elger 2002, S. 79ff.
[106] Zitiert nach Hentschel 1997, S. 42. Weiter heißt es dort: „Pop Art anerkennt die modernen Massenmedien als echte Kulturerscheinung und verwendet deren Attribute, Formulierungen und Inhalte für die Kunst." Ausführliche Darstellung der Ereignisse auch bei Elger 2002, S. 74ff.
[107] Block 1971, S. 30.

Dingwelt der Industriegesellschaft auseinandersetzte und gegen das bürgerliche Kunstverständnis opponierte.[109]

Ein Ereignis im folgenden Herbst gilt gemeinhin als Geburtsstunde der deutschen Pop Art: Am Abend des 11. Oktober veranstalteten Gerhard Richter und Konrad Lueg im Möbelhaus Berges in Düsseldorf die *Demonstration für den Kapitalistischen Realismus* und propagierten darin das „Leben mit Pop".[110] Das anarchische Moment dieser Veranstaltung ist unverkennbar der neodadaistischen Fluxus-Ästhetik geschuldet.[111] Es waren weniger die im Pop-Stil gemalten Bilder von Lueg und Richter[112], die im Zentrum des Abends standen, als vielmehr der entschiedene Aktionscharakter der Veranstaltung: Die Anwesenheit der Künstler und die Einbeziehung des Publikums, das verköstigt wurde, waren Elemente des Happenings. Eine ausgestellte Arbeit von Beuys machte ebenfalls die Verbindung zu Fluxus deutlich. Aber es war darüber hinaus der kategorische Anspruch, Leben und Kunst einander anzunähern, indem man das Möbelhaus samt Einrichtung zum Schauplatz der Aktion machte und den Unterschied zwischen Massenware und hoher Kunst aufzuheben versuchte. Gerhard Richter hat selbst wiederholt auf die Bedeutung von Fluxus neben der US-amerikanischen Pop Art für seine künstlerische Entwicklung hingewiesen.[113] Die Aktion in Düsseldorf läßt sich

---

[108] Vgl. Elger 2002, S. 83.

[109] Hentschel 1997, S. 44: „Es kann kein Zweifel bestehen, daß dieses Ereignis [Fluxus-Veranstaltungen in Düsseldorf, d.Verf.] unsere ‚Kapitalistischen Realisten' nachhaltig irritiert." Sigmar Polke stellte dazu fest: „Fluxus war sehr wichtig, Dada ebenfalls", zitiert nach Hentschel 1997, S. 44.

[110] Zur Aktion siehe Block 1971, S. 31-35 (mit Künstlerbericht), Strelow 1991, S. 166-171, Küper 1997, S. 265-268 und zuletzt ausführlich Elger 2002, S. 82-88. Der Künstlerbericht gibt genaue Auskunft über die Aktion. Die Besucher – insgesamt wurden an dem Abend 122 Teilnehmer gezählt – versammelten sich zunächst in einem zum Warteraum umgestalteten Treppenhausflur im 3. Stock. 39 Stühle waren dort aufgestellt, auf jedem lag eine Ausgabe der Frankfurter Allgemeinen Zeitung vom selben Tag. An den Wänden hingen 14 Rehbockgeweihe. Diesem bürgerlichen Ambiente wurden zwei lebensgroße Pappfiguren, die Alfred Schmela und John F. Kennedy darstellten, entgegengesetzt, gewissermaßen die Paten der Veranstaltung: der amerikanische Präsident als Repräsentant der einflußreichsten modernen Konsumgesellschaft, der Galerist als Vermittler der jüngsten Kunstströmungen aus den USA. Im angrenzenden Ausstellungsraum, in den die Besucher anfänglich in geordneten Abständen vorgelassen wurden, was sich nicht lange aufrechterhalten ließ, erwartete den Betrachter ein durchschnittlich eingerichtetes Wohnzimmer, in dem Lueg und Richter auf Sofas saßen. Die Pointe der Inszenierung bestand darin, daß sämtliche Möbel auf Sockeln standen und dadurch gleichzeitig eine ironische Brechung sowie eine künstlerische Nobilitierung erfuhren. Später führten die Künstler die Besucher durch die weiteren Räume des Möbelhauses, in denen Lueg und Richter einige eigene Bilder zeigten.

[111] Elger 2002, S. 82: „Mit der Ausstellung und Aktion ‚Leben mit Pop – eine Demonstration für den Kapitalistischen Realismus' greifen Konrad Lueg und Gerhard Richter die Programmatik einer Verbindung von Kunst und Leben, wie sie von der Fluxus-Bewegung vertreten wurde, für sich auf." Vgl. auch Hentschel 2002, S. 180.

[112] Von Lueg waren die Arbeiten *Vier Finger*, *Betende Hände*, *Bockwürste auf Pappteller* und *Bügel* zu sehen, von Richter *Mund*, *Papst*, *Hirsch* und *Schloß Neu-Schwanstein*.

[113] Richter zitiert nach Elger 2002, S. 78: „Als ich 1961 zu Götz nach Düsseldorf (und damit in den Westen) kam, war ich zuerst ziemlich ratlos und verzweifelt. Erst die Begegnung mit Fluxus und Pop Art brachte die Befreiung."

mit Richard Hamiltons wegweisender Inkunabel der Popkunst *What is it that makes today's homes so different, so appealing?* aus dem Jahr 1956 vergleichen, auf der ein amerikanisches Durchschnitts-Interieur als Lebensideal ausgegeben wird, und ebenso mit dem *Store* von Claes Oldenburg, der 1961 in einem New Yorker Ladengeschäft selbstgeschaffene ‚Waren' aus Gips zum Kauf anbot und auf diese Weise die moderne Konsumgesellschaft reflektierte.

Insbesondere der Hinweis auf die Fluxus- und Pop-Veranstaltungen im Umkreis der Kunstakademie soll das künstlerische Spannungsfeld am Anfang der 60er Jahre deutlich machen, in dem sich Brehmer damals als Student bewegt hat und dem er neben seinem Studium bei Coester entscheidende Impulse für seine künstlerische Entwicklung verdankt, wie die Werkanalyse zeigen wird. Auch wenn im einzelnen nicht zu rekonstruieren ist, welche Veranstaltungen Brehmer wirklich persönlich besucht hat – an der *Demonstration für den Kapitalistischen Realismus* hat Brehmer nicht teilgenommen, weil er zu dem Zeitpunkt schon in Paris war –, hatte er als Student der Kunstskademie und angesichts seiner Beziehungen zu einigen der Akteure von den Aktivitäten selbstverständlich Kenntnis.[114]

Der schlaglichtartige Exkurs in die lebendige Kunst- und Ausstellungsszene des Rheinlandes um 1960 soll nicht dazu verleiten, voreilige Schlüsse zur künstlerischen Entwicklung Brehmers zu ziehen. Aber er soll deutlich machen, daß sich Brehmer auf dem aktuellen Stand der künstlerischen Avantgarde befand: Er hatte die wesentlichen Kunstentwicklungen und -strömungen rezipiert und stand mit einigen Protagonisten der rheinländischen Kunstszene wie Richter, Lueg, Polke und Beuys in persönlichem Kontakt. Als Brehmer im Frühjahr 1964 nach Berlin übersiedelte, verfügte er durch die künstlerische Ausbildung in Krefeld und Düsseldorf über einen weiten Horizont.

Ausgestattet mit einem Jahres-Stipendium der Poensgen-Stiftung schrieb sich Brehmer im September 1963 im Atelier 17 von William S. Hayter in Paris als „étudiant en

---

Helms 1971, o. S.: „Es waren banale Bildwelten aus Prospekten, Zeitungen, Zeitschriften, dem Familienalbum, die Richter zunächst beschäftigten. Den Anstoß, sich mit derlei abzugeben, an dergleichen Interesse zu nehmen, empfing Richter nach eigenem Zeugnis von den Fluxus-Aktivitäten [...]."

gravure“ für das Studienjahr 1963/64 ein.[115] Von René Block ist die amüsante Anekdote überliefert, derzufolge Hayter nach der Betrachtung einiger Arbeiten von Brehmer gesagt haben soll: „Sie machen genau das, was Max Ernst in seiner Grafik immer erreichen wollte, aber nie geschafft hat.“[116] Da Brehmer die Ausbildung bei Hayter als zu verschult und wenig effektiv empfand, besuchte er das Atelier des berühmten Druckers und namhaften abstrakten Grafikers nur sporadisch. Inwieweit Brehmer in Paris die aktuellen Kunstentwicklungen verfolgte, ist nicht bekannt. Anfang 1964 brach Brehmer den Paris-Aufenthalt nach vier Monaten vorzeitig ab, kaufte sich von dem restlichen Geld eine Druckerpresse und folgte seiner Frau Monika nach Berlin, die dort nach ihrer Ausbildung eine Anstellung als Sozialarbeiterin gefunden hatte, nachdem die beiden in Paris lange überlegt hatten, wohin sie gehen sollten.[117] Die Studienzeit war zu Ende, Brehmer nahm „Wohnung und Atelier in Berlin“[118] und arbeitete fortan als freier Künstler. Sein Jugendfreund René Block war schon ein halbes Jahr zuvor nach Berlin gegangen. Bereits im April und Mai 1964 stellte Brehmer im Cabinet René Block aus, das im selben Haus wie die Freie Galerie von Dieter Ruckhaberle in der Kurfürstenstraße untergebracht war. Und im September nahm er an der Ausstellung *Neo-Dada, Pop, Decollage, Kapitalistischer Realismus* in der kurz zuvor eröffneten Galerie René Block teil.

Brehmers Umzug nach Berlin fiel zusammen mit einem Wendepunkt in der Entwicklung der dortigen Kunstszene.[119] Neben der Gründung der „ersten Berliner Pop-Galerie“[120] von René Block, die dafür sorgte, daß zum ersten Mal Pop, Fluxus und Happenings nach Berlin kamen und daß in Berlin vermehrt Künstler aus dem Rheinland wie Beuys, Vostell, Richter und Polke wahrgenommen wurden, waren es zwei

---

[114] Monika Brehmer ist der Auffassung, Brehmer habe die Pop- und Fluxusaktivitäten „nicht nur wahrgenommen, sondern richtig aktiv miterlebt.“ Aus dem Gespräch des Verfassers mit Monika Brehmer am 7.10.2002 in Berlin.
[115] Im Dezember 1962 war Brehmer ein Stipendium der Ernst-Poensgen-Stiftung in Höhe von DM 5000,- bewilligt worden, das zur Finanzierung eines Studienaufenthaltes gedacht war. Kurz vor der Abreise nach Paris heiratete Brehmer im September 1963 Monika Aich, von der er 1995 geschieden wurde.
[116] Zitiert nach Block 1998, S. 8. Die Begegnung von Block und Brehmer mit Hayter fand einige Monate vor Brehmers Studium im Atelier 17 anläßlich einer gemeinsamen Reise nach Paris statt, die Block bei einem Wettbewerb von „Jugend illustriert“ gewonnen hatte. Dazu Block 1998, S. 8.
[117] Aus dem Gespräch des Verfassers mit Monika Brehmer am 15.5.2002 in Berlin.
[118] Aus einem selbstverfaßten tabellarischen Lebenslauf, im Nachlaß des Künstlers.
[119] Vgl. Roters 1979, S. 15, und Ditzen 1984, S. 40: „[...] Es gab *ein* Jahr [1964, Anm. d. Verf.] in diesen Berliner sechziger Jahren, in dem – parallel – auf vielen Ebenen Neues nach vorn drängte. Die erwähnten Ereignisse gehören ebenso dazu wie die Eröffnung zweier wichtiger Galerien: Großgörschen 35 in einer ehemaligen Fabriketage und René Block in der Frobenstraße.“

weitere Ereignisse, die im Rückblick 1964 zu einem besonderen Jahr machten: Im Frühjahr wurde die Selbsthilfegalerie Großgörschen 35 ins Leben gerufen, die mit dem expressiven Realismus um Markus Lüpertz und Bernd Koberling und mit dem sogenannten Kritischen Realismus um Wolfgang Petrick, Peter Sorge und Ulrich Baehr einflußreiche künstlerische Positionen bekanntmachte. Im November übernahm die Akademie der Künste die Ausstellung *Neue Realisten und Pop Art*, auf der zum ersten Mal in Westdeutschland die aktuellen Positionen aus Paris, London und New York gezeigt wurden. Daniel Spoerri und Jean Tinguely, Richard Hamilton und David Hockney und aus New York Roy Lichtenstein, Andy Warhol und Robert Rauschenberg wurden nun ein Begriff. Im Januar und Februar 1965 fand im Amerika-Haus die erste Rauschenberg-Ausstellung in Berlin statt. Brehmer hat sie höchstwahrscheinlich besucht.[121]

Exkurs Kunstszene West-Berlin

Bevor West-Berlin seit der Mitte der 60er Jahre zu einem bedeutenden Kunstzentrum der Bundesrepublik wurde und fortan aktiv und auf gleicher Augenhöhe mit dem Rheinland die künstlerischen Entwicklungen mitgestalten konnte, hatte die Inselstadt die Rolle einer isolierten Nachzüglerin gespielt.[122] Obwohl Berlin den Nimbus der Frontstadt hatte und deshalb schon in den 50er Jahren Intellektuelle und politisch Aktive angezogen hatte, war die Bedeutung für zeitgenössische Kunst eher marginal: Aus der kulturellen Metropole der 20er Jahre war eine zerstörte und geteilte Stadt geworden, die von ihrem eigenen Mythos zehrte. Die abstrakte Malerei wurde zwar in den 50er Jahren von solch namhaften Künstlern wie Hann Trier und Fred Thieler repräsentiert, konnte sich aber wegen der realistischen und expressionistischen Tradition in Berlin nur langsam durchsetzen. In den 50er Jahren war ein „monströses Revival aller möglichen Expressionismen“ vorherrschend, wie Joachimides einmal ebenso pointiert wie herablassend festgestellt hat.[123] Der Maler Werner Heldt und die Bildhauer Karl Hartung, Bernhard Heiliger und Hans Uhlmann waren Einzelgänger, eigene Schulbildungen wie die Düsseldorfer Gruppe 53 oder ZERO gab es nicht, so daß Rolf-Gunther Dienst konstatieren konnte: „Berlin schien der Moderne verhaftet, der Avantgarde gegenüber aber zurückhaltend.“[124] Kaum hatte sich die ungegenständliche Malerei in Berlin endlich etabliert, setzte um 1960 bereits ein weiterer Wandel in der Kunst ein. Gewisse Tendenzen kündigten einen allmählichen Generationswechsel und die Rückkehr zur figurativen Malerei an. Während die Ausstellung *Generation um 1930* im Haus am Waldsee im Jahr 1960 schon auf jüngere Künstler aufmerksam machte, die größtenteils noch abstrakt arbeiteten, kann die Ausstellung *Gegenwart bis 62* zwei Jahre später, ebenfalls im Haus am Waldsee, rückblickend als Höhe- und Endpunkt der abstrakten Kunst in Berlin betrachtet werden. Arbeiten von Twombly

120 Ohff 1964c, S. 20.
121 Der Ausstellungskatalog befindet sich im Nachlaß des Künstlers.
122 Vgl. McShine 1987, S. 9.
123 Joachimides 1972a, S. 2.
124 Dienst 1985a, S. 8. Die surrealistische Gruppe Zone 5 um Hans Thiemann und Mac Zimmermann war einer eher traditionellen figurativen Malerei verpflichtet.

> und Rauschenberg, die dort zu sehen waren, kündigten Neues an. 1960 wurden in der Galerie Diogenes die ZERO-Künstler, Yves Klein und Piero Manzoni gezeigt.
>
> 1961 stellten zwei Kunststudenten, Georg Baselitz und Eugen Schönebeck, aus und verkündeten ihr erstes pandämonisches Manifest. 1962 erschien das *Zweite Pandämonium*, das die Stilentwicklung der Künstler zu einem pathetischen Realismus wortgewaltig unterstützte. In der Galerie Werner und Katz erregte Baselitz bald danach einen Skandal: Die Bilder *Die große Nacht im Eimer* und *Der nackte Mann* wurden wegen Pornografie beschlagnahmt; erst zwei Jahre später wurde das Verfahren gegen Baselitz eingestellt. Nicht geringen Anteil an der Herausbildung einer neuen expressiven Figürlichkeit hatte die Wirkung des Abstrakten Expressionismus, der 1958 durch zwei Ausstellungen in der Hochschule der Bildenden Künste bekannt wurde.[125] 1963 kam Markus Lüpertz nach Berlin. Hier begann er, seine dithyrambischen Monumentalformen zu entwickeln; im Jahr darauf war er Mitgründer der Selbsthilfegalerie Großgörschen 35. In dieser anfangs sehr heterogenen Künstlergemeinschaft mit den expressiven Realisten, die über die Stadt hinaus Aufsehen erregten, und mit der Gruppe der Kritischen Realisten, die man vor allem in den 70er Jahren als den wichtigsten Beitrag zur Berliner Kunstszene wertete, wurden gewissermaßen traditionelle Entwicklungsstränge der Berliner Kunstgeschichte weitergeführt: der Realismus, der von Menzel über Liebermann zur neuen Sachlichkeit und zum Verismus den Bogen spannt, und der Expressionismus, der seit den Malern der Brücke eine führende Bewegung war.

Dada, um 1920 in Berlin besonders aktiv, kehrte aus dem Rheinland als Neodada in der Form von Fluxus und Kapitalistischem Realismus nach Berlin zurück.[126] Maßgeblichen Anteil daran hatte René Block, der seine Galerie als „moralische Anstalt“[127] und „Kampf- und Programmgalerie“[128] verstand und mit der er als Speerspitze der Avantgarde in Berlin provozieren und politisch aufklären wollte.[129] Im Rückblick hatte sich ähnlich dramatisch wie im Rheinland, aber mit der Verzögerung einiger Jahre und durch die dortige Kunstszene mitgeprägt, in der ersten Hälfte der 60er Jahre der Umbruch der Kunst in Berlin vollzogen.[130]

Das künstlerische Koordinatensystem aus Neuem Realismus, Pop und Fluxus, in dem Brehmer in Düsseldorf wichtige Anstöße bekommen hatte, blieb dank der Galerie

---

[125] Die Ausstellungen hießen *Neue Amerikanische Malerei* und *Jackson Pollock. 1912-1956*. Zur Bedeutung der Abstrakten Expressionisten auf die damaligen Künstler vgl. Schmied 1987, S. 43: „Die Generation der ‚Neuen Wilden‘, der ‚Neuen Expressionisten‘, der ‚Neoexpressionisten‘ lernte die Bilder der Expressionisten durch das Filter der Malerei des amerikanischen Abstrakten Expressionismus sehen.“ Vgl. dazu auch Roters 1979, S. 10.

[126] Zu den Entwicklungslinien in der Berliner Kunst im 20. Jahrhundert siehe Schmied 1987, S. 39ff.

[127] Block 1971, S. 15.

[128] Aus dem Gespräch des Verfassers mit René Block am 21.8.2002 in Kassel.

[129] Vgl. auch Block 1997b, S. 248: „Konservatives, in der Regel finanzstärkeres Kunstpublikum hielt die Galerie für eine rote Zelle, weil deren Künstler mit den politischen Zielen der Studenten offen sympathisierten (in der Tat war Ulrike Meinhof häufige Ausstellungsbesucherin).“

Block für ihn auch nach der Übersiedlung nach Berlin erhalten. Eröffnet wurde die Galerie im September 1964 mit der Gruppenausstellung *Neodada, Pop, Decollage, Kapitalistischer Realismus*.[131] Bereits der Titel verrät die Spannbreite künstlerischer Ausdrucksformen. „Was alle diese Neo-Dadaisten, Pop-Artisten, Décollagisten, kapitalistischen Realisten vereint, ist, daß sie das Banale anpacken und bewältigen", verkündete Heinz Ohff zur Eröffnung.[132] Die gezeigten Bilder waren einer neuartigen Figuration verpflichtet, die „man in allen seinen möglichen Variationen ‚pop art'"[133] nennen konnte. Neben Brehmer stellten sechs Künstler aus dem Rheinland aus: Kuttner, Lueg, Polke und Richter sowie Herbert Kaufmann und Vostell. Aus Berlin kamen Hödicke und Siegmund Lympasik hinzu, so daß das Spannungsverhältnis der beiden Kunstzentren in der Galerie einen konkreten Niederschlag hatte.[134] Bei dieser ersten Ausstellung entschieden Brehmer und Block gemeinsam über die Teilnehmer, die zumindest Brehmer wohl alle persönlich bekannt waren.[135] Für die ersten Jahre kann man davon ausgehen, daß Block mit dem vier Jahre älteren Brehmer intensiv das Programm seiner Galerie diskutiert hat.[136] Bemerkenswert ist das Urteil eines Kritikers, der nur Kuttner, Lueg, Polke, Richter und Vostell als Vertreter einer deutschen Pop Art gelten läßt. Seine Einschätzung, Brehmers „höchst raffinierte Radierungen" seien hier fehl am Platz[137], trifft für die ausgestellten früheren Arbeiten zu, aber das im Katalog abgebildete Werk zeigt, obwohl im Vergleich mit Bildern von Polke oder Richter weniger plakativ, deutlich den neuartigen Umgang mit den Images der Werbung, den Heinz Ohff in seiner Eröffnungsrede heraushob:

> „Der Kunst bleibt heutzutage nichts anderes zu tun, als böse Miene zum guten Spiel zu machen. Schlagt der Zivilisation ein Schnippchen! Verwendet sie gleichsam als Malmittel und collagiert sie, bis sie endlich wieder zu dem geworden ist, was wir uns nur noch ganz leise auszusprechen getrauen: Kunst."[138]

---

[130] Schmied 1987, S. 45: „ Hinter diesen knappen Daten verbirgt sich der folgenreichste Wandel in der deutschen Kunst der letzten vierzig Jahre. In gerade fünf Jahren hat sich die Berliner Kunstszene von Grund auf verändert."
[131] Siehe Gruppenkatalog 1964.
[132] Ohff 1964b, S. 9f.
[133] Manfred de la Motte 1964 im Tagesspiegel, S. 4.
[134] Lothar Quinte stammte aus Karlsruhe, war Brehmer und Block aber wegen einer Gastdozentur an der Werkkunstschule in Krefeld bekannt.
[135] Aus dem Gespräch des Verfassers mit Monika Brehmer am 7.10.2002 in Berlin.
[136] Aus dem Gespräch des Verfassers mit René Block am 21.8.2002 in Kassel.
[137] De la Motte 1964 im Tagesspiegel, S. 4.
[138] Ohff 1964b, S. 5.

Die ersten Fluxus-Veranstaltungen, die überhaupt jemals in Berlin zu sehen waren, wurden in den darauffolgenden Monaten ebenfalls von Block veranstaltet.[139] Im Oktober fand die Aktion *This way Brouwn* von Stanley Brouwn statt, noch im Dezember hatte Beuys mit seinem *Chef-Fluxus-Gesang* seinen ersten Auftritt in Berlin, und im Mai 1965 traten Nam June Paik und Charlotte Moorman auf. Daß Brehmer die Fluxus-Veranstaltungen schätzte, zeigt seine Teilnahme an Vostells Happening *Phänomene* im März 1965 auf einem Autofriedhof und an einem Fluxuskonzert im Forum Theater im darauffolgenden Jahr (**Abb. 5**).[140] Im Mai 1965 hatte Brehmer gemeinsam mit Hansjoachim Dietrich seine erste eigene Schau bei Block. Zum einjährigen Jubiläum der Galerie wurde im September 1965 die Ausstellung *Hommage à Berlin* gezeigt, die im zweiten Teil der Arbeit näher betrachtet wird.

Brehmers Ausgangssituation für seine weitere Entwicklung, insbesondere in Hinblick auf den kritischen Aspekt seiner Kunst, ist vielversprechend. Nach der Ausbildung im Rheinland konnte er nun an der kreativen und vielfältigen Berliner Szene teilnehmen. In der Galerie Block hatte er ein Umfeld gefunden, das künstlerisch auf der Höhe der Zeit war und im Umgang mit gesellschaftlichen Fragen als kritische Instanz anzusehen ist. Gerade der Kontakt zu Wolf Vostell, den er in Berlin näher kennenlernte, scheint für Brehmer künstlerisch und politisch fruchtbar gewesen zu sein. Nach eigenen Angaben hat er viel von seinem sechs Jahre älteren Kollegen gelernt; insbesondere von der kritischen Dimension der Werke Vostells etwa im Vergleich zu den Arbeiten Rauschenbergs war er beeindruckt:

> „Vostells Qualität ist es immer gewesen, dass er versucht hat, eine ästhetische Innovation mit gesellschaftlich-politischen Motiven aufzuladen. Das unterscheidet ihn von Rauschenberg. Bei Rauschenberg ist z. B. Kennedy nur ein Farbfleck. Beim Vostell ist Kennedy etwas anderes. Da ist er ein Politiker, er steht in einem politischen Umraum, das hat eine ganz andere Bedeutung.“ [141]

Hinzu kam die besondere Situation West-Berlins als ‚Frontstadt‘ und Zentrum der antiautoritären Protestbewegung, die den Boden für kritisches Denken bereitete und politisches Engagement begünstigte. Brehmers damalige Ehefrau ist der Ansicht, daß er schon als Jugendlicher ein besonderes Interesse an gesellschaftlichen Fragen entwickelt hatte, auch weil er in Berlin aufgewachsen war, wo er die Tagespolitik im Span-

[139] Dazu Block 1987.
[140] Zu Fluxus in Berlin siehe Block 1987, insbesondere S. 66ff.

nungsfeld zwischen Ost und West unmittelbar miterleben konnte. Er ist ihr als engagierter und kritischer Kopf seit seiner Studienzeit in Erinnerung.[142] Aber erst die Rückkehr nach Berlin wurde für Brehmer unter dem Gesichtspunkt seiner künstlerischen und gesellschaftskritischen Ausrichtung zu einem nachhaltigen Entwicklungsschub.

[141] Brehmer zitiert nach Joachimides 1973, S. 20.
[142] Aus dem Gespräch des Verfassers mit Monika Brehmer am 15.5.2002 in Berlin.

2. Die Entwicklung der künstlerischen Gestaltungsmittel in den frühen Arbeiten

Die hier als frühe Arbeiten bezeichneten druckgrafischen Werke Brehmers stammen aus den Jahren von 1958 bis 1962, also aus der Zeit der Ausbildung in Krefeld und in Düsseldorf. Das Jahr 1963 und die ersten Monate des Jahres 1964 vor dem Wechsel nach Berlin sind im Rückblick als Zwischenphase zu betrachten, in der Brehmer seinen Stil entscheidend weiterentwickelte. Sie wird im Abschnitt über die *Trivialgrafik* behandelt.

Die früheste im Werkverzeichnis aufgeführte Arbeit stammt aus dem Jahr 1959 (B 1).[143] Laut den selbstverfaßten biografischen Angaben in ungeordneten Papieren im Nachlaß hat Brehmer noch während seiner Ausbildung im Carl Lange Verlag 1958 „erste grafische Versuche“ unternommen.[144] Linolschnitte aus diesem Jahr sind im Stil der am Kubismus geschulten gegenständlich arbeitenden Künstler der Nachkriegszeit gehalten und haben technische Fertigkeit (**Abb. 6**). Zugleich entstanden auch Collagen. Nach Aufnahme des Studiums in Krefeld fertigte Brehmer erste ungegenständliche Radierungen an (**Abb. 7**). Die Arbeiten der frühen 60er Jahre sind am Werk der Lehrer orientiert, an den abstrakten, dem Informel zuzurechnenden Arbeiten von Rolf Sackenheim und an den zum Surrealismus tendierenden Blättern von Otto Coester. Bei Coester unternahm Brehmer seit 1961 „Versuche mit fotografischen Schichten: Fotoradierungen, Klischeedrucke etc.“. Bedenkt man die Ausbildung Brehmers zum Reprotechniker, verwundert es nicht, daß er früh mit fototechnischen Reproduktionsverfahren experimentierte. Sein Lehrer mag ihn auch dazu ermutigt haben, zumal Coester ein engagierter Pädagoge und innovativer Grafiker war, der beispielsweise als einer der ersten den Siebdruck künstlerisch anwandte, den er 1951 auf einer Industriemesse kennengelernt hatte.[145]

---

[143] Titel: *R 35/60*. Bei Block 1971 ist 1960 als Entstehungsjahr angegeben. Brehmer hat in das Werkverzeichnis von Block eine von ihm autorisierte Auswahl von frühen Arbeiten bis 1963 aufnehmen lassen. Von der B 8 an wird das Werkverzeichnis als vollständig bezeichnet.

[144] Siehe Dokumente im Nachlaß des Künstlers. Die frühesten dort aufbewahrten druckgrafischen Arbeiten stammen aus dem Jahr 1958.

[145] Vogel 1982, S. 82 und AKL 1992-, Bd. 20, S. 138.

Beurteilt man das frühe druckgrafische Werk vor dem eigentlichen Untersuchungszeitraum dieser Arbeit, ist es aufschlußreich, zwei grafische Zyklen aus dem Jahr 1962 zu betrachten, die sich zwar erheblich voneinander unterscheiden, aber als komplementär gelten können, weil sie zusammen schon konstitutive Merkmale der späteren künstlerischen Verfahren erkennen lassen: die sechsteilige Folge *Les fleurs du mal* und die elf Blätter umfassende Reihe *Visionen*.[146]

Das enge Nebeneinander unterschiedlicher Ausdrucksformen in beiden Zyklen macht deutlich, daß Brehmer damals noch seinen persönlichen Stil suchte, zugleich aber zeigen sie schon die Richtung der kommenden Jahre an, so daß behauptet werden kann, um 1962 erreiche die künstlerische Entwicklung Brehmers eine Schwelle zur Emanzipation, nach der sowohl stilistisch als auch technisch neue Wege beschritten werden.

Brehmers Illustrationen zu den *Fleurs du mal* von Baudelaire sind in erster Linie dadaistischen und surrealistischen Vorbildern verpflichtet. Auch ohne näher auf den konkreten Bezug zu den Gedichten einzugehen, kann man den abgründigen und obsessiven Charakter der Poesie in den grafischen Blättern wiederfinden. Für die bildliche Darstellung des Traumhaften und Geheimnisvollen in der Dichtung mit ihrer inkohärenten und dissoziativen Struktur wählte Brehmer die Montage. Blatt B 3e[147] stellt eine aus unterschiedlichen Bildelementen komponierte Traumlandschaft vor, in der eine antikisch gewandete kopf- und armlose Figur vor einer Hügellandschaft mit tiefem Horizont von rechts durch den Bildraum geht, vorbei an einem Kopf und weiteren Gegenständen (**Abb. 8**).[148] Auf einem anderen Blatt[149] (**Abb. 9**) sind auf ähnliche Weise Objekte unterschiedlicher Gattung und Bedeutung in absurden Größenverhältnissen scheinbar willkürlich miteinander kombiniert; ein senkrecht stehender Vogelflügel er-

[146] Block 1971, *Les fleurs du mal*: B 3a-3f. Die Radierfolge erschien 1963 als erstes Buch mit Baudelaires Gedichten in der Reihe ‚Zwölferdrucke' in der Galerie am Bismarckplatz von Klaus Ulrich Düsselberg in Krefeld. Dort sind sie auch vom 1. bis zum 30.9.1964 in der Ausstellung *Bibliophile Drucke* neben Arbeiten von Rudolf Schoofs, Camille Bryen u. a. gezeigt worden. Vom 29.4. bis zum 31.5.1964 waren sie im Cabinet René Block zu sehen. *Visionen*: B 4a-k. Die Mappe wurde 1963 mit Arbeiten von Detlef Rüscher und Manfred Wotke (ebenfalls Schüler von Coester) in der Galerie am Bismarckplatz gezeigt.

[147] Blätter ohne Titel werden nach der fortlaufenden Bezeichnung der Werkverzeichnisse von Block 1971 und Block 1976 genannt.

[148] B3e ist dem Gedicht *Le Couvercle* (Der Deckel) zugeordnet.

[149] B 3f ist dem Gedicht *L'Irrémédiable I* (Das Unheilbare) zugeordnet.

hebt sich über der banalen Dingwelt. Bemerkenswert an diesem Blatt sind die Elemente der modernen Alltagswirklichkeit mit einer geöffneten Autotür und Schriftfragmenten. Sie kontrastieren das Pathos der Ruinenlandschaft. Aber die Montage im Sinn eines Materialbildes ist nur vorgegeben. Die Technik der Radierung ist streng eingehalten, die Bildelemente sind nicht ausgeschnitten und aufgeklebt. Der Collagencharakter ergibt sich aus der Kombination formal und inhaltlich unterschiedlicher Elemente: Zeichnerisch ausgestaltete Partien stehen neben Umrissen, Aussparungen oder Textfragmenten, Antikisches neben Alltäglichem. Atmosphärisch erinnern die Arbeiten von Brehmer an die Bilder von de Chirico aus der Phase der Pittura metafisica, auf denen ebenfalls architektonische und figürliche Versatzstücke zu unwirklichen und unwirtlichen Bildräumen zusammengestellt sind. Zwar mag de Chirico auf Brehmer inspirierend gewirkt haben, die Orientierung an seinem Lehrer Coester ist dennoch unverkennbar. Insbesondere in der Weichheit der Linienführung und der zarten Tonigkeit der Flächengestaltung, aber auch allgemein im Genre der Gedichtillustration sind die *Fleurs du mal* noch sehr dem Lehrer verpflichet (**Abb. 10**).[150] Eine weitere Inspirationsquelle war Max Ernst, dessen Holzstich-Collagen insbesondere in den frühen Arbeiten einen Niederschlag finden, worauf Heinz Ohff schon 1964 hinwies (**Abb. 11**).[151]

Brehmers Radierungen zu den *Fleurs du mal* erscheinen wie die Rückführung der Collagen von Ernst zu einer geschlossenen Bildfläche. Brehmer verzichtet auf eine Montage vorproduzierten Bildmaterials – seien es nun Holzstiche oder Fotografien. Was Ernst zusammenklebt, entspringt bei ihm der eigenen Fantasie oder wird nach nicht mehr erhaltenen Vorlagen eigenhändig auf die Platte übertragen. Dabei gelingt es Brehmer, die einzelnen Bildelemente durch feine Konturen und Hell-Dunkel-Kontraste sowie durch ihre morphologische Andersartigkeit so stark voneinander abzusetzen, daß die Wirkung einer Collage mit den Mitteln klassischer Grafik erzielt wird. Man

[150] Coester hatte sich in den 20er Jahren zunächst wichtige Impulse von der poetischen Bildsprache Jankel Adlers geholt und war dann während eines Paris-Aufenthaltes entscheidend vom Surrealismus beeinflußt worden.

[151] Siehe Ohff 1964b, S. 8. Max Ernst setzte den harten Bruchkanten der Papiers collés der Kubisten und Berliner Dadaisten seine Collagen aus Holzstichen des 19. Jahrhunderts entgegen. Die Vorlagen für die Klebebilder von Ernst stammten aus Büchern der populären Trivialkultur des 19. Jahrhunderts, sie waren „visuelles Informationsmaterial, nicht dazu bestimmt, aus den Büchern herausgenommen und an die Wände gebracht zu werden"; siehe Spies 1988, S. 93. Die gänzlich unspektakulären Motive der Holzstiche, die wie die Gebrauchsfotografie des 20. Jahrhunderts, welche wiederum von der Pop Art ausgeschlachtet wurde, einem genus humile zuzurech-

könnte auch in Anlehnung an Max Ernsts „gemalte Collagen“ [152] aus den 20er Jahren von einer simulierten Collage sprechen. Im Ergebnis sind die Blätter vielversprechende Arbeiten eines begabten Schülers, der zwar technisch virtuos arbeitet, aber noch unter seinen künstlerischen Möglichkeiten bleibt.[153]

Der Zyklus *Visionen* aus demselben Jahr ist ganz anders angelegt. Er entstand nicht in der herkömmlichen Radiertechnik, sondern in einem fototechnischen Hochdruckverfahren – der Autotypie oder dem Klischeedruck – das Brehmer in jenen Jahren erprobte.[154] Hierzu werden aus Halbtonvorlagen, in diesem Fall Fotografien, Rasternegative hergestellt, die auf eine mit einer lichtempfindlichen Beschichtung versehene Zinkplatte kopiert werden. Anschließend werden die unbelichteten Partien der Druckvorlage mit unverdünnter Salpetersäure geätzt. Brehmer bekam die Rasternegative kartonweise aus Reproanstalten, die für Zeitungen arbeiteten.[155] Das Klischeedruckverfahren ermöglichte Brehmer eine beinahe unbegrenzte Auflagenhöhe seiner Grafik. Fortan wurde die Vorstellung von der Massenauflage ein wichtiger Impuls für Brehmers Tun.

In den *Visionen* werden die zerschnittenen Rasternegative, die häufig in ihrer Gegenständlichkeit so reduziert sind, daß die Vorlagen als Fotografien kaum mehr zu erkennen und deren Motive nur schwer zu rekonstruieren sind, von Brehmer zu Fotomontagen zusammengefügt. Deshalb muß sich der Begriff Fotomontage hier allerdings mehr auf das Material als auf das fotografische Motiv beziehen. Durch Abdecken bestimmter Stellen der Druckplatte konnte Brehmer die Belichtung manipulieren und hat nach dem Ätzen die Platte weiter bearbeitet.[156] Wie frei Brehmer mit den grafischen Techniken umging, zeigen die Tiefdrucke und Farbtondrucke, die Brehmer von den Druckplatten angefertigt hat.[157]

---

nen sind, fragmentierte Ernst und fügte sie wieder paßgenau zusammen, so daß sie manchmal erst auf den zweiten Blick Irritation hervorrufen.

[152] Spies 1988, S. 126.

[153] Heinz Ohff 1964a nennt Brehmer im Berliner Tagesspiegel in der Besprechung der Ausstellung im Cabinet René Block einen „glänzenden Radierer“.

[154] Entsprechend dem technischen Verfahren der Druckart wird die Autotypie bei Block 1971 Ätzung genannt.

[155] Aus dem Gespräch des Verfassers mit René Block am 21.8.2002 in Kassel. Block berichtet, daß einmal eine fotografische Vorlage, die Brehmer aus einer Redaktion bezogen hatte, zuerst von Brehmer in einer Grafik verarbeitet worden war, bevor sie einige Tage später in einer Zeitung oder Zeitschrift erschien.

[156] Käufer 1963, o. S.

Brehmer komponierte aus den vorgefundenen und zerschnittenen Versatzstücken irreale Bildwelten, die zwischen rudimentärer Gegenständlichkeit und Abstraktion pendeln.[158] Dabei ist seine Vorgehensweise ebenso synthetisch wie analytisch. Während auf einigen Blättern die Fragmente zu figürlichen Objekten wie einem Engel gefügt zu sein scheinen und erst bei näherer Betrachtung Irritation hervorrufen (B 4a, **Abb. 12**), sind andere in scharfkantige geometrische Formen aufgebrochen und lassen erst später reale Dinge wie Straßen und Hausfassaden erkennen (B 4c, **Abb. 13**). Beide Methoden haben das Ziel, die Bildelemente jenseits eines kausalen Zusammenhangs zu isolieren und neu zusammenzusetzen. Wie durch ein Kaleidoskop betrachtet, fächert sich die Dingwelt in prismenhafte Facetten und kristalline Strukturen auf und konstituiert sich darin neu. Die einzelnen Formen werden durch ein Liniennetz im Bildraum, der auch leere flächige Kompartimente einschließt, verspannt. Selbst wenn die Räume abstrahiert sind, haben sie wegen der fotografischen Vorlagen einen technoiden Charakter. Dieser Umstand verleiht den Blättern etwas Zwitterhaftes: Sie sind nicht mehr abbildhaft, weil ihre Objekte bis zur Unkenntlichkeit dissoziativ aufgebrochen sind, aber auch nicht abstrakt, weil sich das Formgefüge aus den fotografischen Elementen der realen Wahrnehmungswelt zusammensetzt.

Verglichen mit den Radierungen der *Fleurs du mal* stellt der *Visionen*-Zyklus eine Weiterentwicklung des Montageprinzips dar. Während dort verschiedene Objekte zu einem Ensemble angehäuft werden, der Bildaufbau aber alles in allem einem traditionellen Schema folgt, bekommt der Bildraum hier eine gleichmäßige Struktur aus Flächen und Linien. Bisweilen verfestigt er sich zu einem gleichmäßigen kristallinen Gebilde, einem All-over-pattern, das von seiner strukturellen Beschaffenheit an die Arbeiten der Abstrakten Expressionisten erinnert, in denen die Bildgrenzen negiert sind.[159]

Vorbilder lassen sich dennoch eher in der Klassischen Moderne ausmachen als in der Gegenwart. Eine Rezeption der britischen oder amerikanischen Pop Art ist noch nicht erkennbar, eine Auseinandersetzung mit der abstrakten Kunst der 50er Jahre ist aus dem eigenen Jugendwerk erklärbar, wenngleich andere Einflüsse bedeutender zu sein

[157] Block 1971, S. 65; vgl. auch Katalog 1973a, S. 16.
[158] Vgl. Käufer in Gruppenkatalog 1963, o. S.

scheinen. Brehmer orientiert sich stilistisch an den Errungenschaften des Kubismus und arbeitsmethodisch an dem daraus entwickelten Prinzip der Collage und Fotomontage. Berliner Dadaisten wie George Grosz und John Heartfield hatte Brehmer als Jugendlicher in den Museen Ost-Berlins kennengelernt.[160] Expressionistische und konstruktivistische Anleihen sind ebenfalls zu finden, was das netzartige Liniengefüge und das darin ablesbare Interesse an der kompositorischen Konstruktion anbelangt. Das aufragende Flügelpaar auf Blatt B 4a ist in seinem zackigen Zug nicht nur kubistisch aufgefächert und expressiv gestaltet, sondern erreicht einen emblematischen Gestus, der an das Märzgefallenen-Denkmal von Walter Gropius denken läßt. In der Komposition B 4c erscheint die geometrische, kristalline Oberflächenstruktur etwas zurückgenommener, die ihre Vorläufer bei Lyonel Feininger, Bruno Taut oder Paul Klee hat, aber durch den Filter des Informel in ihrer organischen Metaphorik reduziert ist und eher als ein formales Gestaltungsprinzip betrachtet werden muß.[161]

Exkurs Montage

Die dadaistische (Foto)-Montage ist wie die Collage ein montiertes Materialbild und geht in ihrem Prinzip auf den Kubismus zurück.[162] Zwar sind Klebe- und Materialbilder auch schon aus früheren Jahrhunderten bekannt, sie sind aber als volkstümliche und spielerische Randerscheinungen oder in der Variante bestimmter Trompe-l'œil-Bilder eher dem Kunsthandwerk oder der Karikatur zuzurechen.[163]
Da die italienischen Futuristen und russischen Avantgardisten etwa gleichzeitig mit Picasso und Braque die Montagetechnik als adäquates Ausdruckmittel entdeckten – beide Gruppen empfingen entscheidende Impulse im Umfeld der Pariser Kubisten – und bis zum Ende des zweiten Jahrzehnts zunächst die Zürcher und dann die New

---

159 Sauerbier 1998, S. 51, spricht von „informellen Strukturen".
160 Siehe Spiegel 1971a, S. 139.
161 Das Bedeutungsspektrum des Kristallinen in der Kunst kann kaum auf das frühe Werk Brehmers angewendet werden, zumal in den Arbeiten des Untersuchungszeitraumes das dichte Liniengefüge der frühen Arbeiten stark aufgelockert ist.
162 Die Papiers collés von Picasso und Braque sind die ersten Montagen der Avantgarde. Sie stellten eine Variante der zweiten, synthetischen Entwicklungsstufe des Kubismus dar. Während die erste, analytische Phase des Kubismus um etwa 1910 insbesondere in der Nachfolge von Cézanne die mimetische Abbildhaftigkeit und den illusionistischen Bildraum als konventionalisierte künstlerische Errungenschaft seit der Renaissance endgültig überwand, indem der Bildgegenstand in Segmente aufgespalten wurde, die eine simultanperspektivische Ansicht des Objektes von allen Seiten ermöglichten, beschritt wenige Jahre später die synthetische Variante auf dieser Grundlage den umgekehrten Weg einer Zusammenfügung verschiedener Fragmente zu einem flächigen Objekt in der vorderen Bildebene. Damals tauchten zum ersten Mal Buchstaben und Wortfragmente in Bildern auf. Diese alltäglichen Elemente waren noch gemalt, zeigten aber die Richtung der Weiterentwicklung an. Auf Picassos und Braques Klebebildern seit 1912 sind zum ersten Mal bildfremde Materialien eingefügt. Aus Zeitungsausschnitten, Stoffresten, Tapetenstreifen und anderen Materialien wurden Bilder geklebt, die allerdings immer noch einem traditionellen Kompositionsgedanken unterworfen waren, denn sie fügten konstruktive Farbflächen zu Dingen. Fotografien verwendeten Picasso und Braque nicht. Zu Montage und Collage siehe vor allem Mahlow 1968a, Wescher 1974, Jürgens-Kirchhoff 1978, Honnef 1991a, Honnef 1991b und Waldman 1992.
163 Wescher 1974, S. 7-16.

> Yorker und Berliner Dadaisten Collageformen erprobten, kann man davon sprechen, daß innerhalb weniger Jahre die Montage für die künstlerische Avantgarde zum entscheidenden gestalterischen Prinzip wurde.[164] Die Montage als Oberbegriff der Collage war mehr als ein Stilmittel, sie wurde zu einer Methode, einer „Grundhaltung künstlerischen Arbeitens“[165] und bestimmt bis zur Gegenwart alle künstlerischen Gattungen. Sie erwies sich als geeignetes Mittel – als „symbolische Form“ im Sinne Panofskys und Cassirers – zur Aneignung der modernen Wirklichkeit, weil sie den Künstlern die Möglichkeit in die Hand gab, ein im Lauf des 19. Jahrhunderts zerfallenes Weltbild disparat darzustellen.[166]
>
> Insofern ist das „Prinzip Montage“ eine Reaktion auf die Zivilisationsprozesse der Moderne, die mit der Verwissenschaftlichung der Lebensgrundlagen, den Errungenschaften der politischen und gesellschaftlichen Aufklärung sowie der Industrialisierung und Mobilisierung der Massen von großen Umwälzungen geprägt war, und kann als paradigmatisch bezeichnet werden.[167] Die allmähliche Durchsetzung der Fotografie im 19. Jahrhundert war dabei eher ein Symptom als die Ursache für den künstlerischen Positionswechsel um 1900. Sie führte den Künstlern zwar vor Augen, daß die Malerei nicht mehr das Monopol auf die nachahmende Darstellung der Wirklichkeit hatte. Folgenschwerer an der Erfindung der Fotografie war aber das Ergebnis, daß die mit ihr eingefangene Welt ein pluralistisches System unterschiedlicher Perspektiven darstellte. Die Vorstellung einer kohärenten, illusionistischen Wiedergabe der Wirklichkeit, gegen die es immer schon wahrnehmungspsychologische und erkenntnistheoretische Einwände gegeben hatte, erwies sich endgültig als ein Trugbild.[168] Die Welt ließ sich nicht länger in ein Bild zwängen, sondern bestand aus tausend Momentaufnahmen, so daß Honnef feststellt: „An die Stelle der überschaubaren perspektivischen Regelung des Weltbildes ist das komplexe, heterogene und disparate Anschauungsmodell der Montage getreten.“[169]

Die frühen Fotomontagen Brehmers entstanden auf der Grundlage dieser künstlerischen Überlegungen. Entsprechend verwendete der Künstler in seinen Werken vorgefundene, reale Bilder als Ausgangsmaterial, die trotz ihres dokumentarischen Charakters die Bruchstückhaftigkeit der Welt und die willkürliche Ausschnitthaftigkeit jeder Wahrnehmungsbestrebung deutlich machen. Durch Kombination dieser verschiedenen Materialien wird nicht nur die Unübersichtlichkeit der Wirklichkeit bestätigt, die Montage gelangt durch die scheinbare Bezugslosigkeit ihrer Elemente auch zu überraschenden Neuschöpfungen und Interpretationen, die, um es mit Lautréamont zu sagen, dann ein Poesiepotential haben, wenn sich Nähmaschine und Regenschirm auf dem Seziertisch be-

---

[164] Zum „Prinzip Collage“ siehe Mahlow 1968b, S. 7ff. und Honnef 1991, S. 13ff.
[165] Mon 1968, S. 13.
[166] Waldman 1992, S. 11: „The technique of collage was ideally suited to capture the noise, speed, time and duration of the twentieth-century urban, industrial experience.“ Zur Montage als ‚symbolischer Form‘ siehe Honnef 1991b, S. 44ff.
[167] Jürgens-Kirchhoff 1978, S. 7ff. Siehe auch Waldman 1992, S. 15: „Throughout this century, collage has come to symbolize a revolution in the nature of making art.“
[168] Vgl. Honnef 1991, S. 13f.
[169] Honnef 1991, S. 17.

gegnen.[170] Die Fragmente von Häusern, Straßen, technischen Apparaten und selbst Landschaften werden als gleichwertiges Bildmaterial neu zusammengestellt. Insofern orientierte sich Brehmer an den Berliner Dadaisten, die fotografisches Material montierten. Allerdings unterscheiden sich die Blätter erheblich von den Collagen John Heartfields, Raoul Hausmanns oder Hanna Höchs, weil Brehmers Arbeiten weniger figürlich sind und kaum als kritische Umformungen der Umwelt gelten können, sondern eher als ‚visionäre' Kompositionen, die sich vom Gegenstand beeindruckt zeigen und deren Reiz sich aus aus der technischen und formalästhetischen Virtuosität ergibt.[171] Während in einer anderen Radierfolge aus dem Jahr 1963, *Zwielicht*, die in ihrer eher konventionellen Technik und Formfindung hinter der stilistischen Entwicklungsstufe der *Visionen* zurückbleibt, immerhin die Themen Krieg und Gewalt verbildlicht werden (**Abb. 14**)[172], ist an den Stadtlandschaften von 1962 weder ein pazifistischer noch ein gesellschaftskritischer Kommentar abzulesen. Dennoch klingt in den *Visionen* ein künstlerisches Motiv an, das Brehmer in den folgenden Jahren noch beschäftigen wird: das Problem der Medialisierung von Wirklichkeit oder die Frage, was ein konstruiertes Bild eigentlich darstelle.

Zusammenfassend ergeben sich aus der Betrachtung der beiden Grafikzyklen, der *Fleurs du mal* und der *Visionen*, neben dem Interesse an den medialen Eigenschaften der Kunst bereits einige konstitutive und signifikante Elemente der künstlerischen Vorgehensweise Brehmers, die für ihn in den darauffolgenden Jahren bestimmend bleiben und die er systematisch weiterentwickelt. Erstens benutzt Brehmer vorgefundenes Bildmaterial, verarbeitet also nicht die äußere Wahrnehmungswelt, sondern deren Abbilder. Zweitens bedient sich Brehmer der Montagetechnik, eines bewährten kombinatorischen Gestaltungsmittels, das Widersprüchliches miteinander verbindet und durch den erzielten Verfremdungseffekt neue Aussagen ermöglicht. Drittens verwendet Brehmer zunehmend fototechnische Druckverfahren, die den Arbeiten die Ästhetik der Vorlagen geben und eine annähernd unbegrenzte Vervielfältigung der Arbeiten ermöglichen.

---

[170] Vgl. Schneede 2001, S. 77, und Mon 1968, S. 13.

[171] Darin lassen sich Brehmers Montagen mit den Metropolis-Collagen des Berliner Dadaisten Paul Citroen vergleichen, auf denen die aufgetürmten Wolkenkratzer ebenfalls mehr Faszination als Kritik verraten.

[172] Der Zyklus *Zwielicht oder die Flügel der Taube* ist nicht in das Werkverzeichnis aufgenommen. Das *Eisenbild* etwa zeigt zwei menschliche Gestalten im Kampf mit einer oder um eine Maschine, auf dem Blatt *Krieg droht* wird die Friedenstaube dem kriegerischen Chaos gegenübergestellt. Siehe dazu auch Käufer 1963, S. 5.

III. Von der Pop-Montage zur politischen Schautafel. Werkentwicklung und Werkanalyse unter Einbeziehung der Distributions- und Vermittlungsstrategien KP Brehmers.

1. *Trivialgrafik*

1965 fertigte Brehmer eine farbige Autotypie ohne Titel, von der zunächst nur wenige Probedrucke entstanden (B 40, **Abb. 15)**; 1971 bot die Griffelkunst-Vereinigung Hamburg ihren Mitgliedern 1.200 Exemplare an. Das grafische Blatt zeigt geläufige Motive der modernen Medienwirklichkeit und Alltagskultur, die, akzentuiert durch Kreise und monochrome Farbflächen in Pfeilform, zu einer ausgewogenen Komposition angeordnet sind. Neben zwei Raumfahrern, die zweimal erscheinen, und einem Pin-up-girl sind Haushaltsgegenstände sowie drei Motive mit Autos zu sehen. Diese ‚populären' Dinge des normalen Lebens und der massenmedial erreichbaren exklusiveren Welt der Astronauten und Mannequins sind weniger nach Bedeutung als eher nach kompositorischen Kriterien in das Bild gefügt; ‚high and low', Sensationelles und Alltägliches treffen als gleichwertige Errungenschaften der modernen Industriegesellschaft aufeinander, „das Triviale wird zum Objekt allgemeinen Interesses"[173]. Im Vergleich zum *Visionen-Zyklus* aus dem Jahr 1962 ist die technische Arbeitsweise Brehmers grundsätzlich unverändert: Fotografische Vorlagen werden in einem fotomechanischen Druckverfahren zur Grafik verarbeitet. In der künstlerischen Umsetzung ist dagegen alles anders. Die kleinteilige Bildanlage, in der figürliche Rudimente zu mehr oder weniger abstrakten Kompositionen aufgebaut werden, ist einer großzügigeren und straffen Flächenordnung gewichen. Bedeutender ist die Wiederentdeckung der Figur, die nicht mehr bis zur Unkenntlichkeit zerstückelt wird, sondern in Form eines fotografischen Motivs im Ganzen oder auch als Fragment bei Brehmer Bildwürdigkeit erlangt. Im Vergleich dazu mußte die Figur in den Radierungen der *Fleurs du mal* noch der eigenen Fantasie entspringen, obwohl auch dort bereits das Vorgefundene im Nachempfundenen in Erscheinung tritt, während die fotografischen Vorlagen der *Visionen* Bausteine einer weitgehend abstrakten Bildwelt waren.

Eine Zwischenphase um 1963/64 macht den Prozeß der allmählichen Hinwendung zu fotografischen Motiven auf dem Weg vom *Visionen-Zyklus* zur *Trivialgrafik* deutlich. Die Annäherung geschieht auf zweifache Weise, durch die Erprobung fotografischer Vorlagen als Bildmotiv in der Technik der Radierung und in der kontinuierlichen Ausweitung der gegenständlichen Anteile in den Klischeeätzungen.

Die Radierung *Raum (Modell Ford)* von 1963[174] (B 10, **Abb. 16**) zeigt in der Form eines Triptychons wie ein Comicstrip drei Ansichten eines Autos nach Fotografien, die ästhetisch dem Bereich der Werbung entstammen. Ausschnitt und künstlerische Auffassung des Gegenstandes in der grafischen Umsetzung weisen eindeutig auf eine fotografische Vorlage hin. Zwar war dem Klischeeätzer Brehmer der Umgang mit Fotografien im kommerziellen Druckbetrieb vertraut, als geeignetes künstlerisches Mittel der Zeit konnte es ihm nach seinen anfänglichen Versuchen aber erst erscheinen, als sich zu Beginn der 60er Jahre ein Neuer Realismus durchzusetzen begann und im Umkreis der Düsseldorfer Akademie selbst zum ersten Mal Pop erprobt wurde. Dennoch benötigte Brehmer offenbar noch den Umweg über die klassische Tiefdrucktechnik der Radierung, um sich der künstlerischen Tauglichkeit der fotografischen Vorlagen versichern. Das ebenfalls 1963 entstandene Blatt B 8[175] (**Abb. 17)** unterscheidet sich von dem ein Jahr später produzierten Blatt B 16 (**Abb. 18**) in der Komposition kaum: Figuren und Flächen ordnen sich mit geometrischen Grundformen zu einem kompakten Bildraum. Die beiden Arbeiten sind dennoch sehr verschieden. Das liegt an zwei Merkmalen, die dem früheren Blatt noch fehlen: dem konsequenten fototechnischen Druckverfahren und der Farbe. Beide künstlerischen Mittel ermöglichen es Brehmer in der späteren Grafik, Reproduktion und Vorlage ästhetisch gleichzusetzen, indem die Handschrift des Künstlers, die auf dem älteren Blatt in der Nachbearbeitung der fotografischen Fragmente noch deutlich ist, zurückgedrängt wird zugunsten einer direkten Übertragung massenkultureller Motive auf den Bildträger.

---

[173] Osterwold 1999, S. 7.
[174] Ein im Nachlaß des Künstlers befindliches Exemplar ist mit 1963 datiert, im Werkverzeichnis ist 1964 als Entstehungsjahr angegeben.
[175] Ein im Nachlaß des Künstlers befindliches Exemplar ist mit 1963 datiert, im Werkverzeichnis ist 1964 als Entstehungsjahr angegeben.

Die zweite Methode der Annäherung an den fotografischen Gegenstand, die Brehmer etwa gleichzeitig anwendet, ist die kontinuierliche Weiterentwicklung der seit dem *Visionen-Zyklus* praktizierten fototechnischen Klischeeätzung. Blatt B 14 ist einem neuen Interesse am Realismus verpflichtet (**Abb. 19**). Trotz der setzkastenhaften Kleinteiligkeit und der Fragmentierung der Figur ist eine deutliche Hinwendung zum vorgefundenen Gegenstand der Medienwirklichkeit erkennbar. Die Autotypien dieser Phase sind bereits Vierfarbdrucke. Brehmers Umzug nach Berlin markiert also nicht nur eine neue Lebensphase, innerhalb eines Jahres wird auch das künstlerische Werk einem grundlegenden Wandlungsprozeß unterzogen. Während Brehmer im Frühjahr auf der Ausstellung im Cabinet René Block noch die poetischen *Fleurs du mal* und die ambitionierten *Visionen* präsentierte, weist Blatt B 14, das für das Ausstellungsplakat verwendet wurde, bereits in die Zukunft.

Die Blätter der *Trivialgrafik*, die um 1964/65 entstanden, enthalten also schon alle Merkmale der internationalen Pop Art, die Brehmer bemerkenswert früh rezipiert, wenn man berücksichtigt, daß Pop vor der Mitte der 60er Jahre in Kontinentaleuropa kaum zu sehen war und erst 1964 mit der Verleihung des Großen Preises der Biennale von Venedig an Rauschenberg ins öffentliche Bewußtsein trat. Wenn Brehmer Arbeiten von Rauschenberg nicht schon 1961 bei Jean Pierre Wilhelm in Düsseldorf gesehen hat, wird er spätestens im Winter 1964/65 in Berlin Originalen der Pop Art, insbesondere von Rauschenberg, begegnet sein, in den bereits erwähnten Ausstellungen *Neue Realisten und Pop Art* in der Akademie der Künste und *Robert Rauschenberg* im Amerika-Haus.

In der Technik der Montage, die durch das Nebeneinander von Ungleichem und Ungleichzeitigem überraschende visuelle Wirkungen ermöglicht, präsentiert Brehmer in seiner *Trivialgrafik* und in den *Klischeedrucken*, die ihre Bezeichnung nicht nur dem Druckverfahren zu verdanken haben, die klischeehafte Wirklichkeit der Überflußgesellschaft: industriell gefertigte Konsumgüter, Bilder aus Kino und Fernsehen, daneben piktogrammartige Zeichen und typografische Kürzel oder Schriftzüge. Ganz gleich, ob es sich um Astronauten, Sportler oder Mannequins handelt, denen Brehmer viel Platz einräumt, ob Autos, Hubschrauber oder Haushaltswaren gezeigt werden, stets ver-

wendet Brehmer Abbildungen aus den Massenmedien, die jedermann zugänglich sind. Buchstaben verweisen auf die Allgegenwart von Schrift in Form von Neonreklame und dergleichen und verbildlichen dieses Kommunikationsmedium der Großstadtkultur in prägnanten Zeichen.[176] Die subjektive Interpretation der eigenen Erfahrungswelt tritt in den Bildern der Pop Art hinter die scheinbar unkommentierte Wiedergabe von Mustern und Typen zurück. Während die Artikel der Warenwelt nicht als nützliche Produkte, sondern als Metaphern des grenzenlosen Konsums gezeigt werden, interessiert sich Brehmer nicht für die Frau als Individuum, sondern für das stereotype Bild der Frau als ikonenhaftes Sexsymbol, das die Massenmedien erzeugen.[177] Brehmers Arbeiten reflektieren die ‚Mythen des Alltags', also die Verbreitung von Banalitäten als massenhaft gefertigtes industrielles Produkt wie als massenhaft rezipierbares Abziehbild. Indem Brehmer das vorgefertigte Image verwendet, macht er auf die Macht der Medialisierung aufmerksam. Niklas Luhmanns Feststellung, „was wir über unsere Gesellschaft, ja über die Welt, in der wir leben, wissen, wissen wir durch die Massenmedien"[178], bedeutet, daß die Medien nicht nur Vermittler, sondern in erster Linie Erzeuger von Wirklichkeit sind. Diese Erkenntnis und das berühmte Diktum Marshall McLuhans, das Medium sei die eigentliche Botschaft und bestimme die Wahrnehmung entscheidend, müssen auf Brehmer wie auf Künstlerkollegen und andere Zeitgenossen ebenso faszinierend wie erschreckend gewirkt haben. Indem die Künstler die Prinzipien der Werbung und Unterhaltungsindustrie auf ihre Arbeiten übertrugen und die Mechanismen des Konsums und der Reklame entlarvten, übten sie auch Medienkritik.

Die eindeutige Stellungnahme ist der Pop Art allerdings fremd. Ihre Kritik wird durch die ambivalente Haltung zwischen Zustimmung und Ablehnung gekennzeichnet; das Verhältnis zueinander entsteht im Auge des Betrachters. Brehmers *Aufsteller* und *Schachteln*, mit denen er seinen Beitrag zum „Ausstieg aus dem Bild" (Laszlo Glozer)

---

[176] Vgl. Kolberg 1993 über die Schrift in der Pop Art. Zur Sprache in der Kunst siehe gleichnamigen Katalog 1993.

[177] Schneede 2001, S. 197: „Indem aber Pop mediale Bilder als Zeichen, Exempel, Topoi und Klischees heraushob, isolierte, vergrößerte, in den Kunstkontext versetzte und damit heroisierte, machte Pop sie zu Inbildern, ja Ikonen ihrer Zeit. Erst durch Warhols Siebdrucke wurde Marilyn Monroe vollends zum Mythos, erst durch Lichtenstein der Comic salonfähig." Vgl. auch Heinrich 1998 und Kaufhold 1998, S. 15f.

[178] Luhmann 1996, S. 9, vgl. dort auch S. 20: „Unsere Frage hat also jetzt die Form: Wie konstruieren Massenmedien Realität? Oder komplizierter [...]: Wie können wir [...] die Realität ihrer Realitätskonstruktion beschreiben? Sie lautet *nicht*: Wie *verzerren* die Massenmedien die Realität durch die Art und Weise ihrer Darstellung? Denn

leistet, und die ähnlich wie Warhols Brillo-Boxes Produktverpackungen und Reklametafeln aus dem Kaufhaus imitieren, veranschaulichen das künstlerische Prinzip der scheinbaren Affirmation, das für die ganze Pop Art maßgeblich war.[179] Der *Aufsteller 15* **(Abb. 20)** beispielsweise unterscheidet sich phänomenologisch kaum von der Gebrauchsform im Alltag. Er gibt eine authentische Beschaffenheit vor, die den Eindruck erweckt, er bewerbe und biete eine bestimmte Ware an.[180] Der *Aufsteller* verzichtet dabei auf jede Eigenschaft, die dem Objekt eine künstlerische Qualität und Bestimmung zuweisen könnte, er ist „das Versatzstück einer inszenierten Scheinwelt"[181], wie Brehmer selbst formulierte. Das Kunstwerk ist nach den marktstrategischen Gesetzmäßigkeiten des Produktdesigns geschaffen und nicht nach subjektiven Kriterien. Lediglich bestimmte Verfremdungen und die handwerklichen Unzulänglichkeiten des Künstlers im Vergleich zur industriellen Fertigung können als Hinweis für die Entschlüsselung des Werkes verstanden werden.[182] Das Verhältnis von Imitation und Verfremdung ist derart austariert, daß der Betrachter dieser Arbeit, der ein solches Objekt nicht im Kunstkontext vermutet, eine kritische Distanz entwickelt, da das Werk nicht seiner Erwartungshaltung entspricht und folglich nicht zur Identifikation taugt.[183] Im günstigen Fall wird beim Rezipienten ein Prozeß der Bewußtwerdung ausgelöst, der zur kritischen Auseinandersetzung mit dem gesellschaftlichen Konsumverhalten und den Strategien der Werbung führt.[184] Grundsätzlich nichts anderes strebte Bertolt Brecht mit dem Verfremdungseffekt seines epischen Theaters an. Die Werkinterpreta-

---

das würde ja eine ontologische, vorhandene, objektiv zugängliche, konstruktionsfrei erkennbare Realität, würde im Grunde den alten Essenzenkosmos voraussetzen."

[179] Zum Prinzip der Affirmation als Negation der Negation siehe Brock 1990, S. 183ff.: „Kurz, die Pop-Programmatik war affirmativ. Dummerweise hatte der alte Marcuse das noch nicht mitgekriegt und versuchte immer noch, den jungen Leuten jenen Typus von Kulturkritik nahezulegen, den er als junger Mann in den zwanziger Jahren kennengelernt hatte. Und Marcuse veröffentlichte einen alten Aufsatz, indem er den affirmativen Charakter der Kultur geißelte. Da galt ‚affirmativ' als positiv rechtfertigend und zustimmend. Davon konnte in der Pop Art keine Rede sein. [...] Affirmation ist ja Negation der Negation als erneute Ausgangsposition. Vielleicht hätte man stets negative Affirmation sagen sollen, wenn man die Haltung der Pop Art zu kennzeichnen versuchte. [...] Der Kulissenzauber der Unterhaltungsindustrie ist durch die Pop Art zum Enthüllungskunststück verwandelt worden, wie es sich Brecht oder Kracauer oder Benjamin vielleicht auch schon für die erste Phase der Massen-/ Konsumgesellschaft Ende der zwanziger Jahre hatten vorstellen können." Vgl. dazu auch Schweinebraden 1985a, S. 302f.

[180] Vgl. Maharaj 1992, S. 21f.

[181] Brehmer auf einem losen Dokument ohne nähere Angabe, im Nachlaß des Künstlers.

[182] Osterwold 1999, S. 17: „Die Euphorie trägt eine Nuance von Melancholie; Politur und Schminke erhalten eine hintergründige, abgenutzte Patina, die Präzision wird umdisponiert, wirkt herausfordernd. So wie Designer Produkte vorführen, führen nun Künstler designte Produkte vor."

[183] Zu den Verfremdungsstrategien in der Pop Art siehe Koch 1972, S. 217ff.

[184] Brehmer schrieb zur Ansprache des Betrachters: „Wenn ich Formen der Werbung in meiner Arbeit verwende, so hat das nur einen Grund – aktuelle Kommunikationsstrukturen umfunktionieren, wertfrei machen, den Betrachter sensibilisieren." Loses Dokument im Nachlaß des Künstlers, ohne Datum.

tion hängt allerdings auch vom Bewußtseinsstand des Rezipienten ab: Während der Intellektuelle in den Werken der Pop Art seine eigene Machtlosigkeit gegenüber den Mechanismen der Konsumgesellschaft erkennt und in ihnen deshalb einen kritischen Kommentar zu seiner Lage aufspürt, wird sie ein Unternehmer möglicherweise als „kulturelle Legitimation“ seiner eigenen Weltanschauung begreifen.[185]

Betrachtet man das Verhältnis von *Aufsteller* und Kaufhaus-Original, ist die Überführung der Kunst in das Leben erkauft zum Preis einer „Identitätskrise“, die „dem möglichen Überschritt der imitativen Repräsentation einer gegebenen Wirklichkeit in diese selbst“ entspricht, wie Max Imdahl 1968 anläßlich der documenta 4 ein zentrales Merkmal der Pop Art formulierte.[186] Die Frage, die angesichts der Flaggenbilder von Jasper Johns gestellt wurde – „is it a flag or is it a painting?“[187] – müßte bei Brehmer lauten: Ist es ein Werbeaufsteller oder ist es ein künstlerisches Objekt, das so aussieht wie ein Werbeaufsteller? Brehmers *Aufsteller* ist die deutsche Antwort auf Warhols *Brillo Box*, die wenige Jahre zuvor die von Jasper Johns und anderen eingeleitete Identitätskrise auf ihren Höhepunkt führte, weil sie eine radikale Attacke auf den traditionellen Kunstbegriff war, indem sie zeigte, „daß die Differenz zwischen Kunst und Realität unmöglich in den äußeren Unterschieden liegen kann“[188]. Das Verhältnis von Abbild und Wirklichkeit war neu zu überdenken, wenn Signifikant und Signifikat miteinander verschmolzen und man sich die Frage stellte, ob man nur das sehen sollte, was man sah. Eine Kunst, die reine Fakten imitierte, hatte damit ein semiotisches Problem berührt. Insofern verfügt die Pop Art, die in grellen Farben scheinbare Banalitäten darstellt, wie Konzeptkunst und Minimal Art über einen intellektuellen Ansatz.[189] Die Identitätskrise hatte freilich schon mit Duchamp begonnen, als er alltägliche Gegenstände

---

[185] Vgl. Buchloh 1989, S. 54, über die Rezeption der Werke Warhols: „Warhol hat in seinen Arbeiten die unternehmerische Weltanschauung des späten 20. Jahrhunderts mit der phlegmatischen Sicht der Opfer dieser Weltanschauung, der Konsumenten, vereint. Die emotionslose, distanzierte Einstellung der einen, strategisch ausgeklügelt, um auszubeuten und zu zerstören, ohne sich verantworten zu müssen, verbindet sich mit der anderen, denen Warhol zu bestätigen scheint, daß sie als Konsumenten den Status eines Subjekts nicht mehr besitzen [...].“

[186] Imdahl 1968, S. XV.

[187] Zitiert nach Alloway 1996, S. 70.

[188] Danto 1996, S. 19. Vgl. dazu auch Lüthy 2002, S. 151: „Es wich einer Produktionsweise, die sich derjenigen der Dinge so weit anglich, bis sich das Bedrucken eines Verpackungskartons vom Bedrucken von Warhols Nachbau nur noch dadurch unterschied, daß Ersteres von der Maschine vorgenommen wurde, bei Letzterem Warhol selbst die Maschine war.“

[189] Osterwold 1999, S. 226.

zum Kunstwerk erklärte und damit das erste Mal schwerwiegend in die Korrelation von Vorbild und Abbild eingriff.

Exkurs Pop Art

Wenn man die Pop Art als einen „Realismus einer Dingwelt ohne Hierarchien“[190] definiert, so ergibt sich als Antwort auf die Frage nach ihren kunstgeschichtlichen Vorbildern, die auch Brehmer beeinflußten, daß neben dem Kubismus, der mit der ‚Erfindung‘ der Collage das technische Rüstzeug bereitstellte, vor allem Dada und Surrealismus wichtige Impulse lieferten.[191] Nach dem Zweiten Weltkrieg entstanden in England etwa gleichzeitig um das Jahr 1947 erste Bildmontagen, von denen zwei als Inkunabeln der frühen Pop Art gelten: das Klebebild *For Käthe* von Kurt Schwitters, und die Collage *I was a rich man's plaything* von Eduardo Paolozzi, der sich an Schwitters orientiert hatte[192] und bald wie Richard Hamilton Mitglied der progressiven Independent Group am Institute of Contemporary Arts wurde.[193] Während in Schwitters‘ Collage erstmals der Comicstrip als triviale Literatur- und Bildgattung verklebt wurde, bildet die Arbeit von Paolozzi zwei zukünftige Bildmotive der Pop Art ab, eine Colaflasche und ein Pin-up-girl. Daneben wird lautmalerisch der Knall einer Pistole visualisiert: POP! Als Hamilton 1956 seine Collage mit dem Titel *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* machte (**Abb. 21**), auf der neben Dingen des modernen Lebens das Wort ‚Pop‘ zu sehen war und die er auf der bahnbrechenden Ausstellung *This is tomorrow* in der Whitechapel Art Gallery zeigte, war die Namensgebung für die neue Kunstrichtung durch Lawrence Alloway unvermeidlich, noch bevor Rauschenberg und Johns am Ende der 50er Jahre die Entwicklung der amerikanischen Pop Art, insbesondere in ihrer New Yorker Variante um Warhol und Lichtenstein, entscheidend beförderten.[194] 1971 erwies René Block Hamilton Reverenz, als er die berühmte Collage an den Anfang des Werkverzeichnisses des Kapitalistischen Realismus stellte.

---

[190] Osterwold 1999, S. 143.

[191] Der Amerikaner Marsden Hartley kann als einer der frühen Vorläufer der Pop Art gelten und ist ein typisch amerikanisches Phänomen, weil er, zwar beeinflußt von europäischem Kubismus und der New Yorker Dadabewegung um Duchamp, Man Ray und Francis Picabia, wichtige Anstöße von der sogenannten Ash-Can-School erhalten hatte, die in der Tradition der Volkskunst stand und das großstädtische Amerika zum ersten Mal mit allen negativen Seiten dargestellt hatte. Hartleys Werke sind emblematische Bilder aus einer der ersten Industriegesellschaften der Welt am Anfang des 20. Jahrhunderts. Auf europäischer Seite sind die Berliner Dadaisten Raoul Haussmann und John Heartfield zu nennen, die mit der Fotomontage die Grundlage schufen, die vielgestaltige Zivilisation (anti)-künstlerisch zu erfassen. Dadurch wurde insbesondere Heartfield für die kritische Künstlergeneration der 60er Jahre zum wichtigen Vorbild (vgl. dazu Pachnicke 1991, S. 11). Surrealistische Künstler wie Max Ernst und René Magritte wandten die künstlerischen Prinzipien der Dadabewegung an, um die „Lösung des scheinbaren Widerspruchs zwischen Traum und Wirklichkeit in einer Art absoluter Wirklichkeit, der Surrealität“ (André Breton, Erstes Manifest des Surrealismus) herbeizuführen. Die Simultaneität verschiedener Bildobjekte ist auch den Werken Fernand Légers eigen, dessen Arbeiten im Vergleich zu den Surrealisten, von denen er später auch beeinflußt wurde, die Welt des Fortschritts und der Technik in präziser und monumentalisierender Wiedergabe zeigen.

[192] Zum Einfluß von Schwitters auf Paolozzi und die Entwicklung der Pop Art siehe Ewig 2000.

[193] Zur Entwicklung der britischen Pop Art und der Bedeutung der Independent Group in dem Zusammenhang siehe zuerst Livingstone 1992b und Alloway 1996.

[194] Alloway, der ebenfalls zur Independent Group zählte, schrieb zur Namensfindung in Alloway 1996, S. 27: „The term ‚Pop Art‘ is credited to me, but I don't know precisely when it was first used. (One writer has stated that ‚Lawrence Alloway first coined the phrase ‚Pop Art‘ in 1954‘; this is too early.) Furthermore, what I meant by it then is not what it means now. I used the term, and also ‚Pop Culture‘, to refer to the products of the mass media, not to works of art that draw upon popular culture.“

Wie die Darstellung von Brehmers Studienjahren gezeigt hat, war die künstlerische Situation um 1960 von einem Richtungspluralismus geprägt, und entsprechend waren die Impulse, die Brehmer in jenen Jahren erhielt, ebenso vielfältig wie unterschiedlich. Man sollte also eher von einer inspirativen Gemengelage, aus der Brehmer schöpfte, sprechen denn von konkreten Vorbildern, zumal selbst die Fluxus- und Pop-Aktionen, die hier herangezogen wurden, einen disparaten Charakter hatten. In Anbetracht dieser Überlegungen überrascht ein Fund im Nachlaß des Künstlers wenig: ein undatiertes Fragment, auf dem Brehmer den offensichtlichen Einfluß der Amerikaner auf sein Werk verringern will und nicht ohne Koketterie feststellt: „Meine Arbeit am Bild ist eher durch die Filme und Romane Robbe-Grillets als durch die amerikanische Pop-Art geprägt.“[195] Brehmer könnte tatsächlich die Montage- und Erzählverfahren des *Nouveau roman* und der *Nouvelle vague*, die mit einer linearen Narration brachen und ein multiples Geschehen simultan und unmittelbar ausbreiteten, und in denen sich die neuartigen Vorstellungen von Kunst, die seit den 50er Jahren gewissermaßen in der Luft lagen, niedergeschlagen hatten, eher kennengelernt haben als Pop Art. Seine frühen Montagen mögen durchaus von Alain Robbe-Grillet beeinflußt sein. Dennoch steht die *Trivialgrafik* stilistisch Rauschenbergs *Combine paintings* und übermalten Serigrafien sehr nahe. Beide Künstler scheinen eine ähnliche kompositorische Auffassung gehabt zu haben, wenn sie vorgefundene Reproduktionen mit ungegenständlichen Flächen und Formen kombinierten (**Abb. 22**). Während jedoch dieses Verfahren bei Rauschenberg in der Auseinandersetzung mit dem abstrakten Expressionismus auf dem Weg zur Figürlichkeit entstanden ist und dabei auch das Verhältnis von Objektivität und Subjektivität problematisiert, erscheint Brehmers spezifische Montagetechnik vor allem als ein konstruktives Gestaltungsmittel, mit dem er die Abbilder im Bildfeld ordnet und in einem Liniennetz verspannt. Gleichwohl ist bei Brehmer der Wunsch zu spüren, das druckgrafisch wiederzugeben, was Rauschenberg malerisch erreicht hatte. Erkennbar ist auch Brehmers frühere Beschäftigung mit abstrakten Formen.

Sowohl in den Bildern Rauschenbergs als auch in der *Trivialgrafik* Brehmers ist die Konvergenz von Vorbild und Abbild, also von Realität und Kunstwerk nicht vollzogen, weil die Bildmotive in einen Kompositionsprozeß eingeschlossen sind und – bei Rau-

[195] Aufzeichnung Brehmers ohne Datum, im Nachlaß des Künstlers.

schenberg noch deutlicher als bei Brehmer – durch den gestischen Duktus gewissermaßen kommentiert werden. Erst in der zweiten Phase der amerikanischen Pop Art reduzierten einige Künstler wie Warhol und Lichtenstein, die Erfahrungen im Bereich der Gebrauchsgrafik gesammelt hatten, den künstlerischen Eingriff und vollendeten den Trivialisierungsprozeß, indem sie Realität und Abbild nahezu zur Deckung brachten und nicht länger unterscheiden wollten zwischen Kunst und Design.[196] Diesen Schritt vollzieht Brehmer am ehesten in einigen Arbeiten aus der Werkgruppe der *Aufsteller* und *Schachteln*, in denen die Formen der Produktgestaltung kaum verändert übernommen sind (B 36, B 46, B 51). Diese Multiples, von denen allerdings nur wenige Exemplare entstanden sind, sind noch mehr als die *Trivialgrafik* als Brehmers eigentlicher Beitrag zur Pop Art anzusehen, wenngleich in ihnen die plakative Wirkung etwa eines von Warhol zur Ikone monumentalisierten Motivs nicht angestrebt wurde.[197] Mitunter zeigen die *Aufsteller* konsumfremde Bildmotive oder sind zu klein und kleinteilig gestaltet, was den Imitationsgrad abschwächt. Diese Arbeiten erzielen dann eine poetisch-ironische Qualität, die wiederum Brehmers Nähe zur Fluxus-Bewegung zeigt[198], denn „Imagination und Intellekt treiben ihn aus der Trivialsphäre hinaus, lassen durchaus nicht unkomplizierte Antinomien, Paradoxien und Absurditäten evident werden, schaffen kaum begrenzte Assoziations-Spielräume".[199] Die Orientierung der *Trivialgrafik* an Rauschenberg mag auch durch Vostell angeregt worden sein, den Brehmer seit 1964 persönlich kannte und dessen Collagen ebenfalls von dem Amerikaner beeinflußt sind.

Die in Berlin einsetzende Sensibilisierung Brehmers für gesellschaftsrelevante Themen zeigte sich in der Mitte der 60er Jahre zunächst an der Kritik an der Werbung, am Konsum und an deren massenmedialer Präsenz. In einem Interview aus dem Nachlaß, das unveröffentlicht und undatiert ist, aber in der Phase der *Briefmarken* entstanden sein dürfte, äußerte sich Brehmer ebenso anerkennend wie besorgt über die Macht der

---

[196] Zur Entstehung der amerikanischen Pop Art siehe Glenn 1992a und 1992b, Lippard 1996b und Osterwold 1999.

[197] Vgl. Urteil von Vogel 1979b, o. S.: „Daher hat KP Brehmer sich hiesige Entsprechungen gesucht: die ‚Aufsteller' der kleinen Läden, Packungen mit Klarsichtfenstern, wie sie bei uns üblich waren [...], und eben die Briefmarken. So gesehen könnte man ihn den einzigen genuinen deutschen Popkünstler nennen."

[198] Vgl. Butin 1998, S. 17.

[199] Rhode 1965, o. S, im Katalog der Gemeinschaftsausstellung von Brehmer und Hansjoachim Dietrich 1965 in der Galerie Block.

Medien und die „Intensität, mit der in der Werbung nach neuen Kommunikationsformen gesucht wird“[200]. Brehmers Folgerung aus dieser Erkennnis hieß: „Das Vokabular der Werbeformen muß Allgemeingut werden!“[201] Für seine künstlerische Arbeit bedeutete das die Anwendung der bildnerischen Sprache der Massenmedien, aber auch die Konsequenz aus der massenmedialen Allgegenwart, nämlich die Konzeption, seine Grafik in hoher Auflage zur ständigen Verfügbarkeit zu halten, denn „die wichtigste Voraussetzung für politisch-gesellschaftlich wirksame Arbeit ist die Möglichkeit, über die Massenmedien zu wirken“[202]. Während sich Brehmer wie andere Künstler zu Beginn der 60er Jahre die bildnerischen Mittel aus Trivialkultur und Konsumgesellschaft aneignete, mußte ihm das Festhalten am traditionellen Begriff des Unikats anachronistisch erscheinen, weil dadurch die tatsächliche „Demokratisierung des Kunstkonsums“[203] unvollendet blieb. Ziel war das „Original in Massenreproduktion“[204], das mit den Mitteln industrieller Fertigung und Distribution hergestellt und verbreitet wurde.[205]

Exkurs Auflagenkunst

Großen Einfluß auf die Künstler der 60er und 70er Jahre hatte Walter Benjamins Analyse des „Kunstwerks im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, die 1963 wieder aufgelegt worden war.[206] Darin bezeichnete der Autor die neuen Medien, insbesondere den Film, als Instrument des gesellschaftlichen Fortschritts, da sie ein verändertes „Verhältnis von der Masse zur Kunst“ und damit auch zur Wirklichkeit bewirke.[207] Gewiß gab es seit der Erfindung des Buchdrucks und druckgrafischer Verfahren wie Kupferstich und Holzschnitt reproduzierbare Kunst und – im Fall der Originalgrafik – sogar Originale in Serie, die in der Form des Flugblattes bis in das 20. Jahrhundert auch als Träger politischer Botschaften dienen konnten.[208] Die enge Verbindung von Kunstproduktion und industrieller Multiplikation konnte aber erst um 1960 in den entwickelten Industriegesellschaften hergestellt werden, als die Kunst selbst Konsumverhalten und massenmediale Wirklichkeit zu reflektieren begann und sich ein durch Wohlstand und Bildung vergrößerter Markt für diese Kunst entwickelte.[209] Erst jetzt versuchten die Künstler mit einem Werk etwa in Form einer industriell produzierten Druckgrafik in hoher Auflage sowohl eine künstlerische oder politische Botschaft mög-

[200] Brehmer auf einem nicht näher bezeichneten Dokument, im Nachlaß des Künstlers. Dort heißt es weiter: „Mich erschreckt aber die Abhängigkeit der kreativen Kräfte von ihren Auftraggebern. Mich erschreckt die Möglicheit absoluter Manipulation der Massen durch einige wenige.“

[201] Siehe Fußn. 200, dort weiter: „Wenn ich Formen der Werbung in meiner Arbeit verwende, so hat das nur einen Grund – aktuelle Kommunikationsstrukturen umfunktionieren, wertfrei machen, den Betrachter sensibilisieren.“

[202] Siehe Fußn. 200.

[203] Hofmann 1969, S. 36.

[204] Schneede 2001, S. 200.

[205] Siehe Butin 1998, S. 10ff., und Hofmann 1969, S. 36f.

[206] Benjamin 1994.

[207] Benjamin 1994, S. 32.

[208] Zur kunstgeschichtlichen Entwicklung der Auflagenkunst siehe Kultermann 1977, S. 30ff.

[209] Vgl. Kultermann 1977, S. 32ff.

> lichst weit zu verbreiten als auch dem Kunstmarkt eine gut und mehrmals verkäufliche Ware zuzuführen. Daniel Spoerri gründete 1959 die MAT-Edition (Multiplication d´Art Transformable), die zum ersten Mal vervielfältigte Kunst diverser Künstler von Josef Albers über Duchamp bis zu Christo und Arman herausgab.
>
> In den 60er Jahren wurde in der Bundesrepublik vom VICE-Versand in Gießen, der Edition Tangente von Klaus Staeck in Heidelberg, der Zehn-Neun-Edition in München und nicht zuletzt von der Galerie Block in Berlin Auflagenkunst herausgegeben, um nur einige jener Verlage zu nennen, bei denen auch Brehmer seine Auflagenkunst verlegen ließ.[210] Die Überlegung war, das Kunstwerk nicht länger als ein besonderes Objekt des ebenso im Umfang beschränkten wie elitären Kunstmarktes zu betrachten, sondern ihm die Eigenschaften einer gewöhnlichen Ware zuzusprechen, damit es am Markt bestehe. Künstler und Galeristen hatten folglich über Herstellungsmethoden, Vertriebswege und Marketingstrategien nachzudenken. Es wurden Versuche unternommen, Kunst in Kaufhäusern oder über den Versandhandel zu verkaufen. Das Verhältnis von Kunstwerk und Ware wurde dabei von manchen Beobachtern als problematisch wahrgenommen, da die Kunst damit ihren besonderen Status als auratisches Artefakt gefährdete. Als dramatischer wurde aber die damit verbundene Gefahr betrachtet, daß die Auflagenkunst, die als Mittel gesellschaftlicher Aufklärung und Demokratisierung des Kunstmarktes gedacht war, zum Objekt privater Sammelleidenschaft wurde, sich vereinnahmen ließ und Kunstmarkt und Kunstspekulation noch vergrößerte.[211] Schon Anfang der 70er Jahre war der Höhepunkt der Auflagenkunst überschritten. Einer inflationären Vervielfältigung standen zu wenige Abnehmer gegenüber, die sich wieder mehr für das Unikat zu interessieren begannen: „Die Utopie, die gewinnorientierte Wertmaximierung des einzelnen Kunstwerks durch eine möglichst preiswerte Streuung ähnlicher Arbeiten zu unterlaufen, war letztlich an den schon verfestigten Strukturen des Kunsthandels, aber auch der Kunstrezeption gescheitert.“[212]

Anläßlich einer Ausstellung von 1963 äußerte erstmals ein Kritiker, Brehmers Grafik sei „für die Hand und nicht für die Wand bestimmt“[213], da das autotypische Druckverfahren hohe Auflagen ohne Qualitätsverlust ermöglichte. Bei seinen Experimenten mit den industriellen Drucktechniken auf fotomechanischer Grundlage hatte Brehmer erkannt, daß sich durch Klischeeätzungen eine hohe Anzahl originaler Drucke kostengünstiger produzieren ließ als Vierfarbdruckvorlagen.[214] Die Konsequenzen dieser künstlerischen Methode für Kunstwerk und Kunstmarkt war Brehmer sehr bewußt, wie der Kritiker ihm bescheinigte:

> „Je höher er die Auflagenzahl seiner Blätter ansetzt, desto rücksichtsloser zertrümmert er die Aura, die [...] für ihn keinerlei ästhetische Relevanz mehr hat; aber desto niedriger wird auch der Preis, desto er-

---

[210] Zu Block siehe Butin 1992.
[211] Vgl. Butin 1998, S.15f., Holz 1972a, S. 65-68, Holz 1972b, S. 215-232, und Kultermann 1977, S. 30-34.
[212] Roland Scotti in Katalog 1996a, S. 23.
[213] Käufer 1963, S. 5.
[214] Vgl. Block 1973, S. 4.

> schwinglicher wird das Reproduktions-Kunstwerk für Liebhaber, die allem Wohlstand zum Trotz keine großen Sprünge machen können [...]."[215]

Brehmers Strategie der Vervielfältigung war doppelt angelegt. Neben dem Ziel einer hohen Auflage seiner Arbeiten, also der Produktion einer großen Anzahl von identischer Originalgrafik, beabsichtigte Brehmer, auch auf das Verhältnis zwischen Original und Reproduktion aufmerksam zu machen und deren Unterscheidungsmerkmale zu verwischen. Auf dem Umschlag der *Kunstpostkartenserie I* von 1964/66 wandte er sich missionarisch an seine Künstlerkollegen:

> „[...] Nicht Eurem Kunstprodukt, sondern dessen Abbildung gehört die Zukunft. Werft Eure Paletten auf den Misthaufen. Laßt Eure Produkte in Druckmaschinen rotieren. Die Kunstpostkarte in jedes Haus! Chagall, Beuys, Vostell über allen Mädchenbetten!"[216]

Diese Äußerung war Programm. Brehmer räumte der Künstlerpostkarte, die durch ihre Doppelfunktion als Bildträger und als Kommunikationsmedium zur gezielten oder gestreuten Verbreitung von vielen Künstlern entweder als Unikat oder als Multiple verwendet wurde[217], einen hohen Stellenwert ein, auch wenn er vielleicht bereits ahnte, daß sich die praktische Anwendung der massenhaften Vervielfältigung und Verbreitung schwierig gestalten könnte. Die erste hohe Auflage von einer Arbeit mit immerhin 260 Exemplaren wurde 1964 im Maschinendruck von dem unbetitelten Blatt B 14 hergestellt **(Abb. 19)**.[218] 30 zusätzliche Blätter wurden als Plakat für die Ausstellung im Cabinet René Block im Frühjahr 1964 verwendet. Wenige Wochen später schien die Idee von der Kunst für die Massen verwirklicht. Über den Kontakt zu einer Rezensentin der Ausstellung im Cabinet René Block gelang es Brehmer, eine Grafik im Spandauer Volksblatt zu veröffentlichen.[219] Im Feuilleton der Sonntagsausgabe vom 17. Mai 1964 erschien der knapp 15 : 10 cm große Klischeedruck in einer Auflage von etwa 30.000 Exemplaren (B 15**, Abb. 23**). Diese Auflagenhöhe konnte Brehmer nur einmal mit der Verbreitung von 225.000 Exemplaren der *Korrektur der Nationalfarben* als Beilage der Zeitschrift Capital im Jahr 1971 übertreffen. Von der *Kunstpostkartenserie I* wurden 1500 unsignierte Exemplare gedruckt, viele davon befinden sich noch heute im Nachlaß des Künstlers. Die Verbreitung der Arbeiten war offenbar nur bedingt möglich, was

---

[215] Rhode 1965, o. S.; vgl auch Block 1973, S. 4: „Diese Arbeitsweise führte Brehmer konsequenterweise an das gesellschaftliche Umfeld heran und er griff gesellschaftspolitische Probleme auf."
[216] Block 1971, B 45.
[217] Zur Künstlerpostkarte siehe Katalog 1991b, insbesondere Hedinger 1991.
[218] Block 1971, B 14. Bll. signiert, datiert u. numeriert.

daran zu sehen ist, daß die meisten Blätter der *Trivialgrafik* nur als Andrucke existieren. Selbst eine für Grafik übliche zweistellige Auflagehöhe wurde selten erreicht. Erst 1971 wurden für die Griffelkunst-Vereinigung Hamburg von einer Serie zu jener Zeit kaum noch aktueller *Klischeedrucke* jeweils 1.200 signierte Exemplare aufgelegt.[220] Von den *Aufstellern* wurden bis auf sehr wenige Ausnahmen höchstens jeweils eine Handvoll Exemplare angefertigt, in der Regel ebenfalls signiert.[221]

1965 zeigte die Galerie Block eine Ausstellung mit *Trivialgrafik* von Brehmer und *Ereignisbildern* von Hansjoachim Dietrich. Den ersten 30 Exemplaren des Katalogs wurde eine farbige Grafik von Brehmer beigelegt. Eine Vorzugsausgabe mit einem Original anzubieten, war nichts Ungewöhnliches. Bemerkenswert ist dagegen die Anmerkung im Katalog: „Im Falle Klaus Peter Brehmer wurde die Ausstellung auf den Katalog erweitert. Die abgebildeten Arbeiten sind Originale."[222] Die fünf kleinformatigen Werke, die wie Abbildungen größerer Originale erscheinen (**Abb. 24**), sind folglich ins Werkverzeichnis aufgenommen worden. Da das fototechnische Reproduktionsverfahren Brehmer die unendliche Vervielfältigung einer Arbeit ermöglichte, war es bloß eine Sache der Definition, ob er eine Grafik im Klischeedruck als Original deklarierte oder ob sie tatsächlich nur Reproduktion war. Während Brehmer in dem Katalog autorisierte Originale wie Abbildungen präsentierte, steigerten der Künstler und sein Galerist zwei Jahre später das Verwirrspiel um Original und Kopie, als bei Block eine Werbemappe für die erhältlichen Arbeiten Brehmers erschien. Neben den Preislisten enthält die Mappe Abbildungen der lieferbaren Blätter und *Aufsteller* im Postkartenformat, die aus Kostengründen in derselben autotypischen Drucktechnik hergestellt sind wie die beworbenen Werke. Ist die Darstellung eines *Aufstellers* nun eine Abbildung oder selbst ein Original (**Abb. 25**)?[223]

Die Erfolglosigkeit der Massenauflage wurde Brehmer schon 1965 vorausgesagt, als es im Katalog zur Ausstellung bei Block hieß, Brehmer werde „auch bei hohen Druck-

---

219 Aus dem Gespräch des Verfassers mit René Block am 21.8.2002 in Kassel.
220 Block 1971, B 16, B 31, B 33, B 40, B 41.
221 Ausnahmen blieben ein vereinfachter *Aufsteller* (B 35), von dem ebenfalls erst 1971 in der Griffelkunst-Vereinigung Hamburg 1.200 Exemplare produziert wurden und *Aufsteller 25* (B 108), von dem insgesamt 120 Ex. angefertigt wurden.
222 Brehmer 1965, o. S.

auflagen nur mit einem relativ kleinen Abnehmerkreis rechnen können".[224] Sechs Jahre später mußte sich Brehmer eingestehen, daß es ihm nicht gelungen war, eine größere Anzahl von Interessenten für seine Auflagenkunst zu gewinnen, welche die übliche Anzahl der Kunstsammler übertroffen hätte:

> „Es ist absolut falsch, wenn wir meinen, daß wir in unserer Situation mit Massenauflagen so etwas wie Volkstümlichkeit erreichen könnten, das ist überhaupt nicht drin. Das muß nämlich vom Inhalt her passieren. Wir können nur dann für unsere Arbeit eine breitere Basis finden, wenn wir uns mit den Problemen der breiten Masse auseinandersetzen, wenn wir darauf eingehen und etwas zur Lösung dieser Probleme versuchen beizutragen. Aber das ist ja mit unserer Arbeit allein nicht zu leisten. Und deswegen ist die absolute Reproduzierbarkeit, die Sache mit der Massenauflage, eigentlich ein Witz, eine Utopie."[225]

Zu der Zeit dieses Eingeständnisses versuchte Brehmer bereits mit den Schautafel-Arbeiten die Konsequenz aus der Erkenntnis zu ziehen, das Prinzip der Massenauflage reiche allein nicht aus, breite Bevölkerungsschichten anzusprechen. Brehmer hatte erkannt, seine künstlerischen Absichten könnten nur Erfolg haben, wenn er mit anderen Mitteln, die noch zu untersuchen sind, das Publikum aufzuklären und zu erziehen versuchte.

Wie sehr Brehmers Aussage schon Mitte der 60er Jahre über einen ironisch-kritischen Umgang mit den Massenmedien und den von ihnen propagierten und vermittelten trivialkulturellen Phänomenen hinausging, legen die Aktivitäten in seinem Umfeld zu dieser Zeit nahe. Die Aktionen bei Block waren keineswegs todernste Angelegenheiten, das *Phänomene*-Happening von Vostell oder der Aufruf der Galerie zur Wahl einer neuen Bundesregierung aus den Reihen der Künstlerkollegen waren spielerische, ironische Aktivitäten, in denen aber auch „Ansatzpunkte für ein gesellschaftspolitisches Engagement"[226] erkennbar waren.

Eine dieser offenen Veranstaltungen mit der „Freiheit, Bewusstsein zu verändern"[227] und einem zeitkritischen Potential, das zwischen vorgetragener Spaßhaftigkeit und sarkastischer Schärfe changierte, war die Ausstellung *Hommage à Berlin*. Die Galerie

---

[223] Vgl. Sauerbier 1998, S. 52 u. 55.
[224] Rhode 1965, o. S.
[225] Brehmer bei Rhode 1971a, o. S. Vgl. dazu die Einschätzung Vogels 1979b, o. S., für einen besseren Absatz der Auflagenkunst, hier der *Briefmarken*, „hätte es der Berühmtheit bedurft". Joachimides 1973, S. 18: „Aber bald erkannte er [Brehmer] den utopischen Charakter seiner Überlegung, denn es fehlte das Publikum, das potentielle Masseninteresse dafür."
[226] Block 1971, S. 30.

Block veranstaltete sie mit nahestehenden Künstlern im Herbst 1965 anläßlich ihres einjährigen Bestehens **(Abb. 26)**.[228] Von der Kritik wurde sie als „freche, witzige, dann auch wieder sehr ernsthafte Ausstellung“[229] bewertet, die „keine Liebeserklärung an Berlin, [...] sondern eher Bestandsaufnahme“[230] sei. Die Vielfältigkeit der ausgestellten Werke macht deutlich, daß es weniger um die künstlerische Umsetzung einer konkreten Programmatik ging als darum, „Vorurteile, Klischees und falsche Vorstellungen“[231] bloßzustellen. „Gegen sie richten sich die Bilder dieser Ausstellung“ erläuterte der junge Dichter Peter Otto Chotjewitz die eher unscharfe Absicht in seiner Eröffnungsrede und fuhr fort:

> „Deshalb haben die Objekte dieser Ausstellung auch dann etwas mit Berlin zu tun, wenn sie den äusserlichen Zusammenhang und die Schalmeien des kapitalistischen Agit-Prop vermissen lassen. In dieser Ausstellung wird subtiler agiert.“[232]

Während Lueg mit einem Klebebild aus Gummibärchen, Polke mit einem rastergemalten Berliner Pfannkuchen und Richter mit dem Bild eines Möbelstücks aus dem Charlottenburger Schloß harmlose Stadtklischees verulkten, bescheinigte der Kritiker Heinz Ohff Vostells Collage *Hommage à Peter Fechter*, in der er die Toten an der Mauer als Opfer der geteilten Stadt thematisierte, einen „schweren und zeitkritischen Akzent“[233].

Brehmers Arbeit, die den Titel der Ausstellung trug, hat neben Vostells Beitrag die deutlichsten Bezüge zur politischen Situation Berlins.[234] Drei *An-sichtskarten*, wie sie im Werkverzeichnis genannt werden, waren in mehreren Exemplaren auf einem handelsüblichen Postkartenständer wie zur Mitnahme ausgelegt **(Abb. 27)**.[235] Zwei der Karten zeigen Berliner Motive, eine weitere bildet in den Farben Schwarz, Rot, Gold im Irisdruck einen nicht näher bestimmbaren Soldaten mit Gewehr in einer Schießscharte ab **(Abb. 28)**. Auf einer der Autotypien ist in doppelter Ansicht das Brandenburger Tor vor Errichtung der Mauer zu sehen, Brehmer hat die gehißte Flagge rot hervorgehoben

---

227 Aus der Eröffnungsrede von Peter Otto Chotjewitz, S. 4, Typoskript im Nachlaß Brehmers.
228 Neben Brehmer nahmen teil: Joseph Beuys, Bazon Brock, Stanley Brouwn, Hansjoachim Dietrich, Winfried Gaul, K. H. Hödicke, Herbert Kaufmann, Manfred Kuttner, Konrad Lueg, Sigmar Polke, Gerhard Richter, Peter Stämpfli, Wolf Vostell.
229 Ohff 1965a im Tagesspiegel, S. 5.
230 Schauer 1965 in der Welt.
231 Siehe Fußn. 227, S. 5.
232 Siehe Fußn. 227, S. 5.
233 Ohff 1965a im Tagesspiegel, S. 5.
234 Vgl. Ohff 1965b, S. 86.
235 Von dem Postkartenständer gibt es eine weitere Version, Abb. in Brehmer 1998, S. 39.

und das Achtung-Schild mit einem Kreis akzentuiert **(Abb. 29)**. Auf einer anderen Karte mit dem Titel *Schiess auf Berlinklischees* sind oberhalb eines Gewehrschrankes und der angedeuteten Mündung eines Gewehrlaufes acht Schießscheiben, deren Ringe die ‚deutschen Farben' tragen, mit unterschiedlichen Motiven zu sehen. Diese sollten offenbar alle als berlintypisch gelten (**Abb. 30**): der Regierende Bürgermeister Willy Brandt, das Gedenkkreuz für ein Maueropfer, wohl ein Mauertoter selbst, Stacheldraht, der Friedensengel auf der Siegessäule, ein Polizist, ein leichtbekleidetes Mädchen und ein Handschlag, bei dem man ebenso an den verhängnisvollen ‚Tag von Potsdam' im Jahr 1933 denkt wie an den Vereinigungsgestus zwischen Wilhelm Pieck und Otto Grotewohl beim Zusammenschluß von KPD und SPD zur SED im Jahr 1946.

Hier soll nicht versucht werden, den Postkarten Brehmers über Gebühr eine politische Tiefe zuzusprechen. Die Auseinandersetzung mit politischen Inhalten, die auf den anklagenden Zeigefinger von Vostell verzichtet, vollzieht sich bei Brehmer eher undramatisch; das kleine Format und der ephemere Charakter der Ansichtskarte verringern die demonstrative Wirkung. Dennoch ist der Einfluß des älteren Kollegen auf Brehmer deutlich zu erkennen. Der Aufforderung, auf Berlin-Klischees zu schießen, möchte man zunächst wie auf dem Jahrmarkt nachkommen, bis man Maueropfer und Politiker erkennt, die tatsächlich ins Visier geraten. Eine vergleichbare Aktivierung des Publikums versuchte Brehmer in diesen Jahren auch mit *Aktionsgrafik* zu erzielen. Die *Große Aktionskarte* (B 44, **Abb. 31**) von 1965 beispielsweise, die den Betrachter mit einer modifizierten Garnrolle und den gegensätzlichen Klischees der Frau als Verführerin und Hausfrau konfrontiert, suggeriert ähnlich wie die *Aufsteller* eine praktische Anwendung, wenn sie vom Benutzer auf spielerische Weise verlangt: „Umschnüre Deine tägliche Lektüre."[236]

Brehmer ist die Lust an der Irritation und Interaktion des Betrachters deutlich anzumerken, er ist, wie Werner Rhode treffend charakterisierte, ein „Revolutionär im stillen Winkel"[237], für den in dieser Phase seiner Entwicklung noch das gelten mag, was Uwe

[236] Beschriftung auf der Arbeit, siehe Block 1971, S. 84, vgl. auch B 105, S. 105.
[237] Rhode 1965, o. S.

M. Schneede über Andy Warhol feststellte: „Kein Kritiker der Zivilisation im herkömmlichen Sinn war er, auch kein Duchamp der Indifferenz und des Bedeutungsentzugs.“[238]

So findet die ambivalente Haltung Brehmers in den *An-sichtskarten* der *Hommage à Berlin*, die durch die Motive, das Medium der Postkarte und den Kontext der Ausstellung eine kritische Aussage bekommen, sich aber wie die meisten anderen Beiträge der Schau auf keine eindeutige Aussage festlegen lassen, eine Entsprechung in der sprühenden Eröffnungsrede von Chotjewitz, wenn dieser mit übertriebenem Pathos, das der Besucher angesichts der ironisch-distanzierten Werke wohl richtig einzuschätzen wußte, feststellt:

> „Anders als die landesüblichen Mauerdokumentationen enthüllt diese Ausstellung die ganze Tragik und nicht nur die halbe. Sie macht Schluß mit der Usance, das Thema allein in Ausdrücken des Bedauerns und Abscheues für erschöpfend behandelt zu halten. Hier wird die Frage nach unser aller Mitschuld gestellt.“[239]

Die Ausstellung, die von Christos M. Joachimides als „einer der ersten Anstöße für ein gesellschaftliches Engagement in der Berliner Kunstszene“[240] gewertet wurde, wird Brehmer in seiner kritisch-ironischen Haltung bestätigt und ihm die Richtung für seine politisch engagierte Kunst gewiesen haben.

---

[238] Schneede 2001, S. 198.
[239] Siehe Fußn. 227, S. 4.
[240] Joachimides 1973, S. 16.

2. *Briefmarken*

Zwei Jahre nach *Hommage à Berlin* richtete Block die Ausstellung *Hommage à Lidice* mit Arbeiten von 21 deutschen Künstlern aus, die im Herbst 1967 zunächst in seiner Berliner Galerie und im Sommer 1968 in der Špála-Galerie in Prag gezeigt wurden, wenige Wochen, bevor der Prager Frühling niedergeschlagen wurde und Ausstellungsprojekte wie dieses unmöglich wurden (**Abb. 32**).[241] Die Ausstellung sollte an die Zerstörung der tschechischen Stadt und an die Ermordung ihrer Einwohner durch die SS 25 Jahre zuvor erinnern. Die gezeigten Werke sind anschließend der Gemeinde Lidice für ein von anderer Seite geplantes Museum übergeben worden, das die besondere Bedeutung von „Lidice als Symbol des Triumphs des Lichtes über die Finsternis, des Guten über das Böse" zu unterstreichen beabsichtigte.[242] Tatsächlich sind die Werke heute im Tschechischen Museum für die Schönen Künste in Prag untergebracht.[243]

Die Ausstellung progressiver deutscher Künstler war „ein Versuch, mit ihren Mitteln und Möglichkeiten, eben dem künstlerischen Vermögen eines jüngeren Deutschlands, das Vergangene überwinden zu helfen"[244], wie es im Katalog heißt. Sie kann folglich als ein früher Beitrag zur deutschen Vergangenheitsbewältigung und zur Verständigung zwischen Ost und West begriffen werden und hatte wie die geplante Kunstsamm-

---

[241] Zu den Umständen der Ausstellung siehe Block 1997a, o. S. und Block 1997b, S. 246-249. Vgl. auch die Rezensionen von Ohff 1967 im Tagesspiegel und Schauer 1967 in der Welt. Die mit je einer Arbeit beteiligten Künstler waren H. P. Alvermann, Joseph Beuys, Brehmer, Hansjoachim Dietrich, Gotthard Graubner, K H Hödicke, Bernhard Höke, Jörg Immendorff, Bernd Koberling, Konrad Lueg, C.O. Paeffgen, Palermo, Sigmar Polke, Chris Reinecke, Gerhard Richter, Dieter Roth, Gerhard Rühm, Günther Uecker, Wolf Vostell, Stephan Wewerka, Lambert M. Wintersberger. 30 Jahre danach, im Jahr 1997, wurde von Block die Nachfolge-Ausstellung *Pro Lidice* organisiert, auf der neben den Werken der damals vertretenen 21 Künstler aktuelle Arbeiten von 31 weiteren Künstlern gezeigt wurden, u. a. von Felix Droese, Jochen Gerz, Astrid Klein und Katharina Sieverding, siehe Gruppenkatalog 1997.

[242] Das Komitee ‚Lidice wird leben', das im Jahr der Zerstörung des Ortes in Großbritannien gegründet worden war und danach den Wiederaufbau unterstützt hatte, hatte 1967 unter seinem Vorsitzenden Barnett Stross zur Gründung einer Kunstsammlung für Lidice aufgerufen. Der Aufruf ist abgedruckt in Gruppenkatalog 1997, o. S.

[243] Vgl. Elger 2002, S. 182ff.

[244] Herbert von Buttlar in Gruppenkatalog 1967, o. S., und dort weiter: „Möge die Wahrheit dieser deutschen Künstler, die in ihren Werken wirkt, auf die Wahrheit der Menschen in Lidice treffen, die sich darum bemühen, auf dem Untergrund von Verbrechen und Vernichtung ein neues, besseres und bewußteres Leben aufzubauen." Zum politischen Impetus der Ausstellung siehe auch Ditzen 1984, S. 42f.: „ [...] und eine ‚Hommage à Lidice' vereinte Künstler wie Alvermann, Graubner, Hödicke, Höke, Palermo, Paeffgen, Rot, Uecker, Wewerka mit schon Genannten zu einem ungefälligen Bekenntnis kritischer Zeitgenossenschaft." Vgl. auch Kramp 1997, S. 15. Block 1971, S. 30, schätzte die Ausstellung als Ausdruck politischen Bewußtseins seiner Künstler hoch ein: „Die Ausstellung ‚Hommage à Lidice' beispielsweise kann durchaus als Beweis angesehen werden, daß dieses neue realistische Engagement auf die gesamte junge deutsche Avantgarde auszudehnen gewesen wäre."

lung einen eindeutigen pazifistischen und damit politischen Charakter. An der Ausstellung nahmen West-Berliner und westdeutsche Künstler teil, die der Galerie Block freundschaftlich verbunden waren oder ihr künstlerisch nahestanden. Die gezeigten Beiträge positionierten sich zwischen scheinbarer und offenkundiger Bezuglosigkeit, weil die meisten Künstler ältere Arbeiten für die Ausstellung zur Verfügung gestellt hatten[245], und verdeckter Symbolik und deutlicherer Stellungnahme, wobei einzig Vostell direkt auf die historischen Vorgänge verwies. Während Günther Ueckers Arbeit *Schwarzer Block*, ein mit Nägeln gespickter geschlossener Kubus, im Kontext ebenso assoziationsauslösend düster wirkte wie Beuys' Knochendose mit dem schlichten Titel *Pro Lidice*, gerieten insbesondere die Arbeiten von H. P. Alvermann und Vostell zur eindeutigen Anklage von Vernichtungswillen und dessen schrecklichem Ergebnis.[246] Ähnlich eindringlich wie die *Hommage à Peter Fechter* zwei Jahre zuvor zeigte die aktuelle Assemblage von Vostell neben einer mit dem Porträt des SS-Obergruppenführers Reinhard Heydrich bedruckten Tasche das Resultat von Zerstörung: demolierte Objekte und herrenlose Schuhe **(Abb. 33)**. Alvermann stellte seiner mit *Warten auf Nürnberg II* betitelten Plastik, einem Monstrum aus Unterleib mit Beinen, Stahlhelm und scharf aufragender Sichel als phallischem Tötungsinstrument, einen deutlichen Kommentar zur Seite, der die Arbeit in den Kontext gegenwärtiger Kriegsverbrechen rückte **(Abb. 34)**:

> „[...] wir werden nicht zulassen, daß unsere mörderische Gegenwart, wenn sie erst einmal Vergangenheit geworden sein wird, ebenso tatenlos bewältigt werden wird, wie unsere Väter und ihre Kumpane die ihrige Zeit seit zwanzig Jahren bewältigen. Wir werden uns die Namen derer, die heute am Werk sind, gut merken."[247]

Andere Werke versuchten, durch einen vermeintlich unschuldigen Blick auf die unfaßliche Dimension des Schreckens von Krieg und Vernichtung die ‚Banalität des Bösen' zu entlarven: Immendorf lieferte anspielungsreich das Sperrholzmodell einer idyllischen Landschaft mit Dorf und Weiher ab, Gerhard Richter wählte sein mittlerweile berühmt gewordenes Bild von *Onkel Rudi* in Wehrmachtsuniform für die Ausstellung aus, dessen Vorlage zum verbreiteten Topos der privaten Fotografie eines Soldaten

---

[245] Brehmer, Höke, Rühm und Vostell fertigten neue Beiträge, die anderen Künstler wählten ältere Arbeiten für die Ausstellung aus.
[246] Werke siehe Gruppenkatalog 1967 oder 1997.
[247] Gruppenkatalog 1967, o. S.

auf Heimaturlaub gehört und das „auf subtile Weise Fragen nach kollektiver Verantwortung und individueller Schuld der Deutschen“[248] stellt **(Abb. 35)**.

Die Arbeit, mit der Brehmer zur *Hommage à Lidice* beitrug, präsentierte ähnlich unkommentiert und lakonisch scheinbar Harmloses und Alltägliches. In einem *Auswahlbeutel* hat Brehmer verschiedene vergrößerte Briefmarken des ‚Dritten Reichs‘ und der Deutschen Bundespost zu *Deutschen Werten* zusammengestellt **(Abb. 36)**: Hitler-Köpfe, Hakenkreuze und ‚Stukas‘ nach Vorlagen der Reichspost sowie eine Ansicht des Brandenburger Tors nach einer Vorlage der Bundespost.[249] Im folgenden kann aus Gründen der Lesbarkeit sprachlich nicht immer exakt zwischen der Grafik und den Briefmarken als Vorlagen unterschieden werden, was duchaus der Absicht des Künstlers entsprochen haben könnte. Im Zentrum des *Auswahlbeutels* sind drei ‚Hitler-Marken‘ angeordnet. Brehmer nahm für seine Arbeit die 12-Pfennig-Marke aus der Freimarkenserie von 1941 zum Vorbild, an der in der künstlerischen Umsetzung einige Veränderungen und Ergänzungen vorgenommen wurden.[250] Die dem Wert zugeordnete Farbe Karminrot etwa ist gegen Violett, Orange und Grün ausgetauscht und verliert somit ihre Funktion als spezifisches Wiedererkennungsmerkmal. Die Marken sind Randstücke, deren Bogenstreifen mit der Devise „Deutschland Erwache“ versehen sind.[251] Außerdem sind zwei der drei Darstellungen nachträglich mit einem sogenann-

---

[248] Elger 2002, S. 182. Dort auch Richter zur Ausstellung: „Man fühlte sich verpflichtet mitzumachen und war auch ein bißchen stolz.“

[249] Im einzelnen dreimal *Hitler* in Violett, Grün und Orange, davon zweimal mit Überdruck, siehe Block 1971, B 77, 1967, Linolschnitt, 33 : 27 cm, 60 Ex., vgl. B 61 u. B 124. Vorlage: Freimarkenausgabe Adolf Hitler, 12 Pfennig, Randstück, herausgegeben seit 1941, vgl. Michel Deutsches Reich 781-802 und 826-827. Fünfmal *Deutsches Reich/Überdruck* in verschiedenen Brauntönen und Gelb, siehe Block 1971, B 83, 1967, Linolschnitt, 34 : 29 cm, 300 Ex., vgl. B 82. Vorlage: Dienstmarken der Behörden, 10 Pfennig, herausgegeben seit 1934, siehe Michel Deutsches Reich, Dienstmarken 132-143 u. 166-177. Zweimal *Stukas* in Gelb und Grün, mit ‚Wellenstempel‘ (Stempel A) und Aufdruck „Deutschland“, siehe Block 1971, B 90, 1967, Klischeedruck auf Weich-PVC-Folie, 31 : 41 cm, 150 Ex. Vorlage: Wohltätigkeits-Sonderausgabe, Tag der Wehrmacht und Heldengedenktag, 25+15 Pfennig (Stuka-Motiv), herausgegeben am 21.3.1943, siehe Michel Deutsches Reich 839, vgl. auch 831-842. Zweimal *Brandenburger Tor* in Rot, mit Aufdruck „Deutschland Erwache“, siehe Block 1971, B 74, 1967, Linolschnitt, 31 : 25 cm, 80 Ex. Vorlage: Freimarke Brandenburger Tor, 20 Pfennig, herausgegeben am 24.10.1966, siehe Michel Bundesrepublik Deutschland 507, vgl. auch 506-510 und Berlin (West) 287 bzw. 286-290. Die Ausgabe für West-Berlin unterscheidet sich wie üblich nur durch die zusätzliche Ortsbezeichnung. Brehmers Blatt folgt demnach der Ausgabe der Bundesrepublik Deutschland.

[250] Zu den Vorlagen siehe Fußn. 249. Briefmarken mit dem Bildnis Hitlers sind von der Deutschen Reichspost seit 1937 zwar immer wieder als Wohltätigkeitsausgaben zu besonderen Anlässen, insbesondere zu Reichsparteitagen und Geburtstagen des ‚Führers‘, herausgegeben worden. Aber erst im Sommer 1941 wurde eine Freimarkenserie mit dem Porträt Hitlers in Wertstufen von einem bis 80 Pfennig und eine Ergänzungsausgabe von einer bis fünf Reichsmark ausgegeben, sie löste die ähnlich gestaffelte Serie mit dem Hindenburg-Medaillon von 1933 ab. Siehe dazu Wischneswki 1998, S. 186f.

[251] Laut René Block in einem Gespräch mit dem Verfasser am 30.5.2003 in Kassel hat Brehmer die Schrift selbst gezeichnet.

ten Überdruck versehen, der in unterschiedlichen und häufig improvisierten Varianten nach dem Ende des Krieges für eine kurze Übergangszeit bis zur Einführung neuer Postwertzeichen zur Unkenntlichmachung nazistischer Motive und Symbole verwendet wurde.[252] Die übrigen *Briefmarken* des *Auswahlbeutels* weichen ebenfalls von ihren Vorlagen ab.[253] Die Dienstmarken mit dem Hakenkreuz im Eichenlaubkranz, die von Regierungsbehörden verwendet wurden, variierte Brehmer in seiner grafischen Umsetzung farblich ebenso wie die herabstoßenden Sturzkampfflugzeuge des Typs Junkers Ju 87, die das Motiv einer Sondermarke zum Heldengedenktag 1943 waren. Bei der Hakenkreuzmarke fehlt außerdem die Bezeichnung „Dienstmarke". Die Darstellungen beider *Briefmarken* sind ebenfalls überdruckt oder überstempelt. Den Postwertzeichen aus der Nazizeit ist zweimal, gewissermaßen von West und von Ost, eine Ansicht des Brandenburger Tores gegenübergestellt, die 1966 von der Deutschen Bundespost als Briefmarke herausgegeben wurde.[254]

Der *Auswahlbeutel* enthält charakteristische und – so wohl die Sicht des Künstlers – repräsentative und mithin noch gültige Motive aus der jüngeren deutschen Geschichte, die auf signifikante Weise ausgewählt und als *Deutsche Werte* zusammengestellt wurden. Brehmer präsentiert die ‚Postwertzeichen' zwar scheinbar nüchtern als sammelwürdige Objekte in der dem philatelistischen Handel nachempfundenen Zusammenstellung einer sogenannten Partie – der Begriff ‚Auswahlbeutel' ist kein üblicher Terminus unter Briefmarkensammlern. Aber im Vordergrund stehen weder der *Nennwert* als Eigenschaft des postalischen Zahlungsmittels[255] noch der *Seltenheits-* oder *ästhetische Wert* als philatelistische Merkmale der Briefmarken. Brehmer weist auf die Eigenschaft der Marke als historisches Bildmaterial und als staatliches Wertzeichen

[252] Dazu Michel 1999, S. 236ff., und Block 1971, S. 112f.
[253] Zu den Vorlagen siehe Fußn. 249.
[254] Zur Vorlage siehe Fußn. 249.
[255] Silke Weipert 1996, S. 40, kommt in ihrer Untersuchung über die „Rechtsnatur der Briefmarke" zu dem Schluß, „daß die Briefmarke ihrem Wesen und ihrer Zweckbestimmung entsprechend rechtlich weder als Quittung noch als Legitimationspapier und auch nicht als Wertpapier eingeordnet werden kann. Sie verkörpert keine Forderung, sondern lediglich einen bestimmten Geldwert, der sie zu einem allgemein anerkannten Zahlungsmittel gegenüber der Post im Rahmen der Beförderung von Postsendungen macht. Die Briefmarke wird deshalb als Surrogat, als Ersatzmittel für Geld, als Zahlungsmittel besonderer Art bezeichnet, wobei allerdings davon ausgegangen werden muß, daß es sich um ein relatives Zahlungsmittel gegenüber der Post handelt, da die Briefmarke grundsätzlich lediglich ihr gegenüber Zahlungskraft hat [...]."

hin, das vom zuständigen Ministerium herausgegeben wird[256] und neben seiner postalischen Funktion repräsentative und propagandistische Aufgaben erfüllt sowie bestimmte politische Anschauungen und eben *symbolische Werte* vermitteln oder verbreiten soll und deshalb einen besonderen Quellencharakter erlangt.[257]

In Brehmers Beitrag sind die eigentlichen *Werte*, die dem Betrachter als ‚deutsche Werte' vermittelt werden sollen, eher Handlungsmaßstäbe des Grauens. Insbesondere vor dem Hintergrund der Zerstörung von Lidice erscheinen die drei Reichspost-Motive als unheilvolle symbolische Trias aus nationalsozialistischer Ideologie und Führerkult (Hitler), brutalem Eroberungs- und Vernichtungskrieg (Stukas) und Schreibtischtäterschaft (Dienstmarken). Eingerahmt wird diese effiziente Tötungsmaschinerie vom Brandenburger Tor aus der Perspektive des Pariser Platzes, dem Symbol preußisch-deutscher Geschichte in ihrem verhängnisvollen Verlauf. Wie sehr das Bauwerk sowohl für die Bundesrepublik wie für die DDR ein Identifikationsstifter gewesen ist, kann die 20-Pfennig-Briefmarke gut veranschaulichen. Sie wurde 1966 von der Bundespost herausgegeben. Da das Motiv ein Bauwerk jenseits der Staatsgrenzen war, ein unübliches und delikates postamtliches Vorgehen, kam es zu einem „west-östlichen ‚Postkrieg'"[258], weil ostdeutsche und auch osteuropäische Behörden darin ein Zeichen westlichen Revisionismus sahen und sich weigerten, Postsendungen mit dergleichen Motiven zu befördern, oder sie behinderten zumindest die Beförderung.[259] Ob Brehmer

---

[256] Vor der Liberalisierung der Post war das Bundespostministerium für die Herausgabe von Briefmarken zuständig, seitdem ist es das Bundesfinanzministerium mit Unterstützung des Programmbeirates und des Kunstbeirates. Dazu Wischnewski 1998, S. 8f. und 250ff. Vgl. auch Köppel 1971, S. 27ff.

[257] Zur „Politik auf Briefmarken" siehe zuerst Köppel 1971.

[258] Köppel 1971, S. 62.

[259] Die postalischen Verstimmungen zwischen Ost und West hatten ihren Grund in einer Anzahl von beanstandeten Briefmarken, Stempeln und dergleichen. 1964 wurde beispielsweise von der Deutschen Bundespost eine Freimarkenserie mit deutschen Bauwerken aus 12 Jahrhunderten herausgegeben, die 1966 von einer erweiterten Serie abgelöst wurde. Im selben Jahr erschien ebenfalls die Freimarke Brandenburger Tor in fünf Wertstufen. Unter den Motiven der Briefmarken waren eine Reihe von Bauwerken, die nicht zum Territorium der Bundesrepulik gehörten, etwa das Berliner Tor in Stettin, der Wallpavillon des Zwingers in Dresden oder eben das Brandenburger Tor in Ost-Berlin. Die betreffenden Marken wurden entweder gar nicht befördert und an den Adressaten zurückgeschickt oder nur unter Protest und nach Schwärzung der Stadtbilder zugestellt (Michel Bundesrepublik Deutschland 454-461 u. 489-503 u. 506-510, vgl. aber auch frühere Ausgaben, etwa Michel Bundesrepublik Deutschland 140 u. 231). Bereits in den 50er Jahren wurden Sondermarken u. a. zum Gedenken an die deutschen Kriegsgefangenen (Michel BR Deutschland 165) und zu den Vertriebenen (Michel Bundesrepublik Deutschland 215 u. 479) von einigen Ländern des damaligen Ostblocks boykottiert. 1969 lehnten die UdSSR die Beförderung einer Marke zum 50. Jahrestag des deutschen Luftpostverkehrs ab, die immerhin eine Ansicht genau jener Junkers Ju 52 zeigt, welche Hitler 1932 im Wahlkampf benutzte (dazu auch Hemmerle 2001, S. XI). Auf westdeutscher Seite wurden vor allem Stempel der DDR-Post mit propagandistischem Inhalt – etwa ‚Berlin, Hauptstadt der DDR' – unkenntlich gemacht. Siehe dazu Köppel 1971, S. 99f. Eine Besonderheit stellte der Streit um jene West-Berliner Briefmarken dar, die nach 1959 bis auf den Zusatz ‚Berlin' den westdeutschen Postwert-

diesen politischen Streit vor Augen hatte, ist nicht bekannt. Sicherlich wird ihn die immense politische Symbolkraft des Brandenburger Tores künstlerisch herausgefordert haben.

Damit rührt Brehmers Beitrag zur Lidice-Ausstellung neben der Aufdeckung deutscher Verbrechen auch an dem Problem politischer und personeller Kontinuität nach 1945. Die Überdruckstempel auf den Hitler-Köpfen – der Nennwert „12“ verweist nebenbei auf die Dauer des ‚Tausendjährigen Reiches‘ – und Hakenkreuzen machen Brehmers Anklage deutlich. Sie werden zu Metaphern der unzureichenden Vergangenheitsbewältigung.[260] Erst in den 60er Jahren wurden solche Versäumnisse von der Generation der Söhne und Töchter zunehmend erkannt und angeprangert.[261] Mit den nur überdruckten Motiven aus der NS-Zeit läßt Brehmer anklingen, wie sehr viele Zeitgenossen nach 1945 in ihrer Aufarbeitung der Geschichte ähnlich verfuhren wie es die Postämter mit den sogenannten Lokalausgaben tun mußten.[262] Wie die Bilder auf den Marken überdruckt wurden, haben viele Menschen die Bilder und Taten der eigenen Vergangenheit nur zugedeckt. Zwei weitere Elemente des *Auswahlbeutels* weisen auf die Gefahr neonazistischer Tendenzen in der Bundesrepublik Deutschland hin: Der zentrale Hitlerkopf ist nicht überdruckt und ‚guckt bedrohlich hervor‘, der Überdruck „Deutschland Erwache“ auf der Marke mit dem Brandenburger Tor kommentiert vielleicht die zwischenzeitliche Erstarkung der NPD nach 1966.

Nach der *Trivialgrafik*, den *Klischeedrucken* und *Aufstellern* hatte sich Brehmer mit den Postwertzeichen ein Motiv-Gebiet erschlossen, das im Vergleich zum disparaten und häufig banalen Bildfundus aus Werbung und Illustrierten durch die geschlossene grafische Form wie durch den amtlichen Charakter der Vorlagen eine ernsthaftere künstlerische Auseinandersetzung ermöglichte und erforderte. Offenbar kamen die spezifi-

---

zeichen glichen und wegen der verletzten ‚selbständigen politischen Einheit West-Berlins‘ von der DDR beanstandet wurden.

[260] Vgl. Butin 1994, S. 8, zu den überdruckten ‚Hitler-Marken‘: „Die damals auch aus ganz pragmatischen Gründen vorgenommene ‚Ausradierung‘ des Vergangenen wurde in Brehmers dieses Motiv aufnehmenden Grafik zu einer signifikanten Metapher für das aktuelle Verhältnis der bundesrepublikanischen Gesellschaft zur Geschichte.“

[261] Vgl. Schildt 2000b, S. 18f., und dort Fußn. 66.

[262] In der sowjetischen Besatzungszone waren Briefmarken des ‚Dritten Reichs‘ als Lokalausgaben oder in der Form der sogenannten Sächsischen Schwärzungen bis August 1945 gültig, bei denen der Hitler-Kopf oder NS-

schen Eigenschaften der Briefmarke Brehmers Interesse an massenhafter Reproduktion, kleinem Format und politischem Inhalt entgegen.

Exkurs Briefmarke:

Die grundsätzliche Beschaffenheit der Briefmarken als amtliche Zahlungsmittel für die postalische Beförderung einer Sendung ist seit ihrer Einführung im Jahr 1840 in Großbritannien im wesentlichen unverändert geblieben. Seit damals ist ein Postwertzeichen aus funktionalen Gründen kleinformatig, in hoher Auflage produziert und neben der Nennung der Frankatur in der Regel mit einem Bildmotiv versehen, das das Ausgabeland kenntlich macht und auf angemessene Weise repräsentiert, eine Eigenschaft, die bereits über die Funktionalität hinausgeht.[263] Die ersten Briefmarken der Welt, die ‚One-Penny-Black' und ‚Two-Pence-Blue' nach einem Entwurf von Benjamin Cheverton, zeigten Königin Victoria in der gleichen Ansicht wie die Medaille, die anläßlich ihrer Krönung wenige Jahre zuvor entstanden war.[264] Damit war das Bildprogramm der Briefmarke zu einem wesentlichen Teil für die Zukunft typologisch festgelegt. Neben dem nüchternen Ziffernmotiv zur Anzeige des postalischen Nominalwertes zierte normalerweise das Fürstenporträt oder Fürstenwappen die kleine Gebrauchsgrafik, die darin der gängigen Herrscherikonografie folgte, derzufolge das Kopfbild des Herrschers seit der Antike auf Münzen und Medaillen verbreitet war.[265]

Mit der Einführung von Sondermarken und Wohlfahrtsausgaben kam es seit dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts zur Ausweitung des postalischen Bildprogramms. Während die Herrscherbildnisse oder fürstlichen Wappen nur eine begrenzte „symbolisch-heraldische Staatsrepräsentation"[266] zuließen, boten die oftmals größeren Sondermarken Platz für weitere politische Botschaften. Spätestens seit dem Ersten Weltkrieg war die Ausgabe von Wohlfahrtsmarken durch die Zuschläge nicht nur eine willkommene staatliche Einnahmequelle angesichts zunehmender Sammeltätigkeit, sondern auch Gelegenheit, staatliche Propaganda zu machen.[267] Seitdem werden bedeutende sportliche, kulturelle, gesellschaftliche oder politische Ereignisse ebenso zum Anlaß einer Sondermarke genommen wie Jubiläen von Städten, Bauten und Institutionen oder von berühmten Persönlichkeiten. Vor allem in autoritären Staaten sind wirtschaftliche und technische Erfolge oder ideologische Bekenntnisse Anlässe zur Emission von Sonderausgaben.[268] Auch wenn das Erscheinungsbild der Briefmarke vom ideologischen Überbau und den nationalen Gepflogenheiten und Vorlieben des betreffenden Staates abhängig ist, weshalb sich beispielsweise die Postwertzeichen der Bundesrepublik Deutschland und der DDR in vielem unterscheiden, ist sie ein durch das staatliche Monopol verfügter und distribuierter massenmedialer Träger ei-

---

Symbole mit schwarzen Balken oder Beschriftungen („Deutschlands Verderber") überdruckt waren. Dazu Michel Deutsche Lokalausgaben und Köppel 1971, S. 39ff.

[263] Zur Geschichte und Beschaffenheit der Briefmarke siehe Einführungen von Scott 1995, Wischnewsky 1998, Köppel 1971, vor allem aber den entsprechenden Abschnitt bei Asche 1977, S. 19-44.

[264] Zur Entstehungsgeschichte der ersten Briefmarke siehe Asche 1977, S. 66ff.

[265] Zum ikonografischen Programm der Briefmarken siehe Asche 1971, S. 45-224. Vgl. auch Köppel 1971, S. 14f. Eine bemerkenswerte Ausnahme, die aber gleichfalls politisch motiviert war, ist die Freimarkenserie mit der allegorischen Figur der Germania, die seit 1900 von der Reichspost herausgegeben wurde. Man vermied staatliche, d. h. preußische Hoheitszeichen, um Bayern und Württemberg für einen Verzicht auf deren Posthoheit zu gewinnen. Dazu Köppel 1971, S. 109f.

[266] Köppel 1971, S. 18.

[267] Köppel 1971, S. 47ff.

[268] Vgl. den Themenkatalog bei Köppel 1971, S. 124.

> ner bestimmten offiziellen Anschauung, der bei auch noch so großer Zurückhaltung und Ausgewogenheit als staatliche Willensäußerung zwangsläufig den Charakter einer politischen Botschaft annehmen muß.[269]

In den Jahren von 1966 bis 1972[270] machte Brehmer ungefähr 50 verschiedene *Briefmarken* unterschiedlicher Auflagenhöhe nach 40 Postwertzeichen- und vier Stempelmotiven[271], die er in verschiedenen Techniken – Klischeedruck, Linolschnitt, Radierung, Siebdruck[272] und Offset[273] – und in einem vergrößerten Format anfertigte, das von etwa 29 : 24 cm bis 65 : 38 cm reicht.[274] Genau läßt sich die Anzahl der Arbeiten trotz Werkverzeichnis nicht beziffern, weil Brehmer von einem Motiv häufig verschiedene Fassungen herstellte, die sich in Drucktechnik, Papier, Farbe oder auch im Stempelaufdruck unterscheiden können.[275] Die Übersicht über die Briefmarken-Arbeiten wird durch den Umstand erschwert, daß Brehmer mehrere *Auswahlbeutel* mit unterschiedlichen Motiven zusammenstellte und neben einigen vergrößerten frankierten ‚Briefumschlägen' auch Arbeiten anfertigte, für die er nachträglich *Briefmarken* verwendete.[276] Die meisten grafischen Blätter haben laut Werkverzeichnis eine zweistellige Auflage, bei manchen ist sie nicht festgelegt worden, und nur von wenigen Motiven wurden einige Hundert Exemplare gedruckt, darunter mehrere Blätter nach Vorlagen aus dem ‚Dritten Reich' und die Jahresgaben der Kunstvereine in Hannover

---

[269] Vgl. Köppel 1971, S. 9-20. Zur massenhaften Verbreitung von Briefmarken siehe Asche 1977, S. 19: „Der tägliche Durchschnittsverbrauch an Postwertzeichen betrug in der Bundesrepublik im Jahr 1969 über 12,1 Millionen, und der Jahresverbrauch erreichte die phantastische Zahl von 4,5 Milliarden. Dieser Auflage kommt kein sonstiges Druckerzeugnis an Stückzahl gleich, damit ist die Briefmarke unbestritten der ‚Bestseller' unter allen druckgrafischen Produkten."

[270] Die Werkphase der *Briefmarken* geht eigentlich um 1970 zu Ende. Die *Thälmann-Marke* (B 136), Jahresgabe für den Kunstverein in Hamburg 1971, und die Arbeit *Préservez vos yeux* (B 138) für die Galerie Bama in Paris können als Nachzügler betrachtet werden. Vgl. dazu Vogels Einschätzung der Entstehungsumstände der *Thälmann-Marke* in Vogel 1979b, o. S.

[271] Stempel A – D zur Überstempelung der *Briefmarken* (Block 1971, S. 62).

[272] *Préservez vos yeux* (B 138).

[273] *Documenta-Block* (B 116).

[274] Vgl. Butin 1994, S. 6f. Neben den 40 im Werkverzeichnis erfaßten Briefmarkenmotiven verwendete Brehmer für die Arbeit *US Postage* (B 131) einen amerikanischen Postage Meter Stamp (Freistempel) als Vorlage für eine eigene Arbeit, im Unterschied zu den Stempeltypen A – D, die Brehmer sonst immer nur in Kombination mit den *Briefmarken* benutzte, vgl. Block 1971, S. 62.

[275] Block 1971, vgl. etwa *Camp Fire Girls* (B 78): Von dieser Grafik sind 50 Ex. in Rot, Blau und Grün als Tiefdruck und fünf Andrucke in Gelb, Rot und Blau als Hochdruck von derselben Platte abgezogen worden. Beide Auflagen sind mit dem Rundstempel bedruckt, die Klischeedrucke auch mit Wellenstempel. *Stukas* (B 90): 150 Ex. in Gelb auf Weich-PVC-Folie, 15 Ex. in Blauviolett auf Karton. Über Brehmers Vorgehensweise schreibt Slutzky 1994, S. 15: „Er stempelt seine Briefmarken mit überdimensionalen, in Linol geschnittenen ‚Stempeln' ab und schafft dadurch ‚postfrische' und ‚gebrauchte' Werte. Er druckt – bei Briefmarkensammlern höchst begehrt – Farbvariationen und ‚Abarten'. Er stellt gleichartige Marken zu Briefmarken-Blocks zusammen und druckt Markenstreifen, Eck- und Randstücke."

und Hamburg.[277] Alle *Briefmarken* zusammen gerechnet erreichen eine Gesamtauflage von etwa 2.500 Exemplaren.

Zum Zweck einer thematischen Systematisierung lassen sich die *Briefmarken* zunächst nach drei Quantifizierungskriterien auszählen, die für die Beurteilung aufschlußreich sind: nach dem ‚Ausgabeland', dem Motiv und der Vorlagentreue.

1. Der Großteil der grafischen Motive ist entweder nach deutschen Postwertzeichen geschaffen oder gibt durch Nennung des Landesnamens vor, nach solchen oder als solche gestaltet zu sein. Das ‚Dritte Reich' ist fünfmal vertreten, mit Überdrucken noch häufiger: *Hitler* (B 61, B 77, B 124), *R.A.D. (6+4)* und *R.A.D. (12+8)* (B 79-80), *Deutsches Reich* (B 82-83) und *Stukas* (B 90).[278] Aus der Besatzungszeit von 1945 bis 1949 stammen sechs Vorlagen: *Kölner Dom* (B 87), zweimal *Goethe* (B 91-92), *5 Pfennig* (B 93), *Berlin* (B 95) und *Nie vergessen!* (B 114).[279] Die Post der DDR lieferte fünf Vorlagen: *Hommage à Dürer* (B 71), *Ulbricht* (B 76), *18.3.65* (B 81), *Volkskampf gegen Atomtod* (B 85) und *DDR* (B 97).[280] Sieben Marken geben vor, von der Deutschen Bundespost herausgegeben worden zu sein: *Wohlstandsmarke* (B 67), *Starfighter* (B 72), *Volkskampf gegen Atomtod* (B 85), *Hase* (B 86), *Documenta-Block* (B 116), *Hannover 3* (B 123) und die *Thälmann-Marke* (B 136). Allein das *Brandenburger Tor* (B 74) ist nach einer echten Briefmarke der Bundespost gestaltet worden.

An zweiter Stelle folgen die USA mit sechs Motiven, die entweder nach dem Vorbild echter Briefmarken entstanden sind oder den Eindruck erwecken sollen.[281] Dahinter

---

[276] Etwa die Arbeiten *Deutsche Werte (Auswahlbeutel)* (B 101), mit Marken in einem Plastikbeutel, das *Beispiel einer Bewältigung der Vergangenheit* von 1967/69 **(Abb. 58)** und das *Briefmarkenalbum* von 1967, Abb. in Brehmer 1971, Abb. 15.

[277] *Hannover 3* mit dem Bildnis des Künstlers Timm Ulrichs ist 1969 in einer Auflagenhöhe von 150 Ex. als Jahresgabe im Kunstverein Hannover erschienen, die *Thälmann-Marke* 1971 in insgesamt 347 Ex. im Kunstverein in Hamburg.

[278] Für B 61, B 77, B 124, B 82, B 83 u. B 90 siehe Fußn. 249. Zu B 79-80 vgl. Michel Deutsches Reich 894-895.

[279] Zu B 87 vgl. Michel Deutschland, Alliierte Besetzung, amerikanische und britische Zone 93. Zu B 91-92 vgl. Michel Deutschland, Alliierte Besetzung, sowjetische Zone, allg. Ausgaben 237 u. 235. Zu B 93 vgl. Michel Deutschland, Alliierte Besetzung, sowjetische Zone, allg. Ausgaben 207. Zu B 95 vgl. Michel Deutschland, Alliierte Besetzung, Berlin und Brandenburg 7 A. Zu B 114 vgl. Michel Deutschland, Deutsche Lokalausgaben ab 1945, Storkow 15.

[280] Zu B 71 vgl. Michel DDR 504, zu B 76 vgl. Michel DDR 848, zu B 81 vgl. Michel DDR 1098, zu B 85 vgl. Michel DDR 655 und zu B 97 vgl. Michel DDR 877.

[281] *Spezialfund* (B 66, ohne amerikanische Vorlage), *Kennedy* (B 73, ohne amerikanische Vorlage), *Camp Fire Girls* (B 78, vgl. Michel USA 797), *Kennedy & Eyecream* (B 98, vgl. Michel USA 860), *US Air* (B 122, vgl. Michel

bilden Motive der Sowjetunion und anderer kommunistischer Staaten eine größere Gruppe von sechs Briefmarken[282]. Österreich, Australien und Frankreich sind je einmal vertreten.[283] Daneben hat Brehmer drei *Briefmarken* geschaffen, die den supranationalen Gebilden Europa und Vereinte Nationen zuzuordnen sind.[284]

2. Die Kategorie der bildlichen Motive läßt sich in fünf Themengruppen und Darstellungsarten einteilen, die dem üblichen Bildprogramm von Briefmarken grundsätzlich entsprechen, deren Schwerpunkte bei Brehmer aber eindeutig auf dem politischen oder politisch interpretierbaren Feld liegen: Staatsmänner, Kultur, Technik, Stadtansichten und Sinnbilder. Für die Auswahl der Briefmarken durch Brehmer gilt, daß er offenbar keinen Wert auf Raritäten oder besonders aufwendig gestaltete Ausgaben legte, sondern im Gegenteil gewöhnliche Freimarkenserien mit einer weiten Verbreitung bevorzugte, um den Betrachter mit vertrauten Motiven zu konfrontieren und zu irritieren. Es entstanden Blätter mit den Köpfen von Staatsoberhäuptern oder Repräsentanten prägender politischer Richtungen des 20. Jahrhunderts, des Nationalsozialismus, der parlamentarischen Demokratie und in Überzahl des Kommunismus: Hitler (B 61, B 77, B 124), Kennedy (B 73, B 98), Ulbricht (B 76), Mao (B 96), Thälmann (B 136), Lenin (B 138) und ein Gruppenporträt von Marx, Engels, Lenin und Stalin (B 89). Dem Bereich von Kunst und Dichtung sind die nach Vorlagen aus der DDR entstandenen Blätter *Hommage à Dürer* (B 71) mit dem berühmten Bildnis des Bernhard von Reesen und *Goethe* (B 91-92) zuzuordnen. In diese Gruppe gehört ebenfalls die Arbeit *Hannover 3* (B 123) mit dem Porträt des Künstlers Timm Ulrichs. Wie schon bei der *Trivialgrafik* ist bei den *Briefmarken* das Interesse Brehmers für Motive aus der zivilen und militärischen Technik erkennbar, inbesondere der Luft- und Raumfahrt: zweimal Astronauten oder Kosmonauten (B 70 u. B 81) und dreimal Flugzeuge, ein Starfighter der Bundeswehr (B 72), die schon erwähnten ‚Stukas' der deutschen Luftwaffe (B 90) und ein altertümlicher Eindecker der australischen Luftpost (B 94). Ein Blatt zeigt einen

---

USA 939) und *US Postage* (B 131, Absenderfreistempel (Postage Meter Stamp), Typ: Streamligned Eagle, 1940 eingeführt, vgl. Simon 1976, S. H1-H8).

[282] *CCCP* (B 84, vgl. Michel Sowjetunion 581, 583), *Romina* (B 88, vgl. Michel Rumänien 1501), *CSSR* (B 89, vgl. Michel Tschechoslowakei 664), *Mao* (B 96, vgl. Michel China-VR 31-34), *Give* (B 99, vgl. Michel China-VR 442) und *Vietcong* (Michel Vietnam-Nord, Portofreiheitsmarken 2-3).

[283] *Österreich* (B 69, vgl. Michel Österreich 1152), *Air* (B 94, vgl. Michel Australien 346) und *Préservez vos yeux* (B 138).

[284] *Europa 100* (B 68a, vgl. Michel Vereinte Nationen, New York 154-155), *Europa 60* (B 68b) und *U.N.* (B 70).

Panzerwagen der NVA (B 97), ein weiteres eine Bewässerungsanlage in Nordvietnam (B 115) und ein drittes die industrielle Schlachtung von Hähnchen (B 67). Drei Architekturansichten aus Deutschland sind vertreten: das Brandenburger Tor (B 74), der Kölner Dom (B 87) und der kriegszerstörte Belle-Alliance-Platz in Berlin mit einem neugepflanzten Eichenbäumchen (B 95).

Die restlichen Blätter lassen sich in der Gruppe der für Briefmarken insgesamt charakteristischen sinnbildlichen Darstellungen zusammenfassen, die mittels Symbolen, Metaphern, Allegorien und anderer Stilmittel bestimmte Inhalte prägnant veranschaulichen sollen. Die Zugehörigkeit zu dieser Gruppe ist freilich definitionsabhängig, denn die Abbildungen eines Politikers oder Dichters, eines prominenten Gebäudes und selbst eines Militärflugzeugs können ebenfalls zu Sinnbildern ihrer Zeit werden und eine besondere suggestive Wirkung hervorrufen. Die Darstellung einer klassischen Personifikation ist die Pallas Athene als Schutzgöttin von Kunst und Wissenschaft auf dem Blatt *Österreich* (B 69), nach einem Postwertzeichen entstanden, das anläßlich einer wissenschaftlichen Konferenz in Wien 1964 ausgegeben wurde. Als weitere Allegorien können aber auch die anonymen Darstellungen von Arbeitern des deutschen Reichsarbeitsdienstes (B 79-80), eines rumänischen Hüttenarbeiters (B 88) sowie Vera Muchinas Gruppe von Arbeiter und Bäuerin auf dem sowjetischen Pavillon der Pariser Weltausstellung von 1937 (B 84) gelten, die für die industrielle und kulturelle Leistungsfähigkeit der jeweiligen Nation stehen. Weitere symbolische Darstellungen entstammen den Bereichen staatlicher Hoheit, parteipolitischer Ideologie oder anderer institutioneller Abzeichen: neben dem nationalsozialistischen Emblem des Hakenkreuzes die Europafahne (B 68b), die sowjetische, chinesische und amerikanische Flagge (B 89, B 96, B 122), das kommunistische Banner (B 99, B 116), ferner der Adler als Wappentier (B 131) sowie das Emblem der amerikanischen Vereinigung der *Lagerfeuer-Mädchen* (B 78). Politische Forderungen und Ziele können ebenfalls in einer verdichteten piktogrammatischen Darstellung anschaulich werden, die Völkerverständigung im verbrüdernden Handschlag (B 68a), die weltweite Ächtung der Nuklearwaffen in der symbolischen Zerstörung einer Atomrakete durch drei Arme unterschiedlicher Hautfarbe (B 85) und der durch Stacheldraht und typografische Akzente hervorgeho-

bene Appell, die Erinnerung an die Verbrechen in den Konzentrationslagern wachzuhalten (B 114).

3. Die Rubrizierung der *Briefmarken* unter dem Aspekt der Vorlagentreue erfolgt in den drei Kategorien der weitgehenden Nachahmung vorhandener Postwertzeichen, der Neuschöpfung ohne wesentliche Anlehnung an ein bestehendes Motiv und des modifizierenden Eingriffes mit beabsichtigter Bedeutungsveränderung. Der größte Teil der Blätter ist eine mehr oder weniger originalgetreue Nachahmung echter Briefmarken. Bestimmte Abweichungen wie ein unvollständiger Text oder ein vereinfachtes Motiv sind den praktischen Gründen der grafischen Umsetzung geschuldet. Laut Werkverzeichnis sind nur die *Wohlstandsmarke* mit den geschlachteten Hühnern (B 67) und der *Starfighter* (B 72) nach eigenen Entwürfen geschaffen **(Abb. 37)**. Das Motiv des aufgehängten Geflügels hatte Brehmer schon für die *Kunstpostkartenserie I* (B 45) verwendet. Mit der Verballhornung des postalischen Begriffs der Wohlfahrtsmarke kritisiert er die westdeutsche Überflußgesellschaft. Ähnlich ironisch ist der *Starfighter* angelegt, der ebenfalls die bundesdeutschen Verhältnisse aufs Korn nimmt. Wäre schon ein Kampfflugzeug ein äußerst ungewöhnliches Motiv der Bundespost, so suggeriert die Wohlfahrtsmarke in Natogrün sogar noch die wohltätige Unterstützung dieser berüchtigten Fehlinvestition der Bundeswehr.[285] Der für dieses Blatt verwendete Stempel mit dem guten Rat zur täglichen Zahnpflege (Stempel C) erhöht den absurden Charakter des fiktiven Postwertzeichens, das wie die meisten veränderten oder erfundenen *Briefmarken* Brehmers erst auf den zweiten Blick als unecht erkannt wird. Aufgrund der Dominanz des künstlerischen Eigenanteils müssen neben den Arbeiten *Kennedy* (B 73) und *Hase* (B 86) noch folgende Blätter zu dieser Gruppe gezählt werden: das Blatt *Hannover 3* (B 123), das sich an einer Freimarkenserie der Bundespost von 1961 zu „bedeutenden Deutschen“ orientiert, die Marken des *Documenta-Blocks* (B 116), die an ein chinesisches Motiv von 1959 angelehnt sind, die *Thälmann-Marke* (B 136), die auf eine Gedenkmarke aus der DDR von 1956 zurückgeht, und das Blatt *Préservez vos yeux* (B 138) mit dem Kopf von Lenin, das Brehmer als französiche

[285] Vgl. Butin 1994, S. 9.

Marke ausgibt.[286] Daß diese *Briefmarken* im Werkverzeichnis nicht als eigene Entwürfe gekennzeichnet sind, entspricht Brehmers Strategie, die Grenzen zwischen echt und unecht, zwischen Original und Reproduktion zu verwischen.

Bei drei Arbeiten hat Brehmer die Motive oder Texte der Vorlagen dergestalt abgewandelt, daß sich dadurch ihre Bedeutung verändert. Das Blatt *Volkskampf gegen Atomtod* (B 85) **(Abb. 38)** entstand nach einer Briefmarke der DDR, bei der Brehmer die Bezeichnung des Staats gegen „Deutsche Bundespost" austauschte und das Motiv farblich auffälliger faßte **(Abb. 39)**. In der Bundesrepublik ist eine solche Marke nie erschienen und wäre auch überhaupt nicht vorstellbar gewesen, zumal sich der damalige Bundesverteidigungsminister Franz Josef Strauß gerade in jenen Jahren für eine atomare Bewaffnung der Bundeswehr einsetzte.[287] Die Vorlage zu *Kennedy & Eyecream* (B 98) zeigt das Bildnis des US-Präsidenten neben der Ewigen Flamme mit dem umlaufenden Schriftzug: „And the glow from that fire can truly light the world." Brehmer ersetzte das Motiv durch ein Töpfchen Augencreme, womit er möglicherweise den charismatischen Charme des jugendlichen Staatsmanns und dessen politische Erfolge als „großangelegte Imagepflege" enttarnen wollte, deren Erleuchtung der Welt vor allem kosmetischer Behandlung zu verdanken sei.[288] Beim dritten Blatt mit dem Titel *US Postage* (B 131) handelt es sich um einen Absenderfreistempel mit dem Motiv des Adlers, in dessen Fänge Brehmer die Weltkugel gegeben hat, als erhöben die USA den Anspruch auf Weltherrschaft.

Auf die Frage, warum er *Briefmarken* produziere, antwortete Brehmer einmal mit nüchterner Ironie:

> „Die Brehmer-Briefmarkenserien und Auswahlen vermitteln Ihnen die Kultur, Religion, Geschichte aus aller Welt. Sie zeigen die Schönheit unserer Gegenwart, sie unterrichten uns über alles Wissenswerte durch die Vielfalt der Motivdarstellungen auf Briefmarken."[289]

---

[286] Zu den Vorlagen vgl. für *Hannover 3* Michel Bundesrepublik Deutschland 347 (347-362), für *Documenta-Block* Michel China-VR 442 (vgl. auch Blatt B 99, das ebenfalls unter Benutzung dieser Vorlage geschaffen ist), für *Thälmann-Marke* Michel DDR 520A und 520B, vgl. auch 432y. Die Arbeiten *Kennedy* (B 73) mit einem Bild der Familie des Politikers und *Hase* (B 86) scheinen ebenfalls von Brehmer entworfen zu sein, da sich keine postalischen Vorlagen nachweisen lassen.

[287] Vgl. Butin 1994, S. 8f.

[288] Vgl. Butin 1994, S. 11f.

[289] Verstreutes im Nachlaß des Künstlers.

Dem Anschein nach ging es Brehmer nicht um die künstlerische Aufwertung seiner grafischen Blätter, er ließ bewußt offen, ob es sich bei seinen Arbeiten um eigenständige Werke handelte oder lediglich um vergrößerte Postwertzeichen. Die *Briefmarken* boten Brehmer einerseits die Möglichkeit, durch Nachahmung, Abänderung und Neuschöpfung auf einer inhaltlichen Ebene „offensichtliche oder leicht verschlüsselte politische Mitteilungen zu machen“[290]. Andererseits hatte Brehmer die Briefmarke für sich entdeckt, weil sie als für jedermann erschwingliches und erreichbares Objekt ein prototypischer Gegenstand weit verbreiteter Sammelleidenschaft war[291] und sich damit als bildliche Vorlage für seine Auflagenkunst besonders eignete. Dabei schwebte Brehmer wieder einmal die Verschmelzung von angewandter und freier Kunst vor, da seine Arbeiten neben der Erschließung neuer Sammlerkreise auch den klassischen Kunstsammler ansprechen sollten:

> „Zu diesem inhaltlichen kam noch ein formaler Vorgang. Um den Sammler hoher Kunst (und speziell den Grafiksammler) ziemlich direkt mit dem Trivialbereich in Beziehung zu setzen, entwickelte ich komplizierte Druckvariationen, unterschiedliche Auflagenhöhen, gestempelt und ungestempelt, Fehlfarben usw., die gleichermassen Briefmarken- und Grafiksammler entzücken [...].“[292]

Brehmers Versuch, den Kunstsammler mit den Instrumenten der Briefmarkenkunde zu ködern, indem er seine *Briefmarken* in besonderen Ausführungen schuf, die sich am philatelistischen Repertoire orientierten, war eine Reaktion auf den relativen Mißerfolg der unlimitiert angelegten *Trivialgrafik*. Eine gezielte Beschränkung bei gleichzeitiger Vielfalt sollte den Käufer zum möglichst vollständigen Erwerb animieren:[293]

> „Der Markt spielt da eine Rolle. Wenn kein Markt da ist, kann ich keine Massenauflage absetzen. Deshalb auch dieser Rückzug; diese ganze Geschichte mit der absoluten Reproduzierbarkeit liegen lassen – Reaktion darauf: Briefmarken, wieder die beschränkte Auflage, Spiel mit dem Sammler.“[294]

Daß diese Strategie den Kunstsammler zum Briefmarkensammler ‚degradieren‘ konnte, war von Brehmer als kleiner Seitenhieb auf den Kunstmarkt wohl nicht ganz unbe-

---

[290] Siehe Vogel 1979b, o. S.
[291] Zur Briefmarke als Sammelobjekt vgl. Asche 1977, S. 19ff.
[292] Loses Dokument im Nachlaß des Künstlers. An anderer Stelle formulierte Brehmer seine Absicht wie folgt: „Ich rechne jetzt mit dem bürgerlichen Sammler und ich versuche, diesen Mann beim Kragen zu packen, indem ich ihm Dinge unterjubele, die aus dem trivialen Bereich kommen und mit der hohen Kunst überhaupt nichts zu tun haben.“ Zitiert nach Joachimides 1973, S. 18f.
[293] Vogel 1979b, o. S.: „Der konstruierte, von ihm selbst aufgebaute Zusammenhang sollte sie motivieren zu sammeln, und durch völlig willkürliche, ganz und gar unbegründete Bestimmungen hinsichtlich der Auflagenhöhe wollte er sie zwingen, seinen eigenen Setzungen zu folgen, also einen künstlerisch vielleicht schwächeren Druck, oder einen solchen, der dem betreffenden Sammler etwas weniger gefiel, kaufen, und teuer bezahlen zu müssen, bloß weil er ‚seltener‘ war.“
[294] Brehmer bei Rhode 1971a, o. S. Vgl. auch Joachimides 1973, S. 18f.

absichtigt.[295] Im Gegenteil, Brehmer verstand gerade den Aspekt der Vervielfältigung in Hinblick auf die Gesetze des Kunstmarktes als integralen Bestandteil seiner politischen Aussage:

> „The ‚postage stamp action', with the mini-game of variables and magnitudes of stamp editions, was concerned with the conditions under which art is handled and received. To draw these conditions into the work and make them clear to the public [...] I consider to be a political work."[296]

Wie bei anderen Formen von Gebrauchsgrafik, man denke etwa an Plakate, ist das Verhältnis des Postwertzeichens zur Kunst besonders, weil die Briefmarke sowohl durch ihre Funktionalität als auch durch das spezielle Verfahren der Wahl des Künstlers – bei der Deutschen Bundespost wählen Programmbeirat und zuständiger Minister das Thema, der Kunstbeirat lädt die Künstler ein – keine freie künstlerische Arbeit ist.[297] Dennoch haben schon in der Vergangenheit Künstler wie Alfons Mucha und Edwin Scharff Briefmarken gestaltet.[298] Seit die freie Kunst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ihr Betätigungsfeld auf Bereiche der angewandten Kunst wie Design und Werbegrafik ausgedehnt hat oder diese zu vereinnahmen versuchte, fällt es zunehmend schwer, beispielweise die von Robert Indiana entworfene 8-Cent-Briefmarke von 1973 mit dem berühmten Love-Motiv nicht als seine originale Arbeit anzusehen, als die er sie auch selbst verstand **(Abb. 40)**.[299] Der Grafiker Otto Rohse rechnet die von ihm gestalteten Motive und Marken ebenfalls selbstverständlich zu seinem künstlerischen Œuvre.[300]

Daß um 1960 die Briefmarke nicht mehr länger nur das Terrain angewandter Grafik war, sondern auch als künstlerisches Thema entdeckt wurde, nachdem bereits in den 1920er und 30er Jahren Kurt Schwitters in seinen Collagen und John Heartfield in seinen Karikaturen Postwertzeichen verklebt oder verarbeitet hatten, lag am eigentümlichen Charakter der Briefmarke zwischen grafischem Kunstwerk und gewöhnlichem Gebrauchsobjekt, der auf viele Künstler attraktiv wirken mußte, die sich in dieser Zeit mit der Übernahme von Alltäglichem in die Kunst beschäftigten.[301] Es hat den An-

---

[295] Vgl. Rhode 1970, o. S.
[296] Brehmer bei Jappe 1976, S. 141.
[297] „Über die Beziehung zwischen Briefmarke und Kunst" siehe Vogel 1979a, auch Asche 1977, S. 25f.
[298] Vgl. Vogel 1979a, o. S.
[299] Siehe Michel USA 1091.
[300] Siehe Vogel 1979a, o. S.
[301] Siehe etwa Schwitters Arbeit *Mz 259 Zeichnung Campendonk* von 1921, Abb. in Katalog 2000, S. 63.

schein, als ließen sich dabei zwei Wege der künstlerischen Annäherung an das Sujet der Postwertzeichen voneinander unterscheiden. Die ikonische und signalhafte Abbildlichkeit der Briefmarke sprach vor allem die aus dem Umfeld der Pop Art stammenden Künstler an. Künstler, die zu Fluxus oder Nouveau Réalisme zählten oder gar Mail Art machten, waren dagegen mehr an der funktionalen Komponente des postalischen Zahlungsmittels interessiert. Beide Gruppen aber waren von der Eigenschaft der Briefmarke als Massenmedium angezogen.[302]

Exkurs Briefmarken in der Kunst:

Zur ersten Kategorie zählte beispielsweise Alex Hay, der sich an den Combine paintings von Rauschenberg orientierte und gemalte ‚Collagen' mit Briefmarken-Motiven fertigte.[303] Andy Warhol produzierte 1962 in Zusammenhang mit der Werkgruppe der *Dollar bills* einige Serigrafien von Rabattmarken und *Red Airmail Stamps*, die er in serieller Wiederholung als Briefmarkenbogen anordnete **(Abb. 41)**.[304] Allerdings entstanden davon nicht viele Arbeiten, vielleicht, weil Briefmarken Warhol weniger geeignet erschienen, das amerikanische Lebensgefühl darzustellen als Dollarscheine, Coca-Cola und Marilyn Monroe. Der New Yorker Maler Michael Busch übertrug Briefmarken in großformatige Gemälde, in denen er die Klischeehaftigkeit der Darstellungen zum Ausdruck brachte, die auch Brehmer in seinen Arbeiten untersuchte.[305]

Obwohl Yves Klein aus dem Kreis des Nouveau Réalisme schon Ende der 50er Jahre blaue Briefmarken gefertigt hatte, gilt der Amerikaner Robert Watts gemeinhin als Begründer der Künstler-Briefmarke.[306] Als er Anfang der 60er Jahre daran arbeitete, kommerzielle Vertriebswege auf die Distribution von Kunstwerken zu übertragen, um sie damit in den Warenverkehr einzuschleusen, befüllte er eine handelsübliche *Stamp Machine* mit Fantasiebriefmarken im Originalformat **(Abb. 42)**. Der Impresario der Fluxus-Bewegung, George Maciunas, ermutigte seine Kollegen zur Herstellung von ‚Briefmarken', das anarchische Moment der Unterwanderung entsprach seiner künst-

[302] Vgl. Crane 1984c, S. 110: „Pop art addressed the problems of reevaluating man's relationship to a rapidly changing world and reawakening dulled senses in a distinct manner. The highly conspicuous pop images enlogized, satirized, imitated, and exaggerated the superficial aspects of twentieth century life. Much of mail art tries to do the same. Among pop artists who participated are Richard Hamilton, Robert Indiana, and K.P. Brehmer."
[303] Zur Aneignung der Briefmarken durch Künstler siehe Frank 1984.
[304] Nach der Vorlage einer Luftpostbriefmarke von 1958/60 (vgl. Michel USA 733).
[305] Frank 1984, S. 443: „Indeed, Michael Busch, a New Yorker painter, has created a Pop-like series of paintings of stamps, taking great care to capture every graphic nuance of the stamp's physical properties. More important is the nature of the imagery Busch amplifies by expanding the scale of pre-extant stamps. Several of his paintings are of African colonial stamps, depicting a ‚typical' colonized native. [...] More powerful yet, and disturbing, are of Busch's renditions of Nazi German stamps – the grim profile of Hitler an all-too-recognizable and all-too-dominant leitmotif. (These paintings, in turn, recall the 1967 *Deutsche Werte* by the fluxus-associated German K.P. Brehmer, in which stamps bearing Hitler and swastika images are canceled with a caustic yet hopeful finality)."
[306] Siehe Frank 1984, S. 426: „But the only artist's stamp to gain any attention before 1963 was the *Blue Stamp* of Yves Klein in Paris in 1959. A regular postage stamp painted with ‚International Klein Blue' at the time of the artist's exhibition ‚La vide' (The void – an empty gallery), it was actually passed by the post office, sparking a typical ‚scandale française'. The earliest known stamps to be printed and exhibited in the context of art are the Yamflug and Fluxpost sheets created by Robert Watts in 1963 and 1964." Vgl. auch Kellein 1986, S. 94. Zu Watts siehe Hendricks 1988, S. 524-579 u. Katalog 1999b, darin vor allem Conzen 1999.

lerischen Auffassung.[307] 1966/67 gab er das *Fluxus Postal Kit* heraus, zu dem Watts ‚Briefmarken' und Ken Friedman, Ben Vautier und Daniel Spoerri, die selbst schon ‚Briefmarken' gestaltet hatten, mit George Brecht und Robert Filliou Postkarten und Stempel beisteuerten.[308] Maciunas selbst entwarf 1975 für die Jahresbox *Fluxpack 3*, die auch ‚Briefmarken' von Watts enthält, die Fluxpost-Briefmarken *Aging Men*.[309]

Mail Art, Correspondence Art oder Postkunst[310] war Anfang der 60er Jahre aus dem Umfeld von Fluxus und der New York Correspondence School von Ray Johnson hervorgegangen.[311] Diese wenig greifbare und deshalb bislang kaum bekannte und erforschte Kunstform hatte die Absicht, mit Hilfe der postalischen Vermittlung ein Kommunikationsforum zwischen Künstlern, Galeristen und Interessierten zu entwickeln, das mit ephemeren und scheinbar banalen Objekten den herkömmlichen Werkbegriff unterlief und zugleich auf subversive Weise Länder-, System- und künstlerische Grenzen überwand und den schnellen Austausch von Ideen ermöglichte.[312] Die ‚Briefmarke' war naturgemäß nur eine der neuentwickelten Ausdrucksformen. Bedeutender für die Mail Art waren Postkarten und Plakate sowie Stempel, die ähnlich wie Briefmarken Amtlichkeit vortäuschten und von vielen Künstlern wie Ben Vautier, Beuys, George Brecht, Dieter Roth und Vostell entworfen und eingesetzt wurden.

Zwar interessierte die meisten Mail-Art-Künstler auch der Faktizitätscharakter eines selbst gestalteten oder manipulierten Postwertzeichens, das als Teil von Fluxpost-Projekten den offiziellen Postverkehr unterlaufen konnte, aber Brehmer beschäftigte sich mit den Formeln staatlicher Repräsentation systematischer und meist ohne die spielerische und subversive Komponente vieler Fluxus-Künstler. Auch wenn sich dadurch Brehmers Auseinandersetzung mit dem Motiv der Briefmarke wesentlich von der Mail Art unterscheidet – die Art seiner künstlerischen Aneignung, durch Monumentalisierung und gezielte Eingriffe die Mitteilungsmodi einer politischen Botschaft zu überprüfen, erscheint einmalig –, so zeigt sich Brehmers Nähe zur Fluxus-Bewegung wie-

---

307 Hendricks 1988, S. 258: „Maciunas had wanted several artists to make postage stamp projects. It suited his anarchist leanings [...]."

308 Frank 1984, S. 428.

309 Hendricks 1988, S. 124f.

310 Siehe beispielsweise Schraenen 1996 in Katalog 1996b.

311 Crane 1984c, S. 88: „Many significant contributions to correspondence art prior to the 1970s have come, directly or indirectly, from artists associated with fluxus. [...] The parallel between centers of fluxus and mail art activity was not coincidence but a result of fluxus travels, performances, encounters, and communications. Most of the fluxus artists initiated and carried on an activity paralleling mail art among themselves, friends, and collaborators." Zur Rolle von Ray Johnson als Mitbegründer der Mail Art siehe Crane 1984c, S. 84ff: „The New York Correspondence School is Johnson's most important contribution to mail art. Rather than a formal organization, the NYCS was a label and identification for Johnson's mailings and the then formless activities of this sphere in the early 1960s."

312 Crane 1984b, S. 12 über die Ziele der Mail Art: „Three political ideas which appear in mail art are democratization, a constant search for alternative systems, and a rejection of capitalist economics. The network epitomizes a system that is open-ended, inclusive, outside the channels of art world operation, and seemingly free from economic constraints imposed by the capitalist marketplace. Many mail artists believe that the democratic nature of the mail art network implies changes and restructuring for the community which artists have in common. For many, mail art is a genuine alternative rather than a protest against the old order."

der einmal an zwei Arbeiten, die nicht wie üblich als Grafik mittleren Formats entstanden sind, sondern das Originalformat der Postwertzeichen beibehalten. Die unbetitelte *Schachtel Briefmarken*[313] **(Abb. 43)** von 1966, stilistisch noch an die vorangegangene Werkphase der Objekte angelehnt, enthält hinter einem Fenster eine Auswahl echter, von der Bundespost ausgegebener Marken mit unterschiedlichen Motiven[314], die kontrastiert werden mit dem Klischeedruck einer Hitler-Marke auf der Vorderseite der Packung. Im Unterschied zu Watts' Briefmarkenspender wird die in beiden Fällen vorgegebene praktische Nutzbarkeit bei der *Schachtel Briefmarken* unmöglich, zumal das Hitlermotiv jeden spielerischen Umgang mit dem Objekt verhindert; Brehmers eigentümliche Box wirkt eher wie ein frankiertes Päckchen mit düsterem Absender und einem Inhalt, der durch die deutschlandbezogene Symbolik der Motive zur ernsten Betrachtung auffordert.

Die zweite Arbeit ist eine politisch-satirische Auseinandersetzung mit der documenta IV im Jahr 1968. Der *Documenta-Block* (B 116, **Abb. 44)**, der vorgibt, eine Sonderausgabe der „Deutschen Post" zu sein, erschien in Klaus Staecks Edition Tangente in unlimitierter Auflage als Bogen mit neun Marken, Perforation und rückseitiger Gummierung. Eine chinesische Briefmarke **(Abb. 45)**, die auch als Vorlage für das Blatt *Give* (B 90) diente, war Brehmers Vorlage.[315] Statt dreier Arbeiterarme unterschiedlicher Hautfarbe halten nur noch zwei ‚weiße' Arme das Rote Banner, das nicht mehr auf die Weltkugel gepflanzt wird, sondern über dem Fridericianum flattert. Ästhetisch und inhaltlich wird die bildliche Darstellung durch das serielle Prinzip gesteigert, das hier nicht erst durch die Wiederholung des Einzelbildes erzeugt werden muß, sondern sich ohne künstlerisches Dazutun direkt aus dem Vorbild der postalischen Blockform ergibt.[316] Im Jahr der Studentenrevolte war die Marke ein deutliches politisches Signal und konnte als Aufruf zur ‚Erstürmung' der Institution Documenta verstanden werden, die mittlerweile ein Symbol des machtvollen institutionalisierten Kulturbetriebes war

[313] Arbeit nicht bei Block 1971.
[314] Zu erkennen sind die Briefmarken Goethe (Michel BRD 356), Wallpavillon, Dresdner Zwinger (454), Schloß Tegel, Berlin (455), Torhalle Lorsch (vgl. 456), Berliner Tor, Stettin (489), Brandenburger Tor (508).
[315] Vgl. Michel China-VR 442.
[316] Vgl. hierzu die Einschätzung von Vogel 1979a, o. S.: „Hier übrigens haben wir es vielleicht sogar einmal mit dem umgekehrten Fall zu tun, daß nämlich von der Briefmarke her eine Anregung in den Bereich der bildenden Kunst Eingang gefunden hat. Wenn in der zeitgenössischen Kunst – nicht nur der Pop-art – das serielle Prinzip

und in den Augen ihrer Kritiker den Alleinvertretungsanspruch der ‚Westkunst' hatte. Wie die *Briefmarken* von Robert Watts erfüllte der *Documenta-Block* nebenbei das Nutzwertversprechen der Mail Art: Postsendungen, die mit der falschen ‚Marke' frankiert waren, wurden meist anstandslos von der Bundespost befördert.[317]

Der *Documenta-Block* war rechtlich gesehen keine Fälschung, denn „de facto kann nur ein als Briefmarke legal existierendes Postwertzeichen ge- oder verfälscht werden. Ein Phantasie-Postwertzeichen ist keine Fälschung. Die Verwendung solcher ‚Marken' zu Frankaturzwecken ist freilich ein Betrug zum Schaden der Post."[318] Es blieb das einzige Mal, daß Brehmer eine Briefmarke im Originalformat herstellte, die Echtheit und Gültigkeit vorgab.[319]

Im Hinblick auf die typologischen und ikonografischen Vorbilder von Brehmers *Briefmarken* lohnt es sich, neben den Arbeiten von Künstlerkollegen aus dem Umfeld von Pop und Mail Art auch jene Marken ins Auge zu fassen, die in Friedens- und Kriegszeiten zum Zweck der politischen Kritik, Propaganda oder Satire hergestellt wurden und ein freierfundenes oder manipuliertes Bild- und Textmotiv zeigen.

Während noch im Ersten Weltkrieg vor allem Briefmarken des jeweiligen Gegners nachgemacht oder verfälscht wurden, um Spionagepost zu versenden, gewann im Zweiten Weltkrieg der Einsatz von Postwertzeichen als Mittel der psychologischen Kriegsführung sowohl auf deutscher wie auch auf alliierter Seite an Bedeutung.[320] Der von England und den USA entwickelte Typus der manipulierten Hitler-Marke lag nahe, wobei die Briten zur Verhöhnung des Führerkults das Porträt des ‚Führers' gegen die Bildnisse anderer Nazigrößen wie Himmler **(Abb. 46)**, Göring und Frank austauschten, während die Amerikaner zumindest auf zwei Marken den Hitler-Kopf in einen Toten-

---

als ästhetische Gestaltungskategorie entdeckt worden ist, so liegt die Vermutung sehr nahe – und das Gegenteil wird kaum zu beweisen sein –, daß der geschlossene Briefmarkenbogen diese Anregung vermittelt hat."

[317] Siehe Butin 1998, S. 21.

[318] Frank Arnau, Lexikon der Philatelie, Köln o. J., S. 186, zitiert nach Hemmerle 2001, S. IV.

[319] Für den Deckel der Kassette *Deutsche Werte* (B 100a-b) verwendete Brehmer ebenfalls kleinformatige Briefmarken, bei denen im Unterschied zum *Documenta-Block* die postalische Benutzung ausgeschlossen war. Die Vorderseite war als Auswahlbeutel mit bekannten Bildmotiven gestaltet, die Rückseite als Bogen mit 92 Hitler-Marken.

[320] Vgl. Köppel 1971, S. 147ff.

schädel umwandelten und in einem Fall die Landesbezeichnung in „Futsches Reich" abänderten **(Abb. 47)**.[321]

John Heartfield entwarf 1934 für die Arbeiter-Illustrierten-Zeitung (AIZ) in Prag eine bissige Bildsatire mit dem Titel *Ab 1. Januar neue Briefmarken im Dritten Reich* **(Abb. 48)**.[322] Nach der Vorlage einer 5-Pfennig-Marke der Ausgabe mit dem Hindenburg-Medaillon[323] ist das Bildnis des Reichspräsidenten durch das Brustbild eines grimmigen SA-Mannes ersetzt, der Nominalwert auf „5 tausend Tote" angehoben, und aus der Post des Deutschen Reichs ist unter Hinzufügung zweier Hakenkreuze die „Dritte Reichspest" geworden. Heartfield gelang es in seiner Montage, durch lakonische Eingriffe in Wort und Bild die Briefmarke zum pointierten Spiegelbild der zeitgenössischen Verhältnisse umzudeuten.

Ähnlich sarkastisch, wenn auch weniger auffällig, verfuhr die ‚Kampfgruppe gegen Unmenschlichkeit', die in den 50er Jahren von West-Berlin aus neben nachgemachten Briefmarken zum Zweck wirtschaftlicher Schädigung des politischen Gegners auch manipulierte Briefmarken mit propagandistischem Inhalt in den Ostteil der Stadt einschleuste. Veränderungen von Bild und Schrift, etwa ein Henkersstrick um den Hals von Wilhelm Pieck oder die Aufschrift „Undeutsche Undemokratische Republik", sollten die Bevölkerung zur Zustimmung veranlassen und die Machthaber verhöhnen.[324] Ein weiteres Beispiel politischer Satire und Propaganda auf Postwertzeichen beschäftigte 1970 sogar die Gerichte. Zwei Jahre, bevor Brehmer seine Arbeit *Préservez vos yeux* mit dem Lenin-Kopf entwarf, hatte der Frankfurter Verleger Jörg Schröder in seinem März-Verlag anläßlich des 100. Geburtstags von Lenin eine Marke produziert, was als

---

321 Britische Fälschungen mit dem Kopf Heinrich Himmlers 1943 nach der Freimarken-Ausgabe von 1941 (Michel Deutsches Reich 785), mit dem Konterfei Hermann Görings nach Sonderausgabe 1943 (vgl. Michel Deutsches Reich 844-849) und dem Bildnis des Generalgouverneurs von Polen Hans Frank nach Freimarken-Ausgabe von 1941 (vgl. Michel Deutsche Besetzungsausgaben 77). Im Herbst 1944 wurden von einer amerikanischen Feldruckerei in Rom Propagandamarken mit zwei Motiven hergestellt (siehe Michel USA Kriegspost- und Propagandafälschungen 15-17, 18): zu 6 und 12 Pf. mit dem Hitler-Totenkopf nach Vorlage der Freimarken-Ausgabe von 1941 (Michel Deutsches Reich 785 u. 788) und eine weitere Marke mit Totenkopf nach der Wohltätigkeitssonderausgabe von 1937 (vgl. Michel Deutsches Reich 646). Auf deutscher Seite wurde u. a. die Krönungsmarke für den englischen König Georg VI. von 1937 manipuliert. Das Bildnis der Königin wurde gegen das Stalins ausgetauscht, daneben verweist ein Schriftzug auf die Konferenz von Teheran im Jahr 1943, womit wohl auf die unterstellte Unterwerfung britischer Interessen unter die der UdSSR angespielt werden sollte. Dazu und zu weiteren Propagandafälschungen siehe Köppel 1971, S. 147-158.

322 Siehe dazu Katalog 1991c, S. 427f. Vgl. auch Butin 1994, S. 10f.

323 Michel Deutsches Reich 515.

„politische Aktion“ gemeint war.[325] Die private Ausgabe der Marke sah er als notwendig an, weil die Bundespost dem Aufruf der sowjetischen Postverwaltung an alle Mitgliedsländer des Weltpostvereins nicht gefolgt war, das Jubiläum postalisch zu würdigen. Daraufhin hatte Schröder jedem Bundestagsabgeordneten einen mit der Marke freigemachten Brief zugeschickt, der von der Post problemlos befördert wurde.[326]

Brehmers *Thälmann-Marke*, eine seiner besonders interessanten *Briefmarken*, ging von einer ähnlichen Lage aus (**Abb. 49)**. Die Bundespost hatte keine Briefmarke zu Ehren des in Hamburg geborenen und von den Nazis ermordeten Vorsitzenden der KPD herausgegeben. Brehmers Ausstellung im Kunstverein in Hamburg im Jahr 1971 gab den Anlaß, die *Briefmarke* mit Hamburger Motiv als Jahresgabe zu produzieren.[327] Das Zusammentreffen mit dem Jubiläumsjahr, dem 85. Geburtstag Thälmanns, war Zufall. Trotz gewisser Abweichungen ist erkennbar, daß sich Brehmer an der 1956 von der Post der DDR herausgegebenen Sondermarke zum 70. Geburtstag Thälmanns orientiert hat **(Abb. 50)**[328], sowohl in der bildräumlichen Anordnung und Größe des Porträts, das freilich eines der bekanntesten und am häufigsten verwendeten Bildnisse Thälmanns nutzt, gewissermaßen eine „Fertigikone“[329], als auch in der Proportion und der typografischen Gestaltung des Portowertes. Von der Vorlage unterscheidet sich Brehmers Arbeit nicht nur durch den Austausch der Landesbezeichnung gegen „Deutsche Bundespost“, das Weglassen der Lebensdaten Thälmanns und den Zusatz „Hamburg“, sondern vor allem durch den Verzicht auf die beiden Bildattribute, das Rote Banner und die Arbeitergruppe im Hintergrund. Die linke Bildhälfte ist leer gelassen

---

[324] Dazu Köppel 1971, S. 119f.

[325] Dazu und zu anderen Fällen politisch motivierter Fälschungen Hemmerle 2001, S. IVff., siehe auch Köppel 1971, S. 118f., vgl. Butin 1994, S. 9.

[326] Wegen Porto-Betrugs wurde Schröder zu einer Geldstrafe von 12.000 DM verurteilt, konnte die restlichen Marken aber noch für die Hälfte der Strafsumme an einen Sammler verkaufen.

[327] Vogel 1979b, o. S., erinnert an die Entstehungsumstände der *Thälmann-Marke*: „1971 hatte er [Brehmer] im Hamburger Kunstverein seine erste Retrospektive. Es ist üblich, daß in solchem Falle der Künstler dem Kunstverein eine Jahresgabe gratis liefert. Von Brehmer wurde – damals – unter allen Umständen eine Briefmarke erwartet. Er selbst war die Briefmarken aber leid. Sie waren für ihn ein Arbeitskomplex, und der war abgeschlossen. Sollten sich nun die Sammler damit amüsieren. Zunächst war also guter Rat teuer, aber: [...] Thälmann war die Rettung. Dazu hatte KP Brehmer Lust, und ‚Teddy‘ Thälmann genoß schon zu seiner Zeit bei der großen Mehrheit der Hamburger aller Couleur zumindest Respekt, und sei‘s bloß, weil der bedeutende Mann ein richtiger Hamburger war. Da es überdies damals noch nie eine ausschließlich Hamburg gewidmete Sondermarke gegeben hatte [...], war die Idee einer Hamburg-Marke mit Thälmann-Portrait durchaus verlockend.“

[328] Siehe Michel DDR 520A u. 520B, vgl. auch die 1954 herausgegebene Sonderausgabe zum 10. Todestag Thälmanns, Michel DDR 432Y.

[329] Vgl. McShine 1989, S. 16, über das berühmte Mao-Bildnis aus der ‚Mao-Bibel‘, das Warhol für seine Porträtserie von 1972 verwendete.

– der Betrachter kann sie mit eigenen Assoziationen zu Thälmann ergänzen. Durch das Weglassen der typisch sozialistischen Symbole vermeidet Brehmer eine schnelle ‚Enttarnung' der ‚Marke' und erzielt stattdessen eine auch farblich versachlichte und abstrahierende Bildästhetik, die eher der einer bundesdeutschen Briefmarke entspricht.[330]

Faßt man Briefmarken und die korrespondierenden grafischen Blätter als Zeichensysteme auf[331], ergeben sich aus der näheren Betrachtung der Bildelemente der *Thälmann-Marke* im Vergleich zu ihrer Vorlage Überlegungen, die für das Verständnis von Brehmers künstlerischer Strategie aufschlußreich sind. Wie die Landesbezeichnung auf dem Original, die auf die Herkunft der Marke verweist, ist auch die Zeile „Deutsche Bundespost" ein indexikalisches Zeichen, weil Brehmers Grafik nur dann eine kritische Aussage treffen kann, wenn sie trotz der Vergrößerung als Postwertzeichen erkannt wird. Entsprechendes gilt für die Ziffern, die den funktionalen Nennwert der Marke anzeigen. Etwas anders verhält es sich mit dem Porträt im Verhältnis zu den übrigen Zeichen. Auf dem DDR-Original ist der Kopf des Arbeiterführers zunächst ein ikonisches Zeichen, das wie die Nennung von Geburts- und Jubiläumsjahr den Zweck der Sonderausgabe sinnfällig macht. Da aber eine Sondermarke immer auch für das Ausgabeland identitätsstiftend ist und damit eine repräsentative Funktion übernimmt, hat das ikonische Zeichen einen indexikalischen Anteil.[332] Bei Brehmers Arbeit ist der kommemorative Aspekt vermindert, weil die Lebensdaten fehlen. Hingegen zeigt der Zusatz „Hamburg" an, daß hier eine Stadt gewürdigt werden soll, nicht mit einer Ansicht oder einem charakteristischen Bauwerk, sondern gegen den Brauch mit dem Porträt eines dort geborenen Politikers. Zusätzlich nähert sich die schmucklose Gestaltung der *Thälmann-Marke* ikonografisch dem Typus der Freimarke mit Kopfbild an, die

---

[330] Vgl. dazu beispielsweise die Sonderausgaben der Bundespost von 1968 zu Karl Marx und von 1970 zu Friedrich Engels (Michel Bundesrepublik Deutschland 558 u. 657).

[331] Scott 1995, S. 6: „The stamp is an exceptionally complex sign [...].". Butin 1998, S. 17ff., nennt die Briefmarke im allgemeinen einen „ideologischen Zeichenträger" und bescheinigt ihr einen „gesellschaftlichen Zeichenvorrat". Die im folgenden verwendeten semiotischen Begriffe folgen der Terminologie von Scott 1995, der sich wiederum auf die Methode von Charles Sanders Peirce bezieht.

[332] Vgl. Scott 1995, S. 8f.: „This is the function of the commemorative stamp [...]. In this case, the stamp, which is almost invariably pictorial, proposes a memento of an event, or anniversary of an object of national or international importance. [...] However, even when the stamp represents an aspect of the country, such as a monument or site, it equally represents the country itself, for the image reproduced on the stamp is accompanied by the signs which establish that nation's identity. [...] That is why the stamp – even when it incorporates iconic or pictorial elements [...] remains, fundamentally, an indexical sign."

für gewöhnlich das schlichte Bildnis des staatlichen Repräsentanten trägt, auf anekdotische oder symbolische Zugaben verzichtet und nicht erst zu einem besonderen Gedenktag, sondern schon zu Lebzeiten herausgegeben werden kann.[333]

Das Ergebnis führt im Vergleich zur DDR-Marke zu einer nuancierten Bedeutungsverschiebung. Die ostdeutsche Gedenkmarke, die einmalig zum Jahrestag erschienen ist, präsentiert Thälmann als Arbeiterführer, was der Grundüberzeugung des Staates entsprach. Brehmers *Thälmann-Marke* dagegen stellt den Parteivorsitzenden der KPD auf lakonisch-selbstverständliche Weise dar, als sei er ein Staatsmann, der Repräsentant Hamburgs und sogar der Bundesrepublik, womit die Arbeit auch „vielfältige Reflexionen über die Stellung der Kommunisten in unserer Gesellschaft und ebenso über ihre Haltung gegenüber dieser Gesellschaft“[334] ermöglicht. Die *Briefmarke* mußte in der Hansestadt als politische Provokation verstanden werden und führte zu Protesten einiger Kunstvereinsmitglieder, worauf sich der Vorstand des Kunstvereins zu einer Stellungnahme veranlaßt sah, die Brehmers Arbeit vom Vorwurf kommunistischer Propaganda freisprach.[335]

Vergleicht man die *Thälmann-Marke* mit Heartfields Briefmarken-Karikatur, erkennt man, daß Brehmer subtiler argumentiert und zu einer ambivalenten Aussage gelangt. Während Heartfield durch eine zwar geistreiche, aber auch unmißverständliche wortspielerische Neubeschriftung und pointierte Kombination von Bild und Text keinen

---

[333] Vgl. Thälmann-Freimarke der DDR von 1952/53 (Michel DDR 339 u. 340).

[334] Leppien 1973c, S. 33.

[335] In einer Mitteilung des Vorstandes des Kunstvereins in Hamburg an seine Mitglieder vom 11.2.1972 heißt es: „[...] Und schließlich: Reklame für die DKP war nicht beabsichtigt. Das kann der Vorstand wirklich aufrichtig versichern [...]. Ernst Thälmann ist eine geschichtliche Figur, und er hat in Hamburg eigentlich immer Respekt genossen, auch in bürgerlichen Kreisen, jedenfalls soviel, daß man diesem doch offensichtlich nicht mit finsterem Ernst vorgetragenen ‚Briefmarkenvorschlag‘ eher mit Humor als mit politischer Empfindlichkeit begegnen sollte.“ Dokument im Nachlaß des Künstlers. Siehe dazu auch Vogel 1979b, o. S. Eine *künstlerische* Provokation gelang Brehmer 1969 mit der Jahresgabe für den Kunstverein Hannover, der Arbeit *Hannover 3*, die nach der Vorlage der Freimarkenserie der Bedeutenden Deutschen (Michel BR Deutschland 347-362) das Bildnis des damals erst 29jährigen Künstlers Timm Ulrichs zeigt, der in jenen Jahren vor allem wegen seiner Aktionen als ‚lebendes Kunstwerk‘ sehr umstritten war. Im Protokoll eines Telefonats mit Ulrichs vom 9. Februar 2003 hat Helmut R. Leppien festgehalten, wie dieser, der noch vor Brehmer mit Briefmarken-Motiven gearbeitet hat, Brehmers Absicht, die Ulrichs-Marke für den Kunstverein Hannover zu entwerfen, damals aufnahm: „[...] Als ihm Brehmer 1969 mitteilte, er wolle als Jahresgabe für den Kunstverein Hannover eine Timm-Ulrichs-Briefmarke machen, sah dieser darin eine Versöhnungsgeste, auch ein Zeichen der Sympathie. Er überreichte Brehmer eine [...] eigens gemachte Portraitphotographie. Die Briefmarke hatte den niedrigsten Wert: 5 Pfennig.“

Zweifel darüber läßt, welche Botschaft seine Bildsatire transportiert, ist die Mitteilung der *Thälmann-Marke* wesentlich uneindeutiger und zurückhaltender.[336]

Abgesehen von den eigenen Entwürfen beschränken sich Brehmers *Briefmarken* entweder auf die Monumentalisierung der Marke oder konzentrieren sich auf gezielte verfremdende Eingriffe zur Sensibilisierung und Verunsicherung des Betrachters. Nur der Kenner weiß, daß die Vorlagen zu den *Goethe*-Marken (B 91-92) in der sowjetischen Besatzungszone herausgegeben wurden. Und wer ahnt schon, daß die Bezeichnung „Deutsche Post", die auf dem *Documenta-Block* erscheint, nur in der Nachkriegszeit bis zur Gründung der beiden deutschen Staaten verwendet wurde? Wenn Brehmer die Inschriften austauscht oder manipuliert, unterläuft er „die herrschenden Ordnungen visueller Repräsentation"[337] und fordert den Betrachter auf, genauer auf die staatliche Symbolik der alltäglichen Postwertzeichen zu achten. Denn erst die Vergrößerung und Neukontextualisierung des Brandenburger Tors beispielsweise veranschaulicht die „kulturelle Definitionsmacht"[338] der Briefmarke, wenn sie mit allen Konsequenzen das indexikalische Zeichen des Bauwerkes der Bundesrepublik zuweist.

Die quantitative Analyse von Brehmers Briefmarken-Grafik hat gezeigt, daß er vor allem Vorlagen aus Deutschland – dem ‚Dritten Reich', der DDR und Bundesrepublik Deutschland – sowie den USA und der UdSSR mit ihren jeweiligen Verbündeten verwendet hat. Das spiegelt ein besonderes Interesse des Künstlers an der politischen Situation der Bundesrepublik im Spannungsfeld der beiden Supermächte wider. Staatsmänner, technisches Gerät und nationale Symbole, die häufigsten Motive, sind eindeutig einem politischen Kontext zuzuordnen, weil sie propagandistisch verwertbar sind. Die Untersuchung hat aber auch deutlich gemacht, daß es Brehmer nicht um philatelistische Besonderheiten und seltene oder auffällige Motive geht. Er wählt gängige Postwertzeichen aus, die damals dem Publikum mit Ausnahme der fernöstlichen Marken zum großen Teil vertraut sein mußten und noch heute in großen Mengen zu niedrigen Preisen gehandelt werden.

---

[336] Vgl. Butin 1998, S. 22.
[337] Butin 1998, S. 20.

Es konnte gezeigt werden, daß Brehmers eigene Entwürfe meist wie vergrößerte gewöhnliche Briefmarken wirken sollten. Ihre kritische Botschaft offenbart sich erst auf den zweiten Blick. Die Motive nimmt Brehmer unter die Lupe. Im Plakatformat wird aus einem selten richtig beachteten Postwertzeichen der aussagekräftige Träger einer Botschaft, deren Authentizität jedoch sofort in Zweifel gezogen wird. Marginale Eingriffe, aber auch gerade der Verzicht auf Manipulation lösen beim Publikum Irritation aus, da eine vergrößerte Briefmarke unmöglich eine künstlerische Arbeit sein könne. Seine Strategie der Zurückhaltung gegenüber dem Betrachter beschrieb Brehmer wie folgt:

> „Ich kann ihm nur Material liefern. Ich kann ihm nur ein Angebot machen. Also, ich möchte ihn nicht unbedingt in eine Ecke drängen. Ich kann ihm nur einen Anstoß geben, und im Idealfall wird er sich äußern oder er wird selber aktiv werden."[339]

Immer gilt aber, wie an der *Thälmann-Marke* exemplarisch gezeigt wurde, daß Brehmers *Briefmarken* an den Bedeutungskontext der Postwertzeichen gekoppelt sind. Als bloße Bilder, die lediglich postalische Motive verwenden, würden sie plakative Images bleiben und ihre politische Aussagefähigkeit niemals erzielen. Während den Einzelblättern durch die reduktive Zeichenhaftigkeit der Form und die konzise Eindeutigkeit der Aussage eine Sperrigkeit eigen ist, die wohl Ursache für die seltene Verwendung der Briefmarke als Vorlage in der Pop Art ist, erreichen die *Auswahlbeutel* nicht nur ein farblich ansprechendes sowie ausstellungs- und kunstmarktgerechtes Tableauformat, mit ihnen kehrt Brehmer auch zum Prinzip der Collage zurück, das in der vorigen Phase der *Trivialgrafik* zu seinem bevorzugten künstlerischen Gestaltungsmittel gehört hatte. Die zu Partien zusammengestellten *Briefmarken* folgen den Auswahlkriterien, nach denen auch der Händler seine Briefmarken anbietet, nämlich nach Gewicht, Themen und Ländern. Neben den Partien *Kiloware* und *Luftfahrt* entstanden vor allem *Auswahlbeutel* zu politischen Themen wie etwa den *Köpfen des 20. Jahrhunderts*. Hier werden die Staatsmänner der sich bekämpfenden Systeme ‚auf den Schultern' des ausgebeuteten Arbeiters zu einem unschuldig wirkenden ‚bunten Strauß' gebunden (**Abb. 51**). Die Arbeit *Briefmarkenauswahl Sozialistische Staaten, Billiger* **(Abb. 52)** macht erneut Brehmers ebenso pointierten wie subtilen Umgang mit der politischen Botschaft der Postwertzeichen deutlich. Der Begriff ist wörtlich genommen, so daß der Ostblock, die sowjetische Besatzungszone, sogar das national*sozialistische* Deutsch-

---

[338] Butin 1998, S. 19.

land und das demokratische Frankreich mit der fingierten Leninmarke im *Auswahlbeutel* vereint sind. 1991 überarbeitete Brehmer das Werk, indem er den *Auswahlbeutel* mit zwei Preisschildern beklebte, die den Preis auf DM -,99 herabsetzen. Nach dem Zusammenbruch des Kommunismus in Europa stehen mit den philatelistischen Werten auch die ideologischen zum Verkauf. In der Sichtbarmachung politischer Verhältnisse und historischer Entwicklungslinien steht der *Auswahlbeutel* in enger Beziehung zu den *Deutschen Werten*, die Brehmer zur Ausstellung *Hommage à Lidice* beitrug. Dieser Arbeit hätte Brehmer einen Preisnachlaß sicherlich nicht gewährt, denn „ sie steht im Dienst einer Vergangenheit, die nicht zu bewältigen, aber noch weniger abzuleugnen ist“[340], wie Heinz Ohff die Aufgabe der Ausstellung von 1967 treffend charakterisierte.

[339] Brehmer bei Rhode 1971a, o. S.
[340] Siehe Ohff 1967 im Tagesspiegel, S. 117.

3. Die Visualisierung gesellschaftlicher Prozesse

3.1 Diagrammatische Arbeiten

Die Werkgruppe der *Briefmarken* bedeutete gegenüber der *Trivialgrafik* in Hinblick auf die bildmotivische Gestaltung und inhaltliche Aussage wie auch das Prinzip der Vervielfältigung eine Systematisierung und Konzentration der künstlerischen Mittel. Während Brehmer in den Arbeiten um 1965 das gängige Repertoire an massenkulturellen Versatzstücken in virtuoser Montagetechnik zu werbe- und konsumkritischen Pop-Drucken kombinierte und damit die Absicht verfolgte, grundsätzlich jedes dieser Werke in unlimitierter Auflage zu produzieren, sollten die *Briefmarken* wegen ihrer variationsreicheren Vervielfältigungsstrategie auf gezieltere Weise den Sammler ansprechen. Daneben unterscheiden sich die *Briefmarken* aufgrund des kleinen Formats und des amtlichen Charakters der postalischen Vorlagen von den vorangegangenen Arbeiten formalästhetisch durch eine gewisse Nüchternheit und bildnerische Bündigkeit, zugleich weist die amtliche Funktion der Briefmarken den Motiven automatisch einen politischen Bedeutungzusammenhang zu, in welchem die Arbeiten zu stärkeren ideologie- und wahrnehmungskritischen Aussagen gelangen als die *Trivialgrafik*.

Noch während der Phase der *Briefmarken* stellte Brehmer um 1968 die ersten *Farb-* und *Druckmusterarbeiten* her, in denen die Farbe zum Träger einer symbolischen Bedeutung wird, während die figurativen Bildelemente schematisiert sind und sich den Farbfeldern beiordnen. Der strenge Bildaufbau dieser Werke folgt gestalterisch Vorlagen aus dem Bereich der industriellen Drucktechnik.

Die *Braunwertskala* (B 113, **Abb. 53**) ist ein fünfseitiges Heftchen, das nach der Art von Farbfächern für die Bestimmung von Sondertönen Braunwerte in Abstufung wiedergibt. Die Bildseiten sind Andruckbögen nachempfunden. Die drei mittleren Darstellungen zeigen in unterschiedlich starker Rasterung Joseph Goebbels in Rednerpose, einmal davon im Umriß. Gerahmt werden die Bildfelder von zwei überdimensionierten Rasterskalen, die im drucktechnischen Verfahren als Teil eines Druckkontrollstreifens

die Tonwertabstufungen für den Druckvorgang anzeigen und danach vom Bogen abgetrennt werden. Die Beschriftung mit den Prozentmarkierungen korrespondiert allerdings nicht korrekt mit der Farbskala. In der Mitte der drei Bildfelder sind Quadrate ausgestanzt, wie sie sonst nur bei Schablonen vorkommen, die ebenfalls zum Farbabgleich benutzt werden. Wie schon einige Arbeiten aus der Phase der *Trivialgrafik* bindet das Heftchen den Betrachter in den künstlerischen Prozeß ein, es ist laut Werkverzeichnis „als Aktionsgrafik gedacht: Durch die gestanzten Löcher ist die tägliche Zeitungslektüre auf die Braunfärbung zu untersuchen."[341] Während mit dieser Arbeit der Benutzer dazu aufgefordert wird, die Braunwertskala wörtlich zu nehmen und mit ihr durch Abgleichung der Presseerzeugnisse neonazistische Tendenzen in Gesellschaft und Politik zu erkennen und zu quantifizieren, besteht der Anteil des Betrachters einer anderen *Farbmusterarbeit*, der *Idealen Landschaft* aus demselben Jahr, darin, sich anhand ein und derselben Landschaftsdarstellung in verschiedenen Farbstufen von Gelbgrün bis zu Blaugrün, denen ebenfalls eine Tonwertskala zur Seite gestellt ist, eine eigene ideale Landschaft ‚zusammenzustellen' **(Abb. 54**).[342] Brehmer rekurriert hier auf das Motiv der klassischen Ideallandschaft in der Kunst, die von Claude Lorrain bis zu Joseph Anton Koch bestimmten Kriterien unterworfen war, mit dem Ziel, Arkadien oder andere antikisierende Ansichten zu entwerfen und beim Betrachter die größtmögliche ästhetische Wirkung zu erzielen.[343] Selbst wenn klar ist, daß sich mit schematisierten Abbildern keine Ideallandschaften erzeugen lassen, steckt hinter der scheinbaren Spielerei des Werks doch eine tiefere, politisch motivierte Absicht: Indem der Künstler seine Bilder, die nach einer unbekannten Vorlage entstanden sind, mit einem kritischen Gedicht von Jürgen Becker zum Begriff Vaterland kombiniert, wird das banale Landschaftsbild zum Passepartout für einen durch die deutsche Geschichte korrumpierten und verlorengegangenen Heimatbegriff.[344] Der Benutzer des Büch-

[341] Block 1971, S. 108.

[342] Brehmer über eine andere Fassung der Arbeit bei Rhode 1971a, o. S.: „Mich interessieren da nur die Farben und was der Betrachter mit diesen Farben tut. Da ist ja der Keil, der in einer Ecke zu sehen ist. Es sind verschiedene Farbangebote: Blattgrün, Wiesengrün, Lenzgrün, Himmelblau u.s.w., und mich interessiert es, welche Landschaft der Betrachter sich aus diesen Farben zusammenmeditiert; ob er überhaupt Farben aus dem Keil benutzt und daraus *seine* ideale Landschaft macht."

[343] Ein Vierteljahrhundert nach Brehmer komponierten die beiden russischen Künstler Alexander Melamid und Vitali Komar Idealbilder nach den geschmacklichen Präferenzen eines befragten Publikums. Das Projekt der *Most wanted* und *Most unwanted paintings* nahm allerdings gerade durch die bildnerische Umsetzung augenzwinkernd die stereotypen und kitschigen Ergebnisse der Erhebung aufs Korn.

[344] Im Text von Jürgen Becker heißt es: „Was ist denn das, eine Landschaft, ein Land, ja dies ist mein Land, ich sehe es deutlich vor mir, aber dies ist nicht mein Land, nein ich erinnere mich nicht, aber dies, ich weiß, dies ist

leins ist aufgefordert, mit Hilfe des vervielfältigten Landschaftsausschnittes, der Farbskala und dem Gedicht seinen Begriff von idealer Landschaft und Heimat zu überdenken und neu zu definieren.

Mehrere Fassungen der *Idealen Landschaft* bilden eine Werkgruppe. Brehmer stellte eine Museums-, Sammler- und *Volksausgabe* her, dazu wenigstens zwei *Aufsteller* mit Duftflaschen und Erdproben sowie einen *Grünkeil* und ein *Höhenfarbmodell* zur Farbtonbestimmung, die Teile von Rauminstallationen sind.[345] Der Zweck unterschiedlicher Versionen eines Werkes war, ein möglichst breites Publikum zu erreichen, wie Brehmer selbst formulierte:

> „Das ist gar nicht ironisch, das ist eigentlich todernst. Das ist mit einem beliebten Motiv eine Demonstration der Möglichkeiten, die wir haben. Einmal das Museumsobjekt, das da hängt, im entsprechenden Format, schön repräsentativ; dann die Sammlerausgabe mit dem Faksimiledruck des Textes von Jürgen Becker in einer Plexiglaskassette; dann die Volksausgabe, schön billig, handlich, für die Rocktasche. Das sind verschiedene Wege, Vertriebswege in dem Medienkomplex, als den ich den ganzen Kunstbetrieb betrachte."[346]

Auch von anderen *Farbmusterarbeiten* entstanden grafische Editionen und Museumsausgaben. Zu dem Heftchen mit Goebbels, das laut Brehmer für die „Rocktasche" geschaffen war, gibt es aus dem Jahr 1969 ein großformatiges Pendant in ähnlicher Machart, das den Titel *Druckfarben Braunwertskala* trägt und 1970 auf der Ausstellung *Kunst und Politik* im Badischen Kunstverein in Karlsruhe gezeigt wurde **(Abb. 55)**. Anders als in dem Büchlein wird vom Betrachter die wachsame Nachprüfung neonazistischer Tendenzen in der Bundesrepublik nicht mehr verlangt, mit der Bildlegende „Braunwerte 68-73" ist die düstere Prognose für die kommenden Jahre gestellt, gewiß auch angesichts der Wahlerfolge der NPD in den Jahren 1967 und 1968. Die Entwicklung der Rechtsradikalen im Zeitraum von sechs Jahren wird durch ein sechsmal farblich variiertes Bild von Funktionären des ‚Dritten Reichs' visualisiert, unter ihnen der SA-Führer Ernst Röhm. Ansteigende Tonwerte von hellbraun bis dunkelbraun machen

---

mein Land gewesen, und dies, wenn alles ganz anders ist, wird mein Land sein. [...] Dies, ich weiß, dies ist mein Land gewesen, oft verlassen, wieder zurück und dann endgültig vorbei, glückliche Epochen. [...] Dies, wenn alles ganz anders ist, wird mein Land sein, dies wird es sein ohne die alten Schrecken [...] dies wird einmal neu sein, wenn das Denken seine Landschaften verwirklicht und der Haß im alten Museum hängt [...] neues Land, [...] wo das Heimweh nach alten Zeiten aufhört."

[345] Siehe Abbildungen in Brehmer 1998, S. 56-57 u. 88-91.

[346] Brehmer bei Rhode 1971a, o. S.

die Prognose deutlich. Zwei Druckkontrollstreifen mit entsprechenden Farbabstufungen flankieren die Bildfelder.

Während man mit der Goebbels-Arbeit rechtsradikale Tendenzen in den Tageszeitungen aufspüren sollte, beschäftigte sich Brehmer in der Reihe der *TV-Braunwerte* aus dem Jahr 1970 mit dem Massenmedium Fernsehen. Anhand einer mehrteiligen Bildfolge wird ein Hakenkreuz im damaligen Testbild erkannt: Die quadratisch umlaufende Helligkeitsskala bildet die Balken der Swastika, das Kreuz ist schrittweise ergänzt (**Abb. 56)**.[347]

Die *Farbmusterarbeiten* sind eine formale und inhaltliche Weiterentwicklung der beiden vorangegangenen Werkphasen, der *Trivialgrafik* und *Briefmarken*, in denen bereits bestimmte Aspekte wie Farbsymbolik und serielles Prinzip angelegt waren. Die *Farbmusterarbeiten* setzen die künstlerische Systematisierung fort, die schon bei den *Briefmarken* gegenüber der *Trivialgrafik* zu beobachten war, indem sie die gestalterischen Mittel einem weiteren Abstrahierungsprozeß unterziehen, der die Deutlichkeit der inhaltlichen Aussage steigert. Daneben wird das interaktive Element zwischen Werk und Betrachter gesteigert.

Brehmer verwendete schon 1964 serielle Elemente für seine *Klischeedrucke* (B 16, B 18, B 20), ein Jahr später wurden vor allem in den *Aufstellern* die vervielfältigten Objekte zu schematischen Farbwert- und Motivreihungen systematisert (B 24, B 43).[348] Aus dem Jahr 1966, als die ersten *Briefmarken* entstanden, stammt der *Aufsteller 20 / Eye-cream 1*, der als ein Vorläufer der *Farbmusterarbeiten* betrachtet werden kann (B 49, **Abb. 57**). In dieser Arbeit ist die zunehmende Vereinfachung der Mittel deutlich zu erkennen. Auge und Augencremetöpfchen in sechs- bzw. dreifacher Vervielfältigung sind die beiden einzigen Motive. In der Grafik *Grauskala (Auge)* (B 50) aus dem selben

[347] Von dieser Arbeit entstanden ebenfalls mehrere Fassungen, eine fünfteilige Grafikserie (B 127 a-e) mit einer Auflage von 95 Exemplaren sowie wenigstens zwei großformatige Bildinstallationen mit Fernseher, Farbskalen und Feldern für kritische Eintragungen, welche die Besucher der Ausstellung anhand der Sendungen im Fernsehen vornehmen sollten (vgl. Brehmer 1998, Nr. 132 u. 133).

Jahr ist der streng gegliederte Unterteil des *Aufstellers 20 / Eye-cream 1* zur eigenständigen Arbeit aufgewertet worden.[349] Ob Brehmer Briefmarken zuerst inhaltlich interessant fand und danach ihre formale Qualität entdeckte oder umgekehrt, ist weder rekonstruierbar noch wirklich entscheidend. Wichtiger ist, daß die *Briefmarken* zwischen der *Trivialgrafik* und den *Farbmusterarbeiten* als bildnerisches Bindeglied fungieren, ohne welches der künstlerische Prozeß nicht in diese Richtung verlaufen wäre. Brehmer verschafft sich durch die *Briefmarken* in inhaltlicher und formaler Hinsicht künstlerische Klarheit, denn an den Blättern ist ein besonderes Interesse an der piktogrammatischen Gestaltung der philatelistischen Vorlagen abzulesen, die zur Verdeutlichung ihrer postalischen und repräsentativen Funktion in der Regel nur ein einfaches Bildmotiv und eine Farbe verwenden. Das Charakteristikum der *Farbmusterarbeiten*, die Wiederholung und Farbreihung, ist in den Briefmarken-Arbeiten schon vorbereitet, indem Brehmer beispielsweise die *Hitler*-Marke in 24 Farben und *den Documenta-Block* als Bogen produziert, mit *Briefmarken* eine Ausstellungswand ‚tapeziert' oder verschiedene Marken in *Auswahlbeuteln* zusammenstellt.[350]

Von den *Briefmarken* führt ein direkter Weg zu den Farbmustern; das zeigen verschiedene Werke von um 1970, in denen *Briefmarken* als Farbfelder oder gemeinsam mit Farbfeldern verwendet sind. Das *Beispiel einer Bewältigung der Vergangenheit* von 1967/69 ist eine großformatige zweiteilige Arbeit, in der die Postwertzeichen in Braunwerte übersetzt werden (**Abb. 58**). In der Art eines Sammelalbums sind in die Felder, die den Namen von Orten in der sowjetischen Besatzungszone tragen, einige Lokalausgaben eingeklebt, also überstempelte oder geschwärzte Marken mit dem Hitlerkopf. Andere Felder sind freigeblieben, eines ist mit einer ungeschwärzten Marke ver sehen, was wohl anzeigen soll, daß an diesen Orten die Bewältigung der Vergangenheit weniger gut oder gar nicht gelungen ist. Eine Brauntonskala aus Farbfeldern in der Größe der *Briefmarken* markiert die verschiedenen Stufen der Entnazifizierung. Während sich die *Deutschen Werte* aus der Ausstellung für Lidice von den postalischen

[348] Selbst die Verfahrensweise der Auflagenkunst kann man als serielles Prinzip verstehen, das bei Postkartenserien – im Falle Brehmers bei der Serie *Hommage à Berlin*, die vervielfältigt auslag – besonders deutlich wird.
[349] Ähnlich funktioniert auch die Arbeit *Film: Das Auge* von 1967, in der sich in einem Filmstreifen das Einzelbild mit Augenmotiv seriell fortsetzt (B 103).

und motivischen Werten der Briefmarken ableiteten, sind hier die Nachkriegswerte zwar ebenfalls von den Wertmarken bestimmt, in erster Linie allerdings durch die Farbwerte der bräunlichen Briefmarken, welche die braune Vergangenheit besonders sinnfällig vor Augen führen sollen. Im Vergleich zur Goebbels-Arbeit ist die Skala der Braunwerte als Anzeige eines Prozesses weniger überzeugend eingesetzt, weil der konstante Braunton der *Briefmarken* nicht mit ihr korrespondiert.

Eine andere Arbeit aus dem Jahr 1970, *Farbmuster Klarer Himmel* (B 125, **Abb. 59**), zeigt in zwei Fassungen je ein hochrechteckiges Farbfeld in Gelb und in Blau, das in der Art einer Briefmarken-Blockausgabe durch eine umlaufende Perforation vom Rand abgetrennt ist und die Beschriftung „Sonnengelb" bzw. „Airblau" trägt. Die Briefmarke ist zum Farbmuster reduziert, dessen Farbwert über die Inschrift eine neue Bedeutung erhält, die in beiden Fällen mit dem postalischen Kontext nur noch die Silbe „Air" bzw. die Farbe Gelb gemeinsam hat. Das semiologische Problem der Bedeutungsgenerierung und –verschiebung ist bei Brehmer in der Auseinandersetzung mit den *Briefmarken* weiterentwickelt worden.

Der piktogrammatische Charakter von Briefmarken und eine Rezeption der Hard-edge-Malerei verbinden sich im *Farbmuster Airblue-Bloodred* (**Abb. 60**) zu einer emblematischen Kunst, die von Robert Indianas Vokabular farbig geometrischer Figuren und typografischer Zeichen nicht unbeeinflußt ist. Wieder wird hier Brehmers Interesse an der Bedeutungsverschiebung durch Umbenennung und Neukontextualisierung sichtbar. Die Tafel besteht aus einem Bildteil, einer Legende und zwei beschrifteten Farbfeldern. Im oberen Teil ist eine modifizierte US-amerikanische Flagge dargestellt, die *Briefmarke US Air* (B 122) mit ihrer Sternenstraße bildet das Sternenfeld. Unterhalb der Fahne steht „AIR MAIL / USA". Durch eine Perforationslinie davon abgetrennt, nehmen ein blaues und ein rotes Farbfeld Bezug zur Flagge. Auch eine Form von ‚Korrektur der Nationalfarben': Harmlose, sprichwörtliche Konnotationen der Farben Blau

[350] Brehmer bezeichnet die *Hitler*-Marken in 24 Farben sogar als Farbskala, siehe Block 1971, B 77. Vgl. Vogels Bemerkung in Fußn. 316 zum Verhältnis von Briefmarkenbogen und seriellem Prinzip in der Kunst.

und Rot rufen im Kontext von amerikanischer Flagge und Luftpost die Assoziation mit dem amerikanischen Bombenkrieg in Vietnam hervor.

Die *Farb-* und *Druckmusterarbeiten*, die in diesen Jahren entstanden, bedienen sich mit der Verwendung von Druckkontrollstreifen technischer Vorlagen aus dem Gebiet der Druckindustrie, die normalerweise die standardisierten Arbeitsprozesse des Druckvorganges steuer- und überprüfbar machen. Diese funktionalen Hilfsmittel, die nach Zweckerfüllung von den Druckbögen abgetrennt werden, waren Brehmer als gelerntem Reproduktionstechniker vertraut und sind von ihm wegen ihres technischen Charakters, der Faktizität suggeriert, verwendet worden.[351] Die *Farbmusterarbeiten* folgen in ihrer schematisierten Kompositionsweise der technischen Bildästhetik der Vorlagen. Figurative Motive wie das Brustbild von Goebbels, der Ausschnitt aus einem Gruppenbild von Nazi- und Wehrmachtsführern oder die Ansicht einer Ideallandschaft werden durch eine grobe Rasterung vereinfacht und in strenger Reihung mit den Grautonskalen montiert. Im Vergleich zu Gerhard Richters seit 1966 entstandenen schematischen Farbtafeln erfüllen Brehmers Grauskalen eine andere Funktion. Zwar ist in beiden Fällen der Bezug zur technischen Vorlage deutlich und die künstlerische Handschrift vermieden, aber Brehmers Farbskalen sind niemals „autonome gegenstandsfreie Bildkonstruktionen“[352] wie bei Richter, sondern müssen wie ihre Vorbilder aus der Drucktechnik als nützliche Hilfsmittel zur Sichtbarmachung bestimmter Sachverhalte verstanden werden. Deshalb sind sie mit anderen, figürlichen oder symbolischen Bildmotiven kombiniert.

Ähnlich der Werkgruppe der *Briefmarken*, in der die Beziehung zwischen postalischem, repräsentativem und symbolischem Wert untersucht wurde, wird in den *Druckmusterarbeiten* der Frage nachgegangen, inwieweit eine Farbskala in Kombination mit einem zugeordneten Bildmotiv zu einer meßbaren Aussage über politische oder gesellschaftliche Verhältnisse gelangen kann, wenn ihre farbige Mehrstufigkeit in Analogie zu einer politischen Entwicklung gesetzt wird und damit eine Prozessualität

[351] Vgl. Brehmers Äußerung bei Jappe 1976, S. 141: „I was a reproduction technician and technical problems have always fascinated me.“ Vgl. auch Sauerbier 1998, S. 63.

repräsentiert, die durch die technische Gestaltung noch zusätzlich wissenschaftliche Objektivierbarkeit suggeriert.[353] Da Brehmer während seiner Beschäftigung mit den Motiven aus den Massenmedien erkannt hatte, daß auch die alltägliche Zeichenwelt jenseits des Gegenständlichen die Wirklichkeit konditioniert und sogar erzeugt[354], erkundete er das künstlerische Operationsgebiet tabellarischer Darstellungsformen zur Visualisierung gesellschaftspolitischer Zusammenhänge auf zweifache Weise: Die Skala ist Inhaltsträger kritischer Botschaften und wird gleichzeitig auf ihre spezifischen Repräsentationseigenschaften überprüft.

> „Es ist für mich der Symbolwert [...] und die Darstellung eines Prozesses. Die Skala ist eine gute Möglichkeit, um Bewegung zu demonstrieren. Das Bild hat ja einen Nachteil: Es kann nur eine bestimmte Situation abbilden. Wenn ich verschiedene Dinge anbiete, indem ich sie nebeneinander stelle, kann ich zum Beispiel durch die verschiedenen Farbsprünge, indem ich Symbolwerte durch die ästhetische Veränderung präsentiere, Tendenzen und Prozesse visualisieren."[355]

An dieser Stelle wird der Vorschlag gemacht, die Werke, die vom Ende der 60er Jahre mit Beginn der *Farbmusterarbeiten* bis etwa zur Mitte der 70er Jahre vor der Rückkehr zu den gegenständlichen *Wärmebildern* entstanden sind und Skalen, Statistiken, Landkarten und dergleichen verarbeiten, unter dem Begriff *Diagrammatische Arbeiten* zusammenzufassen, weil sie über eine mimetische Abbildung hinausgehen und sich einer abstrahierenden, schematischen Darstellungs- oder Repräsentationsweise bedienen, deren Zweck es ist, nicht mehr die Objekte selbst, sondern deren Verhältnis zueinander und bestimmte Prozesse ins Visuelle zu übertragen, die jenseits der optischen Wahrnehmung liegen. Laut Brockhaus ist ein Diagramm ein „graphisches Mittel zur Veranschaulichung von Größen und Größenverhältnissen."[356] Es ist die abstrakte Verbildlichung meist wissenschaftlicher Erkenntnisse oder Vorstellungen und zeichnet sich im Vergleich zum figürlichen Bild durch eine andere Repräsentationsleistung aus, weil es nicht abbildhaft ist, sondern gesetzmäßige Relationen zwischen bestimmten

---

[352] Elger 2002, S. 186.

[353] Sauerbier 1998, S. 63: „Kurzgeschlossen werden zwei Kontexte des Alltags – einerseits Exempel der Produktionssphäre, andererseits der Ideologie und Politik. Farbmuster und Farbwerte sind noch keine Bilder – und politische Tendenzen sind für sich noch keine Bildgegenstände, sie können nur übertragen ins Bild gesetzt werden. Beide Bereich kommen zusammen in dem Aspekt der *Werte* [...]."

[354] Brehmer bei Jappe 1976, S. 141: „Yes, there are different definitions of reality, and here at the academy in Hamburg I have a lot to do with students who have a completely different conception of reality. They start with the Soviet theorist Kagan, who has an unbelievable influence there, convincing them that the relationship between artist and reality can only be built when what is visible [...] is precisely represented. They totally ignore the fact that we are surrounded by a legible world of signs [...]."

[355] Brehmer bei Rhode 1971a, o. S. Vgl. auch Brehmer bei Jappe 1976, S. 141.

Parametern anzeigt.[357] Der Übertragungsleistung eines komplexen Sachverhaltes, der sonst bildlich kaum und sprachlich nur unter großem Aufwand vermittelbar wäre, in ein Diagramm, das als besondere Bildgattung die „Strukturen der Inhaltsebene auf der Ausdrucksebene möglichst direkt darzustellen“[358] in der Lage ist, geht „dabei notwendig eine erkenntnistheoretische Komponente voraus“[359]. Diagramme sind folglich visuelle Hilfmittel, die wissenschaftliche Ergebnisse transportieren und der „Sichtbarmachung des Unsichtbaren [...] und der Erkenntnis dienen“[360]. Angesichts Brehmers Appell, mittels Farbskalen beispielsweise neofaschistische Tendenzen zu ‚überprüfen‘, ist es einleuchtend, daß der Künstler gerade diese Eigenschaft der Diagramme, die Steffen Bogen die „pragmatische Potenz“ nennt, für seine bildliche und politische Aufklärungsarbeit als untersuchungsrelevant erachtete: „Mehr als andere Diskursformen sind Diagramme darauf angelegt, Nachfolgehandlungen nach sich zu ziehen.“[361]

In der Kunstgeschichte entwickelten verschiedene Spielarten des Konstruktivismus in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts abstrakte Bildformen, die zum Teil als diagrammatisch bezeichnet werden können.[362] Die am Kubismus geschulten italienischen Futuristen hatten schon vor dem Ersten Weltkrieg versucht, ein dynamisches Lebensgefühl und technisch-maschinelle Abläufe in eine adäquate Bildform zu übersetzen, indem die Objekte in ein rhythmisches Linengefüge aufgelöst und die Darstellung der korrelierenden Bewegungsphasen in den Vordergrund gerückt wurde. Nicht unbeinflußt davon übertrugen die russische Revolutionskunst und die niederländische De-Stijl-Bewegung auf unterschiedliche Weise eine utopische Gesellschaftsordnung in abstrakte Formen, die aber meist keine konkreten Größen oder Beziehungen darstell-

---

356 Brockhaus Enzyklopädie, 24 Bde., 19. Auflage, Mannheim 1986-94, Bd. 5, S. 443f.
357 Zur Bildkatagorie des Diagramms siehe Bonhoff 1993, Gormans 2000 und Bogen 2003.
358 Thürlemann 1990, S. 182.
359 Bonhoff 1993, S. 4.
360 Gormans 2000, S. 53.
361 Bogen 2003, S. 22.
362 Hier soll nicht die Bildgeschichte des Diagramms geschrieben werden. Es sei aber darauf hingewiesen, daß das Diagramm als Visualisierungsform eine lange Tradition hat, die in die Antike zurückreicht und von Platon und Aristoteles als *geometrische Figur* beschrieben wurde. Bis zur Herausbildung der Naturwissenschaften als eigene Disziplin im Laufe des 17. und 18. Jahrhunderts stand das Diagramm als bildliche Darstellung im Spannungsfeld zwischen Kunst und Wissenschaft. Im Mittelalter haben diagrammatische Darstellungen die kosmologische Ordnung veranschaulicht, und Leonardo hat um 1500 seine technischen und naturwissenschaftlichen Entdeckungen mittels Diagrammen systematisiert. Dazu vor allem Gormans 2000, S. 51ff.

ten.[363] In den 20er Jahren entstanden insbesondere im gegenständlichen Konstruktivismus der Kölner Progressiven um Franz Wilhelm Seiwert Bilder, die durch ihre schematisierte Formensprache unter Einbeziehung von Schrift und anderen Zeichen die Gesetzmäßigkeiten von Unterdrückung und Ausbeutung unterprivilegierter Bevölkerungsschichten prägnant enttarnten (**Abb. 61**).[364] Seiwerts Künstlerkollegen Gerd Arntz und Augustin Tschinkel entwickelten bei Otto Neurath am Wiener Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum, wo Arntz 1929 Graphischer Leiter geworden war, pädagogische Arbeitsmethoden zur sogenannten Wiener Bildstatistik. In ihren Werken sind die Fabriken, Arbeiter und Arbeitsabläufe so stark reduziert und vereinheitlicht dargestellt, daß sie als zeichenhafte Typisierungen nicht mehr das Einzelschicksal abbilden, sondern die allgemeinen Verhältnisse der ökonomischen und sozialen Systeme verbildlichen und offenlegen. In den Bildern von Arntz oder Seiwert ist immer der Handlungsaufruf enthalten, „unser heutiges Leben zu analysieren, Forderungen zu stellen und dem Erkannten einen Druck zur Realisierung zu geben."[365]

Im Vergleich zu den Kölner Progressiven hat Brehmer den Glauben an die wissenschaftliche Beweiskraft bildlicher Darstellungen verloren. Bereits in den Montagen der *Trivialgrafik* übte er Kritik an Konsumgüterindustrie und Werbewirtschaft und an deren Form der Medialisierung. Angesichts der massenmedialen Vorherrschaft von Boulevardzeitungen und Fernsehen war sich der Künstler bewußt, es könne keine bildliche Evidenz geben, die „Konstruktion der Realität" und die „Realität der Konstruktion"[366] seien austauschbar. Die vermittelte oder besser, konstituierte Wirklichkeit habe keinen höheren Authentizitätsgrad als die künstlerische Konstruktion. Daraus zog er den

---

[363] Brehmer bei Jappe 1976, S. 141, erkannte im russischen Konstruktivismus einen deutlichen gesellschaftlichen Bezug: „The system of signs for example includes the whole area of statistics which can point up situations very clearly. Strongly reduced forms borrowed from nature are also useful. I believe that the Russian Constructivists attempted similar things. When one looks at the work of Lissitzky, free and applied art seamlessly fade into one another."

[364] Güssow 1980, S. 77: „Für die bildnerische Darstellung dieses Ideals einer Urgemeinschaft, die die ‚Gesetzmäßigkeiten alles Bestehenden' verkörpert, hat Seiwert seine emotionsfreie, auf strukturelle Gesetzmäßigkeiten aller möglichen Gesellschaftsformen rekurrierende Bildsprache gefunden. Mit der etwas eintönigen Gleichförmigkeit, die Seiwerts Bildern zu eigen sind, wird seine Idealvorstellung von einer kollektiv organisierten Gesellschaft in treffender Weise charakterisiert, da dieses Ideal bereits die einem Kollektiv immanente Monotonie beinhaltet." Vgl. dazu auch Sauerbier 1998, S. 63.

[365] Arntz zitiert nach Güssow 1980, S. 82.

[366] Luhmann 1996, S. 138 u. 158.

Schluß, die Realität der Medien müsse wegen der akuten Gefahr manipulativer Eingriffe einer Überprüfung unterzogen werden.

Brehmers kritischer Umgang mit dem Authentizitätsanspruch wissenschaftlicher Diagramme und deren epistemologischer Unzulänglichkeit zeigt sich in den *Farbmusterarbeiten* durch das ironisch gemeinte Verfahren, aus der simplen Kombination eines abstrahierten und schematisierten Bildmotivs und einer Farbskala eine ideale Landschaft zu generieren oder neonazistische Entwicklungen abzuleiten. Die Konnotationen der den Motiven zugeordneten Farben sind so zwingend wie trivial, weil die Farben längst zu geläufigen Metaphern ihrer Bezugsobjekte geworden sind. Ein helles Braun bedeutet demnach weniger Nazismus, ein dunkles Grün ein intensiveres Landschaftsempfinden.

Brehmers Medienkritik wird in der Arbeit *Farbmuster Visualisierung politischer Tendenzen* von 1970 fortgesetzt (**Abb. 62**). Neuartig an diesem Werk ist der vollkommene Verzicht auf gegenständliche Darstellung. Ausgehend von den farbsymbolischen Bildtafeln, die schon zu den *Diagrammatischen Arbeiten* zu rechnen sind, weil sie einen bestimmten Vorgang sichtbar machen und weniger ein konkretes Objekt zeigen, hat sich Brehmer ganz der grafischen Form einer abstrakten Statistik zugewandt. Das Verfahren, demoskopische, ökonomische oder soziologische Informationsgrafik[367] zu überprüfen, wurde in den nachfolgenden Jahren für den Werkkomplex der *Diagrammatischen Arbeiten* bestimmend.

In der *Visualisierung politischer Tendenzen* geben die Farben, in der anhängigen Legende bestimmten politischen Richtungen zugeordnet, die Stimmanteile im politischen Spektrum der Bundesrepublik Deutschland für das Jahr 1970 wieder. Obwohl die Größe der Rasterpunkte den tatsächlichen Mehrheitsverhältnissen entsprechen mag, ist das Ergebnis keine wissenschaftliche Veranschaulichung der Fakten. Im Gegenteil: Das Bildfeld wirkt wie das grobe Raster eines Mehrfarbdrucks, in dem sich die Farben

[367] Terminologie orientiert sich am Begriff der „Infographiken“ von Knieper 1995, S. 3.

zu einer gleichförmigen und unlesbaren Mischung auflösen. Brehmer strebt hier offensichtlich nicht die exakte Wiedergabe einer demoskopischen Auszählung an, auch wenn die Arbeit dies durch ihre äußere Form einer politischen Statistik erst einmal suggeriert. Sie macht auf die Schwierigkeiten wissenschaftlichen Quantifizierens aufmerksam, dessen Ergebnis, wie Gernot Böhme formuliert, immer von der „Spezifizierung der empirischen Zugangsart geprägt ist" und aus dem Grund einer gewissen Willkür unterworfen bleibt.[368] Die *Visualisierung* vermittelt, gesellschaftliche Zusammenhänge und Entwicklungen seien komplizierte lebensweltliche Phänomene, die sich nicht exakt messen lassen und in der vereinfachenden Darstellung einer farbigen Statistik nur schwer eine aussagekräftige Botschaft haben können.

Daneben zeigt das bildnerische Ergebnis der *Visualisierung politischer Tendenzen* auch Brehmers Sinn für den ironischen Umgang mit kunsthistorischen Vorbildern. Im Farbfeld erweist er zwei Tendenzen der jüngeren Vergangenheit Reverenz, den popkünstlerischen Rasterpunkten und dem *All-over-pattern* Jackson Pollocks, einer beinahe gegensätzlich angelegten, weil subjektiven und „enthierarchisierten Bildstruktur" ohne gesellschaftlichen Bezug.[369] Christian Janeckes Schlußfolgerung, im gleichförmigen Farbfeld des Diagramms zeige sich Brehmers Politikverdrossenheit, greift zu kurz.[370] Mit der ‚pointillistischen' Darstellung des politischen Spektrums stellte Brehmer

[368] Böhme 1993, S. 75ff.: „Die Struktur des empirischen Relationalsystems wird durch die Operationen geprägt, durch die wir uns einen Phänomenbereich in wissenschaftlicher Erfahrung zugänglich machen. Das heißt also nicht, daß Erscheinungen überhaupt durch unsere Erkenntnisvermögen überhaupt bestimmt sind, sondern nur, daß die Art der Spezifizierung, durch die sich der wissenschaftliche Gegenstand vom diffusen lebensweltlichen unterscheidet, von der Spezifizierung der empirischen Zugangsart geprägt ist, durch die die Empirie wissenschaftliche Erfahrung wird. Um zu zeigen, daß es sich hierbei überhaupt um einen gravierenden Prozeß handelt, hätte man zuvor die Gegebenheitsweise lebensweltlicher Phänomene zu untersuchen. Dies dürfte gerade wegen der Unbestimmtheit solcher Phänomene sehr schwer sein. [...] Dieses Problem tritt in den Naturwissenschaften im allgemeinen nicht auf, weil man im Zuge des technischen Erkenntnisinteresses an den Naturphänomenen ohnehin nur in ihrer quantifizierten Form interessiert ist. Dies ist anders in den Sozialwissenschaften, bei denen neben dem wissenschaftlich stilisierten Phänomen immer auch noch das Interesse an seiner lebensweltlichen Erscheinung erhalten bleibt [...]. Dann aber wird die Frage relevant, ob man mit der Messung der jeweiligen Größe überhaupt mißt, was man wollte. Die Frage kann nach unserer Analyse nur bedeuten, ob die Stilisierung des Phänomens zur Größe gerade seinen relevanten Aspekt herausbringt."

[369] Vgl. Janecke 2000, S. 77. Vgl. auch Brehmers Äußerung bei Jappe 1976, S. 143, zum Abstrakten Expressionismus: „I don't think much of subjective form-discovery. A form can't exist in the inside world. Forms always have something to do with the outside world. This was suppressed by the Abstract Expressionists. I attempt now – a bit with the sledge-hammer – to make that completely clear: every form comes absolutely from reality. We can't discover anything [...]."

[370] Janecke 2000, S. 77: „Treffender erscheint mir eine Lesart, die auf eine Politikverdrossenheit des Künstlers hinausläuft: Was sich unter bildlicher Hinsicht als ‚Divisionismus', also als Mischung der tatsächlich punktuell verschieden gesetzten Farben zur erscheinenden Gesamtfarbe ergibt, steht demnach für eine Situation politi-

eine zwar überspitzt formulierte, aber durchaus plausible Diagnose des politischen Klimas in der Bundesrepublik um 1970: Im Auge des Betrachters mischen sich die Stimmanteile der Parteien zu einem bräunlichen Farbbrei, der für Brehmer nur einen wiedererstarkten Neonazismus bedeuten kann.

Die Kritik am Medium der Statistik verbindet Brehmer mit der Kritik am Mitteilungsinstrumentarium der Informationsgesellschaft. Der Betrachter wird in Brehmers ‚Informationsgrafiken' mit deren „kommunikativer Selbstverständlichkeit"[371] auf der Grundlage scheinbar objektiv erhobener und visualisierter Fakten konfrontiert, deren bildliche Willkür und die damit verbundene Manipulationsgefahr der Betrachter durch subtile Hinweise zu entschlüsseln aufgerufen ist:[372]

> „[...] Die möglicherweise manipulierte Information, die über die Massenmedien kommt, ist mein Ausgangspunkt, jedenfalls bei meinen letzten Arbeiten. Eigentlich habe ich sehr selten eine Sache ganz allein gemacht; es sind meistens Dinge, die übernommen wurden. Ich versuche, die Dinge möglichst objektiv zu machen und mich selbst rauszuhalten. Das andere bleibt nachher beim Betrachter."[373]

Eine Statistik ist aber nicht nur ein zum Populismus neigendes effizientes Werkzeug der Verdatung und Darstellung anonymer sozioökonomischer Parameter. Sie kann auch eine gesellschaftlich repressive „normalistische" Funktion ausüben, indem sie Anomalien sichtbar macht und dem Individuum dadurch massenkompatible Handlungsmuster vorgibt, die es einhalten muß, um nicht als unnormal zu gelten.[374] Wäh-

---

scher Facettierung in Deutschland, die im Ganzen betrachtet in gesichtslosem, jegliche Valeurs nivellierenden Durchschnitt münden muß."

[371] Gugerli 2002b, S. 10. Vgl. Gugerli 2002b, S. 9: „Wo über Crash-Szenarien in globalen Finanzmärkten debattiert wird, wo Materialschäden in Bezug auf ihre versicherungstechnische Abwicklung zu untersuchen sind, [...] immer sind an bedeutender Stelle Visualisierungstechniken als Armaturen individuellen und kollektiven Sehens im Einsatz. Sie stellen Informationen zur Verfügung, die nicht ‚Abbilder' der Wirklichkeit sind, sondern eine durch den Visualisierungsvorgang strukturierte und apparativ erzeugte Repräsentation gesellschaftlicher Vorgänge. Sie geben wissenschaftlich-technisch sanktionierte, objektivierte Auskunft über die Verhältnisse in, an und unter den je interessierenden Gegenständen, ohne dabei ihre eigenen Möglichkeitsbedingungen oder ihre Apparaturen thematisieren zu müssen."

[372] Vgl. Sauerbier 1998, S. 52: „Auffallend ist Brehmers Empirismus und Materialismus – er vertraute zunächst auf das, was sich messen / zählen / wiegen läßt." Zur Manipulation von Infografik siehe Krämer 2001.

[373] Brehmer bei Rhode 1971a, o. S.

[374] Zum Begriff des Normalismus siehe Link 2002, dort S. 110ff.: „Das Kriterium der Normalität ist aber, wie wir alle aus unserer Alltagserfahrung wissen, das entscheidende Ordnungskriterium in modernen Gesellschaften westlichen Typs – so wie ihre entscheidenden Grenzen Normalitätsgrenzen sind, also Grenzen zwischen dem Normalen und dem Anormalen. Ausschließlich die Überschreitung einer Normalitätsgrenze begründet in solchen Gesellschaften zweifelsfreien ‚Handlungsbedarf'. [...] Wenn wir uns fragen, was die normalistische Verdatung und Kurvenlandschaft vor allem kennzeichnet, so ist es die Homogenisierung der Objekte, die wiederum Vergleichbarkeit und Quantifizierbarkeit auf Massenbasis herstellt. [...] Je massenhafter, umso besser greift die mathematisch-statistische Analyse der Daten mit ihrer Bestimmung von Durchschnitten, Verteilungseigenschaf-

rend heute statistische Tabellen zur Veranschaulichung von Informationen vor allem in den Printmedien zum gängigen journalistischen Rüstzeug zählen und dort nicht mehr wegzudenken sind, hatte die Tendenz, in den Redaktionen diagrammatische Hilfsmittel zur visuellen Nachrichtenübermittlung zu benutzen, in den 70er Jahren mit den neuen Möglichkeiten der computergestützten Bilderzeugung gerade erst begonnen.[375] Es ist bekannt, daß eine Informationsgrafik beim Leser Aufmerksamkeit erzeugt und vor allem dann eine geeignete Methode ist, „wenn Statistiken, Zahlen und Sachbeziehungen oder geographische Verhältnisse anschaulich und prägnant dargestellt werden sollen oder wenn (komplexe) Sachverhalte nur schwer oder gar nicht durch Worte oder Photographien vermittelt werden können“[376]. Es ist eine medientheoretische Binsenweisheit, daß dabei eine differenzierte Betrachtung vielfach unterbleibt und Informationen sogar manipuliert werden.[377] Die Auswirkungen untersuchte Brehmer deshalb oft anhand von Beispielen aus Tageszeitungen und Publikumszeitschriften, weil hier der pseudowissenschaftliche Charakter der Informationsgrafik und die damit verbundene Manipulationsgefahr besonders hoch sind.[378]

Während in den vorangegangenen Werken der Braun- und Grüntöne absichtlich mit klischeehaften Zuordnungen operiert wird und auf diese Weise die politische Symbolik der Farbe hervorgehoben ist, untersucht Brehmer in der *Visualisierung politischer*

---

ten, Streubreiten, Entwicklungstrends in der Zeit. [...] Im individuellen Bereich liefert die ‚Linie‘ [der demografischen Kurvenlandschaften, Anm. d. Verf.] eines der wichtigsten Beispiele normalistischer Selbstregulierung: Auf der Basis von Richt- und Grenzwerten wie ‚Normal-‘ und ‚Idealgewicht‘ kann das Individuum seine Position im Normalfeld der körperlichen Erscheinung als mehr oder weniger ‚normal‘ bestimmen und auf dieser Basis dann gegebenenfalls versuchen, normalisierend einzugreifen. Ein Großteil der Gesundheits- und Frauenmagazine bedient das entsprechende Normalfeld, häufig auch durch Einsatz von Infografik.“

[375] Siehe dazu Knieper 1995, S. 116.

[376] Knieper 1995, S. 4.

[377] Randow 1986 in der Zeit, S. 60: „Nichts läßt sich mit der Statistik beweisen, allenfalls taugt sie dazu, einen Verdacht zu erhärten, eine Hypothese zu bekräftigen, ein Vorurteil abzubauen oder zu bestärken. [...] Statistik [...] kann zwar nicht alles beweisen, doch es fällt uns nicht schwer, aus ihr just das herauszulesen, was uns frönt.“ Artikel im Nachlaß des Künstlers. Vgl. auch Knieper 1995, S. 304, und siehe Postman 1985, S. 195f., über die Informationsstrategie in den Massenmedien: „Nur in einer gründlichen, unbeirrten Analyse der Struktur und der Auswirkungen von Information, nur in einer Entmystifizierung der Medien liegt Hoffnung, eine gewisse Kontrolle über das Fernsehen, den Computer und andere Medien zu erlangen.“

[378] Brehmer verwendete vor allem Vorlagen aus Presseerzeugnissen mit hoher Auflage, etwa dem Spiegel, Stern, der Bunten oder aus populärwissenschaftlichen Zeitschriften wie dem Bild der Wissenschaft. Sauerbier 1998, S. 52: „‘Auf einen Blick im Bilde sein‘ – Durchblick und Übersicht versprechen die neumodischen illustrierten Zeitschriften, die sich als Nachrichtenmagazine tarnen, dabei Aufklärung und Unterhaltung, Werbung und Propaganda perfide verrühren. Objektivität geben sie in Schaubildern, Diagrammen, Skalen, Karten ... vor, mit Statistiken, nach Häufigkeiten, Mengen, Größen ... Deren Willkür legte Brehmer offen und führte sie selbst durch mutwillige, subjektive Festsetzung neuer Zuordnungen und Zusammenhänge vor.“ Vgl. auch Janecke 2000, S. 78.

Tendenzen die Darstellungsfähigkeit der demoskopischen Diagramme, die gerade in den 60er Jahren noch vielfach als effektive Instrumente des wissenschaftlich-technisches Fortschritts galten und deren Wahrheitsgehalt unwidersprochen war[379] und die nicht zuletzt als Vehikel gesellschaftlicher Reformen betrachtet wurden.[380] Es ist für diese Zeit symptomatisch, daß der Künstler Gernot Bubenik für die Ausstellung *Funktionen Bildender Kunst in unserer Gesellschaft* 1970 in der Neuen Gesellschaft für bildende Kunst in West-Berlin Schautafeln entwarf, die das Verhältnis von Kunst und Kapitalismus erläutern sollten (**Abb. 63**).[381] Vorlagen diagrammatischen Charakters als Ausdruck ihrer Zeit sind in den 60er Jahren von zahlreichen Künstlern verarbeitet worden, von Peter Brüning bis Andy Warhol (**Abb. 64 und 65**).[382]

In der Werkreihe der *Farbengeographien* von 1969 bis 1972 untersuchte Brehmer das wissenschaftlich-diagrammatische Medium der Landkarte in Hinblick auf seine Faktizität und sein häufiges Vorkommen.[383] Im künstlerischen Verfahren der sogenannten „Farblokalisierung" wurde vor allem die funktionale und symbolische Verwendung der

---

[379] Vgl. Segal 1974, S. 11: „Allein das Vorhandensein einer statistischen Darstellung oder eines Diagramms schließt schon die aufrichtige Absicht zu informieren ein. Angesichts dieser implizierten Aufrichtigkeit ist der Missbrauch von diagrammatischem Material eine Perversion der Kommunikation [...]." Die graphische Visualisierung abstrakter Gegebenheiten, mit einer Einleitung von Segal, hrsg. von Walter Herdeg, Zürich 1974, befindet sich im Nachlaß des Künstlers.

[380] Vgl. Böhme 1993, S. 15: „Es waren die späten 60er und frühen 70er Jahre unseres Jahrhunderts, in denen man aus verschiedenen Gründen und von verschiedenen Seiten noch einmal ganz große Hoffnungen auf die Wissenschaft setzte. Es war gewissermaßen die Zeit der Erfüllung des Baconschen Programms, nämlich die Zeit, in der die Wissenschaft nach Umfang und Bedeutung den Rang eines bedeutenden Sektors der Gesellschaft erreichte. [...] Man erwartete von der Wissenschaft eine endgültige Befriedigung der menschlichen Grundbedürfnisse, eine Freisetzung von körperlicher Arbeit, wenn nicht von Arbeit überhaupt, eine allseitige Entfaltung des Menschen und insbesondere seiner Kreativität."

[381] Siehe Katalog 1970a. Zur Anwendung der Wissenschaft in der Kunst in den 70er Jahren vgl. auch Janecke 2000, S. 73f.: „Die künstlerischen 68er-Hoffnungen auf politische Veränderungen haben hier – typisch für die 1970er Jahre – die Staffette an eine mit Emanzipationsidealen überfrachete Wissenschaft abgegeben, durch deren Hintertür jene wieder in die Kunst eingeschleust werden sollten."

[382] Zur Auseinandersetzung der Künstler mit dem diagrammtischen Bildmaterial von Datenerfassungen auf empirisch-mathematischer Grundlage in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts siehe auch Katalog 1997d, dort einführend Maur 1997a, S. XVI-XXIII.

[383] Laut einer Notiz von Brehmer im Nachlaß entstanden in der Reihe der *Farbengeographien* von 1968 bis 1972 sieben ausgeführte Bildtafeln (Nr. 1-6, Nr. 8) und danach fünf weitere Arbeiten bzw. Entwürfe (Nr. 7, Nr. 9, 11, 13, 14). Vgl. Block 1971, 1976 und Brehmer 1998: Nr. 1: *Lokalisierung von Blauwerten* (Nord, Süd, West, Ost); Nr. 2: *Gold/Rot* (Investitionsklimakarte Südamerika); Nr. 3: *Grünwerte* (Vegetationsstufen); Nr. 4: *Braunwerte* (Haarfarben in Italien); Nr. 5: *Blutrot/Rosa* (Pinkville, My Lai); Nr. 6: *Grau/Schwarzwerte* (Haarfarben in Frankreich); Nr. 7: *Rotwerte* (Südvietnam); Nr. 8: *Rotwerte* (Der rote Rhein); Nr. 9: *Braunwerte* (Reichstagswahl vom 5.3.1933); Nr. 10: fehlt; Nr. 11: *Bundestagswahlanalyse*; Nr. 12: fehlt; Nr. 13: *Blauwerte* (nach Mondrian); Nr. 14: *Italien – Verschmutzungsgrade der Küste*.

Farben in der Kartografie überprüft.[384] Die *Farbengeographie I – Lokalisierung von Blauwerten* macht deutlich, daß der Ausgangspunkt für die Beschäftigung mit Landkarten wiederum Druck- und Farbmuster waren (**Abb. 66**). Farbskalen, deren blaue Tonwerte auf der Legende verschiedenen Bezeichnungen wie „Russischblau" und „Pariserblau" zugeordnet sind, werden im Bildfeld auf Breiten- und Längengraden so positioniert, daß ihre Farben entsprechend der Bezeichnung bestimmte Gegenden kennzeichnen.[385] Die weiteren Arbeiten aus der Reihe der *Farbengeographien* gehen von vorgefundenen Landkarten aus. Während die *Lokalisierung von Grünwerten* die Farbtonbezeichnungen der verschiedenen Vegetationsstufen, die auf einer Weltkarte dargestellt sind, den Bezeichnungen derselben Tonwerte aus dem Kontext der Lackindustrie in der Bildlegende gegenüberstellt und auf diese Weise Unterschiede in der Farbkodierung deutlich werden (**Abb. 67**), untersuchen die *Lokalisierung von Braunwerten* und die *Lokalisierung von Grau/Schwarzwerten*, deren Vorlagen jeweils aus Schulbüchern der Hitlerzeit stammen, wie damals die Verteilung der braunen Haarfarbe und anderer ‚Rassenmerkmale' in Italien und Frankreich dargestellt wurden.[386] Mit Wirtschaftspolitik befaßt sich die Arbeit *Investment Climate* von 1971, die nach einer Informationsgrafik in der Zeitschrift Time entstanden ist (**Abb. 68**). Auf der Karte von Südamerika sind die einzelnen Länder ungeachtet der Staatsform gemäß ihrer politischen Stabilität farblich gekennzeichnet, welche wiederum die wirtschaftlichen Rahmenbedingungen für ausländische Geldanlagen beeinflußt. Brehmers Kritik bezieht sich hier wieder auf die klischeehafte Zuordnung der Farben zur Kenntlichmachung bestimmter Eigenschaften: Rot steht als Farbe der Linken für politische Instabilität, Gold hingegen für das Versprechen einer lukrativen Rendite.

Einen brisanten tagespolitischen Bezug hatte die *Farbengeographie 5 – Lokalisierung von Rot/Rosa* von 1971, in der Brehmer das Massaker von My Lai, das US-amerikanische Soldaten am 16. März 1968 an südvietnamesischen Zivilisten verübt

[384] Brehmer auf einem Dokument, im Nachlaß des Künstlers: „Die Farbengeographie ist der Versuch, einen Beitrag zur Erweiterung des Farbenbewußtseins zu leisten. Farbsymbole (Codes) werden durch Lokalisierung ‚Ding-fest' gemacht."

[385] Eisblau – Nord, azurblau – Süd, pariserblau – West, russischblau – Ost. Vgl. Brehmer bei Jappe 1976, S. 142: „Blue isn't blue, it can be sky, it can – this I find one of Yves Klein's great merits, that he represented blue precisely as blue."

hatten, mittels einer Landkarte und Farbzuordnungen visualisiert und gleichsam rekonstruiert (**Abb. 69**).[387] Ausgangspunkt war eine Grafik in einem Spiegel-Artikel, in dem die Tat ausführlich geschildert wurde; die Verantwortlichen hatten sie bis zum Herbst 1969 vertuschen können (**Abb. 70**).[388] Nach dem damaligen Kenntnisstand, den Brehmer seiner Arbeit zugrundelegte, war ein nachrichtendienstlicher Fehler für das Massaker verantwortlich: Die Soldaten der ‚Charlie Company' aus einem Bataillon der 23. US-Infanterie-Division hatten bei der Durchführung des Befehls, feindliche Truppen aufzuspüren, zwei Dörfer miteinander verwechselt, die vom Stab zwei ähnliche Namen – My Lai 1 bzw. Pinkville und My Lai 4 – erhalten hatten, und töteten daraufhin einige Hundert Zivilisten, als sie die Verbände des Vietcong nicht antrafen.[389]

Brehmers folgt in seiner künstlerischen Umsetzung im wesentlichen der Schwarz-Weiß-Grafik des Spiegel und konzentriert sich auf die Sichtbarmachung der Verwechslungstheorie. Im Vergleich zur Illustration des Nachrichtenmagazins hat Brehmer die Karte um ein Vielfaches vergrößert, so daß sie durch die schaubildhafte Ästhetik und das große Format an eine Militärkarte erinnert. Durch Weglassen von Ortsnamen und Erklärungen ist sie vereinfacht worden, die beiden Orte sind nun farbig unterlegt – My Lai 1 der weiteren Ortsbezeichnung Pinkville entsprechend mit rosa, My Lai 4 mit roten Rasterpunkten. Schließlich ist der *Farbengeographie* wie gewohnt eine Bildlegende angehängt, die vier Abstufungen von „Bloodred" nach „Pink" zeigt. Eingefügte Vektorenpfeile verbinden Farben und Ortsnamen zu einem diagrammatischen Bezugssys-

---

386 Brehmers Methode, den Inhalt alter Realienbücher künstlerisch umzudeuten, erinnert an Max Ernsts Vorgehensweise, einen Lehrmittel-Katalog als Vorlage zu verwenden.

387 Neben der Schautafel in Acryl auf Kunststoff entstand eine Auflagenarbeit mit 300 Ex. als Radierung/Siebdruck (B 132). Vgl. dazu auch Schenk-Weininger 2003, S. 227-229. Dem Thema Vietnam- oder Indochinakrieg hatte Brehmer 1968 bereits die *Briefmarke Vietcong* nach Vorlage einer nordvietnamesischen Marke von 1959/60 gewidmet (Michel Süd- und Südostasien 1998), die Kriegsversehrte zeigt (B 115). 1972/73 entstand die *Farbengeographie 7 – Lokalisierung von Rotwerten*, in der ebenfalls der Konflikt in Südostasien behandelt wird, Abb. siehe Brehmer 1998, S. 79.

388 Der Spiegel 1971b, S. 100-101.

389 Die ‚Search-and-destroy'-Aktion der US-amerikanischen Soldaten fand in der Ortschaft Son My statt, die aus den vier Dörfern My Lai, Tu Cung, My Khe und Co Luy bestand. Die beiden miteinander verwechselten Siedlungen My Khe und Xom Lang waren wiederum Teil zweier dieser Dörfer und auf den amerikanischen Stabskarten mit den Ortsbezeichnungen My Lai 1 (oder wegen dichter Besiedlung Pinkville) und My Lai 4 eingetragen. Laut dem Ermittlungsstand von 1971 hatten Kundschafter in My Lai 1 feindliche Vietcong-Elitetruppen vermutet, die Soldaten wurden allerdings aus unerfindlichen Gründen nach My Lai 4 dirigiert. Nach dem heutigen Stand der Forschung, der aber für die Beurteilung der Arbeit Brehmers unerheblich ist, hat es diese Verwechslung nicht gegeben. Eine amerikanische Task Force verübte wohl aus Rache für eigene hohe Verluste in beiden Orten einen Akt der Vergeltung. Siehe dazu neben Schenk-Weininger 2003 auch Greiner 1998.

tem und zeigen die Handlungsrichtung an, an welcher der Betrachter einen ebenso banalen wie erschreckenden Zusammenhang ablesen kann: „Pink“ und „Bloodred“ liegen dicht beieinander, weil es zum Farbwechsel von Rosa nach Rot nur weniger Schritte bedarf, im Fall der Farben durch stufenweise Abtönung, im Fall des Massakers durch die fahrlässige Verwechslung zweier Orte. Die „energetische Unabwendbarkeit“ der militärischen Operation wird durch die Pfeile hervorgehoben, die als grafische Zeichen in der schematischen Darstellung von Schlachten eine eigene ikonografische Tradition haben.[390]

Anders als etwa die Art Workers‘ Coalition oder Wolf Vostell, die beide Ronald Haeberles berühmtes Pressefoto der Ermordeten von My Lai als Vorlage für eigene Arbeiten verwendeten, interessierte Brehmer nicht die effektvolle Darstellung der Toten, wenngleich zumindest Vostell in seiner Arbeit auch nicht nur auf dieser Ebene operierte.[391] Ziel von Brehmers *Farbengeographie* war das Sichtbarmachen der katastrophalen Informationslage, die nach damaliger Erkenntnis erst zum Massaker geführt hatte. Brehmer wählte mit der Entscheidung für eine kartografische Darstellung eine bildnerische Umsetzung, die man doppelte Medialisierung nennen könnte, weil Landkarten grafisch-abstrahierte Übertragungen von meist fotografischen Wirklichkeitsabbildern sind. Auf ihnen ist die komplexe Beschaffenheit der Erdoberfläche nach geodäsischen Kritierien vermessen, die Größenverhältnisse sind zu einer einheitlichen Ordnung zusammengefaßt.[392] Das Werk ist im Spannungsfeld zwischen der hohen materiellen Faktizität der Landkarte und dem menschlichen Streben nach Kontrolle und Beherrschbarkeit seiner Umwelt zu sehen. Viele Künstler des 20. Jahrhunderts waren davon fasziniert.[393] In dadaistischen und surrealistischen Arbeiten wurden Landkarten als „Motor des metaphysischen oder surrealistischen Umherirrens oder als poeti-

---

390 Siehe Warnke 2003, S. 98.

391 Vostells *Mylai* siehe Block 1971, V 31. Vostell legte über das Bild der Toten – er benutzte als Vorlage die Arbeit der Art Workers‘ Coalition mit dem eingefügten Dialog „Q. And babies? A. And babies.“ – zur Steigerung der faktischen Glaubwürdigkeit die Abbildung einer amerikanischen Wetterkarte. Ähnlich wie Brehmer interessierte ihn die mediale Wirkung diagrammatischer Bilder, „[...] weil die Leute sich nur an der Wetterkarte orientieren und an der Ziehung der Lottozahlen und an der Tagesschau, das hat für sie schon telegrammartigen Charakter. Ich glaube, diese stereotype Wiederholung in den Fernsehprogrammen erzieht zu einem gewissen Informationsklischee [...].“ Vostell zitiert nach Schenk-Weininger 2003, S. 218.

392 Zum Verhältnis von Kartografie und Kunst siehe Brayer 1997, Buci-Glucksmann 1997 und Schultz 2001.

393 Im Nachlaß des Künstlers befindet sich ein Artikel des Stern (Nr. 20, 1973) über die verschiedenen Verfahren der Kartenprojektion und deren Unzulänglichkeit, die Erde in einer Ebene verzerrungsfrei darzustellen.

sche/politische Ironisierung des Territoriums“[394] verwendet (**Abb. 71**), die *Maps* von Jasper Johns untersuchen die Konvergenz von objektiver Vorlage und künstlerischer Umsetzung (**Abb. 72**). Seit den 60er Jahren ist die Kartografie vor allem für Fluxus- und Konzeptkünstler zu einem beachteten Gegenstand geworden, weil beide Kunstrichtungen die Strukturen von Wahrnehmungs- und Realitätsebenen ausloten. In Marcel Broodthaers Miniatur-Atlas *La conquête de l´espace* von 1975, der alle Länder in gleicher Größe darstellt und damit eine utopisch-ironische Komponente enthält (**Abb. 73**), wird ebenso nach dem Verhältnis von Territorium und Karte gefragt wie in der konzeptuellen Arbeit *Map* von Art & Language, in der die Karte der USA durch die Umrißdarstellung lediglich zweier US-Staaten wiedergegeben wird, während die übrigen nur durch ihre Namen in der Bildlegende vertreten sind.[395] Bereits 1964 hat Brehmer auf einer der ersten Soireen der Galerie Block die kartografische Aktion *This way, Brouwn* des Fluxus-Künstlers Stanley Brouwn miterlebt, bei der sich der Künstler von Passanten den Weg durch Berlin aufzeichnen ließ.[396] Konzeptuelle Positionen, an deren theoretischen Fragestellungen sich Brehmer in jener Zeit orientiert haben wird, hatte er spätestens 1968 auch im persönlichen Umfeld kennengelernt, als die Galerie Block im Juni und Juli desselben Jahres zwei der ersten Ausstellungen amerikanischer und deutscher Künstler der Concept Art und Minimal Art in Europa zeigte. Auf der ersten Ausstellung waren Werke von Carl Andre, Donald Judd und Sol Lewitt zu sehen, auf der zweiten Arbeiten von Michael Buthe und Hanne Darboven, Imi Knoebel und Palermo.[397]

Die *Lokalisierung von Rot/Rosa* veranschaulicht, daß der Wunsch nach Beherrschbarkeit der Realität, der sich in der ebenso selbstherrlichen wie willkürlichen Umbenennung der Ortsnamen durch das amerikanische Militär ausdrückt, am falschen Umgang mit dem selbstgeschaffenen Instrumentarium scheitert. Die fatalen Konsequenzen

---

[394] Brayer 1997, S. 25.

[395] Vgl. Brayer 1997, S. 29-38. Schultz 2001, S. 5: „The map was widely used in Conceptual Art and seems to embody so much of what the movement was about. Conceptual artists chose images and materials that signified the here and now, that emphasised their material factualness and belonged to the contemporary, everyday world. They engaged in activities that related to scientific practices, measuring time and space, and presenting the results as objectively as possible.“

[396] Vgl. Block 1987, S. 66, und Brayer 1997, S. 33.

[397] Galerie René Block, Berlin: *Minimal Art USA*, 7.6. – 30.6.1968 und *Neue Monumente Deutschland*, 19.7. – 16.8.1968.

eines nüchternen militärbürokratischen Aktes werden in Brehmers lakonischer Verbildlichung auf suggestive Weise durch die Verbindung der Karte mit der Farbskala kommentiert, welche die inhaltliche und mediale Aussage der Informationsgrafik auf den Punkt bringt.[398]

Seiner Kritik am Massaker von My Lai stellt Brehmer den Aspekt der medialen Kritik zur Seite, der für alle seine *Diagrammatischen Arbeiten* gilt. Sie sind deshalb auch nicht agitatorisch zu nennen, wenngleich Brehmer den Begriff der *Sichtagitation* für seine Arbeitsweise der Sichtbarmachung verwendete. Weil Brehmer auf die Schwächen des Mediums aufmerksam macht, fällt der didaktische Anteil zur Propagierung einer Botschaft geringer aus, als es auf den ersten Blick den Anschein haben mag. Brehmers künstlerische Aneignung massenmedialer Bilder geschieht durch verfremdende Eingriffe, die ursprüngliche Lesbarkeit und Anwendbarkeit des Mediums wird dadurch entscheidend verändert. Von seinen *Diagrammen* bleibt ein ‚Nutzwert' übrig, der sich nicht allein über die Aussage der Statistik ermittelt, sondern über die Entschlüsselung der spezifischen Bedingungen des Mediums.[399] Brehmer argumentierte als Künstler, nicht als Soziologe:

> „Ich sehe in der Kunst, neben der Wissenschaft und der Philosophie, ein Instrument zur Aneignung von Wirklichkeit. Diese Bereiche sind nicht losgelöst von den gesamtgesellschaftlichen Bedingungen, sie spiegeln diese in einer besonderen Weise wider. Während die Philosophie begrifflich vorgeht, kommt in der Kunst das Sinnliche zur Wirkung. Ich bewege mich bewußt im Kunstbereich und argumentiere im kulturhistorischen Zusammenhang."[400]

Ausgehend von den farbsymbolischen Arbeiten, in denen durch Zuschreibung und Wechsel von Farben bestimmte politische oder gesellschaftliche Analogien hergestellt wurden, untersuchte Brehmer auch die Funktionsweise von anderen infografischen Bildformen wie demoskopischen oder ökonomischen Statistiken. Ihn interessierte ins-

---

[398] Vgl. auch Schenk-Weininger 2003, S. 229: „Brehmer interessiert sich gerade für den respektlosen Umgang der Militärs und Kartografen mit Namen, der durchaus zu solch einem Versehen führen könnte." Sauerbier 1998, S. 52, über Brehmers Vorgehensweise: „Unterschiedliche Zeichensysteme und Kommunikationssektoren setzt Brehmer in Beziehung, Korrespondenz, mitunter in Opposition; neuerlich erscheinen sie dann verknüpft, verweisen auf ein Ganzes [...]."

[399] Sauerbier 1998, S. 63: „[...] Keinesfalls sind daher die Werke, die sich auf Landkarten, Schaubilder, Bilderstatistiken beziehen, bloß didaktisch. [...] Was bei Satirikern und Karikaturisten nur Mittel zum Zweck ist, hat Brehmer zudem als Gegenstand bearbeitet; betrieb er doch zugleich Information über das Medium und Aufklärung des Mediums."

[400] Brehmer in Gruppenkatalog 1973, S. 31.

besondere die bildliche Symbolik wissenschaftlicher Darstellungen, deren Pfeile und Kurven neben der inhaltlichen Informationslage durch die Art und Weise ihrer Gestaltung eine „affektive Appellfunktion" besitzen, die als „psychodynamische Prothesen" die Informationsgrafik subjektivieren, den Leser also suggestiv beeinflussen und sogar zu irrationalen Nachfolgehandlungen stimulieren können, wie Jürgen Link in seiner Studie zur Funktionsweise diagrammatischer „Kurvenlandschaften" darlegt.[401]

Die Arbeit *Realkapital – Produktion* von 1974, die im selben Jahr in der Ausstellung *Art into Society – Society into Art* im ICA in London gezeigt wurde, veranschaulicht Brehmers Untersuchungsmethode (**Abb. 74**). Das an bestimmten Parametern gemessene Verhältnis zwischen Arbeit und Kapital, wiedergegeben in einer Statistik aus einer wirtschaftswissenschaftlichen Untersuchung (**Abb. 75**), ist in Brehmers Umsetzung auf sinnfällige Weise dargestellt: Der bildästhetischen Eigenschaft der Kurve wird eine größere Bedeutung für die Aussage des Werkes beigemessen als den wissenschaftlichen Daten:

> „Die verwendeten Diagramme nach ‚Robinson: Die Akkumulation des Kapitals' sollen keine exakten wissenschaftlichen Daten vermitteln. Mich interessiert die aggressive Gestalt der Profitrate, die sich unter verschiedenen Bedingungen zwischen Produktion und Realkapital entwickelt."[402]

Auch wenn Brehmer im Katalog Franz Wilhelm Seiwert als Kronzeugen eines wissenschaftlich gestützten proletarischen Kunstengagements aufruft und das politische Fernziel einer klassenlosen Gesellschaft vorgibt, stellt er ihm doch Karl Poppers Maxime des Kritischen Rationalismus von der Unfähigkeit zu letztgültiger Erkenntnis wissenschaftlichen Strebens einschränkend an die Seite und zeigt damit, daß er sich nicht mehr ohne weiteres auf die bildstatistischen Methoden verlassen will, die einstmals

[401] Link 2002, S. 116: „Wir alle sind seit dem Kollaps des Ostblocks und dem seitherigen beispiellosen und tatsächlich annähernd exponentiellen Börsenboom das Bombardement mit den phallisch gestreckten Wachstumspfeilen in nahezu allen Kontexten gewohnt. Diese Pfeile, die auch als hochgestreckte Daumen realisiert sein können, kondensieren die normalistischen Signale, die von deutlich steigenden Wachstumskurven ausgestrahlt werden. Sie verbinden also eine semantische Informationsfunktion (zum Beispiel ‚die T-Aktie ist gestiegen') mit einer affektiven Appellfunktion ans Subjekt (‚Ich kann mich als Winner-Typ fühlen' – oder auch: ‚Jetzt gebe ich mir endlich den Ruck und kaufe Aktien, damit es auch mit meiner Stimmung so steil aufwärts geht'). [...] Dieses Subjekt rezipiert niemals blosse ‚Fakten', wie es das Selbstverständnis einschlägiger Medien möchte, sondern gleichzeitig stets sozusagen psychodynamische Prothesen: Die Applikation steigender Kurven äußert sich als euphorisch-optimistisch, diejenige fallender Kurven als depressiv-pessimistisch getönte Stimmung des Subjekts."

von den Kölner Progressiven angewandt wurden.[403] Dem Ausspruch von Karl Kraus folgend, ein Künstler sei jemand, „der aus einer Lösung ein Rätsel machen kann“[404], wird in *Realkapital – Produktion* die spezifische „Wahrheit des Mediums“[405] analysiert, wie Peter Friese den ersten Schritt der künstlerischen Aneignung von Medien bezeichnet. Durch den ruppig-schwungvollen Malgestus hebt Brehmer die „aggressive Gestalt“ der statistischen Kurve hervor, der emotive Anteil der „metaphorischen Kurve“[406] wird wirkungsvoll unterstrichen. So zeigen sich die oftmals rigorosen wirtschaftlichen Mechanismen, die hinter einer nüchternen Infografik versteckt sind, dem aufmerksamen Betrachter schon in der diagrammatischen Visualisierung.

In anderen Arbeiten dieser Art, die noch bis zum Ende der 70er Jahre entstanden, spürte Brehmer ebenfalls den kollektivsymbolischen Bildern[407] nach, die sich in der äußeren Gestalt der Kurven verbergen. Die undatierte Arbeit *Form aus: Weltkrieg möglich – Weltkrieg unmöglich* nach der Vorlage einer Emnid-Erhebung über die Kriegsfurcht der Bevölkerung (**Abb. 76 und 77**) verwandelt, wie der Titel anzeigt, die beiden Ergebniskurven in die Form eines bedrohlichen roten Keils, der die Aussage der Statistik gewissermaßen verkörpert. In der Werkgruppe der *Rohstoffpreise* aus den Jahren 1978 bis 1980 wird die Kostensteigerung der Metalle durch die spezifische Ma-

---

[402] Brehmer in Gruppenkatalog 1974a, S. 58. Dort S. 62: „The diagramms used are not intended to convey any exact scientific data. What interests me are dividents, and the aggressive form they develop under the various conditions that exist between production and real capital.“

[403] Seiwert zitiert nach Gruppenkatalog 1974a, S. 62: „Proletarian art is of course in itself nonsense, but art, like science can support the proletariat in their will to struggle and to achieve class consciousness. It seems to me, moreover, that mutual validation of the legitimacy of the form of a picture with the inherent laws of an approaching social awareness, is more important than mere external validation of its content by means of a petit-bougeois art form. [...] The proletariat will never have its own culture because the concept of the proletariat is indivisibly bound to the concept of profit-orientated economy. Its fall will give rise to the classless society, which must create its own culture, one that is not founded on the oppression of man by man.“ Deutsche Übersetzung von Seiwerts Text in Teilen auch in Gruppenkatalog 1974b, S. 12. Popper zitiert nach Gruppenkatalog 1974a, S. 62: „[...] In physical measurements, for instance, we always take care to consider the range within which there may be an error; and precision does not consist in trying to reduce this range to nothing, or in pretending that there is no such range, but rather in its explicit recognition.“

[404] Aphorismus von Kraus in Gruppenkatalog 1978, S. 28.

[405] Friese 1993, S. 197: „Künstlerisch mit Medien umzugehen, heißt vor allem, sie nicht allein als Vermittler einer außerhalb ihrer selbst liegenden Wahrheit zu verstehen, sondern auch endlich die Wahrheit des Mediums selbst, seine fiktionale, narrative, poetische und mythische Kraft anzuerkennen und in den Mittelpunkt des Interesses zu rücken. Das Medium ist Realität und gibt nicht mehr nur vor, sie zu vermitteln.“

[406] Vgl. Tanner 2002, S. 154: „Wirtschaftskurven werden mit Lebensenergie und Karriereerfolg assoziiert. Solche metaphorischen Kurven haben mit einer nüchternen Beobachtung von Märkten und einer grafisch angemessenen Repräsentation der wirtschaftlichen Entwicklung nichts mehr zu tun. Sie fungieren vielmehr als motivationsschaffende und optimismusvermittelnde Ikonen, die auf Erwartungen einwirken sollen.“

[407] Vgl. Begriff der Kollektivsymbolik bei Link 2002, S. 116.

terialisierung der diagrammatischen Darstellung anschaulich. Brehmer produzierte eine Fassung der *Rohstoffpreise für Blei* als bleiblechummanteltes Objekt, das ohne Koordinatensystem keine datenbezogene Aussage mehr trifft, dafür umso deutlicher Assoziationen über den Zusammenhang von Bildform und Bildinhalt weckt (**Abb. 78 und 79**). Sinnfällig ist auch die Gestalt der Schadstoffkurve in der 1970/71 entstandenen Arbeit *Skylines*, sie erscheint gleichsam als Silhouette der belasteten Stadt.[408]

Brehmers Untersuchung der medialen Eigenschaften – von der *Trivialgrafik* über die *Briefmarken* bis zu den *Diagrammatischen Arbeiten* – liegt die Beschäftigung mit dem Bildbegriff zugrunde. In allen Phasen seines Werkes fragt Brehmer nach den Möglichkeiten bildlicher Evidenz und visueller Repräsentation, also dem Verhältnis von Abbildhaftigkeit und Darstellung in einem Bild. Bei den massenmedial produzierten und verbreiteten Motive aus der Werbung, die Brehmer in der *Trivialgrafik* verarbeitete, gilt wie bei den Postwertzeichen Brehmers künstlerisches Interesse vor allem der symbolischen Eigenschaft der Vorlagen als visuelle Repräsentanten von Industriegesellschaft und staatlicher Autorität. Die Diagramme, die nicht abbildhaft sind, überprüft er ebenfalls auf ihr Objektivierbarkeit und Darstellungsfähigkeit wissenschaftlicher Fakten. Brehmers gestalterische Umformungen machen deutlich, daß selbst Bilder, die nach scheinbar objektiven Kriterien erzeugt und zur Wiedergabe von Fakten bestimmt sind, einen bestimmten Grad an suggestiver Metaphorik enthalten, die entsprechend der Formulierung von Gottfried Boehm durch ein „strukturelles Muster von ‚Bildlichkeit'" gekennzeichnet sind.[409] Brehmers spezifische Methode im Umgang mit diagrammatischen Vorlagen besteht also darin, die Botschaft und ihre Medialisierung in einem bildnerischen Gestaltungsprozeß als *metaphorische Form* anschaulich zu machen: Die „ikonische Differenz"[410], die ein Bild erst konstituiert und „alles Faktische überbietet", wird dabei herausarbeitet, indem der wissenschaftliche Anteil der Bilder verringert und

[408] Abb. in Brehmer 1998, S. 74. Vgl. auch Block 1976, B 137.

[409] Zur Metapher im Bild siehe Boehm 1994, S. 26ff. Vgl. auch Abschnitt über Abbildung und Repräsentation bei Goodman 1997, S. 15-50.

[410] Vgl. Boehm 1994, S. 30: „Was Bilder in aller historischen Vielfalt als Bilder ‚sind', was sie ‚zeigen', was sie ‚sagen', verdankt sich mithin einem visuellen Grundkontrast, der zugleich der Geburtsort jedes bildlichen Sinnes genannt werden kann. Was auch immer ein Bildkünstler darstellen wollte, [...] es verdankt seine Existenz, seine Nachvollziehbarkeit und Wirkungsstätte der jeweiligen Optimierung dessen, was wir eine ‚ikonische Differenz' nennen. Sie markiert eine zugleich visuelle und logische Mächtigkeit, welche die Eigenart des Bildes kennzeich-

der fiktionale Anteil zugunsten einer Versinnlichung des Werkes erhöht wird.[411] Die „aggressive Gestalt der Profitrate“ pointiert also deshalb die Aussage einer Statistik, weil die Kurve nicht mehr gemessene Fakten repräsentiert, sie ist in der Form ihres dynamischen Schwunges in eine quasi gegenständliche Metapher verwandelt worden und das Diagramm in eine Art Vexierbild, das Auskunft über die funktionalen Strukturen der infografischen Vorlagen gibt. Auf diese Weise korrespondiert Brehmer gewissermaßen doch noch mit der Forderung Seiwerts nach der „gegenseitigen Bestätigung der Formgesetzlichkeit des Bildes mit den immanenten Gesetzen kommenden Gesellschaftsbewußtseins“[412]. Brehmers *Diagrammatische Arbeiten* unterscheiden sich trotz ihres theoretischen Ansatzes gerade in der kritischen Versinnlichung der Vorlagen von anderen konzeptuellen Positionen um 1970, etwa den auf den ersten Blick ähnlichen Arbeiten von Carl Andre oder Bernar Venet, in denen das Periodensystem der chemischen Elemente oder das physikalische Diagramm als wissenschaftlich-objektive Informationen wiedergegeben sind (**Abb. 80 und 81**).[413]

Wohl am überzeugendsten gelang Brehmer die künstlerische Umgestaltung und Neupositionierung diagrammatischer Vorlagen im Werkkomplex der *Korrektur der Nationalfarben*, weil hier eine politische Aussage durch einen besonders sinnlich-suggestiven Eingriff erzielt wird. Die bundesdeutsche Flagge ist mit dem Medium der Statistik verschränkt, ja verschmolzen, was zu einem wechselseitigen Umkodieren der Zeichensysteme führt. Die Verwendung des staatlichen Hoheitszeichens[414] erscheint als logische Fortsetzung seiner Beschäftigung mit Druckmustern und Tonwertskalen, in denen die Symbolik der Farben untersucht wurde. Brehmers Interesse an der deutschen Flagge reicht zurück bis zur Ausstellung *Hommage à Berlin* im Jahr 1965, auf der eine Postkarte mit den Nationalfarben bedruckt war **(Abb. 28)**.

---

net, das der materiellen Kultur unaufhebbar zugehört, auf völlig unverzichtbare Weise in Materie eingeschrieben ist, darin aber einen Sinn aufscheinen läßt, der zugleich alles Faktische überbietet.“

[411] Zur Fiktionalisierung des Wissenschaftlichen in der „Soziologischen Kunst“ siehe Janecke 2000, S. 96f. Vgl. zum Unterschied zwischen „ästhetischer Aktivität“ und „wissenschaftlichem Forschen“ auch Goodman 1997, S. 222-244.

[412] Seiwert zitiert nach Gruppenkatalog 1974b, S. 12.

[413] Vgl. zu Andre und Venet auch Maur 1997b, S. 137-144.

[414] Siehe Art. 22 GG.

Eine der frühesten Arbeiten, in denen die ‚deutschen Farben' verwendet werden, gehört eigentlich noch in die Gruppe der *Druck*- und *Farbmusterarbeiten*. Das Werk *Druckmuster Nationalfarben I-III* aus dem Jahr 1969 umfaßt drei Tafeln, auf denen jeweils drei querrechteckige Felder in den Farben Schwarz, Rot und Gold im Wechsel mit jeweils drei Feldern angeordnet sind, die nur den Begriff der entsprechenden Farbe tragen (**Abb. 82**). Auf jeder Tafel bestehen zwei der drei Farbfelder aus kolorierten Folien, die dritte Farbe ist jeweils durch ein spezifisches Material oder Objekt vertreten: Schwarz durch einen Klarsichtbeutel mit dunkler Erde, Rot durch eine Filzfahne an einer Stange und Gold durch eine Messingplatte.

Das Werk zeigt die Nationalfarben also auf dreifache Weise, als Begriff, als Farbfeld und als Objekt. Ähnlich wie in den konzeptuellen Arbeiten Joseph Kosuths wird hier nach der Repräsentationsleistung des jeweiligen Zeichens, also dem Verhältnis von Signifikant und Signifikat gefragt. Während die sprachliche Formulierung die Nationalfarben nur vorstellbar macht, sind die Farbfelder imstande, die Flagge tatsächlich zu visualisieren, sie haben Abbildungscharakter. Die Objekte dagegen können zwar die deutsche Flagge ebenfalls bildlich darstellen, sie haben aber im Kontext des staatlichen Abzeichens eine besondere Bedeutung, mit der die Nationalfarben aufgeladen werden. Das Objekt oder Material Erde steht im staatlich-politischen Zusammenhang für Heimat oder Vaterland, die rote Fahne für kommunistische Ideologie, Gold, zumal in der Form eines Barrens, für Reichtum und Kapitalismus. Im Ergebnis hat Brehmer den drei Farben eine eigenwillige politische Symbolik zugeschrieben, die über die traditionellen Assoziationen von Schwarz-Rot-Gold mit Begriffen aus der deutschen Nationalbewegung – etwa dem Lützow'schen Freikorps aus den Befreiungskriegen, dem Wartburgfest und dem Hambacher Fest – hinausgeht.[415]

[415] In der Forschung gilt es mittlerweile als widerlegt, die deutschen Nationalfarben seien schon die Farben des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation gewesen. In den Befreiungskriegen von 1813/14 trugen die Lütschow'schen Jäger eine Uniform aus schwarzem Rock mit rotem Besatz und gelben Knöpfen, die Fahne der Truppe war aber wohl nur schwarz-rot, wie auch noch die Fahne der 1815 gegründeten Jenaer Burschenschaft, die die Ziele der Befreiungskriege weiterverfolgte. Erstmals auf dem Wartburgfest trug man schwarz-rot-goldene Kokarden. Als 1818 die Allgemeine Deutsche Burschenschaft gegründet wurde, wählte man für das Banner diese Farben der Freiheit, legitimierte sie aber zusätzlich, indem man für sie eine Traditionslinie bis in das alte Reich schuf. Während 1832 auf dem Hambacher Fest Schwarz-Rot-Gold unter dem Jubel Tausender zum Symbol eines deutschen Nationalstaates wurde (im Hambacher Festlied hieß es: „Schwarz sei der Trauer ew'ge Nacht [...] Rot sei der Farben dunkle Glut [...] Gold sei der heil'gen Wahrheit Licht"), stellte es 1848/49 die Farben

In der *Korrektur der Nationalfarben* entwickelt Brehmer die Untersuchung der Farbsymbolik weiter. Schwarz-Rot-Gold wird nicht mehr dem sprachlichen Begriff, einem bestimmten Material oder symbolischen Objekt zugeordnet, sondern dem fremden Kontext einer soziologischen Untersuchung (**Abb. 83**). Im Vergleich zu vorangegangenen *Farbmusterarbeiten* sind hier zwei unterschiedliche Arten bildlicher Repräsentation zu einer Darstellung verschmolzen. Das staatliche Abzeichen und die Statistik werden so miteinander kombiniert, daß im Ergebnis ein doppelgesichtiger Hybride entstanden ist: eine deutsche Flagge mit verschieden breiten Streifen und zugleich ein Soziogramm in Schwarz-Rot-Gold. Die Legende zeigt an, daß Schwarz den „Mittelstand" repräsentiere, Rot die „restlichen Haushalte" und Gold das „Großkapital". Der Vermögensverteilung in der Bundesrepublik entsprechend hat sich die Gestalt der deutschen Flagge dramatisch gewandelt: Gold bedeckt beinahe die gesamte Bildfläche, schwarz ist zu einem schmalen Band reduziert, und Rot ist aus der Flagge beinahe völlig verschwunden.

Brehmer hat einigen Fassungen seiner Arbeit tatsächlich die Ergebnisse wissenschaftlicher Untersuchungen zugrunde gelegt. Die abgebildete Version, eine der frühesten und im März 1971 ausgerechnet im Wirtschaftsmagazin Capital in einer Auflage von 225.000 Exemplaren erschienen, legt durch die präzise Gestaltung auf Millimeterpapier diese Annahme nahe. Eine weitere Arbeit aus der Reihe, welche die Einkommensverteilung widerspiegelt und 1974 Beilage zum Kursbuch war, benennt sogar die Quellen.[416] Indem die Bundesflagge als Statistik zu lesen ist und die finanziellen Verhältnisse der Bürger anzeigt, ist sie dazu bestimmt worden, als Symbol des Staates und der Nation die soziale Ungleichheit darzustellen. Die ‚Korrigierung' der Nationalflagge wird besonders sinnfällig dadurch, daß die Farben nicht willkürlich sozialen Gruppen zugeordnet sind, sie können mit den maßgeblichen Parteien SPD, CDU/CSU

---

der Revolution dar (Ferdinand Freiligrath dichtete 1848 im Londoner Exil: „[...] Pulver ist schwarz, Blut ist rot, Golden flackert die Flamme"). Erst 1919 bestimmte die Nationalversammlung in Weimar Schwarz-Rot-Gold zu den Farben der Nationalflagge. Siehe dazu, auch zu den Zitaten, Hattenhauer 1998, S. 9-38.

[416] Version für Capital siehe Block 1971, B 128. Die Grafik *Fahnenkorrektur*, die 1974 in Heft 36 des Kursbuches erschien, ist nicht im Werkverzeichnis von Block aufgeführt. Andere und spätere Fassungen der Arbeit haben ebenfalls statistische Angaben zur Einkommensverteilung der Berufsgruppen bildlich umgesetzt, vgl. etwa die Arbeiten bei Brehmer 1998, S. 100. Vgl. auch Sauerbier 1998, S. 60.

und FDP und deren Wählern identifiziert werden. Die von Brehmer beabsichtigte klischeehafte Botschaft lautet: Während die große Mehrheit der Bevölkerung, die der SPD nahestehenden Arbeiter und kleinen Angestellten, so gut wie kein Vermögen hat, schneidet selbst der CDU wählende Mittelstand im Vergleich zu den Befürwortern der Arbeitgeberpartei FDP schlecht ab.

Gestalterisch folgt Brehmer in der Kombination von Flagge und Statistik dem Prinzip der Montage, das sich, angefangen bei den frühesten Arbeiten, in seinem gesamten Werk als Gestaltungsmittel nachweisen läßt. Wie schon bei der *Visualisierung politischer Tendenzen* (**Abb. 62**) ist hier ebenfalls eine künstlerische Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Positionen erkennbar: In der *Korrektur der Nationalfarben* führt Brehmer vor, wie die ‚reinen' Farben in der Farbfeldmalerei eine politische Bedeutung gewinnen können. Die meditative und völlig unpolitische Post-painterly-Abstraktion Barnett Newmans wird auf diese Weise kritisch kommentiert, die signalhafte Wirkung der Hard-Edge-Malerei Frank Stellas könnte Brehmer dagegen als künstlerisch verwandt empfunden haben.

Von der *Korrektur der Nationalfarben* produzierte Brehmer neben der ersten Fassung, die im Capital erschien, und der Version für das Kursbuch einen großen Siebdruck (B 144), der vom Zehn-Neun-Verlag in München 1973 in einer Auflage von 380 Exemplaren herausgegeben wurde. Dort erschien zu Werbezwecken auch eine Postkarte von diesem Motiv in unbegrenzter Auflage, die nicht als eigene Arbeit zu werten ist, aber durchaus Werkcharakter besitzt, was Brehmer sicherlich begrüßt hat. Nachträglich autorisierte der Künstler einen Raubdruck, er wurde ins Werkverzeichnis aufgenommen (B 143). Neben der großen Bildtafel **(Abb. 2)** wurden mehrere echte Fahnen aus Stoff gefertigt. Als 1972 auf der documenta 5 eine davon vor dem Friedericianum gehißt wurde (**Abb. 84**), hatte der Künstler in die Tat umgesetzt, was er vier Jahre zuvor auf andere Weise mit der flatternden Fahne auf den *Briefmarken* des *Documenta-Blocks* beabsichtigt hatte: ein politisches Zeichen zu setzen. Die *Korrektur der Nationalfarben* wurde durch ihre suggestive Kraft zu einer Ikone jener Zeit.[417]

[417] Vgl. Block 1998, S. 6.

3.2 Die Ausstellung *Kunst im politischen Kampf*

Die Untersuchung der *Diagrammatischen Arbeiten* hat gezeigt, daß Brehmer um 1970 seine künstlerische Produktion, die bis dahin fast ausschließlich aus Auflagenkunst bestanden hatte, um großformatige Bildtafeln erweiterte. Erinnert sei an seine resignative Einschätzung von 1971, daß „die Sache mit der Massenauflage eigentlich ein Witz, eine Utopie“[418] gewesen sei. Brehmer fügte damals hinzu:

> „Wir müssen von anderen Punkten aus rangehen, zuerst mal über die Bildung, die Erziehung dieser Leute. Das ist ein ganz allmählicher Prozeß. Und wenn wir das geleistet haben, dann können wir uns später mal über die Massenauflage unterhalten.“[419]

Durch seine Funktion als Lehrer an der Hochschule für bildende Künste in Hamburg[420] hatte Brehmer ein professionelles Interesse an der Ausbildung junger Menschen, er sah im schulischen Unterricht ebenso wie in der Erwachsenenbildung die Grundlage dafür, in der Öffentlichkeit ein Bewußtsein für künstlerische und gesellschaftliche Probleme zu schaffen.[421] Als im Februar 1971 Joseph Beuys, Erwin Heerich und Klaus Staeck ihre Künstlerkollegen dazu aufriefen, sich gegen die als repressiv empfundenen Strukturen des Kunstmarktes zur Wehr zu setzen, mochte Brehmer den Appell nicht unterstützen, da das Problem der „Verflechtung gesellschaftlicher Mißstände mit denen des Kunstmarktes und des Kunstkonsums“ seiner Meinung nach nur in einem umfassenden ‚Reformprogramm‘ gelöst werden könne, das die Museen und Galerien

---

[418] Brehmer bei Rhode 1971a, o. S.

[419] Brehmer bei Rhode 1971a, o. S. Vgl. auch Brehmer bei Jappe 1976, S. 143: „If an artist wants to change a society, he can only work with the foundation – to make it broader, more stable.“

[420] 1971 wurde Brehmer Dozent an der HfbK in Hamburg, von 1976 bis zu seinem Tod lehrte er dort als Professor.

[421] Brehmer bei bei Jappe 1976, S. 142: „I remain within the traditional outlets. I believe that there is a lot to change (why don‘t museums show the commodities of our time?) but fundamentally these forms of mediation have a quality which one shouldn‘t renounce. This is the reason why I am at an art academy and teach art educators. The public must be made rich with awareness, through schools, adult education courses, layman‘s organizations; the public isn‘t yet prepared for street actions, even about universal problems. Today we have a linking function. I refer explicitly to the art sphere, if I left this sphere I would have to completely alter my language. [...] I have opted to the language of the art sphere; that is, I believe, the essential way in which I differ from Staeck.“ Vgl. auch die Einschätzung des ehemaligen Hochschulpräsidenten Carl Vogel im Gespräch mit dem Verfasser am 24.2.2003 in Hamburg: „Das gesellschaftliche Engagement Brehmers galt später dem Engagement in der HfbK. Er ist immer ein politisch engagierter Mensch gewesen.“ Vgl. ebenfalls Brehmers letzte Lebensgefährtin Anna Brenken im Gespräch mit dem Verfasser am 19.2.2002 in Hamburg: „KP Brehmer hat seine Arbeit an der Hochschule sehr ernstgenommen. Er betrachtete die Lehre als verantwortungsvolle, gesellschaftspolitische Aufgabe.“

für die Basisarbeit einschließe.[422] Neben seinem Engagement als Lehrer an der Hochschule und kulturpolitischer Verbandstätigkeit, etwa im Internationalen Künstler Gremium, betrachtete Brehmer also auch die Kunstausstellung als wirksames Vermittlungsinstrument zur Bekanntmachung seiner künstlerischen und gesellschaftskritischen Vorstellungen:

> „Wir sind zur Zeit darauf angewiesen, die vorgegebenen Institutionen – Kunstvereine, Museen, Galerien usw. – zu benutzen. Das ist eine bestimmte Bahn, die man benutzen kann, denn die funktioniert heute noch. Ich halte also sehr wenig davon, diese Dinge zu zerstören – diese Institutionen kann man unterwandern. Sichtagitation. Und deswegen bin ich auch dagegen, daß man sagt: Kunst, Malerei – ist nicht mehr. Ein scharfes Bild in einer Ausstellung, in einer Galerie, das kann durchaus noch eine gewisse Effektivität haben."[423].

Diagrammatische Bilder auf großformatigen Schautafeln, geeignet, die alltägliche Zeichenwelt zu visualisieren[424], sollten das Publikum zur aktiven Teilnahme am künstlerischen Prozeß mobilisieren.[425] Die traditionelle Methode, nach der ein Künstler seine Arbeiten allein im Atelier fertigstelle, sie dann präsentiere und auf eine zustimmende

---

[422] Aufruf von Beuys, Heerich und Staeck vom 10. Februar 1971, im Nachlaß des Künstlers. Dort befindet sich auch Brehmers Antwort, daraus o. S.: „Euren Aufruf kann ich nicht unterschreiben, denn er zielt nicht auf das wirkliche Problem. Er beachtet nicht die Verflechtung gesellschaftlicher Mißstände mit denen des Kunstmarktes und des Kunstkonsums. Oberflächliche Retusche wird unsere Situation nicht bessern! Die Zeit der Aufrufe ist vorbei! Aufrufe der Eliten sind eine Farce, denn die Produkte der vom Kunstmanagement ernannten Elite gelangen mühelos, auf Grund ihres Handelswertes, in die Kommunikationskanäle. Wenn dann die Elite von Behinderung des Informationsflusses spricht, wird der ‚Progressive Kunsthandel' und seine Handlanger mühelos das Gegenteil nachweisen können. Effektivere Taktik: Persönlicher Einsatz an der Basis (Allgemeinbildende und Hochschulen, Künstlerverbände, Museen, Galerien, Massenmedien etc.) Sichtagitation!"

[423] Brehmer bei Rhode 1971a, o.S. Vgl. auch Brehmer in Gruppenkatalog 1973, S. 31: „Ich bewege mich bewußt im Kunstbereich und argumentiere im kulturhistorischen Zusammenhang. Dieser Teilbereich zeigt in seiner Entwicklung, bei Anwendung der dialektischen Erkenntnismöglichkeit, überdeutlich gesellschaftliche Phänomene, deren Kenntnis zur Qualifizierung des Bewußtseins von Wichtigkeit sind." Die Hinwendung zu den großformatigen Schautafeln und Ausstellungsbeteiligungen hatte wohl auch wirtschaftliche Gründe. Aufgrund der Absatzschwierigkeiten der Massenauflagen hatte Brehmer nach einer Möglichkeit gesucht, in der Öffentlichkeit besser wahrgenommen zu werden, „weil als künstlerische Spitzenleistung nur das anerkannt wird, was sich in den Einzugsbereich des Kunstmuseums begibt" (Grasskamp 1981, S. 72) und deshalb ein gewisser Bekannheitsgrad die Voraussetzung für Verkäufe darstellte. Monika Brehmer im Gespräch mit dem Verfasser am 15.5.2002 in Berlin: „KP hatte von der *Trivialgrafik* kaum etwas verkauft, weil ihn niemand kannte. Über die Ausstellungen wollte er auch bekannter werden."

[424] Brehmer bei Jappe 1976, S. 141f.: „These sign systems of ours and written words are not dead, they have a picture-character, and for this reason I have primarily made panel paintings. It is often said that the panel paiting has so many advantages, above all the advantage of the chart, that one shouldn't throw it away without substitution. After all, after a performance or event has been executed, it's gone for good." Vgl. auch dazu Sauerbier 1998, S. 69.

[425] Rhode 1971a, o. S., Rhode: „ Einige Ihrer Tafeln sind ja so konzipiert, daß der Betrachter sie komplettieren müßte, damit sie fertig werden; durch Eintragungen von bestimmten Zeiten oder anderen Angaben. Halten Sie es für wichtig, daß der Rezipient Ihre Arbeit fortsetzt, daß er aktiv mitwirkt?" Brehmer: „Ich hätte es ganz gern, wenn er mitarbeitet, die meisten tun es leider nicht."

oder ablehnende Reaktion des Betrachters warte, erschien Brehmer veraltet und ungenügend.[426]

Brehmers Interesse an Ausstellungen als Mittel zur Verbreitung seiner Ideen wurde durch das Bedürfnis nach Austausch mit den Kollegen verstärkt[427], daneben hat es auch viel mit der bildungspolitischen Aufwertung der Institution Museum um 1970 zu tun. Unter dem Einfluß der 68er-Kritik hatte zu Anfang der 70er Jahre unter Museumsleuten, Kulturpolitikern, Gesellschaftstheoretikern und nicht zuletzt Künstlern eine intensive Debatte um die gegenwärtige Rolle der öffentlichen Museen und Ausstellungsinstitute eingesetzt.[428] Neben den traditionellen Aufgaben eines Museums, dem Sammeln, Bewahren und Forschen, sollte der Aspekt der Wissensvermittlung gestärkt werden. In einem 1971 von der Deutschen Forschungsgemeinschaft durchgeführten „Appell zur Soforthilfe für die deutschen Museen“ wurde der unzureichend wahrgenommene Bildungsauftrag der Ausstellungshäuser bemängelt und deren Verbesserung als Beitrag zur Reformierung der Bildungspolitik gewertet.[429] Die Institutionskritik

---

[426] Rosenthal 1974, S. 7: „Hacker and K.P. Brehmer both drew attention to the necessity of rejecting the traditional working methods of the artist, in which each in the privacy of his own studio prepares his work for exhibition, which will then be accepted or rejected by the recipient.“

[427] Brehmer bei Hiltmann o. J., S. 46: „Ich habe das oft gehört von Artisten, die sagen: Ja, ich würde gerne, die wollen mich ja nicht! Ich muß sagen, in meiner Situation, ich weiß auch nicht, was ich tun soll. Ich bin einmal Individualist, auf der anderen Seite sehe ich, daß ich so nicht weiterkomme. Ich versuche also jetzt, Kontakt zu Gruppen zu bekommen. Diese Gruppen sagen mir: Du kannst hier konkret politisch mitarbeiten, aber Dein Material, das Du vorher benutzt hast, das laß bitte zuhause. Uns interessiert das nicht. Wir sind der Meinung, daß das uneffektiv ist. ... Wir finden also nirgendwo Liebe. Wir haben guten Willen, aber keine Möglichkeit zur Kooperation.“. Vgl. auch Joachimides 1973, S. 19f.: „Wenn wir politisch arbeiten, müssen wir mit Gruppen zusammen arbeiten.“ Siehe ebenfalls Brehmers Äußerungen anläßlich der Ausstellung *Art into Society – Society into Art*, Gruppenkatalog 1974a, S. 62. Vgl. auch Einschätzung von Monika Brehmer in einem Gespräch mit dem Verfasser am 7.10.2002 in Berlin: „KP Brehmer hatte es gar nicht so sehr auf Einzelausstellungen angelegt. Ihm erschienen Gruppenausstellungen wegen des künstlerischen Austausches interessanter. Die einzige Einzelschau im Kunstverein in Hamburg 1971 hatte auch den Zweck, KPs Bewerbung an der HfbK zu unterstützen.“

[428] Schneede 2000, S. 13: „Ausstellungsverzeichnisse der deutschen Museen in den 60er Jahren strotzen von Einfallslosigkeit. Keine Zusammenarbeit mehr mit Künstlern, keine Aufträge an Künstler, keine Experimente bei der Präsentation, kein lebhafter Wandel, überhaupt keine Weiterentwicklung der Institution Museum.“ Dort weiter: „[...] Bei uns leisteten ansonsten eher Ausstellungsinstitute die interessante Arbeit, so die Freie Akademie der Künste in Berlin, die Kunsthalle Baden-Baden, die Kestner-Gesellschaft Hannover, seit den späten 60er Jahren auch die Düsseldorfer Kunsthalle, schließlich einige großstädtische Kunstvereine.“ Zum einen war das eine Reaktion auf die Institutionskritik der künstlerischen Avantgarde, die eine Kunst produzierte, die sich den Gesetzen der musealen Präsentation und des Kunstmarktes zunehmend zu entziehen versuchte. Zum anderen war die Diskussion um die Positionsbestimmung des Kunstmuseums und des Ausstellungswesens ein Ausdruck einer allgemeinen Sensibilisierung für die Mechanismen des Kunstmarktes, der sich des Museums- und Ausstellungsbetriebs zwecks Wertsteigerung bediente. Strukturelle Erneuerungen waren überfällig.

[429] DFG 1974, S. 187: „Wenn den Museen nun durch die Akzentuierung ihrer Aufgaben für die Schulen, für die Erwachsenenbildung, für die Wissenschaft ein für den Erfolg der Bildungspolitik überaus wichtiger Auftrag erteilt wurde, den keine andere Forschungs- und Bildungsinstitution erfüllen könnte, dann ist es umso dringlicher, daß auch die materiellen und funktionalen Voraussetzungen dafür geschaffen werden.“ Ähnliche Reformvorschläge

faßte der damalige Leiter der Kölner Kunsthalle, Helmut R. Leppien, 1970 im Sammelband von Gerhard Bott zur „Zukunft des Museums“[430] zusammen. Die Beziehung von Künstler, Publikum und Kunsthaus sei ein wechselseitiges Dienstverhältnis, in dem das Museum als impulsgebendes Labor des Künstlers fungiere, das erst durch die fruchtbare Konfrontation mit der Öffentlichkeit, die „hier Kontakt mit der Arbeit des Künstlers, nicht mit dem vollendeten Produkt“ habe, eine gesellschaftliche Relevanz erlange und zum „Bildungsinstitut“ und „Lernort“[431] werde.[432] Bemerkenswert an der kritischen Beurteilung Leppiens ist die Betonung der wechselnden Ausstellungen, insbesondere von ihnen versprach man sich einen Schub an Lebendigkeit.[433]

Wer allerdings gehofft hatte, eine Vielzahl von Ausstellungen habe die politisch engagierte Kunst nach 1968 einer breiteren Öffentlichkeit bekannt gemacht, sah sich getäuscht. Im Vergleich zum Theater- und Literaturbetrieb, in dem der politische Diskurs

---

wurde in den Referaten auf dem als besonders institutionskritisch in die Fachgeschichte eingegangenen XII. Kunsthistorikertag 1970 in Köln gemacht. Werner Hofmann, Direktor der Hamburger Kunsthalle, forderte dort, der „Gegenwartskunst den befruchtenden Platz im Leben zu gewinnen“ und stellte fest, Ausstellungen seien „wichtiger als bleibende Sammlungen“. Siehe Hofmann 1970, S. 121. In der Denkschrift „Museen zur Lage der Museen in der Bundesrepublik Deutschland und Berlin (West)“, von der DFG vier Jahre später zur Präzisierung des Aufrufes herausgegeben, wird wiederholt die „gesellschaftliche Bedeutung“ der Museen herausgehoben und festgestellt, daß sie „keine statischen Gebilde“ seien und folglich gesellschaftlichen Entwicklungen und Bedürfnissen angepaßt werden müßten. Siehe DFG 1974. Dort zum besonderen Wert der Wechselausstellung, S. 148: „Die Wechselausstellung ist geeignet, neben der Schausammlung durch eine thematische Zielsetzung auf die Öffentlichkeit besonders anziehend zu wirken.“

[430] Bott 1970.

[431] „Lernort contra Musentempel“ ist der Titel eines institutionskritischen Sammelbandes, hrsg. von Ellen Spickernagel und Brigitte Walbe, Gießen 1976.

[432] Leppien 1970, S. 173f.: „Aber das Museum sollte sich nicht nur durch Vermittlung der Vergangenen in die Zukunft wenden, sondern auch Aufgaben übernehmen, die gar nichts mit Sammeln und Bewahren zu tun haben. Wird es auch zum Forum der Künste (nicht nur der bildenden Kunst) und der Begegnung dieser Künste mit der Gesellschaft, dann hat es in der Tat einen Januskopf. Dann gewinnt es eine neue und stärkere gesellschaftliche Relevanz, weil hier weniger das Individuum Adressat des Museums ist: Stärker denn je wird dabei das Museum im Dienst der Öffentlichkeit stehen. Voraussetzung ist, daß die Künstler als Partner zu gewinnen sind. Sie, die mit ihrer Arbeit Kunst immer wieder neu definieren, verändern somit auch Charakter und Rolle des Museums zeitgenössischer Kunst. Das Museum als Forum hat die Aufgabe des Anregers, der Impulse gibt, keimende Entwicklungen fördert, Aufträge erteilt. Das Museum wird so zur Werkstatt, zum Labor, also zum ‚Forschungsinstitut‘ für die Künstler. [...] Es geht auch nicht um eine Verlegung des Ateliers ins Museum, denn der Sinn eines solchen Labors ist die Konfrontation mit der Öffentlichkeit, die hier Kontakt mit der Arbeit, nicht mit dem vollendeten Produkt aufnehmen kann.“

[433] Auf dieser Grundlage ist es nachvollziehbar, daß beispielsweise Joseph Beuys, der mit seinen Aktionen nicht museumsgebunden war, Ausstellungshäuser durchaus als sinnvolle „Lernorte“ betrachtete, weil „das Museum eine ganz gute Ausgangsbasis ist, auf dem sich der Begriff der Kunst, der menschlichen Kreativität und Schöpferkraft, der menschlichen Möglichkeiten, diese Formen zu bestimmen, entwicklen kann.“ Siehe dazu Kurnitzky 1980, S. 70, vgl. aber auch dort S. 52.

mitgeprägt oder zumindest reflektiert wurde, nahmen die Ausstellungshäuser nur selten Stellung zu den aktuellen Entwicklungen.[434]

Kunst und Politik im Badischen Kunstverein in Karlsruhe im Jahr 1970 war die erste größere Ausstellung zu politischer Kunst in Deutschland; an ihr nahm auch Brehmer teil.[435] Die Ausstellung gebe „einen internationalen Überblick über die Politisierung der Kunst in den letzten Jahren", urteilte Christos M. Joachimides.[436] Der Leiter des Kunstvereins, Georg Bussmann, erläuterte, sie untersuche ausgehend vom „ausgeprägten Pluralismus der künstlerischen Arbeitsweisen" die „von den politisch Agierenden gestellte Frage nach der Effektivität einer politisch engagierten Kunst", um die „Diskussion vom Bereich der Theoretiker, vom Bereich der berufsmäßig damit Befaßten, auszudehnen, d. h. sie von der Spitze auszubreiten in den Bereich der Rezipienten".[437] Im Verzicht auf eine thematische Differenzierung gelang es der Ausstellung, erstmals umfassend einen Überblick über die zeitgenössische politisch engagierte Kunst zu geben. Vor allem waren die klassischen Gattungen Malerei und Zeichnung mit Werken von Künstlern wie Eduardo Arroyo, Rafael Canogar, Erro und Renato Guttuso vertreten.[438]

---

[434] Vgl. Bussmann 1970, o. S., und Schneede 1974, S. 3: „Ausstellungen wie diese hat es trotz einer ständig zunehmenden Produktion kritischer oder linker Kunst bislang in verhältnismäßig geringer Zahl gegeben: *Kunst und Politik* 1970 in Karlsruhe [...], *Drei Varianten einer Kunst mit politischen Inhalten* 1972 in Stuttgart, *Kunst im politischen Kampf* 1973 in Hannover." Vgl. auch Joachimides 1973, S. 11. Im Juni 1968 zeigte die Galerie t von Klaus Staeck in Heidelberg die Ausstellung *Politische Kunst*. Sie nahm in ihrem Titel Bezug zur Protestbewegung. Neben Arbeiten von Brehmer wurden Werke von Gabor Altorjay, Thomas Bayrle, Wolfgang Petrick, Peter Sorge, Klaus Staeck und Wolf Vostell ausgestellt. Allein die Titel der präsentierten Werke zeigen die künstlerische Beschäftigung im Spannungsfeld zwischen NS-Zeit, Vietnamkrieg, Geschlechterfragen und restaurativer bundesrepublikanischer Innenpolitik an. Während u. a. von Thomas Bayrle das Objekt *Das dritte Reich*, von Klaus Staeck das *Notstandsbild I* und von Wolf Vostell der Siebdruck *Treblinka* zu sehen waren, beteiligte sich Brehmer mit einigen aktuellen Briefmarken-Arbeiten, die als kritische Stellungnahme zu damals aktuellen Themen verstanden werden konnten. Insbesondere das Blatt *CSSR* (B 89) nach einem älteren Postwertzeichen von 1951 ließ sich mit der Darstellung Stalins als Vorwegnahme der jüngsten Ereignisse um den Prager Frühling und dessen baldige Niederschlagung lesen. Ausstellung ohne Katalog, Faltblatt im Nachlaß des Künstlers.

[435] *Kunst und Politik*, Badischer Kunstverein Karlsruhe, 31.5. – 16.8.1970, danach im Von der Heydt Museum Wuppertal (28.8. – 24.10.), im Frankfurter Kunstverein (13.11.1970 – 3.1.1971) und in der Kunsthalle Basel, Katalog siehe Gruppenkatalog 1970.

[436] Joachimides 1973, S. 11.

[437] Bussmann 1970, o. S.

[438] Vgl. Schwarz 1980, S. 20.

Brehmer, von dem die Arbeiten *Druckfarben Braunwertskala* (**Abb. 55**) und *Druckmuster Nationalfarben I-III* (**Abb. 82**) zu sehen waren[439], zeigte sich in seinem Katalogkommentar zum künstlerischen Engagement in der damaligen Zeit ernüchtert. Er bezweifelte dessen „politische Effektivität" im „spätkapitalistischen Gesellschaftssystem" wegen des Einflusses der „Bewußtseinsindustrie", gab sich aber kämpferisch: „Wenn wir trotzdem weitermachen, so bedeutet das: Waffen schärfen, bis die Zeit zum Losschlagen da ist."[440] Er empfahl dem Leiter des Kunstvereins, hinter den Titel der Ausstellung ein Fragezeichen zu setzen; dennoch stimmten seine Vorbehalte mit Bussmanns eigener Diagnose der beiden einzigen Möglichkeiten politisch engagierter Kunst überein, entweder am Rand des der Kunst zugestandenen Freiraumes „für den kleinen Kreis, der sich mit Kunst beschäftigt", zu agieren oder „sich ein neues Publikum" zu suchen. [441] Künstler und Ausstellungsmacher ahnten beide, wie schwer es sei, die Kunst langfristig aus ihrem Betriebssystem in die Gesellschaft zu rücken.

---

[439] Vgl. Einschätzung von Schwarz 1980, S. 21, zu Brehmers Beitrag im Vergleich zu anderen Positionen in der Ausstellung: „Nicht immer waren die kritischen Inhalte auch fortschrittlich in dem Sinne, daß sie gleichzeitig von einer neuen Formensprache getragen bzw. durch diese vermittelt wurden. [...] In der zitierten Ausstellung waren es vor allem die Arbeiten von Antonio Dias und K.P. Brehmer, die völlig aus dem Rahmen fielen. In seiner Arbeit ‚Druckfarben Braunwertskala' von 1969 prognostiziert Brehmer auf einem Rasterfoto mit hochdekorierten Nazi-Generälen zwischen 1968 und 1973 eine Zunahme der Braunwerte. Immerhin brachte es die NPD bei der Bundestagswahl 1972 auf 0,6 % der Wählerstimmen. Die Rezeption dieser hellsichtigen Prognose war damals zwar nicht unmöglich, aber doch sehr schwierig, denn die Aussage wurde mit formalen Mitteln (Foto, Text, Symbolwert der Farbe) vorgetragen, an die damals erst wenige gewohnt waren."

[440] Brehmer in Gruppenkatalog 1970, o. S.: „Ich hoffe, Sie haben hinter den Titel Ihrer Ausstellung KUNST UND POLITIK ein GROSSES ? gesetzt. Denn politische Effektivität hat die BILDENDE KUNST in unserem spätkapitalistischen Gesellschaftssystem nicht. Als KOMMUNIKATIONSMITTEL hat sie ihre BASIS verloren, die Kanäle sind durch FREMDINTERESSEN verstopft. Auch der Versuch einer Erneuerung des Mediums durch neue Formen wie Aktionen, Happenings etc. hat an der politischen UNEFFEKTIVITÄT nichts ändern können. Die modernen Medien FILM, FOTO, TV besitzen zwar die SUGGESTIONSKRAFT, die für POLITISCHE AGITATION und das Aufzeigen gesellschaftlicher Vorgänge notwendig ist, aber sie sind für die progressiven Kräfte nicht erreichbar. Die Breitenwirkung ist ausgeblieben, die angestrebte SENSIBILISIERUNG VON MASSEN, ersehntes Ziel der Kunstproduzenten, wurde von einer BEWUSSTSEINSINDUSTRIE (die über die PRODUKTIONSMITTEL verfügt) übernommen und im Interesse einer reaktionär-spätkapitalistischen Gesellschaft manipuliert. Wenn wir trotzdem weitermachen, so bedeutet das: WAFFEN SCHÄRFEN, BIS DIE ZEIT ZUM LOSSCHLAGEN DA IST."

[441] Bussmann 1970, o. S.: „1. Der Versuch, in völliger Einsicht in die Bedingungen der gegenwärtigen Situation, in dieser Situation und zugleich gegen sie zu arbeiten; d. h. im Bewußtsein, daß die Kunst in unserer Gesellschaft in einem Freiraum existiert, versucht man ständig, diesen Freiraum auszudehnen. Dabei darf man nicht im Mittelfeld operieren, sondern stets an der äußersten Grenze, wo – wenn überhaupt – für den kleinen Kreis, der sich mit Kunst beschäftigt, Kunst als Störfaktor wirksam werden kann – und sei dies auch nur für einen kurzen Zeitraum. 2. Man verläßt den Kreis der Eingeweihten und sucht sich ein neues Publikum – und dies ist durchaus wörtlich zu verstehen. Außerhalb dieses Kreises der Informierten, in dem eine bestimmte künstlerische Äußerung bereits verbraucht wurde, kann dieselbe Form durchaus noch treffen und einen Anstoß bewirken. Auch dabei entgeht man jedoch nicht dem Gesetz der dauernden Assimilation, deshalb müssen die beiden eben beschriebenen Möglichkeiten einander ergänzen und eigentlich als ein Weg gesehen werden."

Die Ausstellungen, an denen Brehmer in den folgenden Jahren teilnahm, hatten unterschiedliche Zielsetzungen. Daß sich in ihnen der widersprüchliche Diskurs um gesellschaftsrelevante Positionen in der Kunst widerspiegelt, verdeutlichen drei Ausstellungen aus dem Jahr 1972: neben der *documenta 5* in Kassel die Ausstellungen *Szene Berlin Mai '72*[442] und *Drei Varianten einer Kunst mit politischen Inhalten*[443], beide im Württembergischen Kunstverein Stuttgart. Letztere beschränkte sich auf drei unterschiedliche Positionen politisch engagierter Kunst; Brehmers Arbeiten wurden den Assemblagen von H. P. Alvermann und den Menschenjagd-Malereien des Spaniers Juan Genovés zur exemplarischen Kontrastierung gegenübergestellt. Die *documenta 5* breitete indes das gesamte Panorama der damaligen Kunstentwicklung aus. In ihrer „Befragung der Realität" äußerte sie Zweifel an der gesellschaftlichen Relevanz der Kunst und stellte stattdessen die „individuellen Mythologien" der Künstler als Position heraus, die im Laufe der 70er Jahre immer mehr an Bedeutung gewann.[444] Die dritte Ausstellung über in Berlin arbeitende Künstler schließlich war von ihrem Veranstalter René Block als kulturpolitische Provokation gedacht, weil sie die Maler des Kritischen Realismus, die als offizielle Vertreter der West-Berliner Kunstszene galten, nicht berücksichtigte. Gezeigt wurde eine „spezielle und subjektive Auswahl"[445], die sich neben einigen ausländischen Gästen des DAAD-Programms vor allem aus Künstlern zusammensetzte, die der Galerie Block nahestanden.[446] Dieser ‚Berliner Kunststreit' hat-

---

[442] *Szene Berlin Mai '72*, Württembergischer Kunstverein Stuttgart, 26.5. – 18.6.1972, Gallery House London, 21.10. – 19.11.1972, Kunstverein in Hamburg, 8.12.1972 – 14.1.1973.

[443] *Drei Varianten einer Kunst mit politischen Inhalten*, Württembergischer Kunstverein Stuttgart, 23.1. – 12.3.1972, ohne Katalog.

[444] Harald Szeemann ging in einem Gespräch mit Willi Bongard auf die Rolle der politischen Kunst für die documenta 5 ein: „Ich glaube, die ganze politische Diskussion um die Kunst hat sich selber ad absurdum geführt. Es gibt schon viele Leute, die der documenta vorwerfen, sie sei erneut eine affirmative und keine kritische Ausstellung. Wir haben unterdessen unsere eigenen Erfahrungen gemacht mit ‚kritischen' Ausstellungen. Außer viel Papier haben solche Ausstellungen nicht viel zu bieten. Die Kunst folgt nun einmal ihren eigenen Gesetzen, und nur mit Kunst kann eine documenta durchgeführt und vor allem als Ereignis garantiert werden. Die d5 ist so politisch oder apolitisch, wie die Besucher sie sehen wollen. [...] Überall stellt man den Rückzug einiger in den Kunstkontext und ein ganz selbstverständliches Sichbewegen im Kunstkontext fest, das heißt, die Künstler scheren sich keinen Deut um die gesellschaftliche Relevanz ihrer Werke." Zitiert nach Schneckenburger 1983, S. 122f.

[445] Uwe M. Schneede bei der Eröffnung der Ausstellung, zitiert nach Hesler 1972 in der Frankfurter Rundschau, abgedruckt in der Beilage zum Gruppenkatalog 1972b, o. S.

[446] Siehe Ausstellungskritiken in der Beilage zum Gruppenkatalog 1972b, etwa Sello 1972 in der Zeit: „Wie es zu dieser eigentümlich verzerrten Berlin-Projektion kommen konnte, ist nicht schwer zu erraten. Die Ausstellung ist in Zusammenarbeit mit dem Künstlerprogramm des DAAD und der Galerie René Block entstanden. Nun ist es dem DAAD gewiß nicht zu verübeln, daß er seinen Stipendiaten die Gelegenheit gibt, ihre Arbeit in Stuttgart zu zeigen. Und es ist immerhin verständlich, daß René Block die Chance ergreift, seine Galerie und seine Künstler in Stuttgart hochzuspielen. Der Anspruch, die Berliner Kunstszene zu repräsentieren, wäre schlicht lächerlich, wenn er nicht mit Methoden durchgesetzt und zu legitimieren versucht worden wäre, die man als Hintertreppenwitz oder auch als Infamie bezeichnen kann." Damit meinte Katrin Sello vor allem eine dem Katalog beiliegende

te 1978 eine Fortsetzung, als in London zwei Ausstellungen Berliner Kunst zeitgleich zu sehen waren: *Berlin, a critical view, ugly realism, 20s – 70s* zeigte realistische Positionen, *13°E. Eleven artists working in Berlin* die von der Öffentlichkeit weniger wahrgenommenen multimedial arbeitenden Künstler, zu denen Brehmer zählte.[447]

Unter der Voraussetzung einer sich um 1970 allmählich wandelnden Vorstellung davon, wie Künstler und Publikum in den Arbeitsprozeß einer Kunstausstellung besser einbezogen werden könnten, zeigte der Kunstverein Hannover im Jahr 1973 *Kunst im politischen Kampf* (**Abb. 85**). Unter Mitwirkung der Künstler sollte ein gemeinsames Projekt erarbeitet werden, das in den Ausstellungsbeiträgen und weiteren Diskussionsveranstaltungen die bewußte Auseinandersetzung mit dem Publikum suchte. Christos M. Joachimides hatte im Herbst 1972 dem Leiter des Kunstvereins Hannover, Helmut R. Leppien, ein gemeinsames Ausstellungsprojekt „über gewisse Aspekte politischer Kunst" vorgeschlagen. Es seien „Künstler aus der Bundesrepublik Deutschland und West-Berlin einzuladen, die in der Tradition des politisch aktiven Dada zu sehen sind und deren Arbeit sowohl reflektorischen als auch agitatorischen Charakter hat"[448].

Umfrage von Gislind Nabakowski zur Berliner Kunstszene, die manipuliert sei. Eindeutig zugunsten Blocks fielen die Ergebnisse allerdings nicht aus. Während René Block bei der Frage nach der Experimentierfreudigkeit der Berliner Kunstinstitutionen die meisten Nennungen erhielt, belegten die Kritischen Realisten Sorge, Diehl und Petrick, die auf der Ausstellung nicht vertreten waren, bei der Frage, welche Künstler für die Berliner Szene besonders zu berücksichtigen seien, die ersten drei Plätze vor Brehmer, Hödicke und Vostell.

[447] Die Planung der beiden Ausstellungen läßt sich nur schwer rekonstruieren. Es hat den Anschein, als sei Christos M. Joachimides vom Berliner Senat beauftragt worden, eine Schau mit Berliner Künstlern für London zu organisieren, für die er neben Brehmer die Künstler Günter Brus, Ludwig Gosewitz, Johannes Grützke, der auch auf der anderen Ausstellung vertreten war, Dieter Hacker und Andreas Seltzer, Hödicke, Koberling, Lüpertz, Thomas Schmit und Vostell auswählte (*13°E. Eleven artists working in Berlin* (Whitechapel Gallery, 10.11. – 22.12.1978, Gruppenkatalog 1978). Obwohl ihm Auftrag und Zuschuß aus unklaren Gründen wieder entzogen wurden und inzwischen Sarah Kent und Eckhard Gillen mit der Konzipierung der Ausstellung *Berlin, a critical view, ugly realism, 20s – 70s* im ICA (15.11.1978 – 2.1.1979) betraut worden waren, die mit DM 250.000,- subventioniert werden sollte, realisierte Joachimides mit Unterstützung des Londoner Goethe-Institutes seine Schau zeitgleich mit dem anderen Projekt. Vgl. dazu etwa Bartels 1978 in der Zeit, Bohrer 1978 in der FAZ und Schmidt-Mühlisch 1978 in der Welt. Vostell empörte sich über die Vorgänge um die Ausstellungen in einer Presseerklärung, im Nachlaß Brehmers: „Dieses harte, unverhältnismäßige Vorgehen muß als Zensur mit subtilen Mitteln betrachtet werden. Es gibt keine Ausreden, wie etwa, es sei kein Geld da oder der Ton mache die Musik beim Bitten um Subventionen, die 11 Künstler gehören zu den besten, die Berlin exportieren kann, während die ‚Senatskünstler' ab jetzt als ‚Staatskünstler', die sich subventionieren lassen, gelten müssen." Siehe dazu auch Schwarz 1987, S. 79f. Vgl. auch die Äußerung von Brehmer 1978, S. 57, auf dem Symposium des Internationalen Künstler Gremiums 1978 in Berlin: „Aber auch Positives ist zu vermelden: Eine Gruppe der angesprochenen Künstler beschließt, eigene Aktivitäten ohne Subventionen und sogar gegen den subventionierten Kulturbetrieb zu entwickeln: Im Oktober dieses Jahres findet diese Ausstellung in der Whitechapel-Gallery, London, statt [...]. Und wenn wir unseren Kram im Rucksack über den Kanal schleppen! Es wird unsere eigene unabhängige Aktivität sein, wir müssen nicht die kühlen feuchten Händchen der Kulturpolitiker drücken ... Aber hier muß ich enden, sonst verfehle ich mein Thema, denn ich rede nun über Dinge, die mich interessieren. Kultur wird nicht von Kultusministern gemacht!"

[448] Leppien 1973a, S. 3.

Das Konzept trug zunächst den weniger verbindlich klingenden Arbeitstitel „Künstler über Politik. Ergebnisse künstlerischer Reflexion über politische Probleme aus Deutschland“. Leppien und Joachimides einigten sich auf die Teilnehmer und entschieden, die Ausstellung gemeinsam mit ihnen zu entwickeln und durchzuführen.[449] Dazu wurde am 2. und 3. Februar ein vorbereitendes Kolloquium als „Versuch der partnerschaftlichen, gleichberechtigten Erarbeitung einer Ausstellung“ veranstaltet (**Abb. 86**). Folgende Künstler nahmen teil: Albrecht D., Alvermann, Beuys, Brehmer, Dieter Hacker, Jochen Hiltmann, Immendorff, Hans-Joachim Lenger, Siegfried Neuenhausen, Staeck und Vostell.[450] Es entsprach Leppiens Vorstellung vom Ausstellungshaus als einem „Forschungsinstitut für die Künstler“[451], seine Befugnisse als Leiter des Kunstvereins bereitwillig in Teilen an die Künstler abzutreten und sich gemeinsam mit Joachimides im Katalog als „Vermittler“ zwischen Aussteller und Publikum zu bezeichnen.

In der zweitägigen Klausurtagung zeigte sich bald, wie sehr die Ansichten über politische Kunst unter den Teilnehmern auseinandergingen.[452] Die Frage nach der politischen Wirksamkeit der Kunst teilte die Gruppe in das Lager der Zweifler (Brehmer, Hacker, Leppien) und jenes der Überzeugten (Immendorff, Vostell, Neuenhausen). Eine grundsätzliche Meinungsverschiedenheit bestand auch über die „soziale Rolle des Künstlers“. Während Hiltmann, Lenger und Immendorff als ‚Mitglieder der Liga gegen den Imperialismus‘ forderten, der Künstler müsse im Dienst einer bestimmten,

[449] Leppien 1998, S. 115: „Einige Namen lagen auf der Hand: Vostell, Staeck, Haacke, Brehmer und Beuys ohnehin, Albrecht D. war mir kaum ein Begriff – aber ich habe dann schnell verstanden, warum der dazugehörte, und Dieter Hacker kannte ich weniger gut als er [Joachimides, Anm. d. Verf.], ich kannte die Publikationen der 7. *Produzentengalerie*, aber nicht mehr. Ich habe dann gesagt: ‚Wir sind ein niedersächsischer Kunstverein, ich will Siegfried Neuenhausen dabei haben.‘ Dann haben wir uns ein Zeitlang gestritten, ob der in der Dada-Tradition zu sehen sei.“ Ebenda: „ Unser Grundkonzept war also: Wir sagen, wer dabei ist. Das ist unsere Setzung, und da lassen wir uns von niemandem reinreden. Aber die Ausstellung entwickeln wir gemeinsam mit den Künstlern. Und das ist wirklich etwas, was diese Ausstellung charakterisiert und sehr bestimmt hat.“ Joachimides und Leppien wollten sich bewußt von der Ausstellung *Kunst und Politik* in Karlsruhe absetzen, die sie als „documenta der politischen Kunst“ empfanden, „wo jeder, der irgendetwas Politisches abgesondert hat, mitmachen durfte“. Leppien 1998, S. 115.

[450] Leppien 1973a, S. 3, dort weiter: „So faßten wir den Plan, ein Colloquium einzuberufen, um dort mit den Künstlern alle Fragen zu diskutieren und möglichst zu lösen, vom theoretischen Fundament bis zur praktischen Realisierung.“ Vgl. auch Leppien 1973b, S. 5. Hans Haacke nahm wegen der langen Anreise aus New York an dem Kolloquium nicht teil. Staeck brachte Gerhard Steidl mit zum Gespräch.

[451] Leppien 1970, S. 174. Vgl. auch Leppien 1973a, S. 3: „Die Absicht war, endlich die Tat zu wagen und den Wunsch, die Künstler als Partner des Museums zu gewinnen, Wirklichkeit werden zu lassen.“

[452] Vgl. Lange 1999, S. 201f.

ihrer Meinung nach maoistischen Ideologie stehen, bleiben die Positionen der anderen Beteiligten nach dem Bericht über das Kolloquium[453] recht vage: Die Mehrheit sah im Künstler einen Individualisten, der eine besondere und nicht unkomplizierte Stellung sowie Aufgabe innerhalb der Gesellschaft habe, sich aber auch fragen mußte, wem seine Aufklärungsarbeit diene.[454] Beuys' Vorschlag, den Titel in *Kunst im politischen Kampf* umzubenennen, wurde angenommen, wenngleich auch von Hacker als „Behauptung", von Leppien als „Anmaßung" und von Brehmer als „unglücklich und anmaßend" betrachtet.[455] Staeck verteidigte den neuen Titel mit dem Hinweis, „gegen die stets geäußerte Auffassung, Kunst sei im politischen Kampf untauglich, stelle sich der Titel als Provokation, die aufmerksam mache; zugleich sei er ein Maßstab, an dem wir uns alle messen müssen."[456] Damit war das Risiko ausgesprochen, die politische Wirksamkeit der Ausstellung solle gemäß ihrem Untertitel *Aufforderung – Anspruch – Wirklichkeit* vom Publikum beurteilt werden, könne also auch als untauglich abgelehnt werden. Um der Ausstellung ein diskursives und „theoretisches Fundament" zu geben, wurde beschlossen, daß die Künstler auf fünf von den Vermittlern formulierte Fragen zu ihrer Arbeit und ihrem Selbstverständnis Antworten geben sollten, die im Katalog abgedruckt sind.[457] An der Ausstellung nahmen Hiltmann, Lenger und Immendorff so-

---

[453] Der Bericht wurde von Leppien nach einer Tonbandaufnahme verfaßt.

[454] Leppien 1973b, S. 6: "Brehmer erscheint der Individualismus als das wichtigste Problem unserer Generation. Während Beuys die freie Individualität vertritt, Vostell erklärt, was den Menschen unterscheidet, sind die Gehirnströme, nicht der Geldbeutel, Albrecht D. aus seiner Erfahrung die Forderung nach einer Erziehung durch die Massen für naiv hält, und während auf der anderen Seite Immendorff von der Arbeit der Kulturschaffenden spricht, die für eine bestimmte Klasse einträten, Neuenhausen behauptet, in einer politischen Kunst habe sich die Form dem Inhalt unterzuordnen, Lenger die Künstler auffordert, sich zu fragen, wie sie mit ihrem Schaffen der Politik einer bestimmten Organisation dienten, und, Mao Tse-tung zitierend, endet, man müsse aus den Massen schöpfen, währenddessen stellt sich Brehmer als Individualist vor, der aber sehe, daß er so nicht weiterkomme [...] Die zunehmende Konfrontation – der idealistische Standpunkt dort, der ökonomische hier (Neuenhausen) – wird von Immendorff so analysiert: Ein Teil der Künstler habe sich entschlossen, ihre Produktion dahingehend zu überprüfen, inwieweit sie im Dienst des Proletariats und der verbündeten Schichten steht. Die anderen frage er, wem ihre Arbeit diene."

[455] Leppien 1973b, S. 7, und Gruppenkatalog 1973, S. 35.

[456] Staeck nach Leppien 1973b, S. 7. Vgl. Leppien 1973a, S. 3: „Die Ausstellung erwartet von ihren Besuchern eine kritische Haltung. So erhält sie eine Aufforderung. Der Anspruch, diese Kunst stehe im politischen Kampf, ist an der Wirklichkeit zu messen, der Wirklichkeit der künstlerischen Arbeiten in dieser Ausstellung ebenso wie an der Wirklichkeit unserer gesellschaftlichen Verhältnisse." Leppiens erster Ablehnung des neuen Titels entgegnete Beuys: „Regen Sie sich doch nicht auf, das ist doch einfach nur eine Feststellung, das ist doch gar nichts Fanalhaftes. Wir sind im politischen Kampf, ob wir wollen oder nicht." Beuys aus der Erinnerung zitiert von Leppien 1998, S. 116. Vgl. auch Joachimides 1973, S. 14.

[457] Fragen und Antworten siehe Gruppenkatalog 1973, S. 30-38: „1. Was wollen Sie mit Ihrer künstlerischen Arbeit bewirken? Wie vermitteln Sie diese Arbeit? Wen erreichen Sie damit? 2. Wen möchten Sie in der Zukunft erreichen? 3. Was könnte Ihr Ausstellungsbeitrag bei den Besuchern auslösen? 4. Was erwarten Sie von dieser Ausstellung? Was soll sie bewirken? 5. Können sie sich vorstellen, daß Ihre künstlerische Arbeit durch die Einbeziehung neuer Medien eine größere Effektivität in der politischen Auseinandersetzung erhält?" Im Laufe der Diskussion stellte man fest, daß das Kolloquium nicht geeignet sei, der Ausstellung ein theoretisches Fundament zu geben, wie es sich Leppien und Joachimides ursprünglich vorgestellt hatten. Der Forderung Neuenhausens

wie Alvermann nicht teil. Alvermann hielt das Konzept für ein „monumentales Mißverständnis“, die ‚Liga gegen den Imperialismus‘ war mit den praktischen Modalitäten der Ausstellungsdurchführung nicht einverstanden.[458]

Obwohl das Kolloquium sicherlich eine geeignete Plattform für die beteiligten Künstler war, um sich gegenseitig über die kreativen und politischen Positionen, den Titel der Ausstellung und die praktische Umsetzung zu verständigen, und es im Katalog heißt, daß die Ausstellung ohne die Gespräche „so nie geworden wäre mit ihrer Offenheit, Verwundbarkeit und ihrem Anspruch“, zeigte sich, daß „in dieser Phase der gesellschaftlichen Entwicklung bestenfalls kollektive Veranstaltungen, aber kaum kollektive Formen künstlerischer Aktivität entstehen“[459] konnten, wie Joachimides selbstkritisch einräumte. Zu sehen waren Einzelbeiträge, die kaum einen sichtbaren Bezug zueinander hatten und nur teilweise konkrete Ergebnisse der Arbeitssitzung thematisierten. Der „Geist der Ausstellung“ mag eine gemeinschaftliche Leistung gewesen sein, die Werke waren es nicht.[460]

Dennoch nahmen die meisten Projekte auf ihre Weise Bezug auf die spezifischen Bedingungen einer Ausstellung politischen Inhaltes oder zumindest des Kunstbetriebs. Am prägnantesten, aber auch am vordergründigsten war der Beitrag von Siegfried Neuenhausen. Der Braunschweiger Bildhauer fertigte eine Gruppe demonstrierender Arbeiter aus lebensgroßen Figuren, die auf Transparenten den Künstlern und Besuchern die Fragen stellten, die sich die Teilnehmer zuvor im Kolloquium gestellt hatten, etwa: „Künstler! Für wen kämpft ihr? Für was kämpft ihr?“[461] (**Abb. 87**). Jochen Hilt-

---

nach einem grundlegenden Aufsatz über das Verhältnis von Kunst und Politik wollten die ‚Vermittler‘ nicht nachkommen. Sie waren nicht dazu bereit, selbst einen Beitrag zu verfassen, und lehnten es ab, einen Dritten damit zu beauftragen, weil damit das Konzept der gemeinsamen Erarbeitung der Inhalte hinfällig sei. Joachimides‘ Katalogbeitrag (Joachimides 1973) gibt neben den Porträts der teilnehmenden Künstler einen unvollständigen Überblick über die Entwicklung kritischer Positionen in der Kunst der 60er Jahre.

[458] Zu Alvermann siehe Gruppenkatalog 1973, S. 4. Hiltmann, zunächst allein eingeladen, bestand auf einer Teilnahme Lengers, die aus Gründen der Fairness gegenüber unberücksichtigt gebliebenen Künstlern nur unter der Bedingung gewährt wurde, daß sich die beiden den Platz in Ausstellung und Katalog teilten, was von Hiltmann abgelehnt wurde. Darauf zog auch Immendorff seine Zusage zurück. Joachimides und Leppien hatten beide den Eindruck, als „hätte er wahnsinnig gern mitgemacht“, Leppien 1998, S. 119.

[459] Joachimides 1973, S. 13.

[460] Vgl. Leppien 1973b, S. 10, und die Einschätzung von Joachimides 1973, S. 13.

[461] Neuenhausen in Gruppenkatalog 1973, S. 70f.: „Meine Plastikgruppe setzt an der Fragwürdigkeit dieser Ausstellung an. Ich habe eine Demonstrantengruppe gebaut, Männer aus der grauen Klasse der Unterprivilegier-

mann und Hans-Joachim Lenger hatten die Gesprächsrunde der Künstler auf Video aufgezeichnet und geplant, aus dem Material eine „kritische Auseinandersetzung mit den geäußerten Positionen“ zu gestalten.[462] Nach der Absage der beiden Künstler hatte das Video nur noch dokumentarischen Charakter und wurde während der Ausstellung in einem eigenen Raum gezeigt.[463] Hans Haacke beschäftigte sich in Hannover wie gewöhnlich mit Fragen des Kunstbetriebs. Er erstellte in einem Fragebogen ein „Besucherprofil“ der Ausstellung und präsentierte die Ergebnisse zweier früherer Umfragen, die er 1972 während einer Ausstellung im Haus Lange in Krefeld und auf der documenta 5 durchgeführt hatte (**Abb. 88**).[464] Dieter Hacker und Albrecht D. untersuchten ebenfalls kunstsystemische Probleme. Hacker beschäftigte sich in seiner 1971 in Berlin gegründeten 7. Produzentengalerie vor allem mit dem Betriebssystem Kunst. In Hannover setzte er sich in seinem Beitrag mit der Rolle und Funktion der Neuen Nationalgalerie in Berlin auseinander, ein begehbares Modell des Hauses illustrierte Hackers Forderung, die Kunstinstitutionen zu demokratisieren.[465] Der Aktions- und Plakatkünstler Albrecht D., der zeitkritische DIN-A-4-Flugblätter im Selbstverlag ‚reflection press‘ produzierte, präsentierte, ohne näher auf die Situation in Hannover einzugehen, im Kunstverein ein Konzeptpapier für die documenta 6, in dem er die „Problematik und Fragwürdigkeit der Vermittlung von Kunst im gegenwärtigen Stadium des Spätkapitalismus in Europa, USA und Japan“[466] thematisierte. Klaus Staecks Beitrag bestand aus Informationsmaterial über die Entstehung einer Plakataktion, die er im Vorjahr zur Bundestagswahl veranstaltet hatte, in der Absicht, „die Verlogenheit der uns bis zum Überdruß umgebenden Bilder zu entlarven“[467] (**Abb. 89**). Das Environment *Mania* von Wolf Vostell, bestehend aus einer umgestürzten Tanne, einem Tier-

---

ten, für deren Rechte und Interessen, wenn überhaupt, der politische Kampf geführt werden muß, auf deren Probleme und Nöte sich folglich die Künstler beziehen müßten, die von ihrer Kunst behaupten, sie stehe im politischen Kampf. Anonym, nur durch ihre Kleidung gekennzeichnet, tragen sie Schilder und Transparente mit Parolen, mit Fragen an die Künstler. Zugleich sind dies Fragen und Stichworte, die dem Besucher Leitlinien für die Befragung der dargebotenen Kunst auf ihre politische Relevanz geben können.“

[462] Leppien 1973b, S. 8.

[463] Vgl. Abbildung in Gruppenkatalog 1974a, S. 28.

[464] Im Gruppenkatalog 1973, S. 58-61, sind die Statistiken vertauscht. Das „Besucherprofil“ der Ausstellung in Hannover ist im Katalog von *Art into society, society into art* abgedruckt, Gruppenkatalog 1974a, S. 30-31. Haacke über sein Projekt in Gruppenkatalog 1973, S. 35: „Die Ausstellungsbesucher mögen aus diesen Daten Schlüsse über den gesellschaftlichen Kontext ziehen, in dem neuere Kunst gemacht, präsentiert und aufgenommen wird und über ihre eigene Rolle in diesem Feld reflektieren.“

[465] Hacker in Gruppenkatalog 1973, S. 67: „Wenn wir wollen, daß die Dinge sich ändern, müssen wir, die Leute, selber sie ändern. Das müssen wir lernen. Wenn das Museum ein Medium werden soll, in dem wir unsere kulturellen Bedürfnisse entwickeln und befriedigen können, dann muß es Unser Museum sein.“

[466] Albrecht D. in Gruppenkatalog 1973, S. 44.

hirn und Perücken, einigen Collagen und 33 Einweckgläsern mit Kalbshirnen, befaßte sich mit der Verweigerung des Dienstes an der Waffe und verstand sich als „Handlungsmodell für den Alltag“[468] (**Abb. 90**). Die Arbeit hatte Happeningcharakter, weil der Besucher aufgefordert wurde, mit einem Stadtplan und einem Einmachglas die „auf einer Tafel befindliche Kurve der Wehrdienstverweigerung“ in Hannover abzufahren.[469] Joseph Beuys richtete wie bereits auf der documenta 5 ein Büro seiner *Organisation für direkte Demokratie durch Volksabstimmung* ein, mit zwei beschriebenen Schultafeln, einer Rose und Informationsmaterial (**Abb. 91**). Aber im Unterschied zur documenta sollte dieser Beitrag ohne die Anwesenheit des Künstlers funktionieren.

Was die einzelnen Beiträge verband, war sicherlich der kritische Inhalt, vor allem aber der besondere Berichtcharakter der Arbeiten, die den Betrachter über gesellschaftliche oder kunstbetriebliche Zusammenhänge informierten und teilweise auch zur Mitgestaltung oder Teilnahme am Werkprozeß zu motivieren versuchten. Das diskursive Element in Hannover durch das Kolloquium und durch das Zwiegespräch zwischen Künstler und Besucher wurde als Leitmotiv der gesamten Ausstellung empfunden.[470] Das Spektrum der Publikumsansprache reichte von der Information des Publikums und Ermutigung zu kritischen Statements bei Albrecht D., Beuys, Brehmer, Hacker, Neuenhausen und Staeck bis zu verschiedenen Formen der Partizipation, wie sie Haacke und Vostell beabsichtigt hatten.[471]

---

[467] Staeck in Gruppenkatalog 1973, S. 33.
[468] Vostell in Gruppenkatalog 1973, S. 36.
[469] Anleitung des Happenings bei Winter 1973, S. 100.
[470] Gruppenkatalog 1974a, S. 26: „‘Discussion‘ could pratically serve as the motto of this exhibition. The need to hold discussions with one another, to communicate, to attempt a clarification of viewpoints, seemed to be activated by the exhibition in Hanover.“ Leppien in der Eröffnungsrede zur Ausstellung, S. 2, im Nachlaß des Künstlers: „Das scheint mir das Spezifische und auch das Bedeutende dieser Ausstellung zu sein, daß sie erst durch Sie, die Besucher, vollendet wird. Sie alle erhalten die Aufforderung, einen Maßstab in die Hand zu nehmen, das ist der Anspruch Kunst im politischen Kampf. An Ihnen ist es, ihn an der Wirklichkeit zu messen und die einzelnen Beiträge zu beurteilen.“
[471] Alle folgenden Künstler zitiert nach Gruppenkatalog 1973. Albrecht D., S. 30: „Einmal ist das Ziel der Arbeit, durch die Visualisierung von Problemen und Fragestellungen politisch aktiven Gruppen und sog. ‚Einzelkämpfern‘ Hilfestellung für ihre Arbeit zu geben.“ Beuys, S. 36: „Wenn aus der Anregung durch die Ausstellung in Hannover eine Organisationsstelle für Direkte Demokratie und Dreigliederung oder ein Arbeitskreis sich bilden würde, hätten wir ein reales Ergebnis.“ Staeck, S. 36: „Indem ich zwei Plakate von der Idee über die Realisation bis zu den Reaktionen in der Öffentlichkeit dokumentiere, möchte ich diesen Vorgang für jeden nachvollziehbar machen und ihm die Angst nehmen, selbst Plakate für die eigene politische Arbeit zu machen.“ Haacke, S. 32: „Unter anderem dazu anregen, über historisch bedingte und naturgegebene Abhängigkeiten nachzudenken, aus den gewonnenen Einsichten Schlüsse zu ziehen und entsprechend zu handeln.“ Vostell, S. 33: „Ich will zur Humanisierung und Qualifizierung des Lebens in meiner Epoche beitragen.“ Neuenhausen, S. 34: „Meine Figu-

Von Brehmer waren neben einigen früheren Arbeiten, die er wie jeder Künstler zu einem retrospektiven Teil am Ende der Ausstellung beisteuerte[472], mehrere jüngere Werke zu sehen: eine Version der *Korrektur der Nationalfarben*, bestehend aus Stoffahne und Texttafel, die *TV-Braunwerte (Testbild II)*, der *Farbtest Nationalfarben* und die drei Schautafeln *Profilierungsversuche*, *Die zehn Plagen* und *Notizen vom 2.2.73*.[473] In den *Profilierungsversuchen* von 1972 wurde der SPD in 18 verschiedenen Schrifttypen wortspielerisch ein neues Profil gegeben, in den *Zehn Plagen* aus demselben Jahr setzte Brehmer dem Ausspruch von Richard Nixon ‚Auch Gott mußte den Ägyptern viele Plagen schicken, damit sie merken, daß Gott der Herr dieser Welt ist' assoziationsreich die alttestamentlichen Bestrafungen in der Kinderhandschrift seines Sohnes Sebastian gegenüber.

Die *Notizen vom 2.2.73* waren speziell für die Ausstellung in Hannover entstanden (**Abb. 92**). Sie geben einige Überlegungen Brehmers zum Kolloquium in einer dreigliedrigen diagrammatischen Skizze wieder, die der Künstler offenkundig während des Kolloquiums spontan zu Papier gebracht hatte. Unterhalb der in einem unklaren Beziehungsgefüge stehenden Schlagworte „Realismus-Debatte", „bürgerlicher und proletarischer Kunstbegriff" sowie „Probleme des Individualismus" ist ein Kommunikationsmodell zur Darstellung „gesellschaftliche Prozesse" angeordnet. Die Einteilung der Teilnehmer in Gruppen im unteren Bereich der Tafel ist ohne die Kenntlichmachung der „Standpunkte" kaum nachvollziehbar. Es war wohl nicht Brehmers Anliegen, auf der Schautafel konkret über die Ergebnisse des Kolloquiums zu informieren, sie kann eher als spöttischer Kommentar zu übertriebener Theoriebildung betrachtet werden, vielleicht auch als eine kritisch-ironische Auseinandersetzung mit den diagrammatischen Schultafeln von Beuys.

---

rengruppe formuliert konkrete Fragen und Thesen für die Besucher dieser Ausstellung und richtet sich insofern auch konkret an die Besucher dieser Ausstellung." Hacker, S. 35: Die Besucher sollen „nicht nur die Bilder anschauen, sondern auch die Besucher darunter – sich selber."

[472] Laut Transportliste im Nachlaß des Künstlers waren folgende ältere Arbeiten auf der Ausstellung: Postkartenserie zu *Hommage à Berlin* (1965, B 39a-c) und eine weitere Arbeit dieses Titels; *Auswahlbeutel Deutsche Werte* (1967); *Deutsche Werte*, aufblasbar (1967, vgl. B 101); vier *Briefmarken* (1967/68).

Der mehrteilige *Farbtest Nationalfarben* erstreckte sich beinahe über die gesamte Längsseite des Brehmer-Saales (**Abb. 1**). Festgehalten sind die Ergebnisse von fünf Umfragen, die Brehmer zu verschiedenen Anlässen durchgeführt hatte. Auf drei Ausstellungen in den Kunstvereinen in Hamburg 1971 und Stuttgart 1972 sowie in der Galerie Baecker in Bochum 1971, auf einer Veranstaltung des SFB in Berlin 1970 und einer Straßenaktion in Hamburg 1972 suchte das nicht repräsentativ ausgewählte Publikum mit der Aufforderung „Dies ist ein Farbtest, wählen Sie eine der Nationalfarben!" eines der drei farbigen Papierfähnchen aus.[474] Fünf große Balkendiagramme zeigten in Hannover die Ergebnisse der Besucherbefragung. Bis auf den Test beim Sender Freies Berlin, wo mehrheitlich schwarze Fähnchen ausgewählt wurden, und die Befragung in der Bochumer Galerie, die ein ziemlich ausgeglichenes Ergebnis zeitigte, führt bei den drei anderen Umfragen Rot jeweils deutlich vor Gold (Gelb) und Schwarz – bei dem Publikum der beiden Ausstellungen ‚linker Kunst' und angesichts der traditionell sozialdemokratischen Stadt Hamburg wenig überraschend.[475] Brehmer hatte keine wissenschaftliche Erhebung im Sinn. Er verwendete „bewußt die Form populärer ‚Tests', wie in Zeitschriften üblich", weil es ihm nicht um die exakte Bestimmung von politischen Mehrheiten ging, sondern darum, die „politische Farbsymbolik" der bunten Fähnchen und das Verhalten des Publikums zu untersuchen[476]:

> „Farbe nimmt in der politischen Auseinandersetzung eine nicht zu unterschätzende Rolle ein, Farbe als Signal, als Informationsträger usw. Inzwischen haben sich Farbdeutungen gebildet, die nicht mit denen im Bereich der ‚Hohen Kunst' übereinstimmen [...]."[477]

Die von Brehmer beabsichtigte Identifizierung der Nationalfarben mit den drei maßgeblichen politischen Richtungen und Parteien der damaligen Bundesrepublik wurde von

---

[473] Abb. der *TV-Braunwerte (Testbild II)* von 1970 in Gruppenkatalog 1973, S. 55, und in Brehmer 1998, S. 64, der *Profilierungsversuche* in Gruppenkatalog 1973, S. 56, und in Brehmer 1998, S. 105, der *Zehn Plagen* in Gruppenkatalog 1974b, S. 14.

[474] Test 1: Sender Freies Berlin 1970, „geladenes Publikum"; Test 2: Kunstverein in Hamburg 1971, anläßlich der Eröffnung der Einzelausstellung, „vorwiegend kunstinteressiertes Publikum"; Test 3: Galerie Baecker, Bochum 1971, Einzelausstellung; Test 4: Württembergischer Kunstverein Stuttgart 1972, zur Eröffnung der Ausstellung *Drei Varianten einer Kunst mit politischen Inhalten*; Test 5: Straßenaktion in Hamburg 1972, „Zufallspublikum". Vgl. Gruppenkatalog 1973, S. 53.

[475] Insofern spiegeln die Ergebnisse der Tests auch nicht die damaligen Mehrheitsverhältnisse etwa des Bundestages wider. In den Bundestagswahlen vom 28.9.1969 und vom 19.11.1972 hatte die SPD 42,7 % bzw. 45,8 % der Stimmen erhalten, die CDU/CSU 46,1 % bzw. 44,9 % und die FDP 5,8 % bzw. 8,4 %.

[476] Brehmer in Gruppenkatalog 1973, S. 53.

[477] Brehmer in Gruppenkatalog 1973, S. 35.

der Mehrheit der Befragten erkannt, obwohl sich die Parteienfarben allenfalls indirekt von den Nationalfarben ableiten. Heute wäre die Umfrage in dieser Form wegen der Grünen nicht mehr möglich. Die ausgewählten Farben sind also nicht die Nationalfarben, sondern stehen für eine Partei und sind damit automatisch ein politisches Bekenntnis der Teilnehmer, was die überraschten Kommentare und Reaktionen der Befragten verraten.[478]

Brehmers wandfüllende Balkendiagramme sind keine wissenschaftlichen Verdatungen, da ihr zur soziologisch-statistischen Lesbarkeit das erläuternde Koordinatensystem fehlt. Sie sind wie vergleichbare vorangegangene Arbeiten eine künstlerische Adaption, die hier aufgrund ihrer Größe und ihres Materials beinahe einen autonomen skulpturalen Charakter entwickelt. Dennoch wurden sie auf der Grundlage wissenschaftlicher Erkenntnis über Farbsymbolik in der Politik hergestellt, wie Brehmer im Katalog mit einem Zitat aus einem einschlägigen Lexikonartikel betonte.[479] Die Schrittfolge der künstlerischen Erzeugung und Aneignung des Datenmaterials stellte er sich wie folgt vor:

> „[...] Erster Schritt: Will sich der Kulturschaffende an der gesellschaftsbezogenen Arbeit beteiligen, so muß er seine Werkzeuge und Materialien auf ihre Tauglichkeit untersuchen. Um sich verständlich zu machen, muß die Kluft zwischen Wissenschaft, Kunst und dem ‚Trivialen' überwunden werden. Der Versuch, Codierungen des ‚Trivialen' in die ‚Hohe Kunst' einzuführen, um der gesellschaftlichen Wirklichkeit näher zu sein, könnte ein erster Schritt sein. Zweiter Schritt: Demokratisierung der Vermittlungsinstanzen. Dritter Schritt: Viele Menschen an dem bildnerischen Prozeß beteiligen, das heißt, ausgehen von ihren Bedürfnissen."[480]

Bezogen auf den *Farbtest Nationalfarben* schleust Brehmer die Partei- und Nationalfarben aus dem Alltagsbereich des ‚Trivialen' in sein Beschäftigungsfeld der ‚Hohen Kunst' ein, indem er sie gleichsetzt und damit einen Überraschungseffekt erzielt, der das Publikum irritiert. Die von Brehmer angesprochene „Demokratisierung der Vermittlungsinstanzen" ist in der Rückkopplung der Arbeit enthalten: Die schwarz-rot-

---

[478] Gruppenkatalog 1973, S. 53f.: „[...] Ich wähle nur geheim. Progaganda, da mach ich nicht mit. [...] Als Konservativer wähle ich Schwarz. [...] Eine rote, aber 'ne blasse, ich bin Sozialdemokrat. [...] Gelb, ich wähle liberal." Daß nur 5% der auf der Straße Befragten die Fähnchen offen trugen im Vergleich zu 80% der Teilnehmer in Ausstellungshäusern, ist für Brehmer ebenfalls ein Indikator für die politische Farbzuschreibung.

[479] Arnold Rabbow, dtv-Lexikon politische Symbole A-Z, München 1970, zitiert nach Gruppenkatalog 1973, S. 53: „[...] Dennoch kann man an Farben als ‚Behältern' zugleich komprimierter und diffuser politischer Bewußtseinsinhalte nicht vorbeigehen, seit es in den Partei- und Nationalfarben, besonders aber in den Einheitsfarben moderner... Systeme Farben gibt, denen im Laufe der Zeit ein politischer Sinn beigelegt worden ist [...]."

goldenen Balkendiagramme sind nicht nur Statistik, sie stellen eine neugeschaffene Bundesflagge dar. Als *metaphorische Form* haben sie jenseits ihrer semantischen Information eine „affektive Appellfunktion“[481] gegenüber dem Betrachter, der sie als staatliches Abzeichen erkennt (**Abb. 93**). Die in dieser Art ‚korrigierten Nationalfarben‘ sind wegen ihres emotiven Anteils mit Brehmers Worten ein „sinnliches Instrument emanzipatorischen Bewußtwerdens“[482], ein augenzwinkerndes utopisches Bekenntnis, das auf symbolische Weise die politische Meinung der Bevölkerung besser zum Ausdruck bringe als ein festgeschriebenes Hoheitszeichen.[483]

In den Erläuterungen Brehmers ebenso wie der anderen Künstler wird deutlich, wie stark das Selbstverständnis der Teilnehmer vom Aufklärungsanspruch und der kritischen Selbstbefragung geprägt war.[484] Leppien nannte die Ausstellung rückblickend eine „Aufklärungsausstellung und nicht eine Überzeugungsausstellung“, er bezeichnete als ihr durchgängiges Prinzip „den Wunsch, die Kunst zu befragen, sie auch in Frage zu stellen, auch das eigene Tun in Frage zu stellen.“[485] Die Künstler waren Berichterstatter in eigener Sache. Diese Haltung kann als das Wesensmerkmal der Ausstellung in Hannover gelten, das sie von anderen Ausstellungen politisch engagierter Kunst unterschied. Sie wird anschaulich in den Beiträgen von Beuys und Staeck, aber auch von Brehmer, der in Hannover darauf verzichtete, einen neuen *Farbtest* durchzuführen und stattdessen die Ergebnisse vorangegangener Umfragen darstellte. Zum informativen und didaktischen Charakter des Ausstellungsprogramms gehörten

---

480 Brehmer in Gruppenkatalog 1973, S. 35.
481 Vgl. Link 2002, S. 116.
482 Brehmer in Gruppenkatalog 1973, S. 35.
483 Brehmer in Gruppenkatalog 1973, S. 54: „Ich stelle mir vor: Das Volk hat die Möglichkeit, seine Nationalfarben selbst zu bestimmen und permanent zu verändern. Politische Einstellungen des Volkes manifestieren sich im visuellen Bereich unter anderem in Farben. Quantitative Veränderungen innerhalb der Farbfelder der Fahne, der Mischung von Farbwerten, weisen auf die jeweiligen Tendenzen hin und stellen gegebenenfalls den Widerspruch der Volksmeinung zur herrschenden Politik dar.“ Vgl. auch Brehmer bei Jappe 1976, S.142: „In one action I allowed the people to select the national colours by themselves and corrected the national flag according to these statistics. Flags have an enormous signal character: the three colour fields of our flag would lend themselves to the idea fantastically, to be corrected year by year. That would be an open manifestation of public opinion often in contradiction to actual politics. Now, for example, while we are still under SPD leadership, the black colourfield would be gigantic.“
484 Brehmer in Gruppenkatalog 1973, S. 35: „Der Betrachter möge meine Arbeit nicht an dem Ausstellungstitel messen. Ich halte ihn für unglücklich und anmaßend. Dem Betrachter werden einige Bemühungen vorgeführt [...].“ Ebenda, S. 36, auf die Frage, was er von der Ausstellung erwarte, antwortete Brehmer bescheiden: „Standpunkte klären.“
485 Beide Einschätzungen in Leppien 1998, S. 119 u. 120.

auch zwei Diskussionsveranstaltungen – einmal mit Kulturpolitikern, das andere Mal mit den Künstlern selbst – und am 1. Mai ein weiterer Gesprächsabend, an dem Jürgen Böttcher und Brehmer ihre Filmversionen zu Beuys' 1.-Mai-Aktion *Ausfegen* auf dem Karl-Marx-Platz in West-Berlin von 1972 zeigten (**Abb. 94)**.[486] Darüber hinaus bot der Kunstverein museumspädagogische Programme für Schulen an.[487]

Gemessen an den Ansprüchen, die von außen an eine Ausstellung dieses Titels gestellt wurden, konnten die Ergebnisse der *Kunst im politischen Kampf* nur als unbefriedigend empfunden werden. Die Ausstellung schnitt bei der Kritik größtenteils eher schlecht ab, sie wurde als „eine mit Theorien überladene, an der Praxis vorbeigehende Show"[488] beurteilt, die wegen der Materialfülle „bequemer und angemessener in Buchform konsumierbar"[489] gewesen wäre. Die Auswahl von Künstlern in der Tradition des politischen Dada wurde als „enorme Einengung des Themas"[490] gewertet, da die „Arbeit von Gruppen, Bürgerinitiativen und anderen gesellschaftlich tätigen Nichtkünstlern"[491] auf diese Weise unberücksichtigt geblieben sei. Die Mehrheit der Rezensenten hielt die Ausstellung für eine Angelegenheit von Insidern und wurde darin von Joachimides' Antwort auf die Frage, wie man das Interesse der Arbeiter geweckt habe, bestärkt: „Der Arbeiter hat andere Probleme und keine Zeit für Ausstellungen."[492] Die Maiveranstaltung mit Beuys und Brehmer erzeugte bei einem Rezensenten „trotz Freibier und Musik [...] Frustration"[493], ein anderer beklagte die „Ratlosigkeit der politischen Kunst"[494]. Insgesamt betrachtete man die Aussagefähigkeit und Publikumswirksamkeit der Schau mit Skepsis, der Linken war die Ausstellung zu wenig politisch, der Rechten dagegen zu wenig künstlerisch.[495] Allein Adam Seide in der linksliberalen Frankfurter

[486] Am 29. April 1973 fand die erste Diskussion mit Politikern und Kunsterziehern unter dem Titel „Was fangen wir mit der Kunst in der Politik an?" statt, am 6. Mai gab es eine weitere Diskussion mit den Künstlern unter dem Titel „Die Künstler stellen sich". Siehe Programm des Kunstvereins Hannover von März bis Mai 1973, im Nachlaß des Künstlers.
[487] Gruppenkatalog 1974a, S. 26.
[488] Schmitt 1973 in der Deutschen Volkszeitung, Düsseldorf.
[489] Sobe 1973 in der Hannoverschen Allgemeinen Zeitung.
[490] Göpfert 1973 in der Donau-Zeitung, Dillingen.
[491] Winter 1973, S. 104.
[492] Joachimides zitiert nach Sobe 1973. Vgl. auch Winter 1973, S. 104.
[493] C. H. 1973 in der Neuen Hannoverschen Presse.
[494] Sager 1973 im Deutschen Allgemeinen Sonntagsblatt, o. S.
[495] Vgl. Gruppenkatalog 1974a, S. 25: „The storm broke straightaway at the press conference. For all the leftists the exhibition was not sufficiently ‚political', for the rightists it was a presumptious annoyance that ‚their' Kunstverein should be disfigured by this ‚non-art'." Vgl. auch Schön 1973, S. 9.

Rundschau konzedierte den Künstlern die ehrliche und ehrenvolle Absicht, „mit ihrer Kunst in der Gesellschaft gesellschaftliche Verbesserungen mitzubewirken“[496], während Laszlo Glozer in der Süddeutschen Zeitung die künstlerischen Beiträge immerhin als „acht Modellfälle“[497] gelten ließ.

Wie beurteilten die Beteiligten und Involvierten das Ergebnis? Joachimides und Leppien bewahrten trotz großen Engagements für die Sache und persönlicher Sympathien für die Künstler professionelle Distanz zum Konzept der Ausstellung.[498] Da ihre Aufgabe als Organisatoren darin bestand, bestimmte Positionen politisch engagierter Kunst der Öffentlichkeit zu präsentieren und zu vermitteln, zog Leppien in Hinblick auf die Aktivierung des Publikums etwa in den Diskussionen eine gemischte Bilanz.[499] Die Mehrheit der teilnehmenden Künstler hatte 1974 anläßlich der Nachfolge-Schau *Art into society. Society into art* Gelegenheit, sich im Rahmen eines erneut veranstalteten Kolloquiums über die zurückliegende Ausstellung auszutauschen.[500] Der „aktive“ Charakter von *Kunst im politischen Kampf* wurde herausgehoben. Im Vergleich zu Lep-

---

[496] Seide 1973 in der Frankfurter Rundschau, S. 8.

[497] Glozer 1973 in der Süddeutschen Zeitung, S. 10.

[498] Leppien 1998, S. 121: „Das Wort von Bert Brecht, es gelte, ‘aus dem kleinen Kreis der Kenner einen großen Kreis der Kenner zu machen‘, haben wir als programmatisch empfunden – als Aufforderung an die Vermittler. Aber wer sich mit diesen Fragen beschäftigt hat, war doch auch von Skepsis bestimmt. Ich wüßte unter den Vermittlern keinen zu nennen, der wirklich gemeint hätte, man könne mit Kunst Revolution machen. Obwohl ich manchmal an das Gespräch mit einem Freund denken muß, der mir 1967 sagte, die Revolution sei machbar, in Deutschland werde es eine Revolution geben. Schon wenige Jahre später haben ich darüber zwar nicht geschmunzelt, aber den Kopf geschüttelt. Es ging nicht um den Kommunismus, nein, die Vorstellungen waren vage sozialistisch, eine gerechtere Welt vielleicht – aber nicht die Welt der SPD.“

[499] Leppien 1998, S. 117: „Es hat auch Diskussionen gegeben in der Ausstellung, mit zumindest einigen der Künstler und mit Kulturpolitikern. Aber das alles hat nicht viel erreicht. 1973 – das war ja schon fünf Jahre später als 1968 und eher eine abflauende Zeit. Also bestimmt nicht eine Zeit, wo man sagte: O wie schön, die Künstler machen auch mit, oder: Gerade weil es eine abflauende Zeit ist, könnte ein neuer Auftrieb kommen ... Neue Kreise anzusprechen oder das Publikum zu mobilisieren – angesichts solcher Hoffnungen war die Ausstellung gescheitert, aber sie hat ganz schön viele Leute angezogen und beschäftigt. Wenn es eine Diskussion gab, kamen die Leute. [...] Also, die Ausstellung hat bei Mitgliedern und Nichtmitgliedern schon eine Rolle gespielt. [...] Leute wie Schneede in Stuttgart und Bussmann in Frankfurt haben mit großem Interesse und auch mit Sympathie gesehen, was da in Hannover geschah.“ Der mehrmalige Versuch des Verfassers, Christos M. Joachimides für ein Gespräch zu kontaktieren, gelang nicht.

[500] Die Ausstellung wurde vom 30.10. bis zum 24.11.1974 im ICA in London gezeigt. Bis auf Neuenhausen, der aus künstlerischen Gründen nicht wieder eingeladen war, und Vostell, der aus Termingründen nicht teilnehmen konnte, waren alle Künstler aus Hannover vertreten. Zusätzlich nahm Gustav Metzger, ein in England lebender deutschstämmiger Künstler, teil. Das Konzept der Ausstellung war im wesentlichen von *Kunst im politischen Kampf* übernommen, Joachimides organisierte und realisierte die Schau zusammen mit Norman Rosenthal. Dazu Gruppenkatalog 1974a und entsprechendes Kapitel bei Lange 1999. Zwischen den beiden Ausstellungen nahm Brehmer noch an einer weiteren teil: *Aspekte der engagierten Kunst*, Kunstverein in Hamburg vom 13.9. – 11.10.1974. Die Schau, vom Arbeitskreis Engagierte Kunst im Kunstverein und Uwe M. Schneede organisiert, betrachtete die politische Kunst in der Nachfolge von 1968 als ein zu Ende gehendes Phänomen und wollte

piens kritischem Rückblick wurde gerade die Mobilisierung des Publikums als Erfolg der Ausstellung gewertet, festgemacht an der Teilnahme der Besucher sowohl an Haackes Umfrage als auch an den Diskussionsveranstaltungen. Brehmers Vorstellung von einer gegenseitigen Befruchtung der Kunstinstitutionen hatte sich nach seiner Einschätzung erfüllt, da die Ausstellung einige Projekte an der HfbK habe anstoßen können.[501]

Über das Publikum ist dank Haackes Besucherprofil einiges bekannt.[502] Bei einem Tagesdurchschnitt von 86 Besuchern kamen an 39 Tagen insgesamt 3.355 Interessierte in die Ausstellung, ein achtbares Ergebnis für einen Kunstverein. Während Haackes Umfrage über die Struktur des Publikums ausführlich Auskunft gibt, ist über dessen kritische Resonanz wenig zu erfahren. An der Befragung hatten 40,6 % der Besucher teilgenommen. Von den nicht repräsentativ ermittelten Besuchern waren 80 % unter 30 Jahre alt und 62 % männlich, 65 % waren Schüler oder Studenten, 12 % Angestellte, 9 % Beamte und nur 2 % Arbeiter. 49 % fühlten sich der SPD nahestehend, 11 % der CDU, 10 % der FDP und 9 % der DKP. Die Mehrheit des Publikums besuchte hin und wieder Kunstausstellungen, bezeichnete sich selbst als politisch interessiert und war der Meinung, daß sich Künstler gesellschaftlich engagieren sollten und daß der Titel der Ausstellung zum Großteil der gezeigten Arbeiten passe. Die Erhebung zeigte auch, daß fast ein Drittel der Besucher (29%) beruflich mit Kunst zu tun hatte, das sich aus Künstlern, Kunststudenten, Kritikern und vor allem Kunstlehrern zusammensetzte. Die große Mehrheit des Publikums hat die Ausstellung also aus beruflichen Gründen oder im Rahmen einer schulischen Veranstaltung gesehen. Der ‚Durchschnittsbürger', an den die in der Ausstellung aufgezeigten gesellschaftlichen Problemzusammenhänge ebenso addressiert waren wie an den Kunstinteressierten oder Vorgebildeten, wurde dagegen kaum erreicht.

---

deswegen laut Katalog „einen ausgeprägten Pluralismus" zeigen. Allerdings gelangten die meisten Positionen über einen mehr oder weniger kritischen Realismus nicht hinaus. Siehe dazu Gruppenkatalog 1974b.

[501] Gruppenkatalog 1974a, S. 7.

[502] Haackes Besucherprofil in englischer Übersetzung abgedruckt in Gruppenkatalog 1974a, S. 30-31.

Hiltmann und Lenger bewerteten das Konzept der Ausstellung als „neue Verkaufsstrategie“, „die einer bankrotten Kunstproduktion zu neuer Attraktivität verhelfen“ sollte.[503] So wurden Vostells künstlerischer Individualismus und sein Beitrag *Mania* kritisiert, der „imperialistische Gewalt ästhetisiere“. Das Autorenkollektiv verurteilte Brehmer als „bürgerlichen Propagandisten“, dessen *Farbtest Nationalfarben* nicht geeignet sei, „gesellschaftliche Prozesse darzustellen“: „So stehen am Ende des Farbtests elegant ausgearbeitete, monochrome Objekttafeln in riesigen Dimensionen, geschaffen für die Wände ‚avantgardistischer‘ Galerien bzw. für die Großwohnräume vermögender Kunstsammler.“[504]

Der Vorwurf Hiltmanns zielte auf das Dilemma ab, in dem sich politisch engagierte Kunst grundsätzlich befindet: Wenn sie als Kunst erkannt wird, droht ihr durch Vereinnahmung die Entschärfung. Als politisches Kampfmittel dagegen droht ihr der Verlust des Kunstcharakters und damit der eigenen Legitimation. Da sich Brehmer als Künstler und nicht als ‚Agitator‘ oder Wissenschaftler verstand, konnte für ihn Hiltmanns Einwand, Probleme der Kunst lösten sich nicht künstlerisch, sondern allein politisch, nicht zweckdienlich sein.[505] Wenn Brehmer davon sprach, der Künstler sollte ein Funktionär sein, meinte er damit keinen Technokraten, der einer bestimmten Anschauung folgte, sondern den verantwortungsvollen Künstler im besonderen Dialog mit der Gesellschaft.[506] Seiner Kunstauffassung entsprechend bezeichnete Hiltmann folglich gerade den „Dualismus von Sinnlichkeit und Rationalität“ als elementare Schwäche, der in der Werkanalyse gerade als das konstitutive Merkmal der *Diagrammatischen Arbeiten* herausgearbeitet wurde.

---

503 Hiltmann o. J., S. 11.

504 Hiltmann o. J., S. 48, dort weiter: „Ein schlichter Handzettel oder eine statistische Tabelle hätte die Dürftigkeit der Ergebnisse schonungslos bloßgelegt, genauso wenig Information mit erheblich weniger Arbeits- und Materialaufwand geboten.“

505 Hiltmann o. J., S. 48. Vgl. Äußerung von Brehmer bei Jappe 1976, S. 142: „Then again, with the far Left, creativity and viewpoint can become so restricted through subjective endeavour that the picture merely becomes a rag for agitation.“

506 Brehmer bei Jappe 1976, S. 143: „I said in 1968 that the artist should be an official. What I meant was that the artist should face up to the demand that he be useful to the society somewhere. That had to be said in an exaggerated way so it could be heard by all.“ Vgl. auch Zitat von Brehmer bei Sauerbier 1998, S. 63: „Aber einen gesellschaftlichen Auftrag, eine gesellschaftliche Verpflichtung verspürt doch ein jeder Künstler."

Der *Farbtest Nationalfarben* erzielt seine spezifische Qualität erst durch die Versinnlichung einer Informationsgrafik. Die Kopplung von inhaltlicher und medialer Kritik, die in der *Trivialgrafik* schon angelegt war und in den *Briefmarken* weiterverfolgt wurde, unterscheidet Brehmer von politisch argumentierenden Künstlern, die eine streng soziologische oder auch satirische Methode vertreten, wie etwa Haacke oder Staeck, die beide keine Kritik am Medium ihrer Botschaften üben.[507] Brehmer betrieb im *Farbtest Nationalfarben* gesellschaftliche Aufklärungsarbeit mit künstlerisch-sinnlichen Mitteln, weniger mit analytischen. Ein meßbares Ergebnis ist nicht beabsichtigt, die Verquickung von Statistik und Flagge zu einer *metaphorischen Form* läßt vielfältige Interpretationsmöglichkeiten zu und zeigt zugleich, daß Brehmers Verhältnis zum Bildmedium von Skepsis geprägt ist. In den *Diagrammatischen Arbeiten* soll mit dem Anspruch „emanzipatorischen Bewußtwerdens“ ein Anstoß zum Weiterdenken gegeben werden – zugegeben ein allgemeines Merkmal vielschichtig argumentierender Kunst.[508] „Brehmer war nicht der Mann der großen Worte, sondern der Reflexion“, urteilt Leppien zusammenfassend.[509] Der Grad der Aufklärung in den politischen Schautafeln ist unspezifisch und nicht quantifizierbar, auch wenn im Fall des *Farbtests Nationalfarben* einige Hundert Personen in den Prozeß der Umfrage einbezogen waren und 3.355 Besucher der Ausstellung das Ergebnis gesehen haben, die Brehmer in bezeichnender Bescheidenheit schon für erreicht hielt, sobald sie sich für seine Arbeit interessierten.[510] Was Brehmers Arbeiten dieser Phase von anderen Positionen politischer Kunst unterscheidet, die auf der Ausstellung zu sehen waren, ist das suggestive Potential, das die plakativen Werke von Albrecht D., Hacker, Neuenhausen und Staeck nicht erreichen. Der Verzicht auf eine konkrete gesellschaftsrelevante Aussage verrätselt

---

[507] Sauerbier 1998, S. 55: „Kunst und Sozialforschung hat Brehmer als ‚Untersuchung mit künstlerischen Mitteln‘ zusammengeführt und verknüpft – Abstraktes, Daten, Zahlen hat er ins Sinnlich-Sichtbare versetzt. Der Künstler verstand sich als unbestechlicher Dokumentarist und als Forscher – durchaus aber als beteiligter Beobachter.“ Siehe auch Janecke 2000, S. 78: „Natürlich wäre [...] Brehmers Werk nicht als ‚Soziologische Kunst‘ im strengen Sinne anzusprechen. Genaugenommen visualisiert und transformiert es nur Darstellungsweisen der Empirischen Sozialforschung, die gerade zu dieser Zeit zur visuellen Alltagskost der Tagespresse und des Fernsehens gehörten.“ Zu Staeck vgl. Sauerbier 1998, S. 63: „Was aber Graphiker wie Staeck und Brehmer unterscheidet: Brehmers ästhetische Strategie war nicht bloß Instrumentalisierung von ‚populären‘ Formen der Bildsprache, dem politischen Künstler ging es immer auch um die Thematisierung der Mittel und Medien, der Kommunikationsformen und Aneignungsweisen.“

[508] Vgl. auch Schulz 1986, S. 5: „Sie [die Schautafeln, Anm. d. Verf.] präsentieren keine genaue Analyse. Sie sind eher als Aufforderung zu verstehen, Stellung zu beziehen, die Arbeit fortzusetzen. Kaum einer hat so auf den Dialog zwischen Kunstwerk und Betrachter gesetzt und zugleich die gesellschaftliche Bedingtheit der Kommunikation sichtbar gemacht.“

[509] Helmut R. Leppien im Gespräch mit dem Verfasser am 20.2.2002 in Hamburg.

[510] Vgl. Brehmer in Gruppenkatalog 1973, S. 34.

den *Farbtest* und irritiert das Publikum, das ein klares Statement erwartet. Gerade darin liegt aber die Stärke von Brehmers besseren Arbeiten, die in ihrer künstlerischen Strategie den Arbeiten von Beuys oder auch von Vostell nicht unähnlich sind. Die *Korrektur der Nationalfarben* und der *Farbtest Nationalfarben* überdauern auf diese Weise die im allgemeinen recht kurze Wirkungsphase eines Großteils politisch engagierter Kunst jener Jahre und bewahren trotz ihrer eindeutigen Einbettung in den zeitgeschichtlichen Kontext eine nachhaltige Gültigkeit.

4. *Wärmebilder* und spätere Arbeiten

Sechs Jahre nach der Ausstellung *Kunst im politischen Kampf* nahm Brehmer 1979 an der vom Kunstverein in Hamburg und dem benachbarten Kunsthaus veranstalteten Ausstellung *Eremit? Forscher? Sozialarbeiter?* teil.[511] Am Ende des Jahrzehnts wurde hier Rückschau auf die Entwicklung der Kunst in den 70er Jahren gehalten, zugleich sollten Neuorientierungen zum „veränderten Selbstverständnis von Künstlern“[512] in der Gegenwart vorgestellt werden. Dabei wurde auch der Frage nachgegangen, inwieweit die durch den Politisierungsprozeß der 60er Jahre geprägte Kunst im zurückliegenden Jahrzehnt von einstmals engagiert-kritischen, agitatorischen oder theoretisierenden und verweigernden Standpunkten allmählich abgerückt war und ein neues, eher subjektives, skeptisches und insgesamt gebrochenes Verhältnis zu gesellschaftlichen Fragen erzeugt hatte.[513] Neben Künstlern wie Christian Boltanski, Annette Messager und Anna Oppermann, die für ihre künstlerische Auseinandersetzung mit dem gesellschaftlichen Umfeld eine subjektiv-verschlüsselte Methode entwickelt haben, nahmen mit Albrecht D., Brehmer, Haacke, Hacker, Neuenhausen und Staeck mehrere Teilnehmer der Ausstellung in Hannover teil.

Brehmer zeigte in Hamburg die drei Bildtafeln *Über Bilder* von 1979, die das menschliche Gehirn darstellen. (**Abb. 95**).[514] Als Vorlage dienten Brehmer die Abbildungen von „Durchblutungsmustern der Großhirnrinde“ aus einem Artikel über die Messung von

---

[511] Gruppenkatalog 1979, S. 5-11. Die Ausstellung wurde von den Künstlern Margrit Kahl, Hilmar und Renate Liptow, Anna Oppermann, Renate Reimers und Charly Wüllner in Zusammenarbeit mit Uwe M. Schneede, Direktor des Kunstvereins in Hamburg, und Herbert Hossmann organisiert.

[512] Untertitel der Ausstellung.

[513] Die „Ausstellungskonzeptoren“ in Gruppenkatalog 1979, S. 9f.: „Mit den Fragen und den Anstößen von 1968 sind diejenigen Künstler, die die Ausstellung durchgeführt haben, und diejenigen, die an ihr teilnehmen, aufgewachsen; von ihnen wurden sie geprägt, wenn nicht gar hin- und hergeworfen. Die Reaktionen haben sich im Laufe der 70er Jahre differenziert. Der proklamatorischen Phase ist die nachdenkliche gefolgt, der direkten Aktion die symbolische. Neu geweckt wurde das Bewußtsein vom Recht auf eine Individualität, die sich den kollektiven Zwängen widersetzt. Die Frage, ob man heute noch Kunst machen könne und zu welchem Behuf, ist geblieben, hat sich nur von der allgemeinen, öffentlichen Diskussion ins Innere der Künstler verlagert. Die Kunst der 70er Jahre ist durchsetzt vom Nachdenken über die gesellschaftlichen Bedingungen des Kunstmachens und über das Verhältnis des Kunstproduzenten zu seinem gesellschaftlichen Umfeld, verhaltener als vordem, skrupulöser, gebrochen.“

[514] Die andere Arbeit war die hier aus fünf Zeichnungen bestehende Arbeit *Bedeutungsspektren der Begriffe*, die in anderer Fassung bereits ein Jahr zuvor in der Londoner Ausstellung *13° E. Eleven Artists working in Berlin* zu sehen war. Vgl. Gruppenkatalog 1978, S. 32 u. Gruppenkatalog 1979, S. 88.

Hirnfunktionen in der Zeitschrift Spektrum der Wissenschaft (**Abb. 96**).[515] In ihnen wird die Menge der Durchblutung einzelner Hirnareale ablesbar, von der man auf die neurologische Aktivität der jeweiligen Zone schließen kann. In einem medizinisch-technischen Verfahren mißt ein Detektor die radioaktive Strahlung eines dem Patienten injizierten Gases im Blut, ein Computer wandelt die Datenmenge in Bilder mit Punktraster um. Zur Darstellung der Stärke der Durchblutung wählte man die Spektralfarben, die in einem sogenannten Falschfarbenbild – dem menschlichen Farbempfinden entsprechend ansteigend von violett bis rot – den Durchblutungsgrad anzeigen.[516]

Die Vorlagen zeigen die Durchblutung des menschlichen Gehirns bei den Tätigkeiten Sprechen, Bewegen der Hand und Betrachten eines bewegten Gegenstandes. In Brehmers Gemälden sind gemäß den Titeln die Aktivitäten auf den Bereich der Kunstbetrachtung übertragen, so als zeigten die Motive die physiologischen Abläufe bei der Betrachtung von Bildern sowie beim Gespräch über Bilder, einmal davon mit „Händen und Füßen". Der Ausstellungsbesucher mag den Eindruck gehabt haben, vor den Bildern erkenne er seine eigene Denk- und Sinnesleistung.

Die Vorlagen zu *Über Bilder* sind auf der Grundlage einer gemessenen Datenmenge errechnete und technisch erzeugte Bilder, die im Gehirn den funktionalen Zusammenhang zwischen Denkleistung und physiologischem Prozeß darstellen und nicht das Organ selbst abbilden. Die Meßergebnisse hätten auch in einem diagrammatischen Schema wiedergegeben werden können, aus Gründen der praktischen Veranschaulichung wurde hier jedoch ein farbiges Bild des Gehirns generiert, sogar konturiert von einer Umrißlinie. Das dargestellte Organ ist also nicht in seiner morphologischen und anatomischen Beschaffenheit abgebildet. Es ist ein am Computer konstruiertes Bild, das aber vorgibt, abbildhaft zu sein, indem es etwas Unsichtbares sichtbar macht.[517]

---

[515] Vorlagen siehe Lassen 1978, S. 50 u. 57.

[516] Zur Untersuchungsmethode siehe Lassen 1978, S. 53.

[517] Die Arbeit *Über Bilder reden* entstand nach einer Vorlage, in der die Meßergebnisse von neun Versuchspersonen zusammengefaßt sind. Vgl. zur visuellen Darstellung des Gehirns in der Medizin Hagner 1994, S. 145f.: „Während nämlich bisherige Techniken wie die Computertomographie Strukturen darstellen, werden Funktionen bevorzugt in graphischen Aufschreibeverfahren wie der Elektroenzephalographie sichtbar gemacht. Die neuesten Visualisierungstechniken, die zum Teil Weiterentwicklungen der genannten Verfahren sind, heben diese

Während die Reihe *Über Bilder* eigentlich nicht zur Werkgruppe der *Wärmebilder*[518] zu zählen ist, weil die bildliche Vorlage über die emittierte Radioaktivität des Edelgases Xenon ermittelt wurde und nicht über die Wärmeausstrahlung, entstand der *Akt* von 1975 nach der Abbildung eines Thermogramms aus der Illustrierten Stern (**Abb. 97 und 98**).[519] Im thermografischen Verfahren wird mit Hilfe eines Wärmebildgerätes, das einen infrarot-empfindlichen Sensor besitzt, die Wärmeabstrahlung eines Objektes aufgezeichnet. Im Vergleich zu den Durchblutungsmustern ist ein Thermogramm nicht das errechnete visuelle Resultat einer gemessenen Datenmenge. Die für das menschliche Auge nicht wahrnehmbaren elektromagnetischen Wellen im Infrarotbereich des Lichts werden in einem chemischen Prozeß sichtbar gemacht, das Prinzip gleicht grundsätzlich der Fotografie. Trotzdem können Thermogramme nach menschlichem Wahrnehmungsmaßstab kaum als Abbildungen der Wirklichkeit gelten, zumal die Zuordnung der Farben zu den Wärmestufen ähnlich wie bei den Durchblutungsmustern willkürlich vorgenommen wird.

Die Bildunterschrift „Dies ist kein modernes Gemälde“, die in der Vorlage erläutert, es handle sich hier um „ein ‚Wärme-Foto‘ der jungen Frau“, kommentiert auf ironische Weise die allgemeinen Vorstellungen von zeitgenössischer Malerei und erinnert an Polkes Werk *Moderne Kunst* aus dem Jahr 1968, in dem der Maler Kunstklischees und seine eigene Rolle als Künstler parodiert. Brehmer mag sich konkret auch auf die expressive Malerei der Neuen Wilden bezogen haben, die in der Mitte der 70er Jahre in Berlin mit den Künstlern der Galerie am Moritzplatz in Erscheinung trat. Im Unterschied

---

Trennung – zumindest virtuell – auf. [...] Während es also in der Zukunft möglich ist, daß das Bild nicht mehr zwischen Struktur und Funktion unterscheidet, ist es historisch sinnvoll, zwischen einem morphologischen und einem funktionalen Hirnbild zu differenzieren. Das erstere soll eine materielle Realität festhalten und *re*-präsentieren [im Sinne von ‚abbilden‘, Anm. d. Verf.]. Jede anatomische Abbildung setzt voraus, daß sie in dem dargestellten Organ ihren natürlichen Referenzpunkt hat. [...] Das funktionale Hirnbild ist ebenfalls Resultat von Techniken, Experimenten, Hypothesen, Modellen usw., zielt aber nicht auf eine möglichst originalgetreue Wiedergabe einer materiellen Struktur, sondern soll Funktionen im weitesten Sinne erklären und verorten. Es wird also nicht *re*-präsentiert, sondern skizziert, schematisiert, graphisch aufgezeichnet und zugeordnet.“

[518] Brehmer benutzte den Begriff zur Kennzeichnung einer Werkphase, ohne davon strikt Bilder zu unterscheiden, die nach anderen Vorlagen als Thermogrammen entstanden sind. Die Literatur ist bei der Differenzierung der Vorlagen ebenfalls manchmal ungenau, vgl. etwa Block 1998, S. 6, und Sauerbier 1999, S. 3. Im folgenden wird aus praktischen Gründen der Ausdruck *Wärmebilder* als Arbeitsbegriff benutzt, der auch Werke einschließen kann, deren Vorlagen den Thermogrammen ästhetisch ähnlich sind. Im Einzelfall ist jedoch jedes Bild daraufhin genau zu prüfen.

zu dem Bild seines Künstler-Kollegen beschränkt sich Brehmers Arbeit nicht auf den Kunstdiskurs, sie knüpft an die Fragestellungen zum Bildbegriff und zur bildlichen Evidenz an, die Brehmer schon in den *Diagrammatischen Arbeiten* untersucht hat. Was vermag ein technisch erzeugtes Bild zu repräsentieren, was stellen Arbeiten wie *Über Bilder* und *Akt* überhaupt dar?[520]

Bevor diese Probleme genauer betrachtet werden, ist zunächst festzuhalten, daß es sich bei der Werkgruppe der *Wärmebilder*, die seit der zweiten Hälfte der 70er Jahre entstanden sind, fast ausschließlich um „Bilder vom Menschen"[521] handelt. Während in den *Diagrammatischen Arbeiten* meist politische oder ökonomische Zusammenhänge in einem grafischen System visualisiert werden, wird hier die unsichtbare Infrarot-Strahlung eines Lebewesens zwar schematisiert, aber dennoch unter Erhalt der Gegenständlichkeit wiedergegeben. Auch wenn der Mensch in den Thermogrammen und den Durchblutungsmustern durch die technische Sichtbarmachung biologischer Vorgänge Gestalt annimmt, haben Brehmers *Wärmebilder* doch durch den Gegenstand der Darstellung und die malerische Umsetzung einen subjektiv-emotionalen Anteil, der einen Wendepunkt in seiner künstlerischen Entwicklung anzeigt.

Der Wandel von den nüchternen Skalen zu buchstäblich ‚wärmeren Motiven' zeigt sich aber nicht erst in den thermografischen Bildern, er hat schon in der Phase der *Diagrammatischen Arbeiten* begonnen, etwa in den *Bildern einer Ausstellung*, den *Tagebüchern* und der Arbeit *Seele und Gefühl eines Arbeiters*.[522] Grundsätzlich müssen diese Werke wegen ihrer tabellarischen Form zur Reihe der *Diagrammatischen Arbeiten* gerechnet werden. Weil sie aber keine ‚harten Fakten', sondern Musik und menschliche Gefühle behandeln, erscheinen sie als Entwicklungsschritt zu den *Wärmebildern*.

---

[519] Der Stern vom 18.11. – 24.11.1973, S. 142, im Nachlaß des Künstlers.

[520] In den letzten Jahren hat sich in verschiedenen Disziplinen ein verstärktes Interesse an bildwissenschaftlichen Fragestellungen zum ‚technisch erzeugten Bild' entwickelt. Siehe einführend dazu zuletzt u. a. Bredekamp 2003a und 2003b, Gugerli 2002a und 2002b, Tholen 2002 und Heintz 2001a, 2001b und Werner 2001.

[521] Block 1998, S. 6. Vgl. auch Schulz 1986, S. 6.

[522] Vgl. Block 1998, S. 6: „Im umfangreichen Arsenal der seit 1975 geschaffenen Arbeiten fällt immer wieder ein Thema auf: Bilder vom Menschen. Es beginnt zeitlich bei den noch tabellarischen Darstellungen von *Seele und Gefühl eines Arbeiters* und den *Tagebüchern*, konzentriert sich aber auf die Werkgruppe der Wärmebilder [...]."

In drei *Tagebüchern* aus den Jahren 1974 bis 1977 notierte Brehmer sein „Befinden" täglich oder stündlich auf einer Skala zwischen ‚gut' und ‚schlecht'.[523] Die etwas später entstandene Werkreihe *Seele und Gefühl eines Arbeiters* von 1978/80 zeichnet die „‚Stimmungskurve' eines deutschen und eines amerikanischen Arbeiters" auf der Grundlage einer soziologischen Untersuchung nach unterschiedlichen Befindlichkeitskategorien in einem Koordinatensystem auf (**Abb. 99**).[524] Beide Arbeiten beschäftigen sich mit der Frage, inwieweit Gemütsverfassungen quantifizierbar sind und welche Aussagefähigkeit ihre grafische Darstellung hat. Um das Problem der visuellen Repräsentation geht es auch in den *Bildern einer Ausstellung*.

Als Vorlage ließ Brehmer im Institut für Kommunikationswissenschaften der Technischen Universität Berlin von den Leitmotiven der einzelnen Stücke Modest Mussorgskis, komponiert 1874 nach Gemälden und Aquarellen des Malerfreundes Victor Hartmann, Sonagramme anfertigen.[525] Nach diesen grafischen Darstellungen der Schall-sequenz entstanden drei jeweils zehnteilige Fassungen der *Bilder einer Ausstellung*: eine Fotoradierungsfolge und zwei gemalte Versionen, in denen Brehmer die Musik von Mussorgski sozusagen ins Visuelle rückübersetzt.[526]

Die Fotoradierungen der zweiten Fassung von 1975 zeigen den Frequenzbereich der Schallwellen jeweils einer Sequenz der Klaversuiten in einem Zeitintervall von etwa fünf Sekunden (**Abb. 100**). Im Unterschied zu den *Wärmebildern* haben die visuellen Darstellungen der Musik freilich keine abbildende Funktion, die Sichtbarmachung

---

[523] *Hamburger Tagebuch 1974-1975*, täglicher Eintrag; *New York Diary 1976*, 16.4. – 3.5.1976, stündlicher Eintrag; Londoner *Tagebuch*, Oktober 1977, stündlicher Eintrag. Das Hamburger und das New Yorker Tagebuch erschienen 1977 als *KP Brehmer Tagebücher 1974-76* in einer Auflage von 200 Ex. im Rainer Verlag, Berlin. Block 1998, S. 6, weist auf ein weiteres *Tagebuch* aus Paris von 1981 hin. Abb. in Brehmer 1985, o. S.

[524] Zitat siehe Gruppenkatalog 1978, S. 33. Die Arbeit beruht auf den Untersuchungen von R. Ford und B. Hersley. Die Stimmungskategorien sind: glücklich, hoffnungsvoll, interessiert, neutral plus, neutral minus, nervös, zornig, traurig, unbehaglich und ängstlich. Von der Arbeit entstanden mehrere Fassungen und eine musikalische Komposition, in der Brehmer die markierten Stimmungslagen in Notenwerte übertrug. Vgl. dazu Sauerbier 1998, S. 58f., Abb. in Brehmer 1998, 58 u. 114.

[525] Block 1976, S. 214.

[526] 1. Version von 1972/75, 10 Gemälde und eine Toninstallation, durch Hochwasser zerstört, Abb. bei Brehmer 1998, S. 66. 2. Version von 1975, 10 Fotoradierungen, Auflage 30 Ex., erschienen als Mappe der Edition Block (B 152 a-k). 3. Version von 1979, Dispersion auf Leinwand, Toninstallation, Abb. bei Brehmer 1998, S. 110-111.

durch einen technischen Apparat kann nur grafisch sein. Angefangen bei der ersten bildlichen Umsetzung von Hartmann läßt sich so ein mehrstufiger Medien- und Repräsentationswechsel feststellen, über die Musik Mussorgskis zu den technisch erzeugten Sonagrammen und zu Brehmers künstlerischer Aneignung.[527] Der amerikanische Komponist Philip Corner nahm schließlich die Radierungen zum Anlaß für eine musikalische Bearbeitung, die der Grafikmappe als Schallplatte mit Partiturstudien beigegeben wurde.[528]

Das Bildpaar *Wie mich die Schlange sieht – Wie ich die Schlange sehe* aus dem Jahr 1985 verdeutlicht Brehmers Beschäftigung mit dem Problem der Wahrnehmung und bildlichen Repräsentation (**Abb. 101**).[529] Nach der Vorlage aus der Zeitschrift Geo (**Abb. 102**) entstanden das aquarellierte Bild von der Schlange, wie das menschliche Auge sie sieht, und das thermografische Bildnis des Künstlers, angelehnt an die Wahrnehmung der temperaturempfindlichen Sinnesorgane des Reptils. Zur Simulation der perzeptorischen Fähigkeiten der Schlange mußte allerdings auf technischem Weg ein Falschfarbenbild erzeugt werden, die Schlange kann den Menschen so nicht sehen.

Der Mensch als Versuchsobjekt der Wissenschaften ist ein Thema der *Wärmebilder* und weiterer Arbeiten, die nach anderen Visualisierungstechniken wie etwa der Magnetresonanz-Tomografie entstanden sind.[530] Die Gemälde nach Thermogrammen haben insofern auch eine gesellschaftspolitische Dimension, denn sie fragen, ob der Blick ins Innere des Menschen, das Aufzeichnen körperlicher Funktionen und daraus folgende Rückschlüsse auf das geistige und seelische Befinden der Individualität und Identität der betroffenen Person angemessen ist.[531] Brehmer holt die technischen Bilder vom Menschen durch die Übertragung in Malerei in den persönlichen Erfahrungsbereich des Künstlers zurück, Thema ist nicht mehr in erster Linie das Verhältnis des

[527] Vgl. Sauerbier 1998, S. 68.
[528] Die Mappe wurde erst 1998 fertiggestellt, dazu Brehmer 1998, S. 208f. Vgl. Block 1976, S. 214.
[529] Siehe beide Ausstellungskataloge gleichen Titels, Brehmer 1985 und Brehmer 1986.
[530] Vgl. Block 1998, S. 6.

Menschen zur Gesellschaft, sondern zu sich selbst.[532] In den *Wärmebildern* zeige sich nach der Beobachtung von Bernd Schulz die „Manifestation des Subjekts" in der „Selbstbehauptung" des Malers und des Motivs, also darin, daß sich Brehmer das artifizielle Motiv handwerklich aneigne und so das ‚menschliche Versuchsobjekt' in einen autonomen Bildgegenstand transformiere.[533]

Entsprechend der These der Hamburger Ausstellung ist in Brehmers Arbeiten aus dieser Phase ein Prozeß künstlerischer Subjektivierung und Introspektion zu beobachten. Sind die Motive aber wirklich autonom geworden, ist das technisch erzeugte Menschenbild in den Thermogrammen durch die Übertragung in Malerei humanisiert und medial bezwungen? Angesichts seiner jahrelangen Beschäftigung mit der Medialisierung von Bildern ist eher anzunehmen, Brehmer setze sich in der sinnlichen Malerei der *Wärmebilder* weiterhin mit den Strategien manipulativer Darstellung auseinander. Er übt in seinen Arbeiten zwar Kritik an wissenschaftlicher Objektivierbarkeit und erschüttert konventionalisierte Visualisierungsformen. Gemäß seinem Ausspruch „alle Künstler lügen" [534] besteht seine Aufklärung aber nicht aus eindeutigen Schuldzuweisungen, seine Arbeiten können auch in die Irre führen, indem sie den Medialisierungsprozeß von Bildern scheinbar ungebrochen fortführen.[535]

---

[531] Vgl. Boehm 2001, S. 52: „Jeder Partikel des menschlichen Körpers läßt sich im Prinzip und bei Bedarf als optisches Präparat darstellen. Es sind Bilder einer extremen Auskundschaftung und damit einer Beherrschung des Menschen."

[532] Vgl. dazu die Einschätzung von Uwe M. Schneede im Gespräch mit dem Verfasser am 27.6.2002 in Hamburg: „Die äußeren Umstände haben sich verändert, Brehmer hat sich verändert, er hat seine Akzente verlagert. Resignation ist aber nicht zu spüren."

[533] Schulz 1986, S. 7: „In den Bildern von KP Brehmer ist jedoch mehr enthalten als eine Reflexion über einen weiteren Schritt der Wissenschaft zur Objektivierung von Körperlichkeit. Diese Bilder sind ja auch eine Manifestation des Subjekts. Eine Selbstbehauptung und Selbstvergewisserung des Künstlers in der Kunst. Damit gewinnt der Begriff Sinnlichkeit eine neue Dimension, die der der wissenschaftlichen Betrachtung der fotografischen Wirklichkeit zuwiderläuft. Die Bilder sind offensichtlich vom Künstler gemalt, das heißt unter Einsatz seines Körpers und seines Denkens entstanden. [...] Der Mensch ist durch die Wissenschaft zum Objekt geworden, das sich in einem Abbild spiegelt, in dem Wärme eine relative Kategorie geworden ist. Dieses Abbild wird nun zur Struktur, in der sich die reine malerische Organisation vollziehen kann. Die Farben gehen jetzt nicht von einem Objekt, sondern gewissermaßen von einem Subjekt aus (nicht die Thermo-Kamera macht jetzt die Farbe, sondern der Künstler)."

[534] Motto der Ausstellung *Wie mich die Schlange sieht – Wie ich die Schlange sehe*, DAAD Galerie Berlin, 19.10. – 17.11.1985, siehe Brehmer 1985, o. S. Vgl. auch Block 1998, S. 6, und Titel von Wittenburg 1998.

[535] Vgl. Block 1998, S. 6: „Diese Werkgruppe von Bildern auf Leinwand, die sich formal von anderen durch eine scheinbar spontane Handschrift zu unterscheiden scheint, entstand aus der gleichen konzeptionellen Distanz zur Vorlage wie alle früheren Arbeiten. Es handelte sich um Abbilder, gemalte Abbildungen."

Der *Deutsche Mann* aus dem Jahr 1984 entstand nach der Abbildung einer Magnetresonanz-Tomografie (MRT), auch Kernspintomografie genannt **(Abb. 103 und 104**). Bei diesem medizinisch-technischen Verfahren wird aus den Meßdaten der elektromagnetischen Strahlung von rotierenden Atomkernen ein Bild errechnet.[536] Darin unterscheidet es sich von der Röntgenaufnahme, bei der das kurzwellige Licht, für den Menschen nicht wahrnehmbar, in einem fototechnischen Prozeß das Objekt sichtbar macht. Obwohl beide Methoden der Bildgenerierung nichts miteinander zu tun haben, wird in der MRT das Bild trotzdem in der Darstellungsform der Röntgentechnik erzeugt, weil der Umgang mit Röntgenbildern vertraut ist.[537]

Die in der Vorlage willkürlich erfolgte Auswahl der Farben Schwarz, Rot und Gelb wird in Brehmers Bearbeitung hervorgehoben, andere Farben werden abgeschwächt. Farben, die im medizinischen Kontext eine bestimmte Funktion oder Beschaffenheit anzeigen, kennzeichnen hier den ‚deutschen Mann'. Im Jahr 1984 ist der Blick in das Innere des Menschen nicht nur diagnostisches Mittel, es gemahnt auch an die beklemmenden Überwachungsmethoden eines ‚Big Brother'. Brehmers Anwendung der ‚deutschen Farben' ist hier trotz des ernsten Hintergrundes ironischer als etwa bei der *Korrektur der Nationalfarben*. Thema ist kaum noch die politische Farbsymbolik, sondern vor allem die willkürliche Erzeugung von Bildern und Zuordnung der Farben. Nationale Zugehörigkeit und politische Meinung lassen sich nicht bildlich sichtbar machen, die Vorstellung mancher Hirnforscher, Messung und Darstellung neurologischer Vorgänge könnten eindeutige Aussagen über die geistige und seelische Verfassung des Menschen machen, wird in den Arbeiten *Über Bilder* und *Deutscher Mann* in ihrer Fragwürdigkeit enthüllt.[538]

---

[536] Vgl. Crelier 2001, S. 95ff., siehe dort S. 107: „Die MR-Technik ist ein bildgebendes Verfahren, und dementsprechend hoch ist der Stellenwert der Bildaufbereitung. Wie oben angedeutet, entsteht ein MR-Bild aus einer großen Menge von Meßdaten. Es repräsentiert nicht direkt ein Objekt, sondern die vom Objekt abgeleiteten Meßwerte. Mit unterschiedlicher Gewichtung der Meßdaten kann der Kontrast, die Helligkeit oder die Farbe beeinflußt werden." Vgl. auch Boehm 2001, S. 51, und Orland 2002 und 2003.

[537] Crelier 2001, S. 107: „So werden anatomische MR-Bilder meistens in Röntgenbildformat und mit ähnlicher Schwarzweiß-Skala dargestellt, obwohl das Verfahren, wie es entstanden ist, nichts mit der Röntgentechnik gemein hat. Für viele Mediziner hat sich anscheinend diese Darstellungsform bewährt."

[538] Vgl. Hagner bei Bredekamp 2003c, S. 104f.: „Nach meiner Auffassung kann keine visuelle Darstellung des Gehirns bei der Arbeit allein definitive Aussagen über das Geistesleben des Menschen machen. Dennoch ist die schöne neue Bilderwelt der aktuellen Hirnforschung außerordentlich populär, und das liegt nicht zuletzt daran, dass hier neben visuellen Formen und Themen auch Thesen aufgegriffen werden, die ins 19. Jahrhundert zu-

Horst Bredekamp hat über die technische Bildgenerierung in den Naturwissenschaften die Vermutung ausgesprochen, je abbildhafter die Darstellung erscheine, desto stärker sei sie konstruiert.[539] Ist folglich die „kommunikative Selbstverständlichkeit“[540] „ikonischer Konstrukte“[541], von Brehmer in allen Werkphasen seit der *Trivialgrafik* in Frage gestellt, auch vom Grad der Abbildhaftigkeit abhängig? Um der Klärung des Problems näher zu kommen, muß die Funktion technischer Bilder berücksichtigt werden. Die Vorlagen der hier näher untersuchten Arbeiten *Über Bilder* und *Deutscher Mann* sind Sichtbarmachungen medizinischer Untersuchungen und damit zweckorientierte Hilfsmittel, die bestimmte Kriterien erfüllen müssen, um Lesbarkeit und zuverlässige Anwendung zu ermöglichen.[542] Es ist dabei erst einmal fraglich, ob Messungen durch gegenständliche Bilder besser wiedergegeben werden können als durch Tabellen. Diagramme sind für die Mitteilung von Forschungsergebnissen an Fachkollegen sicherlich geeignete Informationsträger. Darstellungen, die Abbildhaftigkeit suggerieren, wird dagegen vielleicht ein Wissenschaftler vorziehen, der ein größeres Publikum erreichen möchte, etwa, um seine Forschung zu legitimieren oder sich bekannter zu machen. Nicht immer muß die Wahl der Darstellung also an epistemologische Interessen geknüpft sein, wie auch Bredekamp zu bedenken gibt.[543] In bezug auf die wissen-

---

rückreichen. Dafür ist mir kein besserer Begriff als Cyber-Phrenologie eingefallen, der schlicht darauf hinweisen soll, dass die mittels der neuen bildgebenden Verfahren gewonnenen Ansichten des Gehirns einen physiognomischen Blick implizieren, der nach der Devise funktioniert: Zeig mir dein Gehirn, und ich sag dir, wer du bist, oder wenigstens, was du denkst. Man muss aber auch sehen, dass diese Hirnbilder auch eine Verarmung demgegenüber darstellen, was in nicht-visuellen Darstellungsweisen, z. B. der Neurolinguistik und der Neuropsychologie, herausgearbeitet wird.“

[539] Bredekamp 2003b, S. 15f.: „Obwohl jene Publikationen des 19. Jahrhunderts, auf denen sich der Glaube auf die Faktizität der Bilderzeugnisse gründete, diesem Anspruch nur bedingt folgen, hat sich der Glaube an die Objektivität maschinell hergestellter Bilder bewusst oder unbewusst bis heute tradiert. Die Darstellung und Bewertung des objektiv-Natürlichen folgt offenbar einem Verfahren, das als Disjunktionsprinzip der naturwissenschaftlichen Darstellung charakterisiert werden kann: Je natürlicher ein Gegenstand in der Wiedergabe erscheint, desto stärker wurde sein Bild konstruiert.“

[540] Gugerli 2002b, S. 10.

[541] Boehm 2001, S. 51.

[542] Vgl. Werner 2001, S. 368: „Technische Bilder sind ‚symbolisch kulturelle Artefakte‘. Als solche erfüllen sie ganz bestimmte Bedingungen des Technischen und Aspekte des Ästhetischen. Als technische Bilder müssen sie innerhalb von Forschungs- und Experimentalsituationen die Kriterien der Notwendigkeit, der Kausalität, der Zuverlässigkeit und Wiederholbarkeit sowie der Kontrollierbarkeit erfüllen. Sie müssen deutlich zeigen, daß sie eine ‚objektivierte Relation zwischen Ursache und Wirkung als selbst-bestimmendes Merkmal‘ enthalten. So werden sie zu Werkzeugen und ihre Handhabung zu einer technischen Praxis.“

[543] Bredekamp 2003b, S. 15: „Zu fragen wäre, ob dieses Verfahren notwendig die Erkenntnisinteressen einer scientific community bedient oder ob es nicht vielmehr die exoterische Funktion hat, der Legitimation und öffentlichen Akzeptanz bestimmter Forschungsfragen und der Durchsetzung von Bildtechniken und bildgebenden Technologien zu dienen. Bis heute stehen illustrierte Wissenschaftsjournale, Feuilletons und der Film in einer Allianz, die Natürlichkeit konstruierter Bildwelten glaubhaft zu versichern.“

schaftliche Darstellungsweise der Hirnfunktion hat Michael Hagner gezeigt, daß sie ebenfalls von Faktoren außerhalb des fachlichen Diskurses abhängen kann.[544] Angesichts dieser Überlegungen ist es wenig überraschend, daß Brehmer seine Vorlagen meist in Publikumszeitschriften oder populärwissenschaftlichen Magazinen gefunden hat, in denen der Laie über Neuigkeiten der Forschung informiert wird. In den *Wärmebildern* trifft Brehmer deshalb auch eine Aussage über den Stand und die Risiken technischer Bildgebungsverfahren und zugleich über die Wissensvermittlung, weil „das Herstellen von Bildern auch ein Herstellen von Wissen ist“[545].

Brehmers Arbeiten nach Vorlagen technisch erzeugter Bilder sind Einblicke in den Menschen. Andere Werke aus den 70er bis 90er Jahren zeigen Visualisierungen von wissenschaftlichen Modellen und Experimenten, von der *Flugbahn einer Fliege* oder von *Molekülen im Festkörper* (**Abb. 105 und 106**).[546] 1996 entstanden die Arbeiten *Digitale Köpfe* und *Mime* nach computergenerierten Vorbildern (**Abb. 107 und 108**). Brehmer benutzt also Bilder, die Objekte oder Funktionszusammenhänge sichtbar machen, die dem menschlichen Auge sonst verborgen bleiben, entweder, weil sie zu klein sind, unter der Oberfläche liegen oder eigentlich gar nicht abbildbar sind. Zu den Bildern zählen neben den Infrarotaufnahmen auch Schallaufzeichnungen, Durchblutungsmuster und Bilder der Magnetresonanz-Tomografie, ferner mikroskopische Ablichtungen und errechnete astrophysikalische Modelle. Wie gezeigt, gibt es dabei verschiedene Stufen visueller Repräsentation. Da Abbildhaftigkeit und konstruierte Darstellung in technischen Bildern kaum noch voneinander zu unterscheiden sind, schlägt Hans-Jörg Reinberger für diese Art von Bildgebung den Begriff „Sichtbarmachung“ vor, „um aus dem Dilemma der Repräsentation herauszukommen“[547].

---

[544] Hagner bei Bredekamp 2003c S. 105f.: „Bilder sind in der Lage, durch unterschiedliche soziale Räume und Medien zu mäandern und sich in ihnen zu entfalten. Es gibt bestimmte Überschneidungsbereiche zwischen einem Hirnbild in einer klinischen Besprechung, auf einem wissenschaftlichen Kongress, im Gerichtssaal oder in einer Wochenzeitschrift. Aber trotzdem werden an diesen verschiedenen Orten jeweils immer auch andere Bedeutungsebenen mitgeliefert, und diese Art von semantischem Gehalt, der historisch aufgeladen wird, hat eine Grafik nicht, solange diese nicht ihrerseits zu einem Bild geworden ist.“

[545] Vgl. Werner bei Bredekamp 2003c, S. 108.

[546] Arbeiten von Brehmer aus den 80er und 90er Jahren, die während und nach Lehraufenthalten in China entstanden, sind für die vorliegende Untersuchung irrelevant. Zu den Bildern siehe Brenken 1998.

[547] Siehe Rheinberger 2001, S. 57.

Die Vorlagen für Brehmers *Wärmebilder* sind Sichtbarmachungen körperlicher Funktionen, von denen man wiederum auf menschliche Empfindungen schließen kann. Die Übertragung auf die Leinwand, die Farben in der Regel geschüttet und nicht mit dem Pinsel gemalt, ist eine persönliche Annäherung an die technischen Bilder.[548] Das Prinzip des großformatigen Unikats war in gewisser Weise seit den *Diagrammatischen Arbeiten* vorgegeben. In der Technik der pastosen, reliefhaften Malerei scheint der Verlust an Körperlichkeit durch die elektronischen Bildverfahren rückgängig gemacht werden zu können. Der Mensch erlangt in Brehmers Bildern zweifelsohne ein Stück seiner Individualität zurück, indem hier – auch im Unterschied zu den politischen Schautafeln – die künstlerische Handschrift deutlicher hervortritt, die den Künstler stärker sichtbar werden läßt als in den vorangegangenen Werkphasen. Aber Brehmer erkannte auch die bildnerische Ambivalenz der technischen Vorlagen wie der Thermogramme oder Durchblutungsmuster, die trotz ihres wissenschaftlich-objektiven Anspruches bereits eine unverkennbar künstlerische, ja malerische Qualität haben:

> „Da werden zu medizinischen Zwecken Dinge gemalt, wie sie normalerweise Künstler machen. Menschliche Empfindungen werden als Farbenspiel registriert."[549]

Ist in den Vorlagen zur Arbeit *Über Bilder* (**Abb. 96**) nicht das Bestreben der Mediziner zu erkennen, „das, was einen Menschen im Sinne seiner individuellen Verkörperung ausmacht, wieder stärker in den Vordergrund zu stellen"[550], wie Michael Hagner für viele Hirndarstellungen feststellt? In den letzten Jahrzehnten ist zu beobachten, wie sich eine intensive Wechselbeziehung zwischen der Kunst und den Wissenschaften entwickelt hat. Künstler beschäftigen sich mit den digitalen Medien, Wissenschaftler lassen sich für die Visualisierung ihrer Forschungsergebnisse von Gestaltungsmitteln

---

[548] Schupp 1994 in der Hamburger Rundschau, S. 54: „Die einfache Dispersionsfarbe ließe sich, wie Brehmer erklärt, mit dem Pinsel viel leichter auftragen, doch der Widerstand des Materials ist unverzichtbarer Teil des Dialogs mit dem Objekt."

[549] Brehmer bei Franke 1987 in der Hamburger Morgenpost, o. S.

[550] Hagner bei Bredekamp 2003c, S. 105, dort weiter: „Um die Mitte des 20. Jahrhunderts kam es zu einer Art Computerisierung des Gehirns, die mit einer gewissen Ikonophobie einherging. Die im Elektroencephalogramm erzeugten Hirnwellen standen lange Zeit paradigmatisch für die Vorstellung vom elektrischen Gehirn, einer Maschine, der der Computer schon ziemlich nahe kam. Entsprechend ähnelten die visuellen Darstellungen der Hirnfunktion eher einem Schaltdiagramm. Seit einigen Jahren gibt es nun eine Gegenbewegung, die sich bemerkenswerter Weise gerade mit den computergestützten Darstellungen des Gehirns entwickelt hat. Diese neue Richtung versucht das, was einen Menschen im Sinne seiner individuellen Verkörperung ausmacht, wieder stärker in den Vordergrund zu stellen. Vereinfacht gesagt, hat man sich in der Hirnforschung von der Gleichung: ‚Gehirn gleich Computer' zugunsten einer Theorie verabschiedet, die zu einer Re-Individualisierung des Gehirns führt."

inspirieren, die Eingang in den künstlerischen Bereich gefunden haben.[551] Angesichts dieser Überlegungen und des medialen Verwirrspiels, das Brehmer seit der *Trivialgrafik* immer betrieben hat, können die *Wärmebilder* eben durch ihre gestalterische Nähe zu den Vorlagen als ironische, aber konsequente Fortschreibungen technischer Darstellungsmodi aufgefaßt werden, in denen der Künstler schon verhältnismäßig früh die spezifischen Eigenschaften der neuen, digitalen Medien untersuchte.[552]

[551] Vgl. Hagner bei Bredekamp 2003c, S. 107f.: „In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts haben sich Naturwissenschaften und Technik als Hüter der Moral gesehen, wodurch sie die politische und Wissensordnung zu sichern halfen. Nach dem Ende des Kalten Kriegs ist dieses Bündnis von Wissen und Moral hinfällig geworden, und viele Wissenschaftler haben unter dem Druck, sich in der Öffentlichkeit neu legitimieren zu müssen, die Kunst als neuen Partner gesucht. Das Ganze spielt sich natürlich als Oberflächenphänomen ab. Das heißt, man spricht mit Künstlern, man sucht die Nähe zur Kunst etwa in Ausstellungen, und man übernimmt bestimmte Darstellungsformen, mit denen man Anspielungen auf einen bestimmten visuellen Kodex machen kann.“ Vgl. zuletzt auch die Ausstellung *Science + Fiction* 2003 im Sprengel Museum Hannover, im ZKM Karlsruhe und im Deutschen Hygiene-Museum Dresden, siehe Katalog 2003. In diesem Zusammenhang sei die Ausstellung *Synthetische Bildwelten* (Galerie Vorsetzen, Hamburg, 14.1. – 29.2.1989, Gruppenkatalog 1989) erwähnt, an der Brehmer teilnahm. Brehmers medienkritischer Ansatz prägte demnach einige Künstler von der HfbK, wie die ausgestellten Arbeiten von Adam Jankowski, Dagmar Fedderke, Constantin Hahm und Mariola Brillowska zeigen. Vgl. dazu im Katalog Petersen 1989, S. 4. Zum Verhältnis von Kunst und Wissenschaft siehe dort Gerlach 1989a, S. 7.

[552] Vgl. Gerlach 1989b, S. 8: „Brehmer betont gerade die wissenschaftliche Verfahrensweise bei der Produktion seiner Bilder und reflektiert ihren geschichtlichen Hintergrund [...]. So klärt er auf über Manipulation, die den Betrachter verführt und manipuliert, – Wahrheit eben nicht hat, sondern sie suggeriert.“

V. „Kunst als sinnliches Instrument emanzipatorischen Bewußtwerdens“? – Zusammenfassung und Beurteilung der politisch engagierten Kunst KP Brehmers

Im Juli 1993 richtete Christina Weiss, Kultursenatorin in Hamburg, an Brehmer und andere Künstler der Stadt die Anfrage, ob sie Postkarten für den Bürgerschaftswahlkampf entwerfen könnten, die an den Ständen der SPD zur Unterstützung des kandidierenden Bürgermeisters Henning Voscherau verteilt werden sollten.[553] Brehmers Entwurf zeigt eine größere rote Scheibe und eine kleinere grüne, die Schnittmenge ist schmal und grau (**Abb. 109**). Auf der Rückseite der Postkarte heißt es: „Besser als nichts.“ Die Mengenlehre ist ein unmißverständlicher Kommentar zur Politik der Koalition aus SPD und GAL. Der Entwurf wurde von der Hamburger SPD abgelehnt.[554]

Die kleine Anekdote um eine Postkarte, die kein großes Kunstwerk ist, macht einiges deutlich: Brehmer war auch in den letzten Lebensjahren politisch unabhängig, er ließ sich von keiner Partei vereinnahmen, er blieb skeptisch gegenüber den politischen Verhältnissen und drückte seine Kritik mit feinem Spott und sparsamen Mitteln aus. Bei der Rückschau auf seine politisch engagierte Kunst sind diese Merkmale wohl die bestimmenden und bleibenden Faktoren eines Werkes, in dem Brehmer in mehreren Etappen eine charakteristische politische Ikonografie entwickelte und den Zustand der Gesellschaft, die Mechanismen der Massenmedien und die Gesetze des Kunstbetriebs mit bildnerischen Mitteln untersuchte.

Entscheidende Impulse gaben während der Ausbildungszeit in Krefeld und Düsseldorf Fluxus und Pop, daneben beschäftigte er sich intensiv mit Dada und konstruktivistischen sowie surrealistischen Vorbildern. Wie die Untersuchung der künstlerischen

[553] Christina Weiss in einem Schreiben an Brehmer vom 23.7.1993, im Nachlaß des Künstlers: „Dem politischen Anlaß entsprechend ist an die Themen Ausländerfeindlichkeit und Engagement für die Demokratie beziehungsweise Warnung vor Rechtsextremismus gedacht. Mir ist bewußt, daß politische Inhalte nicht unbedingt in eine künstlerische Äußerung übersetzbar sind. Vielleicht aber ist spontan Skizziertes, einige handschriftliche Worte, ein kleiner musikalischer Satz oder Vorhandenes durch eine entsprechende Widmung für unseren Zweck einzusetzen. [...] Ihr Beitrag wäre ein persönliches Votum. Und das wäre ein wichtiges Signal.“

Ausgangssituation unter Einbeziehung des frühen Werkes zeigen konnte, hatte Brehmer, noch bevor er 1964 nach Berlin übersiedelte, die gestalterischen Grundlagen für die Arbeit der kommenden Jahre gelegt: die Verwendung von vorgefundenem Bildmaterial aus Zeitungen und Zeitschriften, dessen Neukontextualisierung durch Montage und die Idee von der unbegrenzten Auflagenhöhe, ermöglicht durch das fototechnische Hochdruckverfahren. Es ist weiterhin deutlich geworden, wie sehr die Stadt Berlin und die Galerie Block für Brehmer bis in die 70er Jahre das inspirierende Umfeld waren, in dem er seine künstlerischen und politischen Vorstellungen weiterentwickeln konnte. Die Untersuchung der *Trivialgrafik* führte zum Ergebnis, daß sich schon in der Mitte der 60er Jahre die Aussage in Brehmers Arbeiten aus der Verbindung von Kritik am Gegenstand und Kritik an dessen Medialisierung ergibt, sichtbar etwa in der Postkartenserie *Hommage à Berlin*, in der die Stadtklischees aufs Korn genommen werden und die auf einer der ersten Ausstellungen engagierter Kunst in den 60er Jahren gezeigt wurde (**Abb. 27-30**).

In den *Briefmarken* nahm Brehmer einen Bildbereich staatlicher Repräsentation unter die Lupe; übernommene, modifizierte und erfundene Motive geben Aufschluß über die politische Botschaft nationaler Symbole. Die *Deutschen Werte*, entstanden 1967 für die Ausstellung *Hommage à Lidice* und formal eine Montage verschiedener Briefmarkenmotive, haben die nationalistischen und insbesondere nazistischen Traditionslinien in der deutschen Geschichte zum Thema, die Auseinandersetzung damit bildet eine Konstante seines Gesamtwerkes (**Abb. 36**). In der quantifizierenden Untersuchung der *Briefmarken* wurde Brehmers Abkehr von der unbegrenzten Reproduktion sichtbar. Im Vergleich zur *Trivialgrafik* sind die geringere Auflagenhöhe der *Briefmarken* und die verschiedenen Fassungen eines Motivs in unterschiedlicher Farbe und Technik auch eine Reaktion auf die Erfolglosigkeit der Massenauflage: Der Sammler sollte nun direkter angesprochen werden.

Mit dem Beginn der *Diagrammatischen Arbeiten* am Ende der 60er Jahre änderte Brehmer erneut seine Distributions- und Vermittlungsstrategie. Es entstanden zwar

---

[554] Schreiben von Thomas Böwer von der SPD an Brehmer vom 26.10.1993, im Nachlaß des Künstlers.

auch druckgrafische Versionen seiner Arbeiten, von der *Korrektur der Nationalfarben* sogar einmal in sehr hoher Auflage (**Abb. 83**). Dennoch rückte die großformatige Bildtafel ins Zentrum der künstlerischen Produktion. Wie gezeigt wurde, entwickelte Brehmer ausgehend von technischen Bildvorlagen der Druckindustrie zunächst *Farbmusterarbeiten*, deren Motiv- und Tonwertserien schon in der *Trivialgrafik* und insbesondere in den *Briefmarken* angelegt waren. Die Farbe wird hier zum Träger einer symbolischen Bedeutung. Kombiniert mit einem Bildmotiv wird die *Braunwertskala* in Analogie zu neonazistischen Tendenzen in der Gesellschaft gesetzt, zeigt sich aber auch skeptisch gegenüber ihrer eigenen Aussagefähigkeit (**Abb. 53, 55**).

Skalen und Tabellen, Landkarten und Statistiken, kurz: diagrammatische Darstellungen aus dem Bereich der Informationsgrafik wurden in der ersten Hälfte der 70er Jahre zum vorherrschenden Bildgegenstand. Brehmers Arbeiten geben häufig Auskunft über gesellschaftliche und politische Zustände, zugleich sind sie eine Kritik an deren Übermittlung, weil sie auf die Probleme der Informationsgenerierung, des wissenschaftlichen Quantifizierens und Visualisierens aufmerksam machen. Seine Zweifel an der Beweiskraft wissenschaftlicher Darstellungen gründen auf einer grundsätzlichen Skepsis gegenüber bildlicher Repräsentation, vor allem in Zeiten massenhafter Vervielfältigung. Die Analyse mehrerer Beispiele brachte das Ergebnis, daß Brehmer in den statistischen Darstellungen *metaphorischen Formen* nachspürt, welche die Botschaft einer Kurve, wie etwa in der Arbeit *Realkapital – Produktion*, gewissermaßen verkörpern (**Abb. 74**). Die *Korrektur der Nationalfarben* kann als Brehmers reifstes Werk betrachtet werden, in dem es ihm gelingt, die visuelle Darstellung einer empirischen Aussage über die Vermögensverteilung in der Bevölkerung so mit einem staatlichen Hoheitszeichen zu verschmelzen, daß Statistik und Flagge zur wechselseitigen Metapher werden (**Abb. 2**). Medienkritik und politische Mitteilung verbinden sich hier zu einer einprägsamen Formel.

In den 70er Jahren nahm Brehmer an einigen Ausstellungen zu politisch engagierter Kunst teil, denen er für die Vermittlung seiner Ideen eine besondere Bedeutung beimaß, auch wenn ihm bewußt war, daß Kunst nur in beschränktem Maß politisch wirk-

sam sein konnte. Die nähere Betrachtung der im Jahr 1973 im Kunstverein Hannover gezeigten Ausstellung *Kunst im politischen Kampf*, die eine besondere Stellung unter den Ausstellungen politisch engagierter Kunst einnimmt, konnte zeigen, wie die eingeladenen Künstler Positionen kritischer Kunst zu bestimmen versuchten. In der Vielfalt der künstlerischen Beiträge spiegelte sich neben der kritischen Selbstbefragung der Teilnehmer und dem ehrlichen Anspruch, ebenso über die gesellschaftlichen Verhältnissen wie über die Bedingungen kritischer Kunst aufzuklären, allerdings auch eine gewisse Ratlosigkeit wider. Seine auch auf der Ausstellung geäußerten Vorstellungen von einer „sozialistischen Gesellschaft" hat Brehmer nie weiter ausgeführt, sie sind in der Sprache jener Jahre eher allgemeiner Ausdruck für den Wunsch nach einer gerechteren Welt.[555]

Das Ausgangsmaterial für die *Wärmebilder* und die anderen Arbeiten, die seit der Mitte der 70er Jahre nach technisch erzeugten Bildern entstanden sind, entstammt in der Regel dem medizinischen oder naturwissenschaftlichen Bereich. Im Unterschied zu Flaggen, sozioökonomischen Statistiken, Landkarten oder auch Briefmarken sind Thermogramme und Durchblutungsmuster von sich aus keine Bilder politischen Inhalts. Insofern schwächt sich der gesellschaftskritische Aspekt in Brehmers Werk ab. Dieser Eindruck wird verstärkt durch die Technik der Malerei, die eine persönliche Annäherung an die künstlich generierte Bildwelt verrät. Brehmers Umgang mit den technischen Vorlagen erinnert jedoch auch an die Verfahrensweise in der *Trivialgrafik*, in welcher der Künstler die Images der Massenmedien auf ihre Medialität überprüfte und ein Motiv aus der Zeitung entsprechend als Klischeedruck wiedergab. Brehmers Umgang mit dem ‚Vor-Bild' ist in den *Wärmebildern* grundsätzlich nicht anders. Seine Gemälde sind medienkritisch, weil sie der ‚malerischen' Qualität der errechneten Visualisierungen folgen und damit auf die Darstellungsstrategien in den Wissenschaften aufmerksam machen. Sie fragen nach den Risiken technischer Bildgebeungsverfahren und zugleich nach den Bedingungen von Wissensvermittlung. Brehmers Arbeiten sind also eine kritische Auseinandersetzung mit dem Bild des Menschen im ‚Zeitalter seiner biotechnischen Reproduzierbarkeit' und damit ein früher Beitrag zu einem Diskurs, der

[555] Brehmer in Gruppenkatalog 1973, S. 32, und Brehmer im Spiegel 1971a, S. 139. Vgl. dazu auch die Einschätzung Leppiens 1998, S. 121.

spätestens seit Jeffrey Deitchs Ausstellung *Post Human* im Jahr 1992 auf der künstlerischen Tagesordnung steht.

Die Arbeit hat insgesamt gezeigt, daß die politisch engagierte Kunst KP Brehmers geprägt ist von der tiefen Skepsis des Künstlers gegenüber dem Bild als Vermittler einer bestimmten Wahrheit. Brehmer betrieb keine politische Agitation und verkündete keine ideologischen Gewißheiten. Sein Werk muß in erster Linie als subtile Aufklärung über die Funktionsweise der Medien, insbesondere der Massenmedien verstanden werden und ist im künstlerischen und intellektuellen Diskurs jener Jahre fest verankert, was aber auch bedeutet, daß die Aussage vieler Arbeiten nur vor dem Hintergrund ihrer Entstehungszeit plausibel wird. Vor allem in den *Diagrammatischen Arbeiten*, deren Vorlagen häufig politischen Inhalts sind, wird Information unterbrochen, um über deren Erzeugung und Manipulation zu informieren. Brehmers Kunst ist deshalb tatsächlich eher ein „sinnliches Instrument" – als was er sie selbst bezeichnete – denn ein analytisches Werkzeug. Auf die Frage, was ein Künstler machen könne, hatte Brehmer für sich die Antwort gefunden, er habe eine politische Aufgabe und Verantwortung, die darin bestehe, sich mit den gesamtgesellschaftlichen Bedingungen zu beschäftigen. Widerstandsfrei war der eingeschlagene Weg nicht. In der Analyse sind die Entwicklungsstufen und Brüche im Werk und in den Vermittlungsstrategien Brehmers herausgearbeitet worden. In ihnen spiegeln sich in der künstlerischen Auseinandersetzung mit Politik und Gesellschaft, den Massenmedien und dem Kunstbetrieb auch die „Rückzüge, Attacken und Verluste"[556] wider, wie Brehmer einmal selbst formulierte. Wenige Monate vor seinem Tod äußerte er sich im Vergleich mit den Kollegen über den eigenen künstlerischen Kurs dennoch mit einer gewissen Befriedigung:

> „Denke ich an die Gegenwart und an die Lage vor 20 Jahren, dann läßt sich feststellen: Einige sind in die Sozialarbeit gegangen, andere in die Politik, und wieder andere haben gesagt: ‚Leck mich am Arsch, es hat sowieso keinen Zweck – après nous le déluge.' Die Geschichte läßt aber gewissen Leuten und ihren Haltungen, Ideen und Auffassungen durchaus Gerechtigkeit widerfahren. Dabei empfinde ich Genugtuung."[557]

[556] Brehmer in Gruppenkatalog 1973, S. 32.
[557] Brehmer zitiert nach Sauerbier 1998, S. 51.

Anhang

Abbildungen und Abbildungsnachweis

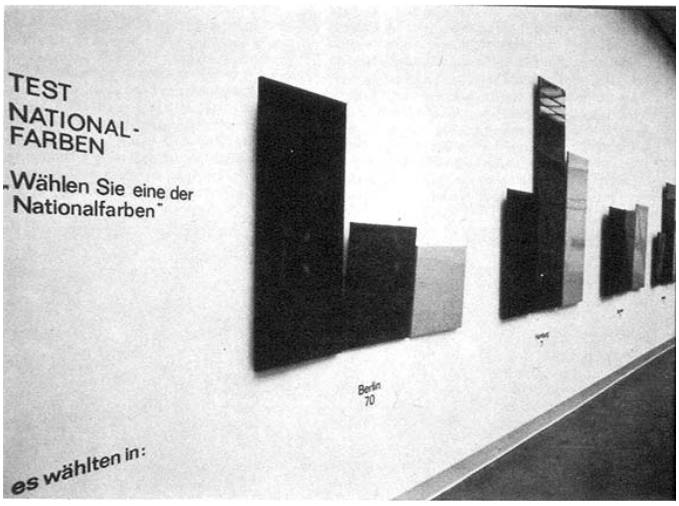


Abb. 1: *Farbtest Nationalfarben*, 1972/73, Wandinstallation aus Kunststoff, 15-teilig, KP BREHMER Sammlung und Nachlass GbR, Berlin. Abb. in Gruppenkatalog 1974a, S. 56.

Abb. 2: *Korrektur der Nationalfarben, gemessen an der Vermögensverteilung*, 1970, Ölfarbe und farbige Folie auf Kunststoff, zweiteilig, 200 : 115 cm und 100 :115 cm, Berlinische Galerie, Berlin. Abb. in Brehmer 1998, S. 102.

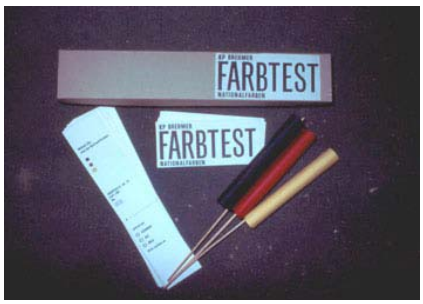


Abb. 3: *Farbtest Nationalfarben*, 1972, Papierfahnen, Teststreifen und Farbtestzettel in Faltschachtel, 7,5 : 40,5 : 4,0 cm, 100 Ex., signiert und numeriert, KP BREHMER Sammlung und Nachlass GbR, Berlin. Abb. nach Foto vom Verfasser.

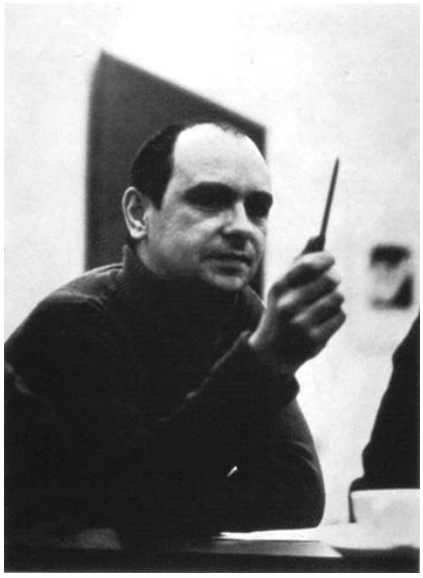


Abb. 4: KP Brehmer am 2./3. Februar 1973 im Kolloquium zur Ausstellung *Kunst im politischen Kampf* im Kunstverein Hannover. Abb. in Gruppenkatalog 1973, S. 51.

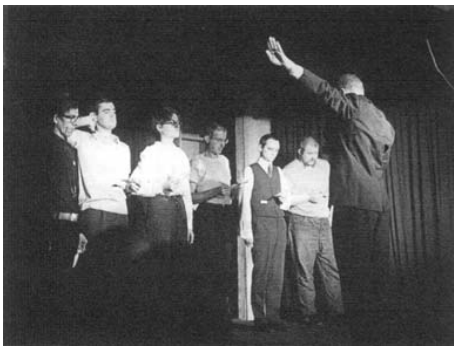


Abb. 5: Fluxus-Konzert im Forum Theater, Berlin 1966, von links: Vagelis Tsakiridis, Tomas Marco, Alison Knowles, Juan Hidalgo, KP Brehmer, Wolf Vostell, Dick Higgins als Dirigent. Abb. in Brehmer 1998, S. 220.

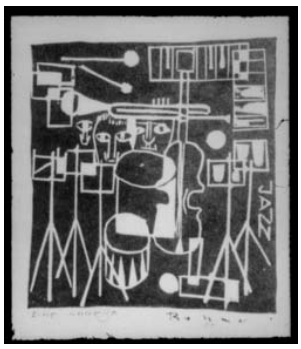


Abb. 6: *Eine Kapelle*, 1958, Linolschnitt, 8,6 : 8,6 cm, signiert und datiert, aus: *Fastnachtssonntagsball*, 1958, Folge von 11 Linolschnitten. Abb. nach Foto vom Verfasser.

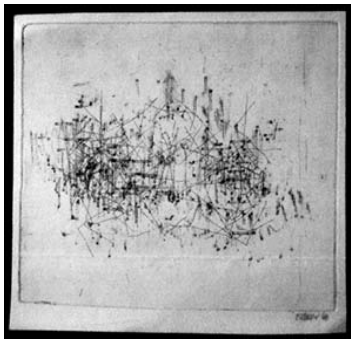


Abb. 7: Ohne Titel, 1960, Radierung, 11,3 : 12,2 cm, signiert und datiert. Abb. nach Foto vom Verfasser.

Abb. 8: Ohne Titel (B 3e), 1962, Radierung, 13,2 : 16,0 cm, 12 Ex., signiert und datiert, aus: *Les fleurs du mal*, Folge von 6 Radierungen, Krefeld, 1963. Abb. in Block 1971, S. 65.

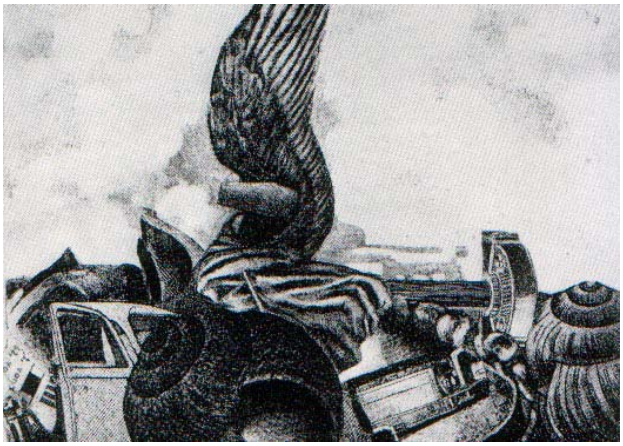


Abb. 9: Ohne Titel (B 3f), 1962, Radierung, 12,7 : 17,4 cm, 12 Ex., signiert und datiert, aus: *Les fleurs du mal*, Folge von 6 Radierungen, Krefeld 1963. Abb. in Block 1971, S. 65.

Abb. 10: Otto Coester: Ohne Titel, Radierung, 11,8 : 9,2 cm, 275 Ex., aus: Arthur Rimbaud, *Morgenröte*, Bremen 1949. Abb. nach Foto vom Verfasser.

Abb. 11: Max Ernst: Ohne Titel, ca. 1920, Collage, Gouache und Bleistift, 23,4 : 17,7 cm, Privatbesitz. Abb. in Katalog 1999c, S. 41.

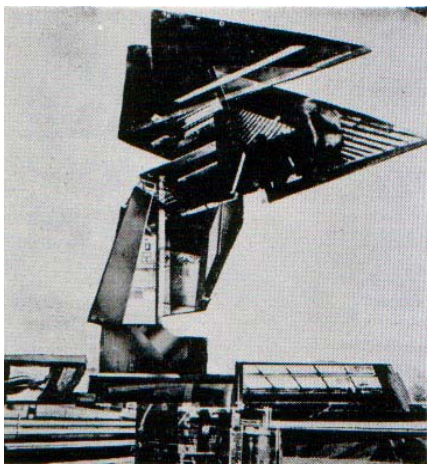


Abb. 12: Ohne Titel (B 4a), 1962, Klischeedruck, 26,5 : 24,7 cm, 10 Ex., signiert, datiert und numeriert, aus: *Visionen*, Folge von 10 Klischeedrucken. Abb. in Block 1971, S. 65.

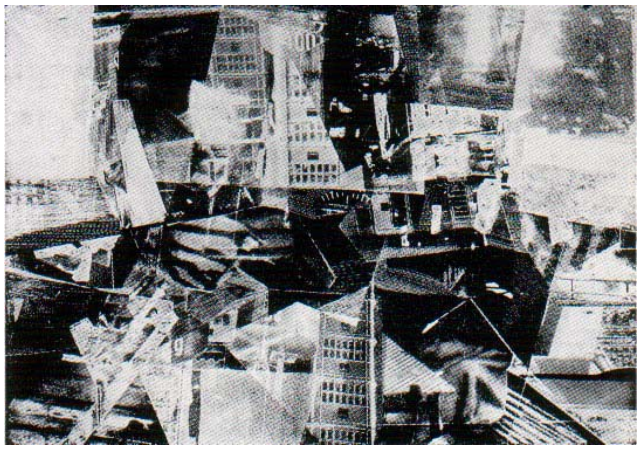


Abb. 13: Ohne Titel (B 4c), 1962, Klischeedruck, 22,5 : 34,5 cm, 10 Ex., signiert, datiert und numeriert, aus: *Visionen*, Folge von 10 Klischeedrucken. Abb. in Block 1971, S. 66.

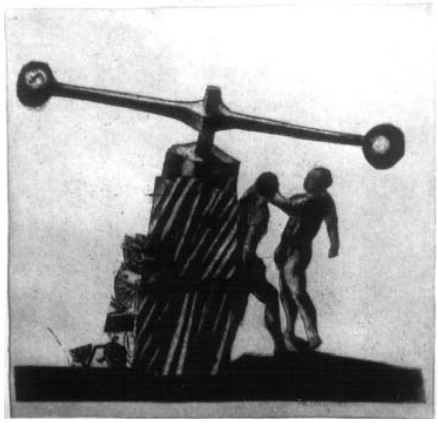


Abb. 14: *Eisenbild*, 1962, Radierung, 12,1 : 12,9 cm, aus: *Zwielicht oder die Flügel der Taube*. Abb. nach Foto vom Verfasser.

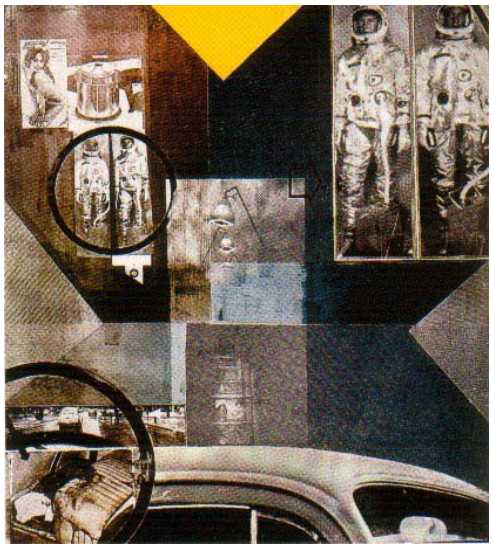


Abb. 15: Ohne Titel (B 40), 1965, Klischee-Tondruck, 50 : 45 cm, 9 Andrucke, signiert, 1200 Ex. 1971, signiert. Abb. in Brehmer 1998, S. 30.

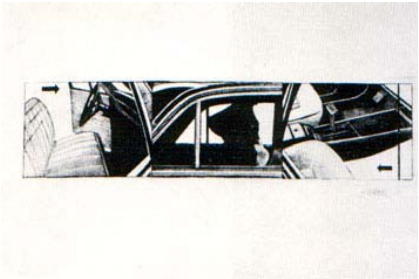


Abb. 16: *Raum (Modell Ford)* (B 10), 1963, Radierung (mit fototechnischen Elementen), 9,8 : 36,5 cm, 5 Ex., signiert und datiert. Abb. nach Foto vom Verfasser.

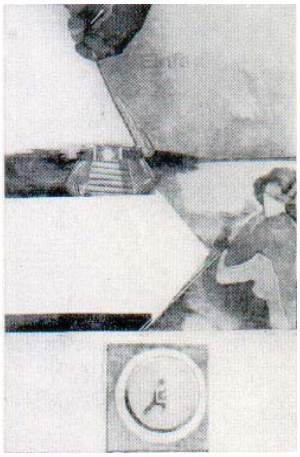


Abb. 17: Ohne Titel (B 8), 1963, Radierung (mit fototechnischen Elementen), 49,0 : 31,5 cm, 3 Ex., signiert, datiert und numeriert. Abb. nach Foto vom Verfasser.

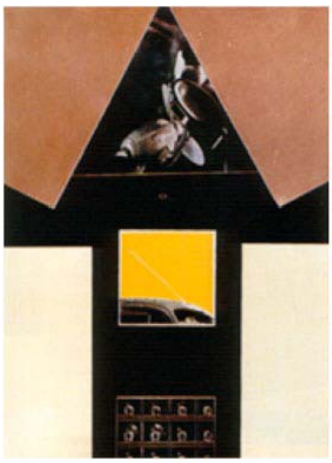


Abb. 18: Ohne Titel (B 16), 1964, Klischee-Tondruck, 50 : 34 cm, 25 Andrucke, signiert, 1200 Ex. 1971, signiert. Abb. in Brehmer 1998, S. 29.

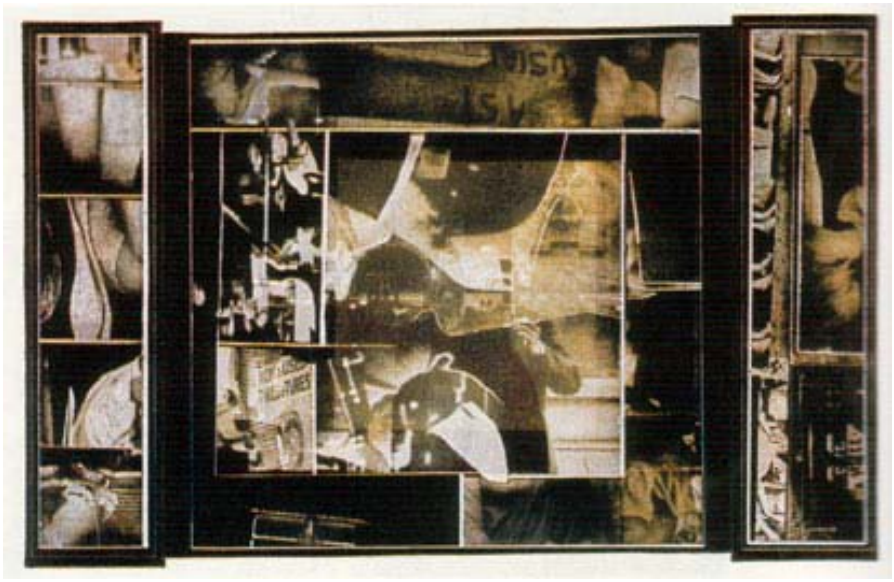


Abb. 19: Ohne Titel (B 14), 1964, Klischee-Tondruck, 21,0 : 32,4 cm, 260 Ex., signiert, datiert und numeriert. Abb. in Brehmer 1998, S. 28.

Abb. 20: *Aufsteller 15* (B 34), 1965, Klischeedruck, auf Pappe kaschiert, gefaltet und mit Stoffen, 40 : 30 : 25 cm, 4 Ex., signiert, datiert und numeriert. Abb. in Brehmer 1998, S. 18.

Abb. 21: Richard Hamilton: *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?*, 1956, Collage, 26 : 25 cm, Kunsthalle Tübingen. Abb. in Osterwold 1999, S. 65.

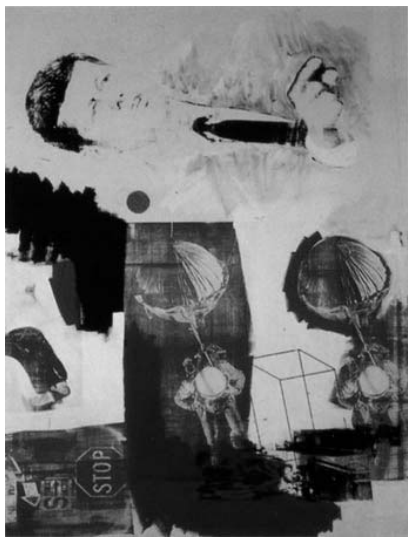


Abb. 22: Robert Rauschenberg: *Quote*, 1964, Öl und Siebdruck auf Leinwand, 239 : 183 cm, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf. Abb. in Osterwold 1999, S. 85.

Abb. 23: Ohne Titel (B 15), 1964, Klischeedruck, 14,7 : 10,2 cm, 2 Andrucke, nicht signiert, 30.000 Ex., erschienen im Spandauer Volksblatt am 17.5.1964. Abb. in Block 1971, S. 72.

Abb. 24: *Abbildungen 1, 5, 7, 8, 9* (B 25a-e), 1965, Klischeedrucke, *Abb. 1*: 7,2 : 6,2 cm, *Abb. 5*: 9,0 : 6,7 cm, *Abb. 7*: 6,9 : 6,2 cm, *Abb. 8*: 6,4 : 6,7 cm, *Abb. 9*: 6,7 : 5,7 cm, 500 Ex., unsigniert, erschienen in Brehmer 1965. Abb. nach Foto vom Verfasser.

Abb. 25: Ohne Titel, 1967 (1965), Klischeedruck, 10,8 : 12,0 cm, Auflage unbekannt, nicht signiert. Abb. nach Foto vom Verfasser.

Abb. 26: Ausstellung *Hommage à Berlin*, Ansicht mit Werken u. a. von Bazon Brock, Sigmar Polke, Wolf Vostell, Herbert Kaufmann und KP Brehmer. Galerie René Block, Berlin 1965. Abb. in Gruppenkatalog 1972b, o. S.

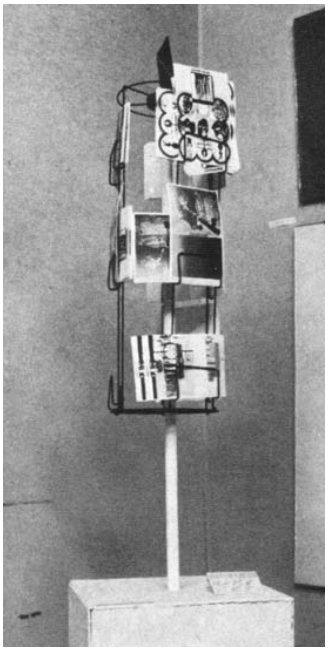


Abb. 27: *Hommage à Berlin*, 1965, Postkartenständer mit Postkarten aus der Serie *Hommage à Berlin*, Größe und Verbleib unbekannt. Abb. in Gruppenkatalog 1972b, o. S.

Abb. 28: *An-sichtskarte (Berlin)* (B 39a), 1965, Klischee-Tondruck, 16 : 12 cm, 50 Ex., teilweise signiert und datiert, aus der Serie *Hommage à Berlin*. Abb. nach Foto vom Verfasser.

Abb. 29: *An-sichtskarte (Berlin)* (B 39c), 1965, Klischee-Tondruck, 16 : 12 cm, 30 Ex., teilweise signiert und datiert, aus der Serie *Hommage à Berlin*. Abb. nach Foto vom Verfasser.

Abb. 30: *An-sichtskarte (Berlin)* (B 39b), 1965, Klischee-Tondruck, 16 : 12 cm, 30 Ex., teilweise signiert und datiert, aus der Serie *Hommage à Berlin*. Abb. nach Foto vom Verfasser.

Abb. 31: *Große Aktionskarte* (B 44), 1965, Klischee-Tondruck, auf Pappe kaschiert, mit Nylonschnur und Zeitschrift, 30 : 18 cm, 30 Ex., signiert, datiert und numeriert. Abb. in Katalog 1996a, S. 87.

Abb. 32: Ausstellung *Hommage à Lidice*, Ansicht von Werken u. a. von Sigmar Polke, Joseph Beuys, KP Brehmer, H.P. Alvermann, Stephan Wewerka und Günther Uecker, Galerie René Block, Berlin 1967. Abb. in Gruppenkatalog 1997, o. S.

Abb. 33: Wolf Vostell: *Hommage à Lidice*, 1959-67, Objekt, 61 : 70 cm und 30 : 50 cm, Prag, Tschechisches Museum für die Schönen Künste. Abb. in Gruppenkatalog 1997, o. S.

Abb. 34: H.P. Alvermann: *Warten auf Nürnberg II*, 1966, Objekt, 90 : 35 : 35 cm, Prag, Tschechisches Museum für die Schönen Künste. Abb. in Gruppenkatalog 1997, o. S.

Abb. 35: Gerhard Richter: *Onkel Rudi*, 1965, Öl auf Leinwand, 87 : 49 cm, Prag, Tschechisches Museum für die Schönen Künste. Abb. in Gruppenkatalog 1997, o. S.

Abb. 36: *Deutsche Werte*, 1967, Klischeedrucke und Linolschnitte, 89 : 112 cm, in Plastikfolie eingeschweißt, Prag, Tschechisches Museum für die Schönen Künste. Abb. in Gruppenkatalog 1997, o. S.

Abb. 37: *Starfighter*, 1966, Klischeedruck, 34 : 50 cm, 20 Ex., nicht signiert. Abb. in Brehmer 1994a, S. 21.

Abb. 38: *Volkskampf gegen Atomtod* (B 85), 1967, Klischeedruck, 37 : 30 cm, 20 Ex., nicht signiert. Abb. in Brehmer 1998, S. 19.

Abb. 39: Vorlage für *Volkskampf gegen Atomtod*. Sonderausgabe Volkskampf gegen Atomtod, 20 Pf. (Michel DDR 655), hrsg. von der Post der DDR am 19.9.1958. Abb. nach Foto vom Verfasser.

Abb. 40: Robert Indiana: Sonderausgabe *Love*, 8 cents (Michel USA 1091), hrsg. von der Post der USA am 26.1.1973.
Abb. nach Foto vom Verfasser.

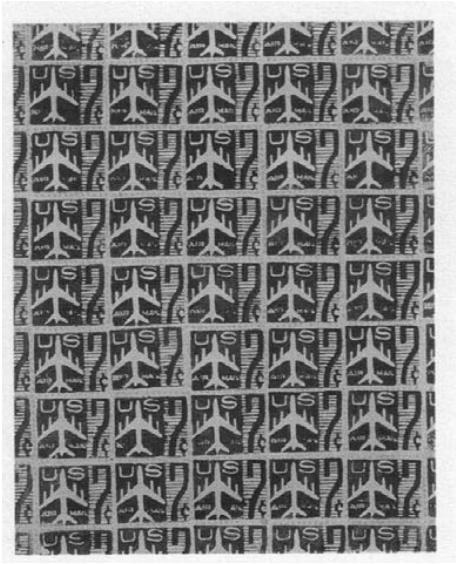


Abb. 41: Andy Warhol: *Red airmail stamps*, Siebdruck auf Leinwand, 1962, 50,8 : 40,6 cm, Privatsammlung, Scarsdale, New York.
Abb. aus Katalog 1989, S. 166.

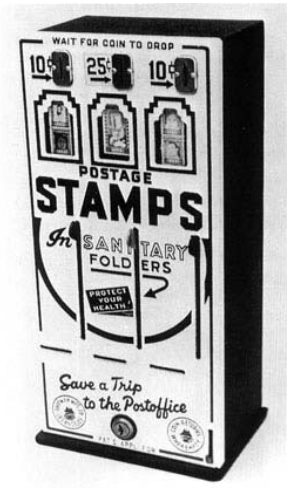


Abb. 42: Robert Watts: *Stamp machine*, 1961, Objekt mit Briefmarken.
Abb. in Katalog 1992a, S. 229.

Abb. 43: Ohne Titel (*Schachtel Briefmarken*), 1966, Klischeedruck, kaschiert und zu Objekt gefaltet, mit echten Briefmarken, 12,5 : 10,0 : 2,0 cm, Auflage unbekannt, signiert und datiert, KP BREHMER Sammlung und Nachlass GbR, Berlin. Abb. nach Foto vom Verfasser.

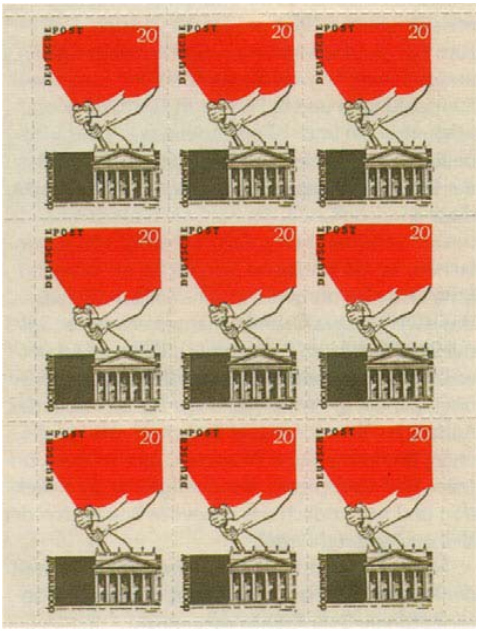


Abb. 44: *Documenta-Block* (B 116), 1968, Offsetdruck, mit Perforation und rückseitiger Gummierung, 10 : 15 cm, erschienen 1968 zur documenta 4. Abb. in Brehmer 1998, S. 20.

Abb. 45: Vorlage für *Documenta-Block*. Sonderausgabe der Volksrepublik China, 8 F, (Michel China 442), hrsg. von der chinesischen Post am 1.5.1959. Abb. nach Foto vom Verfasser.

Abb. 46: Kriegspropaganda-Fälschung der Freimarkenausgabe Adolf Hitler, 6 Pf. (vgl. Michel Deutsches Reich 785), mit dem Bildnis von Heinrich Himmler, 1943 in England hergestellt. Abb. in Katalog 1990b, S. 90.

Abb. 47: Kriegspropaganda-Fälschung der Freimarkenausgabe Adolf Hitler, 12 Pf. (vgl. Michel Deutsches Reich 788), 1944 von US-Armee in Rom hergestellt. Abb. in Brehmer 1994a, S. 10.

Abb. 48: John Heartfield: *Ab 1. Januar neue Briefmarken im Dritten Reich*, 1934, Fotomontage, 38 : 27 cm, erschienen in der AIZ, Prag, Nr.1, 4.1.1934. Abb. in Katalog 1991c, S. 260.

Abb. 50: Vorlage für *Thälmann-Marke*. Sonderausgabe zum 70. Geburtstag Ernst Thälmanns, 20 Pf. (Michel DDR 520A, vgl. auch 520B), hrsg. von der Post der DDR am 16.4.1956. Abb. nach Foto vom Verfasser.

Abb. 49: *Thälmann-Marke* (Jahresgabe für den Kunstverein in Hamburg) (B 136), 1971, Linolschnitt, 37,5 : 54,5 cm, 1. Version 50 Ex., signiert und numeriert, 2. Version unlimitiert, in der ersten Auflage 297 Ex. signiert. Abb. in Brehmer 1994a, S. 45.

Abb. 51: *Auswahlbeutel Nr. 25 (Köpfe des 20. Jahrhunderts)*, 1967/69, Linolschnitte und Klischeedrucke, in Plastikfolie eingeschweißt, 120 : 200 cm, Kunsthalle Recklinghausen. Abb. in Brehmer 1998, S. 49.

Abb. 52: *Briefmarkenauswahl Sozialistische Staaten, Billiger*, 1967/91, Linolschnitte und Serigrafie, in Plastikfolie eingeschweißt, 120 : 200 cm, Privatsammlung, Berlin. Abb. in Brehmer 1998, S. 49.

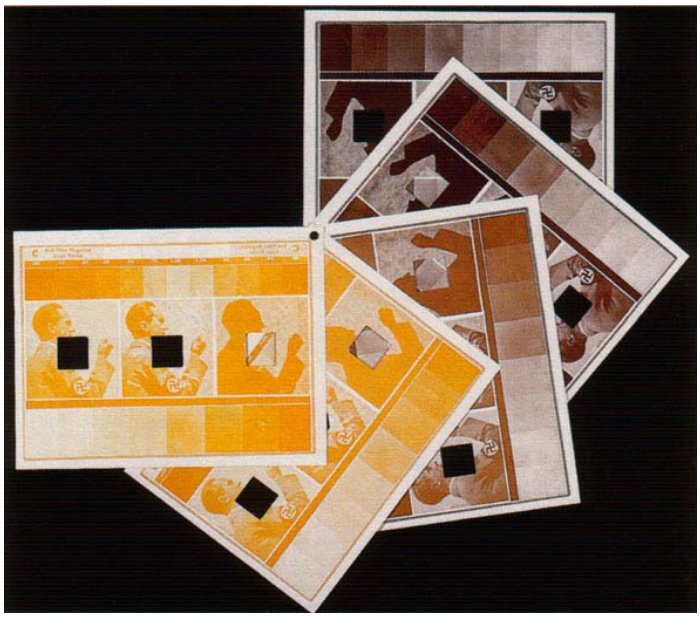


Abb. 53: *Braunwertskala*, 1968, Klischeedruck, auf Pappe kaschiert, 19 : 25 cm, 10 Probeex., signiert, 100 Ex. 1971, signiert und numeriert. Abb. in Brehmer 1998, S. 94.

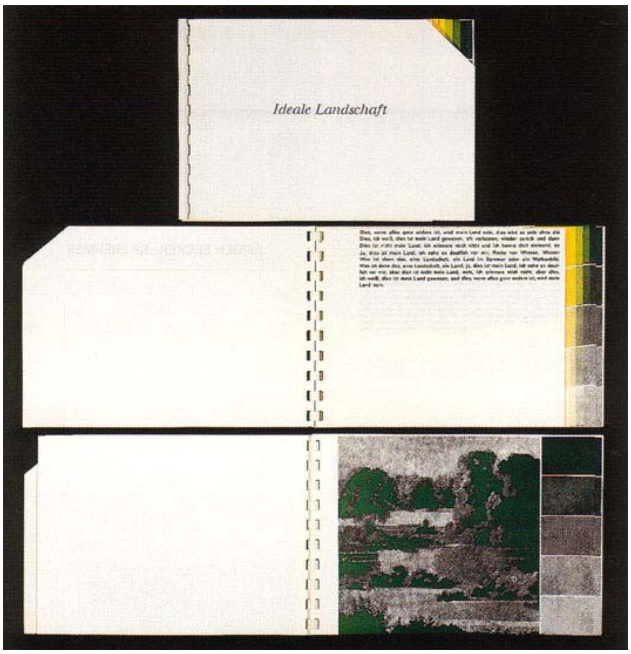


Abb. 54: *Ideale Landschaft, Farbmusterbuch (Volksausgabe)*, zusammen mit Jürgen Becker, 1968, 14 : 21 cm, 750 Ex., nicht signiert. Abb. in Brehmer 1998, S. 106.

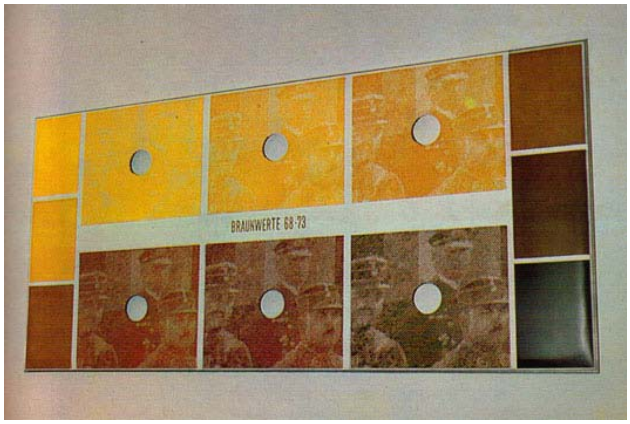


Abb. 55: *Druckfarben Braunwertskala (Braunwerte 68-73)*, 1969, 120 : 250 cm, Klischeedruck auf Kunststoff, Hamburger Kunsthalle. Abb. in Brehmer 1971, o. S.

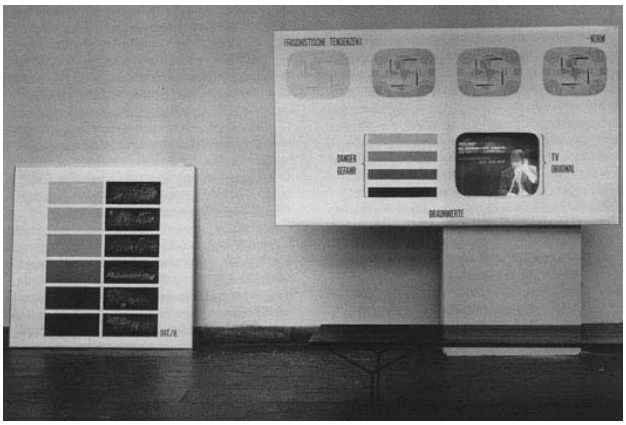


Abb. 56: *TV-Braunwerte (Testbild II)*, 1970, zweiteilig, Klischeedruck auf Kunststoff, Fernsehgerät, 120 : 200 cm und 120 : 120 cm, KP BREHMER Sammlung und Nachlass GbR, Berlin. Abb. in Brehmer 1998, S. 64.

Abb. 57: *Aufsteller 20 / Eye-cream 1* (B 49), 1966, Klischeedruck, auf Pappe kaschiert und gefaltet, 95 : 90 : 45 cm, 1 Probeex., signiert, 2 Ex., rückseitig signiert, datiert und numeriert, Sammlung Monika Brehmer, Berlin. Abb. in Brehmer 1998, S. 40.

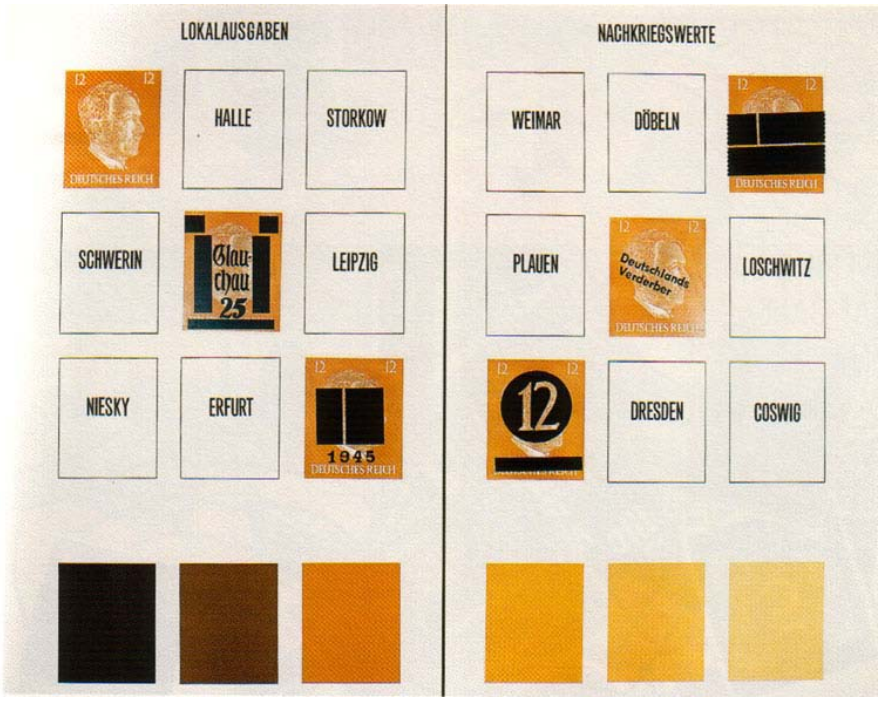


Abb. 58: *Beispiel einer Bewältigung der Vergangenheit*, 1967/69, Klischeedruck auf Kunststoff, 180 : 230 cm, KP BREHMER Sammlung und Nachlass GbR, Berlin. Abb. in Brehmer 1998, S. 47.

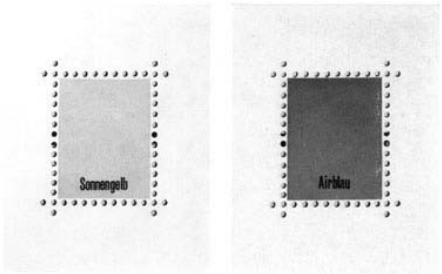


Abb. 59: *Farbmuster Klarer Himmel* (B 125), 1970, Hochdruck auf Karton, gestanzt, je 90 : 60 cm, 2 Probedrucke, signiert. Abb. in Block 1971, S. 113.

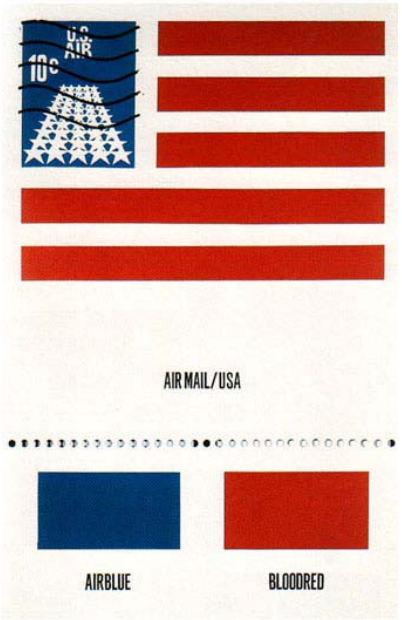


Abb. 60: *Farbmuster Airblue-Bloodred*, 1967/70, Klischeedruck und Acryl auf Kunststoff, 80 : 115 cm, KP BREHMER Sammlung und Nachlass GbR, Berlin. Abb. in Brehmer 1998, S. 77.

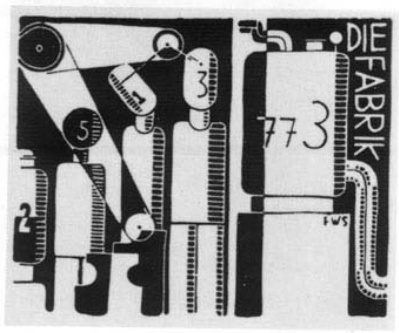


Abb. 61: Franz Wilhelm Seiwert: *Die Fabrik*, 1923, Linolschnitt, 24,6 : 30,5 cm. Abb. in Bohnen 1978, S. 180.

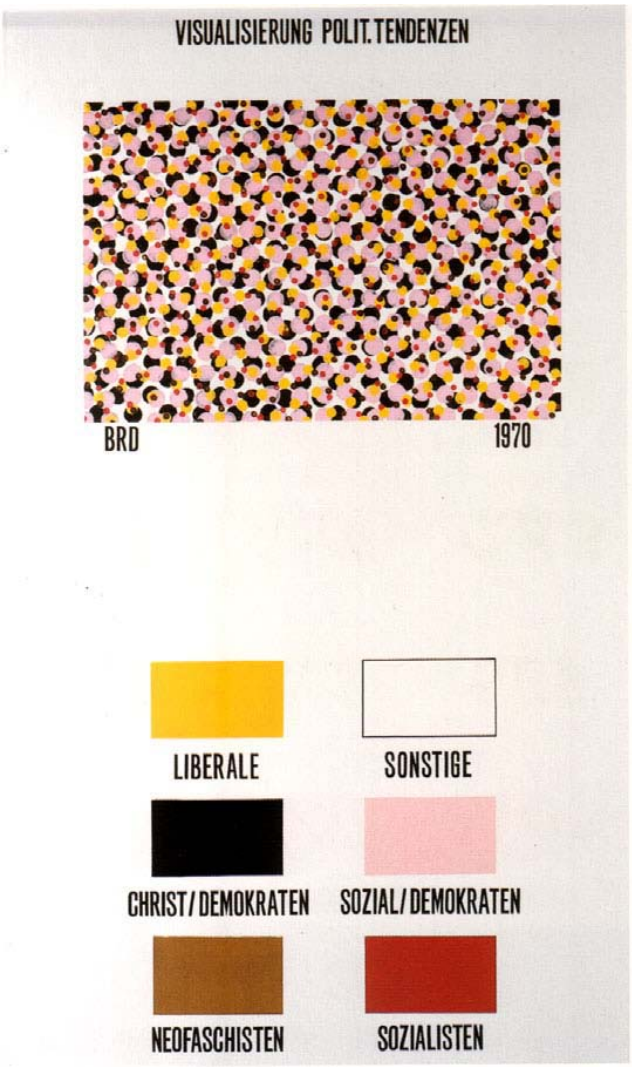


Abb. 62: *Farbmuster Visualisierung politischer Tendenzen*, 1970, Klischeedruck auf Kunststoff, 200 : 115 cm, KP BREHMER Sammlung und Nachlass GbR, Berlin. Abb. in Brehmer 1998, S. 138.

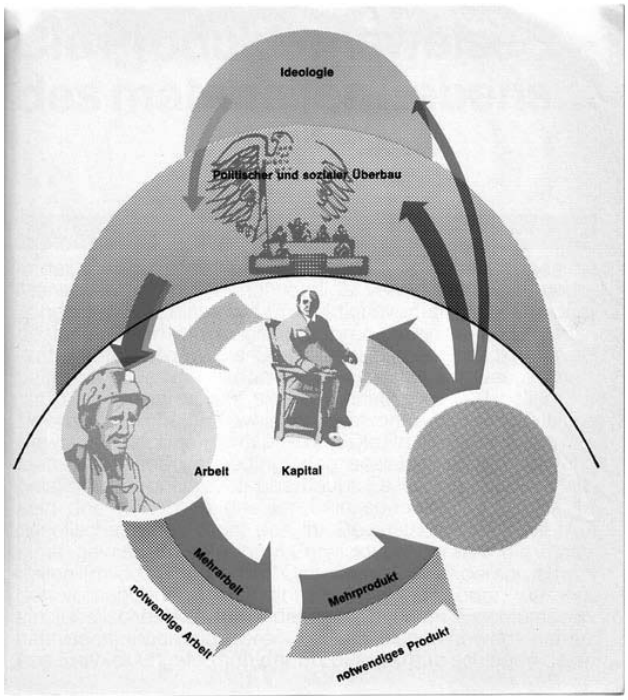


Abb. 63: Gernot Bubenik: Ohne Titel (*Illustration zum Kapitalismus*), 1970. Abb. in Katalog 1970a, o. S.

Abb. 64: Peter Brüning: *Legenden 1964*, 1964, Lithografie mit Deckweiß und Pastellkreide, 55,5 : 52,0 cm. Abb. in Katalog 1996a, S. 53.

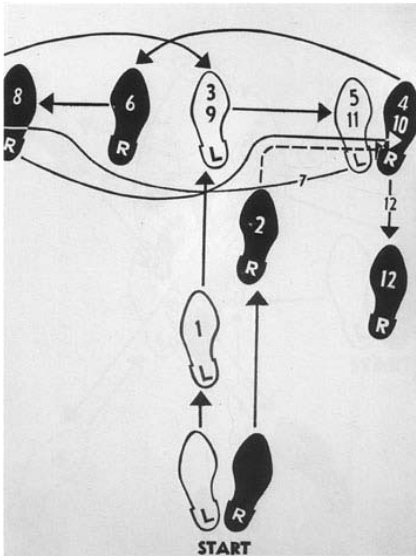


Abb. 65: Andy Warhol: *Dance Diagram (Tango)*, 1962, Acryl auf Leinwand, 181,1: 132,1 cm, Nachlaß Andy Warhol. Abb. in Katalog 1989, S. 175.

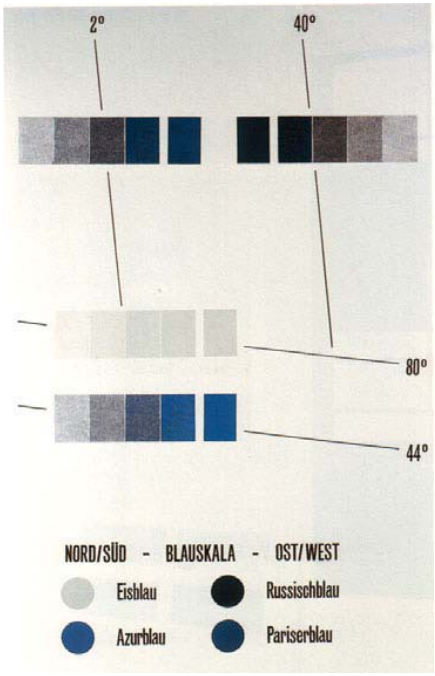


Abb. 66: *Farbengeographie I – Lokalisierung von Blauwerten*, 1969, Klischeedruck auf Kunststoff, 182 : 116 cm, KP BREHMER Sammlung und Nachlass GbR, Berlin. Abb. in Brehmer 1998, S. 84.

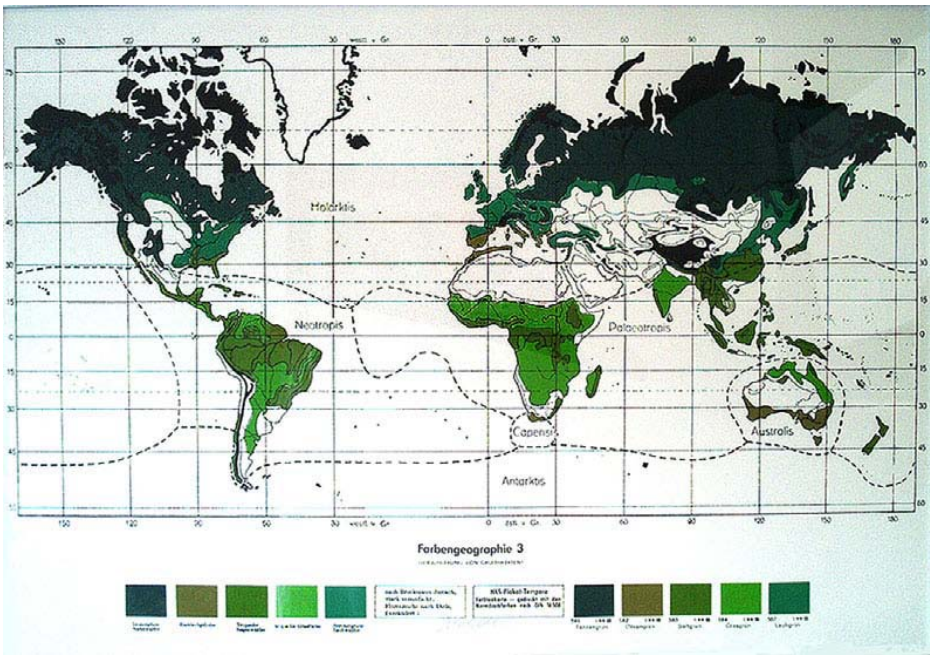


Abb. 67: *Farbengeographie III – Lokalisierung von Grünwerten* (B 146), 1973/74, Serigrafie, 67,8 : 99,5 cm, 650 Ex., signiert. Abb. nach Foto vom Verfasser.

Abb. 68: *Investment Climate* (B 134), 1971, Serigrafie, 60 : 40 cm, 100 Ex., signiert, datiert und numeriert. Abb. in Block 1971, S. 116.

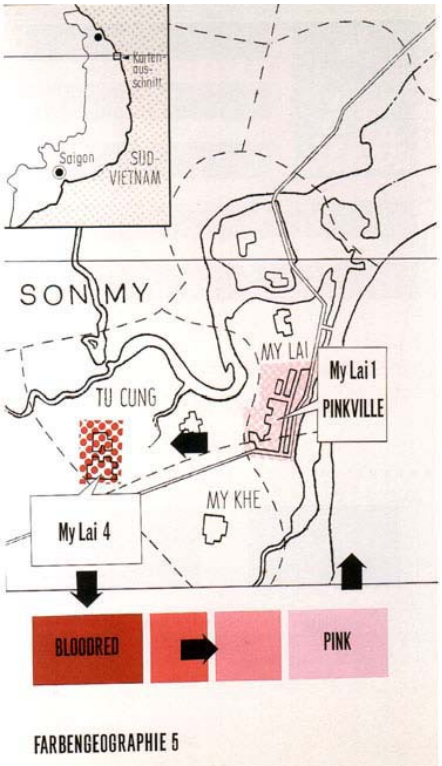


Abb. 69: *Farbengeographie 5, Lokalisierung von Rot/Rosa*, 1971, Acryl auf Kunststoff, 200 : 116 cm, KP BREHMER Sammlung und Nachlass GbR, Berlin. Abb. in Brehmer 1998, S. 78.

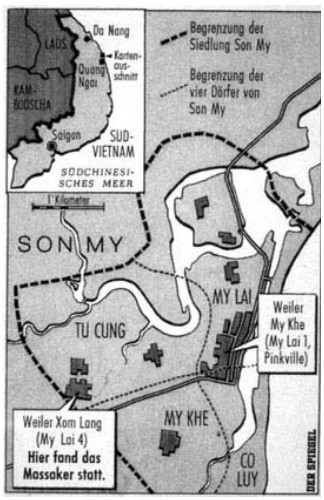


Abb. 70: Vorlage für *Farbengeographie 5, Lokalisierung von Rot/Rosa*, Grafik zum Massaker von My Lai, in: Der Spiegel, 1971b, S. 101, im Nachlaß des Künstlers. Abb. nach Foto vom Verfasser.

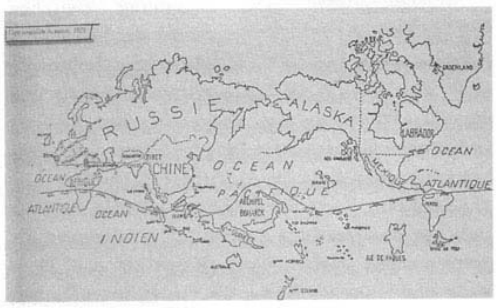


Abb. 71: *Carte Surréaliste du Monde*, 1929. Abb. in Katalog 1997c, S. 25.

Abb. 72: Jasper Johns: *Map*, 1961, Öl auf Leinwand, 198 : 308 cm, Museum of Modern Art, New York. Abb. in Katalog 1991d, S. 224.

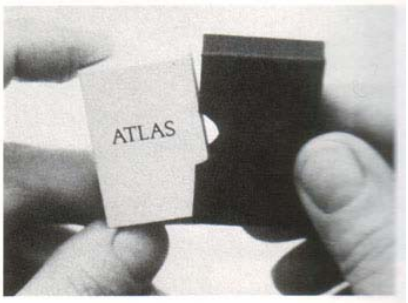
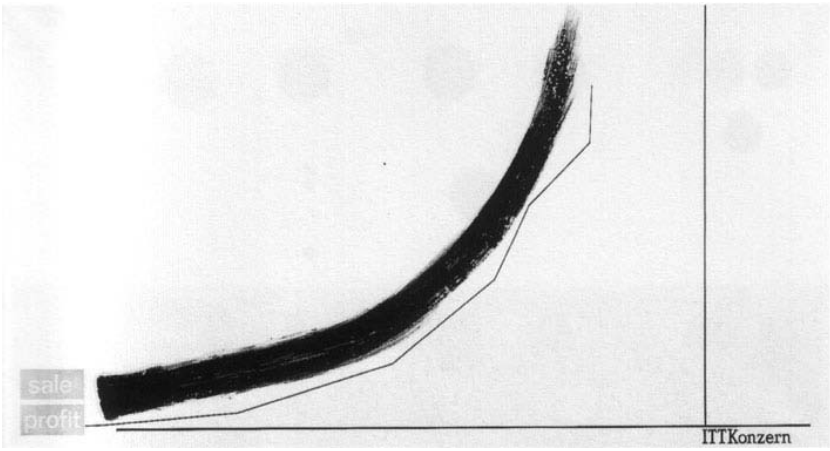
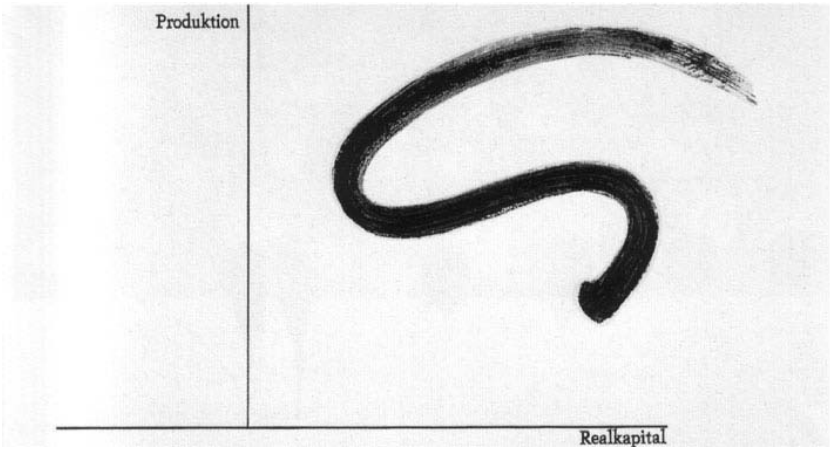


Abb. 73: Marcel Broodthaers: *La conquête de l'espace, Atlas à usage des artistes et des militaires*, 1975, Offset, 3,8 : 2,5 cm, im Schuber. Abb. in Katalog 1997c, S. 28.





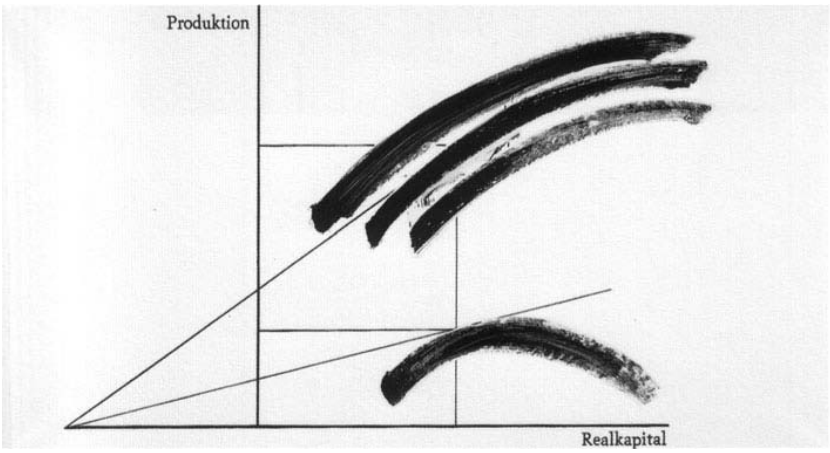


Abb. 74: *Realkapital – Produktion* (Tafeln I-III), 1974, Acryl auf Kunststoff, je 120 : 220 cm, KP BREHMER Sammlung und Nachlass GbR, Berlin. Abb. in Brehmer 1998, S. 125.

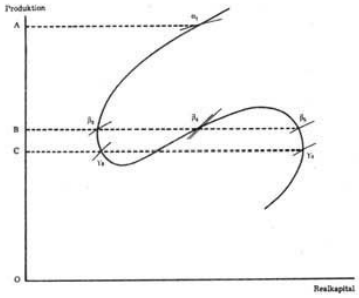


Abb. 75: Vorlage für *Realkapital – Produktion* (Tafel II), Realkapital – Produktion, in: Robinson 1972, S. 356. Abb. nach Foto vom Verfasser.

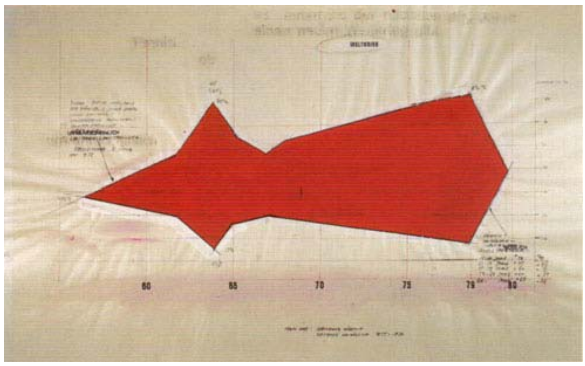


Abb. 76: *Form aus: Weltkrieg möglich – Weltkrieg unmöglich, 1955-1980*, undatiert, Dispersion und Bleistift auf Millimeterpapier, 66,5 : 105 cm, Sammlung Monika Brehmer, Berlin. Abb. in Brehmer 1998, S. 121.

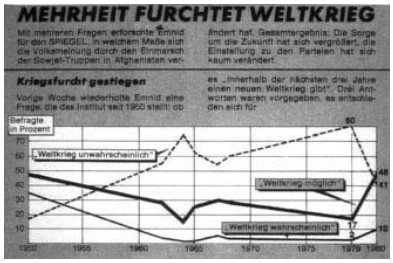


Abb. 77: Vorlage für *Form aus: Weltkrieg möglich – Weltkrieg unmöglich, 1955-1980*, Mehrheit fürchtet Weltkrieg, in: Der Spiegel, o. J., S. 12, im Nachlaß des Künstlers. Abb. nach Foto vom Verfasser.

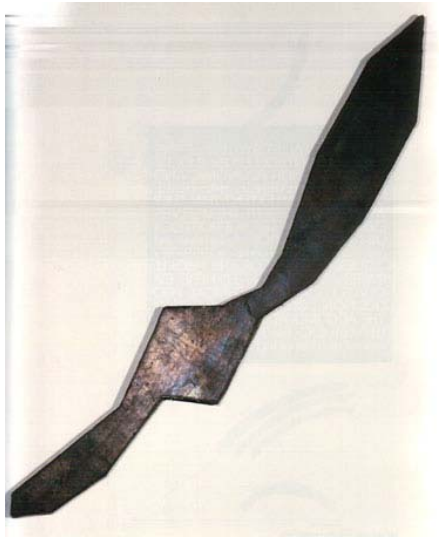


Abb. 78: *Rohstoffpreise für Blei, Monats-, Höchst- und Tiefstkurse Index*, undatiert, Bleiblech über Sperrholz gebogen, 12 : 68,5 : 2 cm, KP BREHMER Sammlung und Nachlass GbR, Berlin.
Abb. in Brehmer 1998, S. 123.

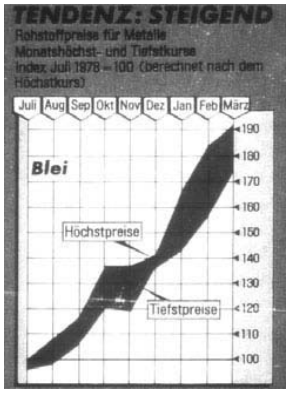


Abb. 79: Vorlage für *Rohstoffpreise für Blei, Monats-, Höchst- und Tiefstkurse Index*, Tendenz: steigend, in: Der Spiegel, 17, 1979, o. S., im Nachlaß des Künstlers. Abb. nach Foto vom Verfasser.

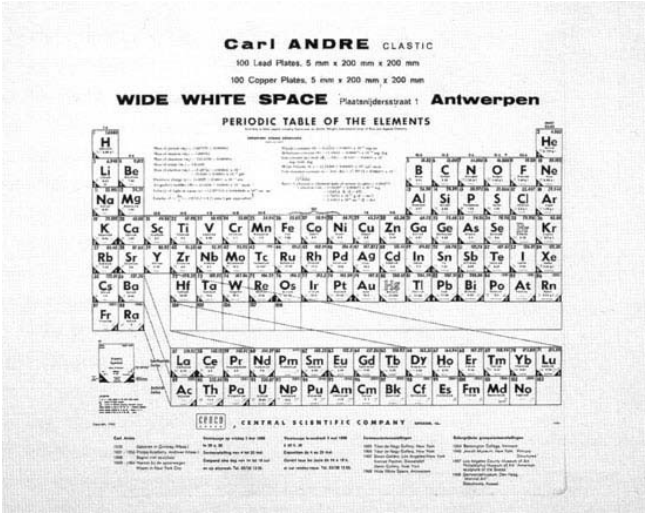


Abb. 80: Carl Andre: Plakat für die Wide White Space Gallery, Antwerpen (periodic table of the elements), 1968, Serigrafie, 50 : 60 cm, Sammlung Marzona, Udine. Abb. in Katalog 1997d, S. 157.

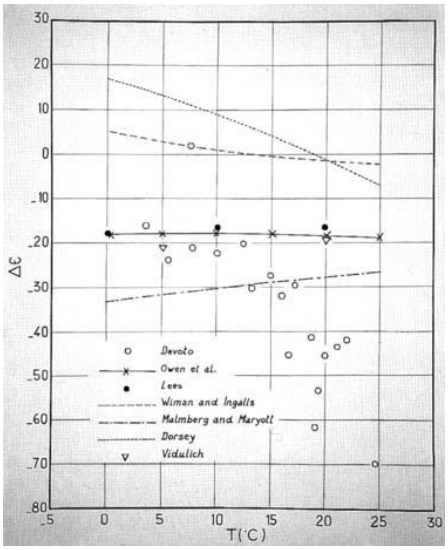


Abb. 81: Bernar Venet: *Nuclear Physics Diagram*, 1967, Acryl auf Leinwand, 160 : 131 cm. Abb. in Katalog 1997d, S. 149.

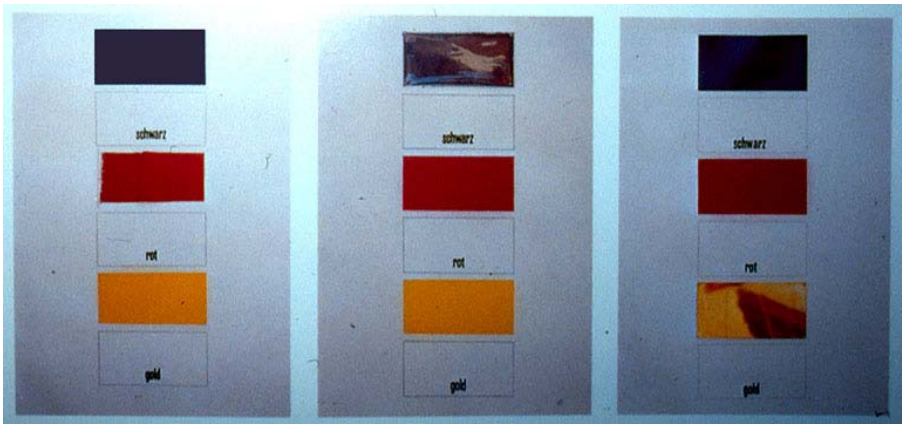


Abb. 82: *Druckmuster Nationalfarben I-III*, 1969, Mischtechnik auf Kunststoff und Objekte (Erde, roter Filz und Messingplatte), jeweils 180 : 120 cm, Privatsammlung, Berlin. Abb. in Katalog 1978c, S. 159.

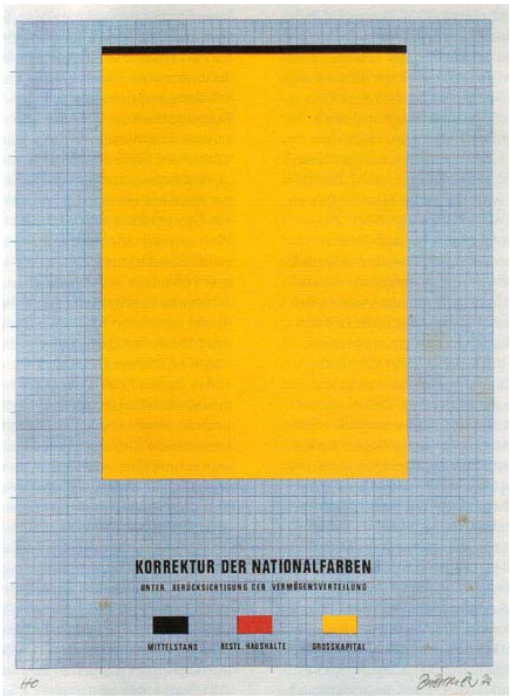


Abb. 83: *Korrektur der Nationalfarben* (B 128), 1970, Offset, 28 : 20 cm, 80 Maschinenandrucke, signiert und numeriert, 225.000 Ex., erschienen als Beilage in der Wirtschaftszeitschrift Capital, März 1971.
Abb. in Brehmer 1998, S. 13.

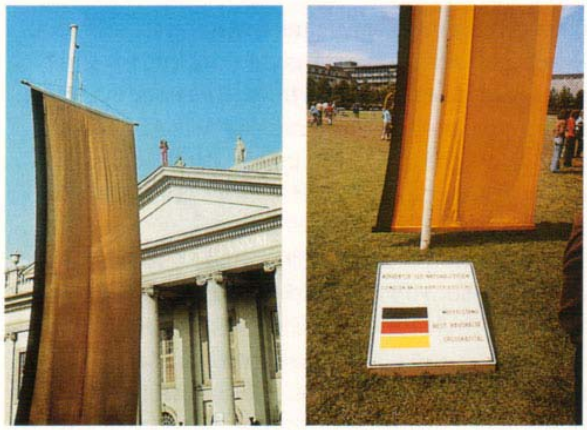


Abb. 84: Ansicht der *Korrektur der Nationalfarben* vor dem Fridericianum auf der documenta 5, Kassel 1972.
Abb. in Brehmer 1998, S. 60.

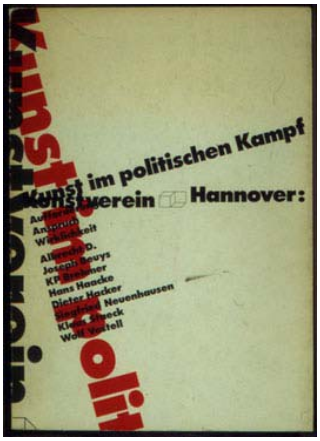


Abb. 85: Katalog zur Ausstellung *Kunst im politischen Kampf*, Kunstverein Hannover 1973.
Abb. nach Foto vom Verfasser.

Abb. 86: Kolloquium zur Ausstellung *Kunst im politischen Kampf*, Kunstverein Hannover 1973, von links: Gerhard Steidl, Klaus Staeck, Joseph Beuys, Wolf Vostell, Siegfried Neuenhausen, Helmut R. Leppien, Christos M. Joachimides, Albrecht D., KP Brehmer, Petra Leppien. Abb. in Brehmer 1998, S. 220.

Abb. 87: Siegfried Neuenhausen: Figurengruppe („Demonstrantengruppe"), *Kunst im politischen Kampf*, Kunstverein Hannover 1973. Abb. in Gruppenkatalog 1974a, S. 27.

Abb. 88: Hans Haacke: Umfrage für das Besucherprofil, *Kunst im politischen Kampf*, Kunstverein Hannover 1973. Abb. in Gruppenkatalog 1974a, S. 29.

Abb. 89: Klaus Staeck: Ausstellungsbeiträge, *Kunst im politischen Kampf*, Kunstverein Hannover 1973. Abb. in Gruppenkatalog 1974a, S. 29.

Abb. 90: Wolf Vostell: *Mania*, *Kunst im politischen Kampf*, Kunstverein Hannover 1973. Abb. in Gruppenkatalog 1974a, S. 27.

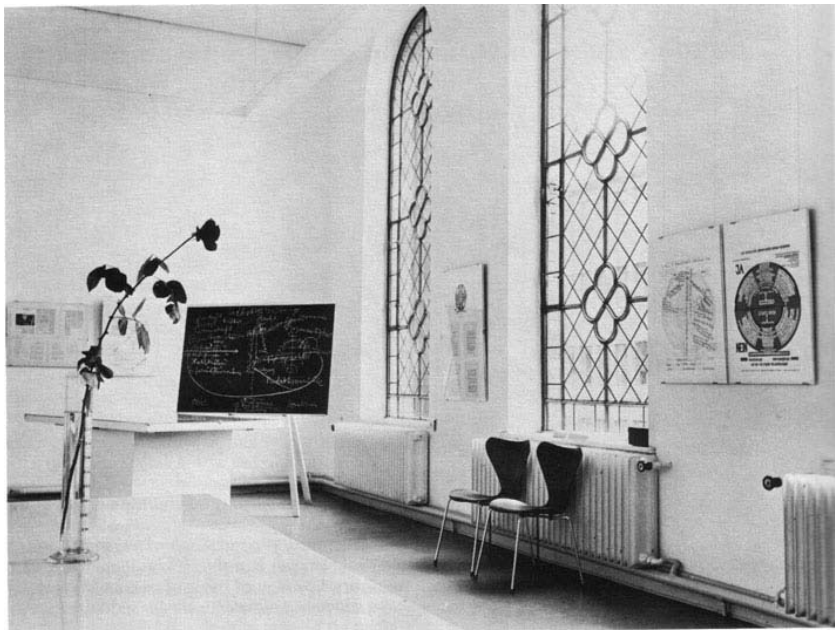


Abb. 91: Joseph Beuys: Büro der *Organisation für direkte Demokratie durch Volksabstimmung*, *Kunst im politischen Kampf*, Kunstverein Hannover 1973. Abb. in Gruppenkatalog 1974a, S. 26.

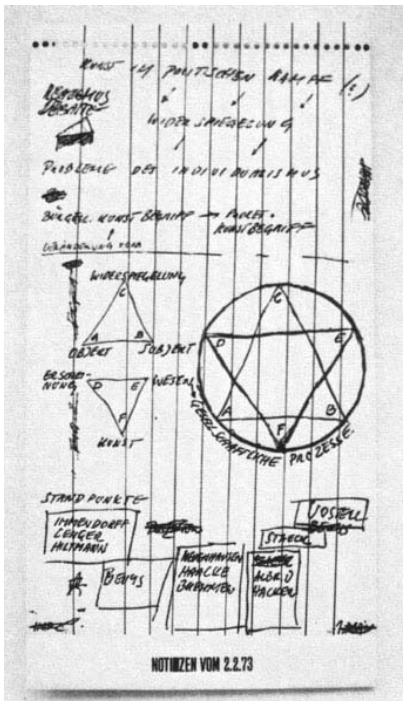


Abb. 92: *Notizen*, 1973, ohne weitere Angaben, *Kunst im politischen Kampf*, Kunstverein Hannover 1973. Abb. in Gruppenkatalog 1974a, S. 26.

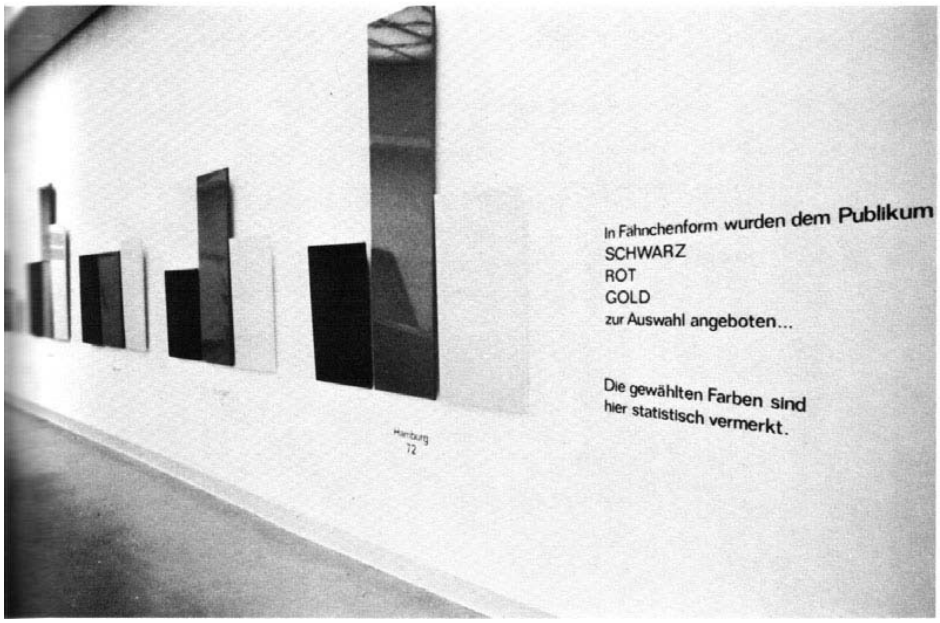


Abb. 93: *Farbtest Nationalfarben*, 1972/73, Wandinstallation aus Kunststoff, 15-teilig, KP BREHMER Sammlung und Nachlass GbR, Berlin. Abb. in Gruppenkatalog 1974a, S. 57.

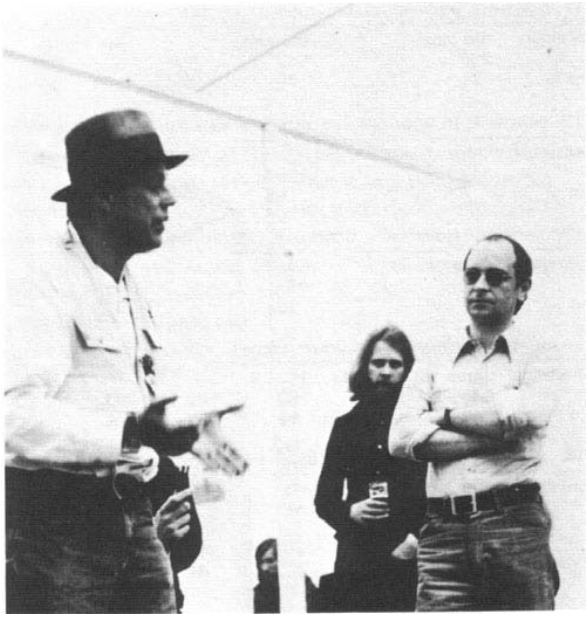
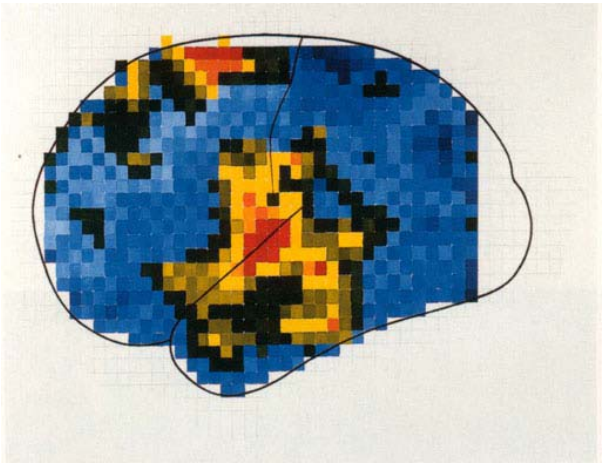
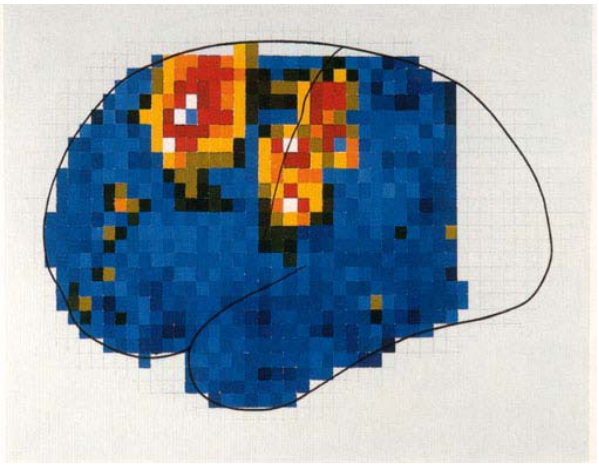


Abb. 94: Joseph Beuys und KP Brehmer in der Diskussion, *Kunst im politischen Kampf*, Kunstverein Hannover 1973. Abb. in Gruppenkatalog 1974a, S. 32.





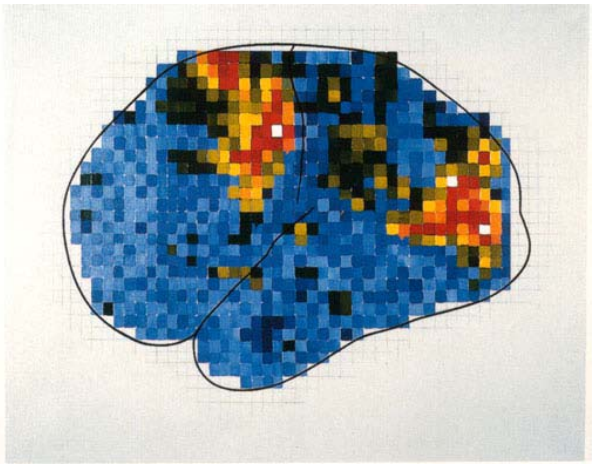


Abb. 95: *Über Bilder: Über Bilder reden, Über Bilder mit Händen und Füßen reden*, *Bilder ansehen*, 1975, dreiteilig, Dispersion auf Leinwand, je 120 : 150 cm, rückseitig signiert und datiert, KP BREHMER Sammlung und Nachlass GbR, Berlin. Abb. in Brehmer 1998, S. 150.

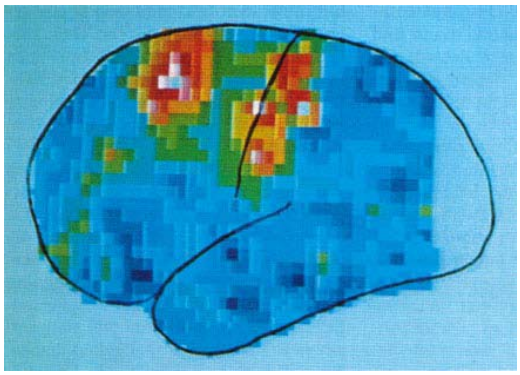


Abb. 96: Vorlage für *Über Bilder: Über Bilder mit Händen und Füßen reden*, Durchblutungsmuster der Großhirnrinde, in: Lassen 1978, S. 50. Abb. nach Foto vom Verfasser.

Abb. 97: *Akt*, 1975, Acryl auf Kunststoff, 180 : 115 cm, KP BREHMER Sammlung und Nachlass GbR, Berlin. Abb. in: Brehmer 1998, S. 147.

Abb. 98: Vorlage für *Akt*, So warm und so kalt ist ein Mensch, in: Stern, 18.-24.11.1973, S. 142, im Nachlaß des Künstlers. Abb. nach Foto vom Verfasser.

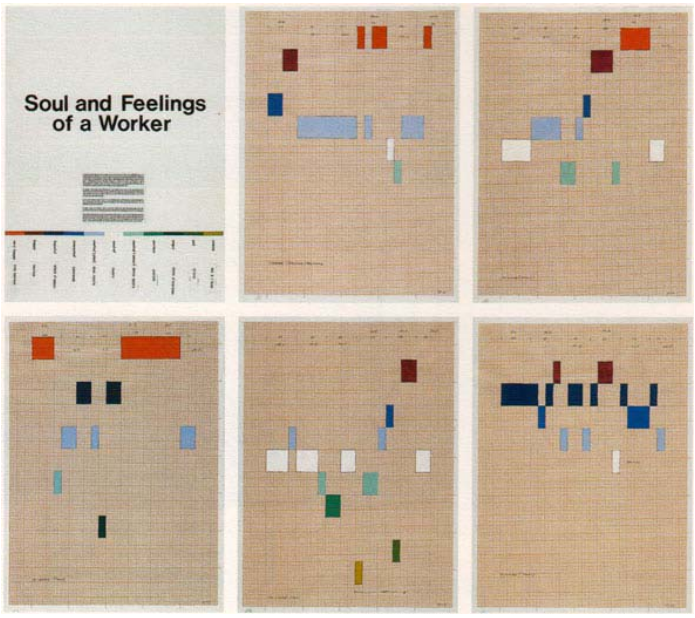


Abb. 99: *Seele und Gefühle eines Arbeiters (2. Version)*, 1978/80, 42-teilig, Dispersion und Bleistift auf Millimeterpapier, je 42 : 29,8 cm, KP BREHMER Sammlung und Nachlass GbR, Berlin.
Abb. in Brehmer 1998, S. 114.

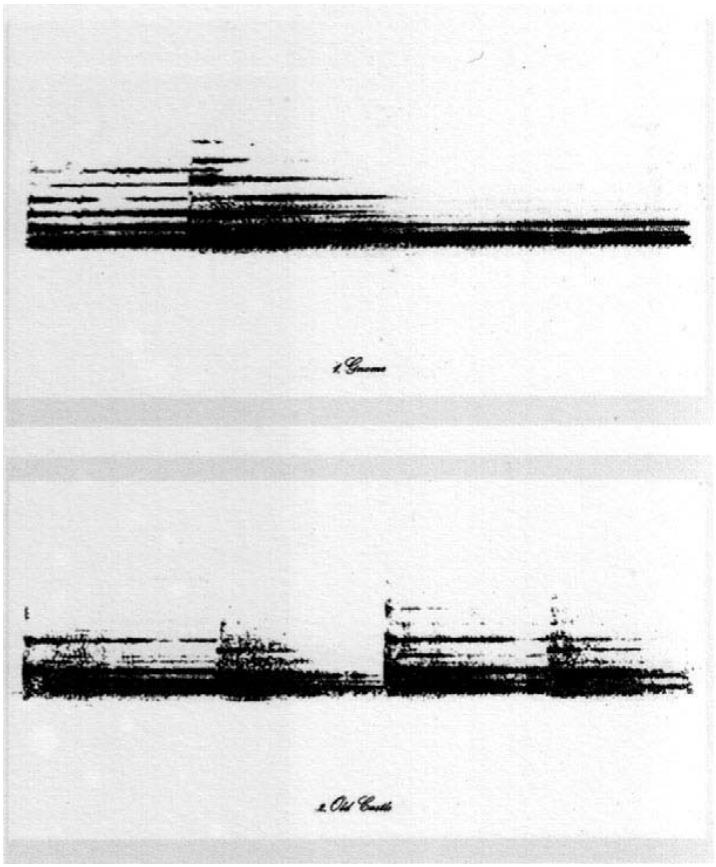


Abb. 100: *Bilder einer Ausstellung (1. Gnome, 2. Old Castle)*, 1975, zehnteilig, Fotoradierungen auf Kupferdruckpapier, je 20 : 36,5 cm, 15 Ex., unsigniert. Abb. in: Brehmer 1998, S. 108.

Abb. 101: *Wie mich die Schlange sieht – Wie ich die Schlange sehe*, 1985, Dispersion auf Leinwand, zweiteilig, 190 : 130 cm und 31 : 47 cm, Privatsammlung, Berlin. Abb. in: Brehmer 1998, S. 171.

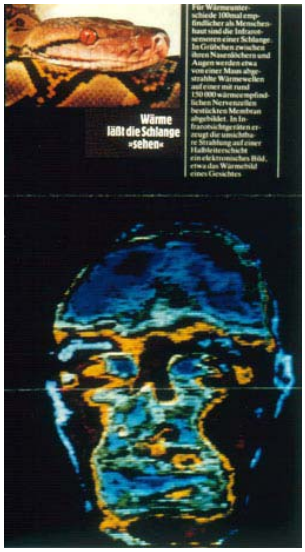


Abb. 102: Vorlage für *Wie mich die Schlange sieht – Wie ich die Schlange sehe*, Wärme läßt die Schlange sehen, in: Geo, ohne nähere Angabe, im Nachlaß des Künstlers. Abb. nach Foto vom Verfasser.

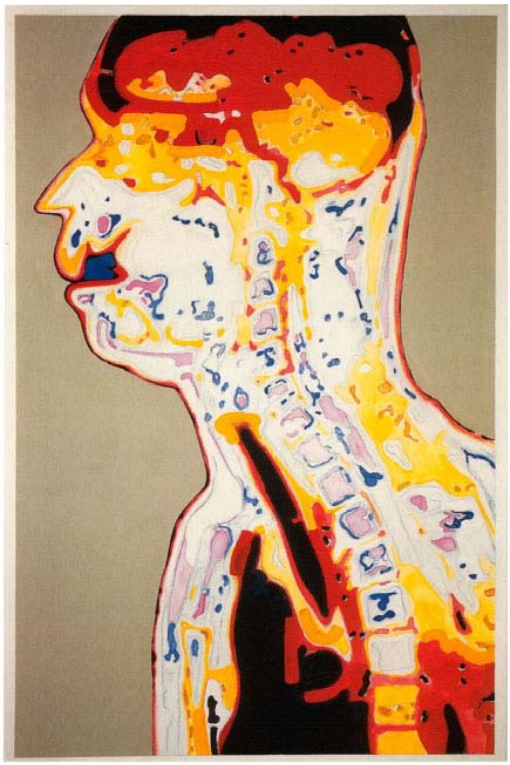


Abb. 103: *Deutscher Mann*, 1984, Dispersion auf Leinwand, 200 : 120 cm, KP BREHMER Sammlung und Nachlass GbR, Berlin. Abb. in Brehmer 1998, S. 165.

Abb. 104: Vorlage für *Deutscher Mann*, in: Stern, ohne nähere Angabe, im Nachlaß des Künstlers. Abb. nach Foto vom Verfasser.

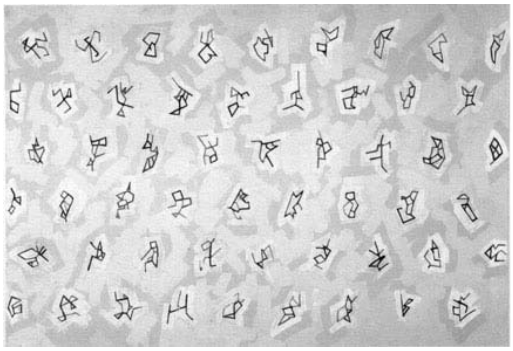


Abb. 105: *Moleküle im Festkörper*, 1983, Dispersion auf Leinwand, 130 : 200 cm, KP BREHMER Sammlung und Nachlass GbR, Berlin. Abb. in Brehmer 1998, S. 178.

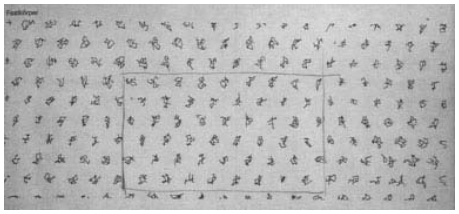


Abb. 106: Vorlage für *Moleküle im Festkörper*, Aggregatszustände, Festkörper, in: Spektrum der Wissenschaft, 1, 1989, S. 80, im Nachlaß des Künstlers. Abb. nach Foto vom Verfasser.

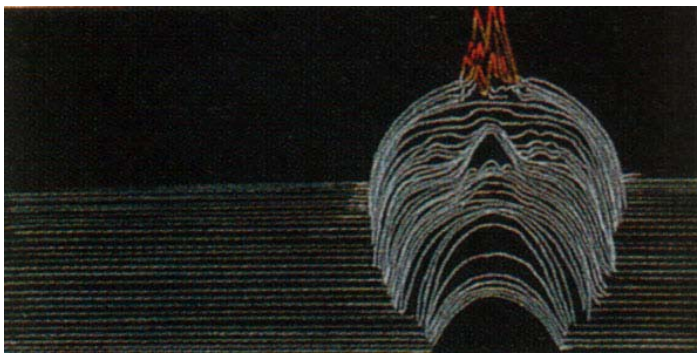


Abb. 107: *Mime*, 1996, Dispersion und Kreide auf Leinwand, 50 : 90 cm, KP BREHMER Sammlung und Nachlass GbR, Berlin. Abb. in Brehmer 1998, S. 188.

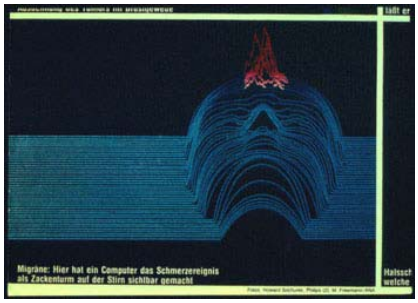


Abb. 108: Vorlage für *Mime*, Migräne, in: Die Bunte, ohne nähere Angabe, im Nachlaß des Künstlers. Abb. nach Foto vom Verfasser.

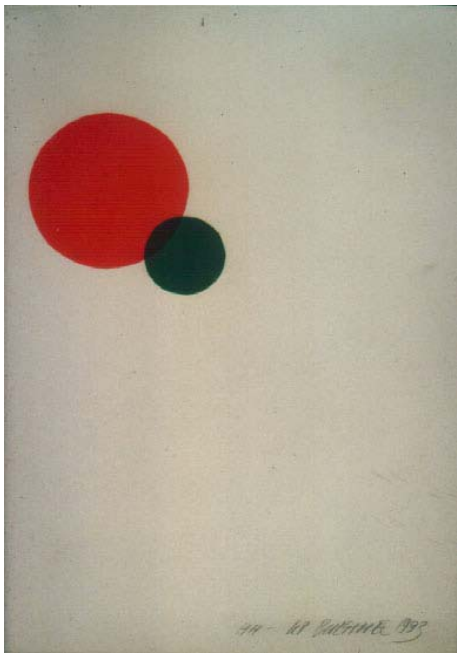


Abb. 109: Entwurf einer Postkarte für den Bürgerschaftswahlkampf in Hamburg, 1993, Collage auf Papier, 16,0 : 11,1 cm, signiert und datiert, rückseitig beschriftet mit „Hamburg-Wahl-1993, Besser als nichts“, KP BREHMER Sammlung und Nachlass GbR, Berlin. Abb. nach Foto vom Verfasser.

Literaturverzeichnis

Einzelkataloge und Texte von KP Brehmer

Brehmer 1965
Klaus Peter Brehmer, Trivialgrafik und Hansjoachim Dietrich, Ereignisbilder, Galerie René Block, Berlin 1965.

Brehmer 1970
KP Brehmer, Goethe-Institut, Athen 1970.

Brehmer 1971
KP Brehmer. Produktion 1962 – 1971, Kunstverein in Hamburg 1971.

Brehmer 1978
KP Brehmer: „Was mich nicht interessiert“, in: Kunstforum International, 29, 1978, S. 56-57.

Brehmer 1985
KP Brehmer. Wie mich die Schlange sieht. Wie ich die Schlange sehe, DAAD-Galerie Berlin 1985.

Brehmer 1986
KP Brehmer. Wie mich die Schlange sieht. Wie ich die Schlange sehe, Büro Orange, München und Stadtgalerie Saarbrücken 1986.

Brehmer 1994a
KP Brehmer. Briefmarken 1966 – 1972, hrsg. von Hubertus Butin, Galerie Bernd Slutzky, Frankfurt a. M. 1994.

Brehmer 1994b
KP Brehmer. Ausstellungsforum der Deutschen Genossenschafts-Hypothekenbank, Hamburg 1994.

Brehmer 1998
KP Brehmer. Alle Künstler lügen, hrsg. von René Block, Museum Fridericianum, Kassel 1998.

Gruppenkataloge

Gruppenkatalog 1963
Klaus P. Brehmer, Detlef Rüscher, Manfred Wotke, Druckgrafik, Galerie am Bismarckplatz, Krefeld 1963.

Gruppenkatalog 1964
Neodada, Pop, Decollage, Kapitalistischer Realismus, Galerie René Block, Berlin 1964.

Gruppenkatalog 1967
Hommage à Lidice, Galerie René Block, Berlin 1967.

Gruppenkatalog 1970
Kunst und Politik, hrsg. von Georg Bussmann, Badischer Kunstverein, Karlsruhe 1970.

Gruppenkatalog 1972a
Szene Berlin Mai 1972, Württembergischer Kunstverein Stuttgart 1972.

Gruppenkatalog 1972b
The Berlin Scene 1972, Gallery House London, Berlin 1972.

Gruppenkatalog 1973
Kunst im politischen Kampf. Aufforderung, Anspruch, Wirklichkeit, hrsg. von Christos M. Joachimides und Helmut R. Leppien, Kunstverein Hannover 1973.

Gruppenkatalog 1974a
Art into Society – Society into Art, hrsg. von Christos M. Joachimides und Norman Rosenthal, Institute of Contemporary Arts London 1974.

Gruppenkatalog 1974b
Aspekte der engagierten Kunst, bearbeitet von Uwe M. Schneede, Kunstverein in Hamburg 1974.

Gruppenkatalog 1978
13° E. Eleven artists working in Berlin, hrsg. von Christos M. Joachimides, Whitechapel Gallery London 1978.

Gruppenkatalog 1979
Eremit? Forscher? Sozialarbeiter? Das veränderte Selbstverständnis von Künstlern, Kunstverein in Hamburg und Kunsthaus Hamburg 1979.

Gruppenkatalog 1986
12 Achtundsechziger '86. Pilot-Projekt für ein Gesamtkonzept der 68er Kunst-Revolte, Kunsthaus Hamburg 1986.

Gruppenkatalog 1989
Synthetische Bildwelten, Galerie Vorsetzen, Hamburg 1989.

Gruppenkatalog 1992
Grafik des Kapitalistischen Realismus, Galerie Bernd Slutzky, Frankfurt a. M. 1992.

Gruppenkatalog 1997
Pro Lidice. 52 Künstler aus Deutschland, kuratiert von René Block, Tschechisches Museum für Bildende Kunst Prag 1997.

Weitere Kataloge

Katalog 1970a
Funktionen bildender Kunst in unserer Gesellschaft, hrsg. von der Arbeitsgruppe Grundlagenforschung der Neuen Gesellschaft für bildende Kunst Berlin, NGfbK, Berlin 1970.

Katalog 1970b
Strategy: Get arts, Edinburgh International Festival, Edinburgh 1970.

Katalog 1971
Gerhard Richter. Arbeiten 1962 – 1971, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf 1971.

Katalog 1972
documenta V. Befragung der Realität, Bildwelten heute, Kassel 1972.

Katalog 1973a
Grafische Techniken, bearbeitet von René Block, Neuer Berliner Kunstverein, Berlin 1973.

Katalog 1973b
Kunst von Kunstvereinen. Jahresgaben: Kunst, Geschmack, Geschäft, Kunstverein Hannover 1973.

Katalog 1974
Multiples. Ein Versuch, die Entwicklung des Auflagenobjektes darzustellen, bearbeitet von René Block, Neuer Berliner Kunstverein, Berlin 1974.

Katalog 1978a
Berlin. A critical view. Ugly realisms. 20s – 30s, Ausstellung und Katalog von Eckart Gillen und Sarah Kent, Institute of Contemporary Arts, London 1978.

Katalog 1978b
Als guter Realist muß ich alles erfinden. Internationaler Realismus heute, Kunstverein in Hamburg 1978.

Katalog 1978c
Kunst des 20. Jahrhunderts aus Berliner Privatbesitz, hrsg. von der Interessengemeinschaft Berliner Kunsthändler e. V., Akademie der Künste, Berlin 1978.

Katalog 1979a
Kunst in Berlin von 1960 bis heute, Berlinische Galerie, Berlin 1979.

Katalog 1979b
75 Jahre Verein Rothenburgsorter Briefmarkensammler von 1904 in Hamburg e. V., Hochschule für bildende Künste, Hamburg 1979.

Katalog 1980
Kunst und Technik in den 20er Jahren. Neue Sachlichkeit und Gegenständlicher Konstruktivismus, hrsg. von Helmut Friedel, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1980.

Katalog 1981
Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939, hrsg. von Laszlo Glozer, Museum Ludwig, Köln 1981.

Katalog 1982
Manfred Leve. Aktionen, Vernissagen, Personen, Institut für moderne Kunst Nürnberg, Köln 1982.

Katalog 1984a
Aufbrüche: Manifeste, Manifestationen. Positionen in der bildenden Kunst zu Beginn der 60er Jahre in Berlin, Düsseldorf und München, hrsg. von Klaus Schrenk, Städtische Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf 1984.

Katalog 1984b
Ansatzpunkte kritischer Kunst heute. Bonner Kunstverein und NGfbK Berlin, Bonn 1984.

Katalog 1985a
1945 – 1985, Kunst in der Bundesrepublik Deutschland, Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1985.

Katalog 1985b
Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik 1905 – 1985, hrsg. von Christos M. Joachimides, Staatsgalerie Stuttgart, München 1985.

Katalog 1987a
Berlinart 1961 – 1987, hrsg. von Kynaston McShine, Museum of Modern Art, New York, München 1987 (engl. Ausgabe New York 1987).

Katalog 1987b
Brennpunkt Düsseldorf 1962 – 1987. Joseph Beuys, die Akademie, der allgemeine Aufbruch, Kunstmuseum Düsseldorf 1987.

Katalog 1989
Andy Warhol. Retrospektive, Museum Ludwig, Köln, München 1989.

Katalog 1990a
Um 1968. Konkrete Utopien in Kunst und Gesellschaft, hrsg. von Marie Luise Syring, Städtische Kunsthalle Düsseldorf, Köln 1990.

Katalog 1990b
Michel Briefmarken-Katalog, Deutschland 1990/91, München 1990.

Katalog 1991a
Interferenzen. Kunst aus Westberlin 1960-1990, NGfbK Berlin 1991.

Katalog 1991b
Die Künstlerpostkarte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart, Altonaer Museum Hamburg, München 1991.

Katalog 1991c
John Heartfield. Akademie der Künste zu Berlin 1991, Köln 1991.

Katalog 1991d
The Museum of Modern Art, New York. The History and the Collection, New York 1991, S. 224.

Katalog 1992a
Pop Art, hrsg. von Marco Livingstone, Museum Ludwig, Köln 1992.

Katalog 1992b
Wiesbaden FLUXUS 1992, Nassauischer Kunstverein, Wiesbaden 1992.

Katalog 1993
Die Sprache der Kunst. Die Beziehung von Text und Bild in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Kunsthalle Wien, Ostfildern-Ruit 1993.

Katalog 1995
RAM. Realität – Anspruch – Medium, Badischer Kunstverein Karlsruhe u. a., Köln 1995.

Katalog 1996a
Von Pop bis Polit, hrsg. von Richard W. Gassen und Roland Scotti, Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen am Rhein und Wilhelm-Fabry-Museum, Hilden, Mannheim 1996.

Katalog 1996b
Osteuropa. Mail art im internationalen Netzwerk, hrsg. von Kornelia von Berswordt-Wallrabe, Staatliches Museum Schwerin 1996.

Katalog 1997a
Sigmar Polke. Die drei Lügen der Malerei, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, Ostfildern bei Stuttgart 1997.

Katalog 1997b
Deutschlandbilder. Kunst aus einem geteilten Land, Martin-Gropius-Bau, Berlin 1997.

Katalog 1997c
Atlas mapping. Künstler als Kartographen, Kartographie als Kultur, Offenes Kulturhaus Linz, Wien 1997.

Katalog 1997d
Magie der Zahl in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Staatsgalerie Stuttgart, Ostfildern bei Stuttgart 1997.

Katalog 1999a
Das XX. Jahrhundert. Ein Jahrhundert Kunst in Deutschland, Nationalgalerie Berlin 1999.

Katalog 1999b
Robert Watts, Museum Fridericianum, Kassel 1999.

Katalog 1999c
Max Ernst. Die Retrospektive, Nationalgalerie Berlin und Haus der Kunst München, Köln 1999.

Katalog 2000
Aller Anfang ist Merz. Von Kurt Schwitters bis heute, Sprengel-Museum Hannover, Ostfildern-Ruit 2000.

Katalog 2002
Shopping. 100 Jahre Kunst und Konsum, Schirn Kunsthalle Frankfurt a. M., Ostfildern-Ruit 2002.

Katalog 2003
Science + Fiction. Zwischen Nanowelt und globaler Kultur, Sprengel Museum Hannover, ZKM Karlsruhe und Deutsches Hygiene-Museum Dresden, Berlin 2003.

Weitere Literatur

AKL 1992-
Allgemeines Künstler-Lexikon, München, Leipzig 1992-.

Alloway 1996
Lawrence Alloway: „The development of British Pop“, in: Lippard 1996a, S. 27-66.

Asche 1977
Kurt Asche: Das europäische Postwertzeichen als Kunstwerk 1840-1945. Europa und überseeische Einflußgebiete, Karlsruhe 1977.

Bartels 1978
Daghild Bartels: „Künstlerquerelen gefährden eine Ausstellung“, in: Die Zeit, 28.4.1978.

Bartmann 1985a
Dominik Bartmann: „Neue Figuration“, in: Katalog 1985a, S. 180-202.

Bartmann 1985b
Dominik Bartmann: „Realismus und Pop Art“, in: Katalog 1985a, S. 204-217.

Benjamin 1994
Walter Benjamin: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, in: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt a. M. 1994 (1963), S. 7-44.

Beyme 1998
Klaus von Beyme: Die Kunst der Macht und die Gegenmacht der Kunst, Frankfurt a. M. 1998.

Block 1971
René Block (Hrsg.): Grafik des Kapitalistischen Realismus. KP Brehmer, Hödicke, Lueg, Polke, Richter, Vostell. Werkverzeichnisse bis 1971, unter Mitarbeit von Carl Vogel, Berlin 1971.

Block 1973
René Block 1973: „Bemerkungen zu Anliegen, Auswahl und Aufbau dieser Ausstellung“, in: Katalog 1973a, S. 1-6.

Block 1976
René Block (Hrsg.): KP Brehmer, KH Hödicke, Sigmar Polke, Gerhard Richter, Wolf Vostell. Werkverzeichnisse der Druckgrafik, Bd. 2, 1971 – 1976, Berlin 1976.

Block 1987
René Block: „Fluxus und Fluxismus in Berlin 1964 – 1976“, in: Katalog 1987a, S. 63-77.

Block 1997a
René Block: „Auf einer Reise nach Prag am 17. Januar 1997“, in: Gruppenkatalog 1997, o. S.

Block 1997b
René Block: „Kein Denkmal, sondern Denkanstöße“, in: Katalog 1997b, S. 246-249.

Block 1998
René Block: „Lügen Bilder auch? Erinnerungen eines Kurators und eines Freundes“, in: Brehmer 1998, S. 6-9.

Boehm 1994
Gottfried Boehm: „Die Wiederkehr der Bilder“, in: Was ist ein Bild?, hrsg. von Gottfried Boehm, München 1994, S. 11-38.

Boehm 2001
Gottfried Boehm: „Zwischen Auge und Hand“, in: Heintz 2001a, S. 43-54.

Böhme 1993
Gernot Böhme: Am Ende des Baconschen Zeitalters. Studien zur Wissenschaftsentwicklung, Frankfurt a. M. 1993.

Bogen 2003
Steffen Bogen und Felix Thürlemann: „Jenseits der Opposition von Text und Bild. Überlegungen zu einer Theorie des Diagrammatischen“, in: Die Bildwelt der Diagramme Joachims von Fiore. Zur Medialität religiös-politischer Programme im Mittelalter, hrsg. von Alexander Patschovsky, Stuttgart 2003, S. 1-22.

Bohnen 1978
Uli Bohnen: Franz W. Seiwert, 1894 – 1933, Leben und Werk, Braunschweig 1978.

Bohrer 1978
Karl Heinz Bohrer: „Die Deutschen, ihr Selbsthaß und sein Abbild. Zwei Berliner Ausstellungen in London – eine Fehde und einige Verwirrung“, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 6.12.1978, S. 25.

Bonhoff 1993
Ulrike Maria Bonhoff: Das Diagramm. Kunsthistorische Betrachtung über seine vielfältige Anwendung von der Antike bis zur Neuzeit, Münster 1993.

Bott 1970
Gerhard Bott (Hrsg.): Das Museum der Zukunft, Köln 1970.

Brackert 1970
Gisela Brackert (Hrsg.): Kunst im Käfig. Thesen zum Thema Kunstausstellung, Frankfurt a. M. 1970.

Brayer 1997
Marie-Ange Brayer: „Atlas der Künstlerkartographien. Landkarten als Maß bildlicher Fiktion in der Kunst des 20. Jahrhunderts“, in: Katalog 1997c, S. 21-38.

Brecht 1967
Bertolt Brecht: Schriften zur Literatur und Kunst, Bd. 2, Frankfurt a. M. 1967.

Bredekamp 2003a
Horst Bredekamp und Gabriele Werner (Hrsg.): Bildwelten des Wissens, Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik, Bilder in Prozessen, Bd. 1,1, hrsg. von Horst Bredekamp und Gabriele Werner, Berlin 2003.

Bredekamp 2003b
Horst Bredekamp, Angela Fischel u. a.: „Bildwelten des Wissens“, in: Bredekamp 2003a, S. 9-20.

Bredekamp 2003c
Horst Bredekamp und Gabriele Werner: „Bildunterschätzung – Bildüberschätzung. Ein Gespräch der ‚Bilder des Wissens‘ mit Michael Hagner“, in: Bredekamp 2003a, S. 103-111.

Brenken 1998
Anna Brenken: „Von Schnürsenkeln, Fröschen und Papiertüten“, in: Brehmer 1998, S. 133-138.

Brock 1970
Bazon Brock: „Das Museum als Arbeitsplatz“, in: Bott 1970, S. 26-34.

Brock 1990
Bazon Brock: „Ästhetik in der Alltagswirklichkeit und Emanzipation der Wünsche“, in: Katalog 1990a, S. 183-185.

Buchloh 1989
Benjamin H. D. Buchloh: „Andy Warhols eindimensionale Kunst: 1956 – 1966“, in: Katalog 1989, S. 37-57.

Buci-Glucksmann 1997
Christine Buci-Glucksmann: Der kartographische Blick in der Kunst, Berlin 1997.

Bussmann 1970
Georg Bussmann: „Zu dieser Ausstellung“, in: Gruppenkatalog 1970, o. S.

Butin 1992
Hubertus Butin: „René Block und die ‚Grafik des Kapitalistischen Realismus' von 1967/68", in: Gruppenkatalog 1992, S. 5-29.

Butin 1994
Hubertus Butin: „KP Brehmer. Die Briefmarkengrafiken", in: Brehmer 1994a, S. 5-13.

Butin 1998
Hubertus Butin: „'Werft Eure Paletten auf den Misthaufen.' – KP Brehmers frühe Druckgrafik im Kontext ihrer Zeit", in: Brehmer 1998, S. 10-24.

C. H. 1973
C. H.: „Kunst unter miserablen Bedingungen aufnehmen", in: Neue Hannoversche Presse, 4.5.1973.

Conzen 1999
Ina Conzen: „Das Versteckspiel der Wahrheit. Zu den Fluxuseditionen von Robert Watts", in: Katalog 1999b, S. 18-24.

Crane 1984a
Michael Crane und Mary Stofflet (Hrsg.): Correspondence Art. Source Book for the Network of International Postal Art, San Francisco 1984.

Crane 1984b
Michael Crane: „A definition of correspondence art", in: Crane 1984a, S. 3-36.

Crane 1984c
Michael Crane: „The origins of correspondence art", in: Crane 1984a, S. 83-116.

Crelier 2001
Gérard Crelier und Thomas Järmann: „Abbildung von Wahrnehmung und Denken", in: Heintz 2001a, S. 95-108.

Damus 1973
Martin Damus: Funktionen der Bildenden Kunst im Spätkapitalismus, Frankfurt a. M. 1973.

Damus 1995
Martin Damus: Kunst in der BRD, 1945 – 1990, Reinbek 1995.

Danto 1996
Arthur C. Danto: Kunst nach dem Ende der Kunst, München 1996.

DFG 1974
Deutsche Forschungsgemeinschaft: Denkschrift Museen. Zur Lage der Museen in der Bundesrepublik Deutschland und Berlin (West), Bonn-Bad Godesberg 1974.

Dienst 1985a
Rolf-Gunther Dienst: „20 Jahre Kunst in Berlin", in: Das Kunstwerk, 4/5, XXXVIII, 1985, S. 8-10.

Dienst 1985b
Rolf-Gunther Dienst: „Wandel durch Handel. Anmerkungen zur Galerieszene", in: Katalog 1985a, S. 668-672.

Ditzen 1984
Lore Ditzen: „Stationen der Erinnerung: ein Rückblick in die sechziger Jahre Berlins", in: Katalog 1984, S. 40-53.

Elger 2002
Dietmar Elger: Gerhard Richter, Maler, Köln 2002.

Ewig 2000
Isabelle Ewig: „Father of the fathers of Pop: Kurt Schwitters", in: Katalog 2000, S. 290-295.

Frank 1984
Peter Frank: „Postal modernism: Artists' stamps and stamp images", in: Crane 1984a, S. 425-446.

Franke 1987
Henning Franke: „Farbspiele: Die Anregung kam von den Medizinern“, in: Hamburger Morgenpost, 12.1.1987.

Friese 1995
Peter Friese: „Der wahre Künstler... Zur Legende vom schöpferischen Subjekt im Medienzeitalter“, in: Katalog 1995, S. 191-199.

Gerhard 2001
Ute Gerhard, Jürgen Link u. a. (Hrsg.): Infografiken, Medien und Normalisierung. Zur Kartografie politisch-sozialer Landschaften, Heidelberg 2001.

Gerlach 1989a
Gunnar Gerlach: „Im Zeichen Jupiters: Technik begreifen, Sinne schärfen, Phantasie entwickeln“, in: Gruppenkatalog 1989, S. 6-7.

Gerlach 1989b
Gunnar Gerlach: „Ent-Täuschung der Sinne“, in: Gruppenkatalog 1989, S. 8.

Glenn 1992a
Constance W. Glenn: „Amerikanische Pop Art: Prolog“, in: Katalog 1992a, S. 26-30.

Glenn 1992b
Constance W. Glenn: „Amerikanische Pop Art: Wie der Mythos geschaffen wurde“, in: Katalog 1992a, S. 31-41.

Glozer 1973
Laszlo Glozer: „Acht Modelle politischer Kunst. Zu einer Ausstellung im Kunstverein Hannover“, in: Süddeutsche Zeitung, 26.4.1973, S. 10.

Göpfert 1973
Peter Hans Göpfert: „Monumentales Mißverständnis. Ausstellung ‚Kunst im politischen Kampf‘ im Kunstverein Hannover“, in: Donau-Zeitung, Dillingen, 30.4.1973.

Goodman 1997
Nelson Goodman: Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie, Frankfurt a. M. 1997.

Gormans 2000
Andreas Gormans: „Imaginationen des Unsichtbaren. Zur Gattungstheorie des wissenschaftlichen Diagramms“, in: Hans Holländer (Hrsg.): Erkenntnis, Erfindung, Konstruktion. Studien zur Bildgeschichte von Naturwissenschaften und Technik vom 16. bis zum 19. Jahrhundert, Berlin 2000, S. 51-71.

Greiner 1998
Bernd Greiner: „A licence to kill“, in: Mittelweg 36, Bd. 7, 1998, S. 4-24.

Güssow 1980
Ingeborg Güssow: „Die Malerei des Gegenständlichen Konstruktivismus“, in: Katalog 1980, S. 74-93.

Gugerli 2002a
David Gugerli und Barbara Orland (Hrsg.): Ganz normale Bilder. Historische Beiträge zur visuellen Herstellung von Selbstverständlichkeit, Zürich 2002.

Gugerli 2002b
David Gugerli und Barbara Orland: „Einführung“, in: Gugerli 2002a, S. 9-16.

Hagner 1994
Michael Hagner: „Hirnbilder. Cerebrale Repräsentationen im 19. und 20. Jahrhundert“, in: Der Entzug der Bilder. Visuelle Realitäten, hrsg. von Michael Wetzel und Herta Wolf, München 1994, S. 143-160.

Hattenhauer 1998
Hans Hattenhauer: Deutsche Nationalsymbole. Geschichte und Bedeutung, Köln 1998.

Hedinger 1991
Bärbel Hedinger: „Künstler, Post, Karte – eine Einleitung“, in: Katalog 1991b, S. 9-18.

Hegewisch 1991
Katharina Hegewisch: „Einleitung“, in: Klüser 1991, S. 8-15.

Heinrich 1998
Barbara Heinrich: „Elly, Goya und die anderen“, in: Brehmer 1998, S.139-143.

Heintz 2001a
Bettina Heintz und Jörg Huber (Hrsg.): Mit dem Auge denken. Strategien der Sichtbarmachung in wissenschaftlichen und virtuellen Welten, Wien, New York 2001.

Heintz 2001b
Bettina Heintz und Jörg Huber: „Der verführerische Blick“, in: Heintz 2001a, S. 9-40.

Helms 1971
Dietrich Helms: „Über Gerhard Richter“, in: Katalog 1971, o. S.

Hemmerle 2001
Oliver Benjamin Hemmerle: Bundesrepublikanische Briefmarken und Politik, Mannheim 2001.

Hendricks 1988
Jon Hendricks: Fluxus Codex. The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection, Detroit 1988.

Hentschel 1997
Martin Hentschel: „Solve et Coagula. Zum Werk Sigmar Polkes“, in: Katalog 1997a, S. 41-91.

Hentschel 2002
Martin Hentschel: „Leben mit Pop – Eine Demonstration für den Kapitalistischen Realismus von Konrad Lueg und Gerhard Richter“, in: Katalog 2002, S. 179-182.

Herding 1978
Klaus Herding: „Realismus. Eine Frage des Ziels“, in Katalog 1978b, S. 12-23.

Herding 1984
Klaus Herding: „Mimesis und Innovation. Überlegungen zum Begriff des Realismus in der bildenden Kunst“, in: Zeichen und Realität, hrsg. von Klaus Oehler, Tübingen 1984, S. 83-113.

Herzogenrath 1991
Wulf Herzogenrath: „Berlin – Ort des Neuen!? Anmerkungen zum Selbstverständnis deutscher Kunstmetropolen“, in: Katalog 1991a, S. 17-26.

Hesler 1972
Gerhard Hesler: „Am Reiseziel etwas Exilstimmung. Ärger und Verwirrung um eine Ausstellung Berliner Künstler“, in: Frankfurter Rundschau, 9.6.1972.

Hiltmann o. J.
Katharina Hiltmann, Jochen Hiltmann, Hans-Joachim Lenger: Kunst im antiimperialistischen Kampf der BRD und Westberlins, Berlin o. J.

Hofmann 1969
Werner Hofmann: Kunst und Politik. Über die gesellschaftliche Konsequenz des schöpferischen Handelns, Köln 1969.

Hofmann 1970
Werner Hofmann: „Kunstbegriff und Museumskunst“, in: Bott 1970, S. 116-121.

Holz 1972a
Hans Heinz Holz: „Kritische Theorie des ästhetischen Zeichens“, in: Katalog 1972, Teil I, S. 2-86.

Holz 1972b
Hans Heinz Holz: Vom Kunstwerk zur Ware. Neuwied und Berlin 1972.

Honisch 1985
Dieter Honisch: „1956 – 1970. Auf der Suche nach der eigenen Identität“, in: Katalog 1985, S. 17-23.

Honnef 1991a
Klaus Honnef: „Die Montage als ästhetisches Prinzip und als Modell der Alltagserfahrung“, in:
Hilmar Frank (Hrsg.): Montage als Kunstprinzip, Akademie der Künste zu Berlin, Berlin 1991, S. 13-17.

Honnef 1991b
Klaus Honnef: „Symbolische Form als anschauliches Erkennungsprinzip. Ein Versuch zur Montage“, in: Katalog 1991c, S. 38-53.

Jäger 1999
Joachim Jäger: „‘Refreshing and Delicious‘. Nouveau Réalisme und Pop-art“, in: Katalog 1999a, S. 516-524.

Janecke 2000
Christian Janecke: „’Soziologische Kunst’. Transformation und Sublimierung sozialen und politischen Engagements“, in: Kunst und Gesellschaft. Beiträge zu einem komplexen Verhältnis, hrsg. von Hans Zitko, Heidelberg 2000, S. 69-108.

Jappe 1970
Georg Jappe: „Die Republik der Einzelgänger“, in: Katalog 1970b, o. S.

Jappe 1976
Georg Jappe: „KP Brehmer“, Interview mit KP Brehmer, in: Studio International, 3-4, 1976, S. 141-143.

Joachimides 1972
Christos M. Joachimides: „Versuch einer Strukturanalyse der Situation der bildenden Kunst in Berlin“, in: Gruppenkatalog 1972a, o. S.

Joachimides 1973
Christos M. Joachimides: „Die Wahrheit muß auch schön sein“, in: Gruppenkatalog 1973, S. 11-24.

Joachimides 1978
Christos M. Joachimides: „The strain of reality. West Berlin and the visual arts 1963 – 1978“, in: Gruppenkatalog 1978, S. 7-24.

Joachimides 1985
Christos M. Joachimides: „Feuerriß durch die Welt“, in: Katalog 1985b, S. 9-11.

Jürgens-Kirchhoff 1978
Annegret Jürgens-Kirchhoff: Technik und Tendenz der Montage in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts, Lahn-Giessen 1978.

Käufer 1963
Hugo Ernst Käufer: „Klaus P. Brehmer“, in: Gruppenkatalog 1963, o. S.

Kaufhold 1998
Tobias Kaufhold: Auf der Suche nach der verlorenen Form. Werner Berges und die Pop-Art, Langenhagen 1998.

Kellein 1986
Thomas Kellein: ‚Fröhliche Wissenschaft‘. Das Archiv Sohm, erschienen zur gleichnamigen Ausstellung, Staatsgalerie Stuttgart 1986.

Klapheck 1979
Anna Klapheck: Vom Notbehelf zur Wohlstandskunst. Kunst im Rheinland der Nachkriegszeit, Köln 1979.

Klüser 1991
Bernd Klüser und Katharina Hegewisch: Die Kunst der Ausstellung, Frankfurt a. M., Leipzig 1991.

Kluge 1970
Silvia Kluge: „Kunst muß gesellschaftlich notwendige Inhalte verständlich und wirksam verbreiten“, in: Katalog 1970a, S. 154-167.

Knapstein 1999
Gabriele Knapstein: „‘Die Fluxus-Leute‘, Fluxus in Deutschland“, in: Katalog 1999a, S. 500-514.

Knieper 1995
Thomas Knieper: Infographiken: Das visuelle Informationspotential der Tageszeitung, München 1995.

Koch 1972
Manfred Koch: „Zur Psychologie der Pop-Art“, in: Zeitschrift für Ästhetik, 17/2, 1972, S. 214-231.

Köppel 1971
Hans-Jürgen Köppel: Politik auf Briefmarken, Düsseldorf 1971.

Kolberg 1993
Gerhard Kolberg: „‘All is pretty‘. Gedanken zum Phänomen Schrift in der Pop Art“, in: Katalog 1993, S. 193-203.

Krämer 2001
Walter Krämer: „Verborgene Botschaften in Infografiken“, in: Gerhard 2001, S. 55-62.

Kramp 1997
Manuela Kramp: ‚Polit Pop‘ – Politisch engagierte Werke in der deutschen Pop Art, Bochum 1997.

Kraushaar 2000
Wolfgang Kraushaar: 1968 als Mythos, Chiffre und Zäsur, Hamburg 2000.

Kravagna 2001
Christian Kravagna und Kunsthaus Bregenz (Hrsg.): Das Museum als Arena. Institutionskritische Texte von KünstlerInnen, Köln 2001.

Kube Ventura 2002
Holger Kube Ventura: Politische Kunst Begriffe in den 90er Jahren im deutschsprachigen Raum, Wien 2002.

Küper 1997
Susanne Küper: „Gerhard Richter, der kapitalistische Realismus und seine Malerei nach Fotografien von 1962 – 1966“, in: Katalog 1997b, S. 265-268.

Kultermann 1977
Udo Kultermann: „Multiplizierte Originale für die Massen. Aspekte einer industriellen Kunst“, in: Alte und Moderne Kunst, 152, 1977, S. 30-35.

Kurnitzky 1980
Horst Kurnitzky und Jeannot Simmen: „‘Das Museum – ein Ort der permanenten Konferenz‘ – Interview mit Joseph Beuys“, in: Kunst, Gesellschaft, Museum, hrsg. von Horst Kurnitzky, Berlin 1980, S. 47-74.

Lange 1999
Barbara Lange: Joseph Beuys. Richtkräfte einer neuen Gesellschaft, Berlin 1999.

Lassen 1978
Niels A. Lassen, David H. Ingvar u. a.: „Hirnfunktion und Hirndurchblutung“, in: Spektrum der Wissenschaft, 12, 1978, S. 50-59.

Leppien 1970
Helmut R. Leppien: „Das Museum hat einen Januskopf“, in: Bott 1970, S. 171-174.

Leppien 1973a
Helmut R. Leppien: „Vorwort“, in: Gruppenkatalog 1973, S. 3.

Leppien 1973b
Helmut R. Leppien: „Das Colloquium“, in: Gruppenkatalog 1973, S. 5-10.

Leppien 1973c
Helmut R. Leppien: „Jahresgaben: Kunst – Geschmack – Geschäft“, in: Katalog 1973b, S. 7-51.

Leppien 1998
Helmut R. Leppien: „Kunst im politischen Kampf. Aufforderung, Anspruch, Wirklichkeit. Kunstverein Hannover 1973“, in: dagegen dabei. Texte, Gespräche und Dokumente zu Strategien der Selbstorganisation seit 1969, hrsg. von Hans-Christian Dany, Ulrich Dörrie u. a., Hamburg 1998, S. 115-121.

Link 2002
Jürgen Link: „Das ‚normalistische‘ Subjekt und seine Kurven. Zur symbolischen Visualisierung orientierender Daten“, in: Gugerli 2002a, S. 107-128.

Lippard 1996a
Lucy R. Lippard (Hrsg.): Pop Art, London 1996 (1966).

Lippard 1996b
Lucy R. Lippard: „New York Pop“, in: Lippard 1996a, S. 69-138.

Lippard 1996c
Lucy R. Lippard: „Europe and Canada“, in: Lippard 1996a, S. 173-198.

Livingstone 1992a
Marco Livingstone: „Schöne neue Warenwelt“, in: Katalog 1992a, S. 10-18.

Livingstone 1992b
Marco Livingstone: „Eine große Sensation“, in: Katalog 1992a, S. 152-159.

Lüthy 2002
Michael Lüthy: „Das Konsumgut in der Kunstwelt – Zur Paraökonomie der amerikanischen Pop Art“, in: Katalog 2002, S. 148-153.

Luhmann 1996
Niklas Luhmann: Die Realität der Massenmedien, Opladen 1996.

Maharaj 1992
Sarat Maharaj: „Die Pop Art und ihre Giftküchen: Kitsch, Objekte/Embleme des Konsums“, in: Katalog 1992a, S. 19-23.

Mahlow 1968a
Dietrich Mahlow, Franz Mon u. a. (Hrsg): Prinzip Collage, Neuwied und Berlin 1968.

Mahlow 1968b
Dietrich Mahlow: „Einführung. Zum Prinzip Collage“, in: Mahlow 1968a, S. 7-12.

Manske 2000
Hans-Joachim Manske: „‘Das Lachen der Beatles gilt mehr als die Anerkennung von Marcel Duchamp‘ - Zur Bildenden Kunst der 60er Jahre in Deutschland“, in Schildt 2000a, S. 768-807.

Marcuse 1965
Herbert Marcuse: „Über den affirmativen Charakter der Kultur“, in: Herbert Marcuse, Kultur und Gesellschaft 1, Frankfurt a. M. 1965, S. 56-101.

Marcuse 1967
Herbert Marcuse: „Die Rolle der Kunst in der eindimensionalen Gesellschaft“, in: Neues Forum, Österreichische Monatsblätter für kulturelle Freiheit, XIV, Heft 167/168, S. 863-866.

Marcuse 1969
Herbert Marcuse: Versuch über die Befreiung, Frankfurt a. M. 1969.

Marcuse 1970
Herbert Marcuse: „Zur Lage der Kunst in der eindimensionalen Gesellschaft“, in: Gruppenkatalog 1970, o. S.

Maur 1997a
Karin v. Maur: „Vom Bild der Zahl zwischen ‚objet trouvé‘, Code und Metasprache“, in: Katalog 1997d, S. XI-XXIII.

Maur 1997b
Karin v. Maur: „Von der Rechentafel zur seriellen Arithmetisierung“, in: Katalog 1997d, S. 137-144.

McShine 1987
Kynaston McShine: „Berlinart. Eine Einführung“, in: Katalog 1987a, S. 9-18.

McShine 1989
Kynaston McShine: „Einführung“, in: Katalog 1989, S. 11-21.

Mon 1968
Franz Mon: „Arbeitsthesen zur Tagung ‚Prinzip Collage‘“, in: Mahlow 1968a, S. 13-14.

de la Motte 1964
Manfred de la Motte: „Gibt es einen ‚Kapitalistischen Realismus‘?“, in: Der Tagesspiegel, 18.9.1964, S. 4.

Müller 1970
Johann Heinrich Müller: „Kunst und Politik“, in: Magazin Kunst, 10. Jahrgang, Nr. 40, 1970, S. 2007-2015.

Ohff 1964a
Heinz Ohff: „Harmonie zwischen Gegensätzen. Kermadec und Brehmer in der Freien Galerie, Corinth bei Wargin“, in: Der Tagesspiegel, 1964.

Ohff 1964b
Heinz Ohff: Über die Notwendigkeit von Krokodilen in der Kunst oder der Kapitalistische Realismus, Berlin 1964.

Ohff 1964c
Heinz Ohff: „Artists in Residence oder wie man sich beliebt macht. Berliner Kunstbrief“, in: Das Kunstwerk 6, XVIII, 1964, S. 19-20.

Ohff 1965a
Heinz Ohff: „Liebeslied an eine spröde Geliebte“, in: Der Tagesspiegel, Nr. 6097, 1965, S. 5.

Ohff 1965b
Heinz Ohff: „Fernöstliches – fernwestliches. Berliner Kunstbrief“, in: Das Kunstwerk 5-6, XIX, 1965, S. 85-86.

Ohff 1967
Heinz Ohff: „Geschenk an Lidice“, in: Der Tagesspiegel, 25.10.1967, S. 117.

Orland 2002
Barbara Orland: „Babys in der Röhre. Wie die Pädiatrie in den 1980er-Jahren die Normalisierung der Magnetresonanztechnik unterstützte“, in: Gugerli 2002a, S. 227-250.

Orland 2003
Barbara Orland: „Der Mensch entsteht im Bild. Postmoderne Visualisierungstechniken und Geburten“, in: Bredekamp 2003a, S. 21-32.

Osterwold 1999
Tilmann Osterwold: Pop Art, Köln 1999.

Pachnicke 1991
Peter Pachnicke und Klaus Honnef: „ Zum Thema“, in: Katalog 1991c, S. 11-13.

Pacquement 1992
Alfred Pacquement: „Die Nouveaux Réalistes: Die Erneuerung der Kunst um 1960“, in: Katalog 1992a, S. 216-220.

Petersen 1989
Gesine Petersen: „Zur Ausstellung“, in: Gruppenkatalog 1989, S. 4.

Postman 1985
Neil Postman: Wir amüsieren uns zu Tode. Urteilsbildung im Zeitalter der Unterhaltungsindustrie, Frankfurt a. M. 1985.

Randow 1986
Thomas v. Randow: „Wie lügt man mit Statistik?“, in: Die Zeit, 17.1.1986, S. 60.

Robinson 1972
Joan Robinson: Die Akkumulation des Kapitals, Frankfurt a. M. 1972 (1958).

Rheinberger 2001
Hans-Jörg Rheinberger: „Objekt und Repräsentation“, in: Heintz 2001a, S. 55-61.

Rhode 1965
Werner Rhode: „Klaus Peter Brehmer, Hansjoachim Dietrich“, in: Brehmer 1965, o. S.

Rhode 1970
Werner Rhode: „Zu den Briefmarken von KP Brehmer“, in: Brehmer 1970, o. S.

Rhode 1971a
Werner Rhode: „Interview mit KP Brehmer“, in: Brehmer 1971, o. S.

Rhode 1971b
Werner Rhode: „Kultur und Gesellschaft. Die Kunst, von der Kunst zu lassen. Versuche für Vorschläge und Veränderungen“, Manuskript einer Hörfunksendung des WDR am 1.8.1971.

Rogoff 1985
Irit Rogoff: „Kunst als Politik. Kritiker – Pessimisten – Radikale“, in: Katalog 1985b, S. 114-124.

Rosenthal 1974
Norman Rosenthal: „The colloqium in Berlin, April 26 – 27, 1974“, in: Gruppenkatalog 1974a, S. 5-10.

Roters 1979
Eberhard Roters: „Bildende Kunst in Berlin von 1960 bis heute. Künstlergruppen, Galerien, Veranstaltungen und Ereignisse. Versuch eines Rückblicks“, in: Katalog 1979a, S. 9-23.

Ruhrberg 1982
Karl Ruhrberg: „Die wiedergefundene Zeit. Marginalien zur rheinischen Kunstszene nach der Jahrhundertmitte“, in: Katalog 1982, S. 13-22.

Ruhrberg 1984
Karl Ruhrberg: „Aufstand und Einverständnis: Düsseldorf in den sechziger Jahren“, in: Katalog 1984, S. 86-97.

Sager 1973
Peter Sager: „Mit den Arbeitern malochen? Diskussion in Hannover: Kunst und Politik“, in: Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt, 13.5.1973.

Sager 1982
Peter Sager: Neue Formen des Realismus. Kunst zwischen Illusion und Wirklichkeit, Köln 1982 (1973).

Sauerbier 1998
S. D. Sauerbier: „‘Sicht-Agitation!‘ Schlüsselbilder und Bilderschlüssel“, in: Brehmer 1998, S. 51-73.

Sauerbier 1999
S. D. Sauerbier: „KP Brehmer. Welt aus Zeichen – Kodierung des Trivialen“, in: Künstler, Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, Ausgabe 46, Heft 9, München 1999.

Schauer 1965
Lucie Schauer: „Nicht alle hielten sich an das Motiv. Schau ‚Hommage à Berlin‘ bei René Block“, in: Die Welt, 4.10.1965.

Schauer 1967
Lucie Schauer: „Hommage à Lidice“, in: Die Welt, 3.11.1967.

Schenk-Weininger 2003
Isabel Schenk-Weininger: „Krieg in der deutschen Gegenwartskunst. Künstlerische Reflexionen des massenmedialen und des militärischen Blicks“, in: Der Krieg im Bild, Bilder vom Krieg, Hamburger Beiträge zur Historischen Bildforschung, hrsg. vom Arbeitskreis Historische Bildforschung, Frankfurt a. M. u. a. 2003, S. 215-236.

Schildt 2000a
Axel Schildt, Detlef Siegfried und Karl Christian Lammers (Hrsg.): Dynamische Zeiten, Hamburg 2000.

Schildt 2000b
Axel Schildt: „Materieller Wohlstand – pragmatische Politik – kulturelle Umbrüche. Die 60er Jahre in der Bundesrepublik“, in: Schildt 2000a, S. 21-53.

Schmied 1987
Wieland Schmied: „Beispiel und Sonderfall, Kunst in Berlin 1945 – 1970“, in: Katalog 1987a, S. 33-48.

Schmidt-Mühlisch 1978
Lothar Schmidt-Mühlisch: „Die häßlichen Deutschen kommen. Querelen der Spree-Athener, an der Themse ausgestellt: Berliner Gegenwartskunst in London“, in: Die Welt, 20.11.1978.

Schmitt 1973
W. Christian Schmitt: „‘Der Arbeiter hat andere Probleme‘.‘Kunst im politischen Kampf‘ im Kunstverein Hannover“, in: Deutsche Volkszeitung, Düsseldorf, 13.5.1973.

Schneckenburger 1983
Manfred Schneckenburger (Hrsg.): documenta. Idee und Institution, München 1983.

Schneede 1974
Uwe M. Schneede: „Zu dieser Ausstellung“, in: Gruppenkatalog 1974b, S. 3-5.

Schneede 1978
Uwe M. Schneede: „Als guter Realist muß ich alles erfinden“, in: Katalog 1978b, S. 5-11.

Schneede 2000
Uwe M. Schneede: „Einführung“, in: Museum 2000. Erlebnispark oder Bildungsstätte?, hrsg. von Uwe M. Schneede, Köln 2000, S. 7-17.

Schneede 2001
Uwe M. Schneede: Die Geschichte der Kunst im 20. Jahrhundert: von den Avantgarden bis zur Gegenwart, München 2001.

Schneider 1966
Peter Schneider: „Zerhackte Klaviere und andere Sachen“, in: Die Zeit, 25.3.1966, S. VII-VIII.

Schön 1973
Wolf Schön: „Bocksprünge von der Altherrenriege“, in: Kölner Stadt-Anzeiger, 6.4.1973, S. 9.

Schraenen 1996
Guy Schraenen: „Empfänger unbekannt“, in: Katalog 1996b, S. 13-19.

Schrenk 1984
Klaus Schrenk: „Wie aus der Einbahnstraße eine Schnellstraße wurde – Aufbrüche“, in: Katalog 1984, S. 9-18.

Schultz 2001
Deborah Schultz: „‘The conquest of space‘. On the prevalence of maps in contemporary art“, hrsg. in der Reihe Essays on Sculpture, 35, Henry Moore Institute, Leeds 2001, S. 1-8.

Schulz 1986
Bernd Schulz: Einführung (ohne Titel), in: Brehmer 1986, S. 5-7.

Schulz 1987
Bernd Schulz: „Wie mich die Schlange sieht“, in: Start. Das Magazin von Hoechst für junge Ärzte, 6, 1, 1987, S. 58-60.

Schulz 1994
Bernd Schulz: „Wärmebilder“, in: Brehmer 1994b, S. 4.

Schupp 1994
Ulrike Schupp: „Meßbare Emotionen“, in: Hamburger Rundschau, 20.10.1994, S. 54.

Schwarz 1980
Michael Schwarz: „Über den Realismus politischer Konzeptkunst“, in: Kunstforum International, 42, 6, 1980, S. 14-34.

Schwarz 1987
Michael Schwarz: „Kunst in Berlin seit 1977“, in: Katalog 1987a, S. 79-89.

Schweinebraden 1985a
Jürgen Schweinebraden Freiherr von Wichmann-Eichhorn: „Kunst und Politik“, in: Katalog 1985a, S. 300-307.

Schweinebraden 1985b
Jürgen Schweinebraden Freiherr von Wichmann-Eichhorn: „Fluxus – the world in motion“, in: Katalog 1985a, S. 219-239.

Scott 1995
David Scott: European stamp design. A semiotic approach to designing messages, London 1995.

Segal 1974
Leslie A. Segal: „Zum Geleit“, in: Graphis. Diagrams. Die graphische Visualisierung abstrakter Gegebenheiten, hrsg. von Walter Herdeg, Zürich 1974, S. 8-9.

Seide 1973
Adam Seide: „Der schwere Kampf der Künstler mit ihrer Kunst“, in: Frankfurter Rundschau, 17.4.1973, S. 8.

Sello 1972
Katrin Sello: „Berlin verfälscht. Zu einer Ausstellung im Württembergischen Kunstverein“, in: Die Zeit, 9.6.1972.

Siano 1985
Wolfgang Siano: „Schlangenblick“, in: Brehmer 1985, o. S.

Simon 1976
Werner Simon und David P. Walsh: The United States Postage Meter Stamp, San Francisco 1976.

Slutzky 1994
Bernd Slutzky: „KP Brehmer, die Pop-Art und die Philatelie“, in: Brehmer 1994a, S. 15.

Sobe 1973
Christa Sobe: „Wer sich in Gefahr begibt. ‚Kunst im politischen Kampf‘ im Kunstverein Hannover“, in: Hannoversche Allgemeine Zeitung, 7./8.4.1973.

Der Spiegel 1971a
„Deutsche Werte“, in: Der Spiegel, 25. Jg., Nr. 26, 1971, S. 139-140.

Der Spiegel 1971b
„Der Amerikaner sagte ‚Sorry‘. Das Massaker von Son My und seine Aufdeckung“, in: Der Spiegel, 25. Jg., Nr. 16, 1971, S. 100-101.

Spies 1988
Werner Spies: Max Ernst. Collagen. Inventur und Widerspruch, erschienen zur Ausstellung Max Ernst – die Welt der Collage, Kunsthalle Tübingen, Köln 1988.

Stachelhaus 1991
Heiner Stachelhaus: Joseph Beuys, München 1991.

Straka 1984
Barbara Straka: „Vom Dogma zum Experiment. Aspekte kritischer Kunst von den 60er Jahren bis heute“, in: Katalog 1984b, S. 117-124.

Straka 1991
Barbara Straka: „Die Wiederkehr der Realität: Formen kritischer Kunst“, in: Katalog 1991a, S. 39-54.

Strelow 1991
Hans Strelow: „‘Leben mit Pop – eine Demonstration für den kapitalistischen Realismus‘ von Konrad Lueg und Gerhard Richter, Düsseldorf 1963“, in: Klüser 1991, S. 166-171.

Syring 1990a
Marie Luise Syring: „Vorwort und Dank“, in: Katalog 1990a, S. 9-12.

Syring 1990b
Marie Luise Syring: „Einführung“, in: Katalog 1990a, S. 13-15.

Syring 1990c
Marie Luise Syring: „Der Duchamp-Konflikt“, in: Katalog 1990a, S. 17-20.

Tanner 2002
Jakob Tanner: „Wirtschaftskurven. Zur Visualisierung des anonymen Marktes“, in: Gugerli 2002a, S. 129-158.

Thater-Schulz 1991
Cornelia Thater-Schulz: „Die Freiheit des Subjekts: Ungegenständliche Kunst in Berlin zwischen gestischer und geometrischer Abstraktion“, in: Katalog 1991a, S. 27-38.

Tholen 2002
Georg Christoph Tholen: „Mimesis und Medialität. Einleitende Bemerkungen zur Divergenz der Bilder“, in: Mimetische Differenzen. Der Spielraum der Medien zwischen Abbildung und Nachbildung, hrsg. von Sabine Flach und Georg Christoph Tholen, Kassel 2002, S. 9-18.

Thomas 1971
Karin Thomas: Bis heute: Stilgeschichte der bildenden Kunst im 20. Jahrhundert. Köln 1971.

Thomas 2002
Karin Thomas: Kunst in Deutschland seit 1945, Köln 2002.

Thürlemann 1990
Felix Thürlemann: Vom Bild zum Raum, Köln 1990.

Tomberg 1970
Friedrich Tomberg: „Kunst und Gesellschaft heute“, in: Katalog 1970a, S. 7-14.

Vogel 1979a
Carl Vogel: „Über die Beziehung zwischen Briefmarke und Kunst“, in: Katalog 1979b, o. S.

Vogel 1979b
Carl Vogel: „Über KP Brehmers Briefmarken-Grafiken“, in: Katalog 1979b, o. S.

Vogel 1982
Carl Vogel: Zeitgenössische Druckgrafik. Künstler, Techniken, Einschätzungen, München 1982.

Wagner 1998
Monika Wagner: „‘Die zu sich selbst entlassene Kunst‘ oder: die Selbstabschaffung der Kunstgeschichte“, in: Re-Visionen des Politischen, Im Blickfeld, Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle, 3, 1998, S. 163-166.

Waldman 1992
Diane Waldman: Collage, Assemblage and the found object, London 1992.

Warnke 1998
Martin Warnke: „Die zu sich selbst entlassene Kunst“, in: Re-Visionen des Politischen, Im Blickfeld, Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle, 3, 1998, S. 155-162.

Warnke 2003
Martin Warnke: „Raumgreifende Graphik“, in: Politische Räume. Stadt und Land in der Frühneuzeit, hrsg. von Cornelia Jöchner, in der Reihe der Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte, Berlin 2003, S. 91-107.

Weipert 1996
Silke Weipert: Die Rechtsnatur der Briefmarke, Kiel 1996.

Weiss 1992
Evelyn Weiss: „Pop Art und Deutschland“, in: Katalog 1992a, S. 221-225.

Werner 2001
Gabriele Werner: „Das technische Bild – aus ästhetischer Sicht betrachtet“, in: Heintz 2001a, S. 367-382.

Wescher 1974
Herta Wescher: Die Geschichte der Collage. Vom Kubismus bis zur Gegenwart, Köln 1974 (1968).

Wiese 1987
Stephan von Wiese: „Brennpunkt Düsseldorf – eine Chronik“, in: Katalog 1987b, S. 10-18.

Willett 1987
John Willett: „Kunst in Berlin 1900-1937“, in: Katalog 1987a, S. 19-31.

Winter 1973
Peter Winter: „Einweckgehirne und Einwegsprüche“, in: Kunstforum International, 2/3, 1973, S. 98-107.

Wischnewski 1998
Hans-Jürgen Wischnewski: 150 Jahre Deutschland auf Briefmarken, München 1998.

Wittenburg 1998
Chrisdian Wittenburg: Alle Künstler lügen. KP Brehmer, Hamburg 1998.

Dank

Von Christoph Heinrich, Hamburger Kunsthalle, kam die Anregung zu KP Brehmer im Herbst 2000. Gespräche mit René Block, Uwe M. Schneede, Carl Vogel, Anna Brenken, Ursula Prinz und Helmut R. Leppien waren aufschlußreich und konturierten die Fragestellung. Ganz besonders möchte ich mich bei Herrn Leppien bedanken, der die Entstehung der Arbeit mit lebhaftem Interesse und kritischem Blick begleitet hat. Sebastian Brehmer ermöglichte mir die uneingeschränkte Nutzung des Nachlasses seines Vaters, Monika Brehmer konnte mir in mehreren Interviews viel Wissenswertes über ihren Mann berichten. Meine Professoren Martin Warnke und Monika Wagner haben das Projekt immer unterstützt. Wichtiges Material erhielt ich von den Mitarbeitern des Kunstvereins Hannover und des Generallandesarchivs in Karlsruhe. Björn Neumann, Wolfgang Sarges, Pablo Schneider und Christoph Heinrich haben die Arbeit aufmerksam und konstruktiv korrekturgelesen. Meinem Bruder Arne danke ich für die Erstellung des Abbildungsteils und meiner Frau Annkatrin Hensen für die zahlreichen Gespräche und ihre ermutigende Geduld.

BE Bielefeld, August 2004

Abbildungsnachweis

Für die abgebildeten Werke:
KP BREHMER Sammlung und Nachlass GbR, Berlin, Gerhard Richter, The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, New York, Robert Watts
VG Bild-Kunst Bonn, 2004: H. P. Alvermann, Carl Andre, Marcel Broodthaers, Peter Brüning, Gernot Bubenik, Max Ernst, Richard Hamilton, Robert Indiana, Jasper Johns, Bernar Venet, Wolf Vostell
The Heartfield Community of Heirs/VG Bild-Kunst, Bonn 2004
Robert Rauschenberg/VG Bild-Kunst, Bonn 2004
Fotonachweis:
René Block, Berlin; Bernd Kuhnert, Berlin; KP BREHMER Sammlung und Nachlass GbR, Berlin, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf; The Museum of Modern Art, New York, Malcolm Varon
Soweit nicht aufgeführt, liegen die Rechte bei den Künstlern und Fotografen bzw. deren Erben und Rechtsnachfolgern.

Lebenslauf

Björn Egging, geboren am 5. August 1970 in Hamburg.

1992 – 2000	Studium der Kunstgeschichte, Mittleren und Neueren Geschichte sowie italienischen Literatur in Hamburg, Berlin und Venedig. Magister Artium in Kunstgeschichte bei Prof. Martin Warnke über das Historienbild *Die Übergabe des Rings an den Dogen* von Paris Bordone. Während des Studiums u. a. Praktika im Kunstverein in Hamburg, in der Hamburger Kunsthalle, beim NDR im Landesfunkhaus Mecklenburg-Vorpommern in Schwerin, bei der Kunstzeitschrift art. Tätigkeiten in der Galerie Cato Jans – Der Raum in Hamburg, als freier Mitarbeiter bei der Hamburger Stadtzeitschrift Szene, als Assistent für die Ausstellung un-frieden. Sabotage von Wirklichkeiten im Kunstverein und Kunsthaus in Hamburg, im Deutschen Pavillon auf der Biennale in Venedig 1997.
2001	Sechsmonatige Mitarbeit im Auktionshaus Hauswedell & Nolte, Hamburg.
2001 – 2002	18-monatige Assistenz im Kirchlichen Kunstdienst der Nordelbischen Kirche in der Evangelischen Akademie Hamburg. Daneben freie Kuratorenarbeit.
Seit Dez. 2003	Wissenschaftlicher Volontär in der Kunsthalle Bielefeld.