

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav pro dějiny umění

Gabriela Kašková

August Brömse

Der Künstler und seine Bilder

Diplomová práce

Charles University in Prague

Faculty of Arts

Institute of Art History

Gabriela Kašková

August Brömse

The artist and his paintings

Diploma Thesis

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vykonala samostatně s použitím uvedených pramenů a literatury.

Na tuto práci se vztahuje autorskoprávní ochrana podle zákona č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon). V souladu s tímto zákonem je dílo duševním vlastnictvím autora a jeho užití, kopírování, nebo vydání (včetně fotodokumentace) je možné jen s autorovým svolením. Při citování díla je povinné uvedení autora a názvu díla.

Vorwort

Da ich als eine in Prag „geschulte“ Germanistin immer wieder mit der Prager Deutschen Literatur in Berührung kam, hat es mich interessiert, ob es auch auf dem Gebiet der bildenden Kunst eine Parallele gab. Das erste, worauf ich stieß, war der Katalog zur Ausstellung *Mezery v historii – Lücken in der Geschichte 1890-1938*, die im Jahr 1994 stattgefunden hatte. Von der Seite der tschechischen Kunsthistoriker war es das erste Bekenntnis zu der deutschen und jüdischen Kultur bzw. Kunst, die sich über einen langen Zeitraum hinweg gleichzeitig mit der „eigenen“ auf dem gemeinsamen Gebiet entwickelte.

In Anknüpfung an dieses Projekt wurde einem der hier vertretenen Künstler, dem Grafiker und Maler August Brömse, sieben Jahre danach eine selbständige Ausstellung gewidmet. Der dazugehörige Katalog, August Brömse und die Gruppe Pilger, war der Hauptimpuls, sich mit diesem Künstler weiter zu beschäftigen. Die Kuratorin, Frau Mgr. Jana Orlíková, verwies mich auch auf den umfangreichen Nachlass des Künstlers im Kunstforum Ostdeutsche Galerie in Regensburg. Dank eines Stipendiums des Deutsch-tschechischen Zukunftsfonds konnte ich diesen gründlich untersuchen. Die Ergebnisse meiner Forschungen habe ich in der vorliegenden Arbeit zusammengefasst.

An dieser Stelle möchte ich mich bei allen bedanken, die mich bei der Erarbeitung unterstützt haben. Besonders dankbar bin ich Herrn Prof. Petr Wittlich, der sich der Leitung meiner Diplomarbeit annahm, und dem ich viele Anregungen verdanke. Ferner danke ich dem Deutsch-tschechischen Zukunftsfonds, der mir den Aufenthalt in Regensburg ermöglichte. Ein großer Dank gehört den Mitarbeitern des Kunstforums Ostdeutsche Galerie, insbesondere Herrn Dr. Gerhard Leistner, ohne deren Zuvorkommen und Hilfe ich nur schwer mit dem umfangreichen und nicht immer einfach zu erschließenden Material aus dem Nachlass des Künstlers zurechtgekommen wäre. Bei Frau Mgr. Jana Orlíková bedanke ich mich dafür, dass sie mir das von ihr im Zuge der Ausstellung gesammelte Material bereitwillig zur Verfügung stellte. Mein Dank gehört auch Frau Dr. Hana Rousová und Frau Dr. Marie Rakušanová, die mich auf weitere Zusammenhänge aufmerksam machten. Den Regionalgalerien in Liberec und Varnsdorf sowie auch dem Kunstforum Ostdeutsche Galerie danke ich dafür, dass sie mir erlaubten, ihre Bestände an Brömses Werken als Studienmaterial zu dokumentieren und die Bilder auch im Bildteil der Arbeit anzuwenden.

Dankbar bin ich auch meiner Familie, die mir mit Verständnis zur Seite stand, und Frau Dr. Roswitha Haller, die freundlicherweise die deutschen Texte überprüfte.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung: August Brömse - der Künstler und seine Bilder	8
1. Die prägenden Jahre – Berlin und Prag	14
1.1. Die Berliner Studienzeit	14
1.2. Zwischenstation Franzensbad und Eger	22
1.3. Die ersten Jahre in Prag	29
1.3.1. Die Prager Kunstszene	33
1.3.2. Exkurs: Der Kampf um die deutschen Lehrstellen an der Akademie	38
1.3.3. Weg von Prag	40
1.4. Eine „neue Epoche“	45
2. Die Sehnsucht nach Farbe und das Ringen um Form	48
2.1. Die Ikonografie des Leides - Brömses Christusbild	50
2.1.1. Exkurs: Das Christusbild im ausgehenden 19. und am Anfang des 20. Jahrhunderts	52
2.1.2. Brömses „großer Christus“	55
2.1.2.1. „Siehe, der Mensch“ – die <i>Beweinung</i> in der Prager Nationalgalerie	59
2.1.2.2. <i>Der Schmerzensmann</i> – die Stärke des Andachtsbildes	66
2.1.2.3. <i>Die Todesstunde</i>	71
2.2. Die Formen des Transzendenten	77
2.2.1. Die Frage der Form	80
2.2.2. Der andere Christus	83
2.2.2.1. Die heilige Ordnung - <i>Geburt Christi, Himmelfahrt</i> und <i>Letztes Abendmahl</i>	83
2.2.2.2. Die Kraft der Linie - <i>Christus in Emmaus, Auferstehung</i> und die <i>Vision der sieben Leuchter</i>	86
2.2.3. Zwischen den Welten - Die Seher	89
2.2.3.1. „Abstrakte Formen“ - <i>Moses im Dornbusch</i>	89

2.2.3.2. Verborgene Kräfte - <i>Der Prophet</i>	91
Schlussbetrachtung: Das Ringen um Kunst	97
Literaturverzeichnis	101
Ausgewählte Bibliografie zu August Brömse	107
Übersicht der Ausstellungen	110
August Brömse, Der Prophet (Text aus dem Nachlass)	113
Bildteil	116
Katalog	141
Summary	182

Einleitung: August Brömse - der Künstler und seine Bilder

Einen ersten Versuch Brömses Werk zu überschauen und zusammenzufassen unternahm Rudolf Hönigschmid, Kunsthistoriker und Freund Brömses, im Katalog zur Gedächtnisausstellung 1926, ein Jahr nach dem Tod des Künstlers. In späteren Texten führte er seine Betrachtungen weiter aus, zuletzt in einem umfangreicheren, bereits nach seinem Tod erschienenen Artikel in den *Prager Nachrichten* im Jahr 1972. Ein paar Jahre davor konnte nach langen Verhandlungen Brömses Nachlass endlich aus der damaligen Tschechoslowakei nach Deutschland gebracht werden, wo er von Familie Brömse an die Ostdeutsche Galerie übergeben wurde. Diese veranstaltete 1978 eine große Brömseausstellung, abgesehen von zwei kleineren Gedächtnisausstellungen in den fünfziger Jahren, die erste nach mehr als 45 Jahren. Für diese Ausstellung bearbeitete Michael Groblewski das grafische Werk des Künstlers. Der Katalog blieb bis heute die einzige umfangreichere monografische Arbeit über Brömse.

Auf tschechischer Seite tauchte Brömses Name neben vielen anderen seiner deutschböhmisches Kollegen im Zuge der Wiederentdeckung der Deutschböhmisches Künstler in den 90er Jahren auf. Ausschlaggebend war vor allem die Ausstellung *Lücken in der Geschichte* im Jahr 1994. Interessant ist, dass Brömse hier vornehmlich als Maler präsentiert wurde. Mit 24 Bildern, die überwiegend aus den Sammlungen der Prager Nationalgalerie stammten, war er zudem der meistvertretene Künstler der Ausstellung. An das Projekt der 90er Jahre knüpfte 2001 eine monografische Ausstellung über den Künstler und die Gruppe Die Pilger an, die sich um ihn gebildet hatte. Für den Katalog zu dieser Ausstellung verfasste die Kuratorin Jana Orliková auf Grundlage der deutschen Literatur einen ersten tschechischen Überblickstext zu Brömses Leben und Werk.

Brömse weckte auch das Interesse von Privatsammlern, es waren vor allem Grafiken und Aquarelle, die ihren Weg in die Sammlungen von Jan Placák und Patrik Šimon fanden. Placák zeigte 2006 über fünfzig Arbeiten aus seinem Besitz in seiner Galerie Ztichlá klika.

Noch im gleichen Jahr erschienen Werke von Brömse auf zwei großen thematischen Ausstellungen „Křičte ústa“ – „Oh schreie Mund“ und „V barvách chorobných“ – „In krankhaften Farben“. Die erste widmete sich expressionistischen Tendenzen, die zweite thematisierte Erscheinungen, die unter dem Titel Dekadenz zusammengefasst wurden, quer durch die böhmische, also tschechische und deutschböhmisches Kunstszene. Brömse hat also in diesem Kontext seinen festen Platz

gefunden. Die Ausstellung „Vzplanutí“ – „Loderndes Feuer“ im Frühjahr 2008, die neuerlich Werke aus der Sammlung von Jan Placák zeigte, und die von der Autorin der oben genannten Ausstellung „Křičte ústa“ Marie Rakušanová betreut wurde, bestätigte es erneut. Brömses Werk – oft mit den Worten „mystisch“, „visionär“, „tragisch“ charakterisiert – scheint eine bestimmte Anziehungskraft zu haben. Trotzdem blieben eingehendere Untersuchungen aus, was seine Ursache darin hat, dass nur sehr wenig Informationen über ihn zur Verfügung standen.

Der im Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg aufbewahrte Nachlass von August Brömse bietet einen neuen Einblick in das Leben und Schaffen des Künstlers. Im schriftlichen Nachlass haben sich über 1050 Briefe erhalten, welche Brömse zwischen den Jahren 1902 und 1910 an seine künftige Frau Else Schünemann geschickt hatte. Diese liefern nicht nur neue Informationen zu Brömses Biographie, sie bieten ebenso einen wertvollen Beitrag zur Erkenntnis des kulturgeschichtlichen Kontextes des deutschböhmischen Milieus in Prag, wo sich Brömse seit 1906 niedergelassen hatte. In den Briefen sammelte und formulierte Brömse seine Gedanken, wie sie in Form von fragmentarischen Notizen und Zitaten verschiedener Autoren, die ihm nahe standen, auch in seinen Skizzenbüchern verstreut sind, welche ebenfalls im Kunstforum vorliegen. Man kann sich somit eine gute Vorstellung von Brömses Persönlichkeit, seinen Ansichten und seinem künstlerischen Selbstverständnis machen.

Der Künstler entwickelt nach Brömse einer angeborenen Veranlagung folgend, die sich vor allem durch eine hohe Sensibilität auszeichnet, ein reiches Innenleben, welches er in seinen Werken wiederzugeben strebt. Brömse selbst hielt sich für jemanden, der in dieser Hinsicht aus dem Vollen schöpfen konnte und vieles zu geben hatte. Die entsprechenden Mittel zu finden und die Technik zu beherrschen, um zur richtigen Ausdrucksform zu gelangen, kann jedoch sehr mühsam sein. *„Erst der Wille, der unter unsäglichen Kämpfen, Sieger bleiben muss, gibt dem Werke die Vollendung.“*¹ An dieser Überzeugung hielt Brömse fest, er arbeitete unermüdlich, fast mit einer Art Besessenheit. Davon zeugt auch die große Zahl von Brömses Werken im Nachlass, welche neben ungefähr 3000 Graphiken und Zeichnungen auch Gemälde und Skizzen in einem Umfang von über 650 Inventarnummern enthält.

Diese große Menge an Bildern und Bildchen, die bisher nicht eingehend bearbeitet wurde, ist von besonderem Interesse, da sie eine einmalige Gelegenheit bietet, Brömse

¹ Brief an Else Schünemann vom 15.8. 1910, August Brömse Nachlass, Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg.

als Maler kennen zu lernen. Besonders auffällig sind verschiedenformatige „Skizzentafeln“, die mit unzähligen, selbständigen Bildchen bedeckt sind. Man fühlt sich an die berühmten Galeriebilder erinnert, die sich im 17. Jahrhundert die stolzen Sammler anfertigen ließen. Vor dem Hintergrund von Brömses Werken, wie man sie aus den Ausstellungen und der Exposition der Prager Nationalgalerie kennt, bringt diese Begegnung zunächst eine etwas verwirrende Überraschung. Erst allmählich beginnt die Masse an Arbeiten, die sowohl im Format als auch in der Qualität erhebliche Schwankungen aufweisen, bestimmte Konturen anzunehmen. Man kann deutlich zwei Schaffensphasen unterscheiden, die teilweise bereits Rudolf Hönigschmid in seinen Texten zu Brömse aufgrund der bekannten Werke zusammenfasste, wobei er eine Zäsur in der Zeit um 1910² verzeichnete.

Für die erste Periode ist eine Auseinandersetzung mit dem Menschen in der Natur bezeichnend. Die auf frühen, in dunklen Farben gehaltenen, Öl- und Temperaskizzen bei ihrer Arbeit im Freien festgehaltenen Landleute wechseln mit mythologischen und symbolischen Gestalten in der Art von Böcklin ab. Oft spielen die Szenen vor der Landschaftskulisse aus der Umgebung von Brömses Heimatort Franzensbad. Zu einem Motiv gibt es jeweils viele Skizzen, die häufig nur sehr gering modifizierte Varianten zu einer Komposition darstellen. Die Entstehung der einzelnen Bilder lässt sich auch gut in der Korrespondenz mitverfolgen, was die Orientierung deutlich vereinfacht.

Die zweite Phase ist bei weitem nicht so überschaubar, Anhaltspunkte in schriftlichen Quellen gibt es so gut wie keine. Auch unter den größeren Bildern sind nur die wenigsten datiert. Ins Zentrum des Interesses rückt die menschliche Figur. Eine Vielzahl von Skizzen dokumentiert Brömses Versuche individuelle Züge zu erfassen, gleichzeitig gelangt er aber zu einem Typus von mehr oder weniger stilisierten Gewand- bzw. Gebärdefiguren. Das gilt vor allem für den religiösen Themenkreis, der den thematischen Schwerpunkt bildet. Manche Darstellungen kann man eindeutig mit biblischen Szenen vor allem aus dem Neuen Testament verbinden, andere lassen einen „religiösen“ Zusammenhang nur ahnen.

Was die formale Ausführung betrifft, so kann man nur sehr wenig Zusammenfassendes sagen. Das ganze Werk scheint in einzelne kleinere oder größere Gruppen zu zerfallen, die untereinander teils so große Unterschiede aufweisen, dass man manchmal sogar zweifeln könnte, dass sie von der Hand desselben Künstlers stammen. Auffallend ist dabei, dass sich solche „Werkgruppen“ – manchmal handelt

² Rudolf Hönigschmid, August Brömse, in: *Prager Nachrichten* XXIII, August 1972, Nr. 8, S. 6.

sich auch um zwei, drei Arbeiten – meistens auch im Thema sehr nahe stehen, oder sogar Varianten zu einem Motiv darstellen. Eine zeitliche Einordnung ist kaum möglich, es ist auch wahrscheinlich, dass Brömse verschiedene Darstellungsweisen parallel verwendete. Diese Feststellung bestätigt sich auch, wenn man die Bestände der tschechischen Galerien in Prag, Liberec und Varnsdorf zum Vergleich heranzieht. Zu manchen der Bilder lassen sich auf diese Weise Pendants finden. Die Situation ist noch dadurch erschwert, dass viele Bilder verschollen sind, wie aus den Werkverzeichnissen, die Brömse's Frau nach dessen Tod zusammenstellte, hervorgeht.

Ziel dieser Arbeit ist es, das „Bild“ von Brömse in Anlehnung an das zur Verfügung stehende Material des Nachlasses zu vertiefen und zu ergänzen bzw. vielleicht auch neue Perspektiven zu öffnen. Das soll auf zwei Ebenen geschehen. Zum einen werden aufgrund der neuentdeckten Quellen die bisher nur als ein paar Eckdaten bekannten biografischen Angaben für die Zeit bis 1910 vervollständigt. Zum anderen soll auch ein Blick auf den Maler Brömse geöffnet werden, welchem bisher nur wenig Aufmerksamkeit geschenkt wurde.

Den zwei genannten Ebenen entspricht im Wesentlichen eine zweigeteilte Struktur der Arbeit. Beim ersten Teil bietet es sich im Hinblick auf das zur Verfügung stehende Material an, Brömse's künstlerischen Werdegang in Form einer klassischen Biographie chronologisch von seinen Studienjahren an der Berliner Akademie der Künste bis zu seinem Antritt als Professor für Grafik an der Akademie in Prag im Jahr 1910 zu erschließen. Der Schwerpunkt liegt dabei auf den letzten vier Jahren dieses Zeitabschnitts, die Brömse bereits in Prag verbrachte. Die biografische Betrachtung ermöglicht zugleich hinter die Kulissen der Prager deutschböhmischen Kunstszene zu blicken. Ein Exkurs zur problematischen Situation an der von Tschechen und Deutschen besuchten Akademie, die noch nicht eingehend erforscht wurde, ergänzt die Betrachtung.

Da sich die durch die Korrespondenz mit Else gegebene zeitliche Markierung mit der oben angedeuteten Einteilung von Brömse's malerischem Schaffen deckt, erscheint die Abgrenzung mit dem Jahr 1910 auch in Bezug auf die Malerei berechtigt. Im Rahmen des breiteren Kontextes werden Brömse's Ausgangspunkte in seiner Auseinandersetzung mit der Malerei beleuchtet, Besprechungen der wichtigen Gemälde der ersten Phase sind im Text eingebettet. Die Idee für den zweiten Teil war, Brömse's malerisches Werk aufgrund einzelner Werke weiterzuverfolgen. Angesichts des großen

Umfangs und der Mannigfaltigkeit der Arbeiten ergab sich die Notwendigkeit einer Einschränkung, um nicht völlig im Material zu versinken. Das thematische bzw. ikonografische Kriterium lieferte dazu einen guten Ansatz.

Zum einen wurde die Leidensthematik gewählt, ein Bereich, der Brömse im Laufe seines Lebens immer mehr zur Auseinandersetzung herausforderte. Seine „Ikonografie des Leides“ trug er insbesondere in der zweiten Phase an der Gestalt des leidenden Christus aus. Wird im Titel des Kapitels von „Brömses Christusbild“ gesprochen, so ist das im zweifachen Sinn zu verstehen. Einerseits steht es für das Bild als monumentales Werk, welches Brömse zu schaffen bestrebt war. Andererseits ist damit das Bild als eine bestimmte Vorstellung, ein Typus gemeint. Auf der Suche nach dem „großen Christus“ wird dieser mit erforscht.

Zum anderen wurde eine Gruppe von Werken ausgesucht, die in mancher Hinsicht geradezu einen Gegenpol zu Brömses Passionsdarstellungen bilden. Der Begriff des „Transzendenten“ meint in Bezug auf die untersuchten Bilder wiederum zweierlei. Einmal möchte er das für die thematisch unterschiedlichen Bilder gemeinsame Moment erfassen. Was die Szenen der Geburt Christi und der Himmelfahrt, aber auch andere, teils durch die Bibel und Heiligenviten nur inspirierte, Darstellungen verbindet, ist der Augenblick des Übergreifens, der Verbindung zwischen der irdischen und der, wenn man will, himmlischen bzw. übersinnlichen Sphäre. Gleichzeitig will der Begriff aber auch den wohl bis zu einem gewissen Grad subjektiven Eindruck benennen, den diese Bilder ausstrahlen. Eine Analyse ihrer äußeren Form versucht ihr Wesen zu erhellen.

Den Rahmen bei der Betrachtung des jeweiligen thematischen Bereiches bildet ein Einblick in Brömses Ausgangspunkte sowie in die zeitgenössischen Tendenzen. Im Mittelpunkt steht aber vor allem eine Analyse konkreter Werke. Auf der Grundlage der thematischen Einteilung werden Bilder aus den verschiedenen Sammlungen zusammengetragen und zueinander in Beziehung gesetzt. Bestimmte wichtige Gemälde aus der zweiten Phase, die zwar auf Ausstellungen immer wieder erscheinen und auch in der Dauerausstellung der Nationalgalerie zu finden sind, die jedoch bisher keiner genaueren Betrachtung unterzogen wurden, können somit detailliert untersucht und in einen breiteren Kontext eingebettet werden. Die ausgesuchten Beispiele dienen gleichzeitig jeweils als eine Art Stichprobe aus dem vielschichtigen Terrain von Brömses malerischem Schaffen, das man unter dem Schlagwort „Sehnsucht nach Farbe und Ringen um Form“ zusammenfassen könnte.

Der Katalog, der eine komplette Auflistung von allen in den Sammlungen des Kunstforums und der tschechischen Galerien in Prag, Liberec und Varnsdorf aufbewahrten Arbeiten enthält, ist ein erster Versuch, das Werk von Brömse in seiner Gesamtheit zu ordnen und übersichtlich zu machen.

1. Die prägenden Jahre – Berlin und Prag

„Ich möchte mal so wo hin, wo ich keinen Menschen sehe, wo mich nichts erreicht, wo ich ganz nur mir und dem Quell in meinem Inneren gehöre, wo ich der Natur lauschen kann, ohne Ende. Wo kein Lärm von der Straße, kein rollendes Rad mich stört. [...] Schon, Elschen, seit Jahren, wohl „15“, ist dies (schon) mein stiller Traum.“

(Brief an Else Schünemann vom 8.8. 1910)

Diese Zeilen schrieb Brömse an seine Verlobte im August 1910, als er in seinem Atelier über einer belebten Straße mitten in Prag saß und an die Jahre zurückdachte, wo er als junger Student der Akademie der Künste in dem noch turbulenteren Berlin lebte. Sein Wunsch irgendwo in Abgeschiedenheit und Ruhe arbeiten zu können sollte jedoch auch später nicht in Erfüllung gehen. Das Leben des Künstlers spielte sich in seiner schöpferischen Phase bis auf eine Pause von vier Jahren, die er in seiner Heimatstadt Franzensbad verbrachte, überwiegend in den beiden eindrucksvollen und doch in ihrem Wesen so unterschiedlichen Großstädten ab – in Berlin und dann vor allem in Prag.

1.1. Die Berliner Studienzeit

Über Brömses Berliner Zeit, die sich mit längeren Unterbrechungen immerhin über zwölf Jahre erstreckte – von 1890 bis 1902 –, ist außer ein paar Eckdaten und einigen wenigen später in den Briefen an Else notierten Erinnerungen nicht viel bekannt. Lediglich die Skizzen- und Notizbücher so wie einige erhaltene Arbeiten geben einen Einblick in das, womit er sich beschäftigte.

Als der knapp siebzehnjährige August Brömse 1890 nach Berlin kam, hatte er bereits eine Lehre als Dekorationsmaler bei seinem Vater hinter sich. Carl Brömse, ein gebürtiger Mecklenburger, der seiner Frau nach Franzensbad gefolgt war, beteiligte sich mit seinen Gehilfen an der Ausschmückung der zahlreichen neu entstehenden Bauten des allmählich aufsteigenden Kurortes. Anvertraut wurden ihm z.B. die Wandmalereien im Innenraum des Ende der sechziger Jahre gebauten Stadttheaters³. Ähnlich wie sein älterer Bruder Alexander war auch August Otto, nachdem er mit vierzehn Jahren die Schule beendet hatte, in Vaters kleines Geschäft eingetreten. Doch der Junge wollte sich nicht mit der eher handwerklichen Arbeit zufrieden geben, leidenschaftlich strebte er etwas Höheres an, eine „Kunst“, von der er wohl vorerst selber noch sehr vage

³ Vgl. Marion Tietz Strödel, Die Kurstadt Franzensbad – ein Gesamtkunstwerk des 19. Jahrhunderts, in: *Kunst in Eger. Stadt und Land*, Lorenz Schreiner (Hg.), München – Wien 1992, S. 552.

Vorstellungen hatte. Eines aber war klar, wenn er Künstler werden wollte, musste er nach damaliger Vorstellung an einer Akademie dazu geschult werden. Die Schwester des Vaters, die in Berlin lebte, bot an, ihren Neffen aufzunehmen, damit er sein Glück an der Akademie der Künste zu Berlin versuchen konnte⁴. Sobald der junge Brömse seinen Gesellenbrief bekommen hatte, willigte der Vater endlich ein, sein zweitjüngstes Kind nach Berlin zu entlassen.

Auch in der Großstadt blieb der junge Brömse zunächst beim Handwerk und verdiente sein Geld als Dekorationsmaler. Damals lernte er am eigenen Leib das mühselige Leben der Arbeiter kennen, was ihn noch in den späteren Jahren prägte. Seine Freizeit widmete er den Vorbereitungen auf das Hochschulstudium⁵. Er nutzte alle Möglichkeiten, die ihm Berlin bot, um sein Wissen zu erweitern, da er die Mangelhaftigkeit seiner bisherigen Bildung in den Franzensbader Schulen sehr deutlich spürte. In den Berliner Museen, Galerien und Bibliotheken fand er reichlich Studienmaterial, seine Notiz- bzw. Skizzenbücher füllten sich mit Aufzeichnungen und Skizzen zu den neuen Erkenntnissen.

An der Akademie hatte sich Brömse bereits für das Wintersemester 1890/91 beworben. Er gehörte zuerst zu den Glücklicheren, die nach einer persönlichen Vorsprache bei dem berüchtigten Direktor Anton von Werner und dem Vorlegen ihrer Arbeiten und Zeugnisse zur Probearbeit zugelassen wurden. In der zweiten Runde der Bewertungen am Ende der Probezeit war er jedoch nicht erfolgreich und wurde im November abgewiesen.⁶ Nach weiterer Schulung an der Privatschule Schlabititz meldete sich Brömse im Sommersemester wieder an und wurde diesmal nach dem Ablauf der Probezeit auch tatsächlich aufgenommen. Vom Sommersemester 1891 bis zum Wintersemester 1896/97 war er dann mit Unterbrechungen an der Hochschule für die bildenden Künste eingeschrieben. Insgesamt hatte er innerhalb dieser sieben Jahre neun Semester an der Akademie absolviert.⁷ Damit verkürzte Brömse sein Studium entgegen dem vorgesehen Zeitplan wesentlich. Es gibt Andeutungen, dass er, wie auch viele

⁴ Unter Brömsses Generationsgenossen aus Deutschböhmen, die sich für das Kunststudium entschieden, gingen die meisten an Akademien nach Wien oder München, manche studierten auch in Prag, obwohl dort die Bedingungen allgemein als für die Deutschen ungünstig galten. Bei Brömse war die Entscheidung, in Berlin zu studieren, dadurch gegeben, dass er dort bei seiner Tante wohnen konnte.

⁵ Brömsses Anfänge in Berlin schildert Else Brömse in ihrem nicht publizierten Lichtbildvortrag aus dem Jahr 1930.

⁶ Zu dem Aufnahmeverfahren an der Königlichen akademischen Hochschule für die bildenden Künste zu Berlin vgl. Dietmar Schenk (Hg.), *Anton von Werner, Akademiedirektor. Dokumente zur Tätigkeit des ersten Direktors der Königlichen akademischen Hochschule für die bildenden Künste zu Berlin, 1875-1915*, Berlin 1993, S. 61, 62.

⁷ Dem alphabetischen Schülerverzeichnis der Königlichen akademischen Hochschule entnommen.

andere, mit der Art des Unterrichts nicht sehr zufrieden war und das Selbststudium bevorzugte.

Die Königliche akademische Hochschule für die bildenden Künste zu Berlin galt zu Brömses Studienzeit, als eine höchst umstrittene Institution, vor allem dank der Person des Direktors Anton von Werner, der vom Jahr 1875 an rund vierzig Jahre an ihrer Spitze stand. Er leitete einerseits besonders zu Beginn seiner Amtszeit bedeutende Unterrichtsreformen ein, andererseits stellte er sich aber als rechte Hand des konservativen und sehr national orientierten Kaisers Wilhelm II. entschieden gegen alle moderneren Tendenzen in der Kunst, die überwiegend vorwiegend mit Frankreich verbunden waren und schärfte diese Ansicht bei jeder Gelegenheit auch den Schülern seiner Anstalt ein.

Nach Werners Vorstellungen sollte der Unterricht an der Akademie vorerst handwerkliche und fachwissenschaftliche Grundlagen liefern und dann auf eine Spezialisierung hinauslaufen, die es den Absolventen ermöglichte sowohl offiziellen Aufträgen als auch Ansprüchen des bürgerlichen Geschmacks gerecht zu werden. In der Ausgestaltung von Repräsentationsbauten und Denkmälern, die den Intentionen des Kaisers entsprechend als Aushängeschilder der kulturellen Tradition und Eigenständigkeit des Reiches fungieren sollten, blühte die Monumentalkunst. Szenen aus der ruhmreichen Geschichte in entsprechend würdigen historisierenden Formen standen im Vordergrund. Für den privaten Bereich der bürgerlichen Behausungen waren kleinere Bildgattungen gefragt; auch hier erfreuten sich neben Genremalerei, Tierstücken und Porträts Themen aus Geschichte und Mythologie einer großen Beliebtheit.⁸

Brömse versprach sich vom Hochschulstudium vor allem, dass es ihm helfen würde, sich technische Fertigkeiten anzueignen. Sein Schaffen wollte er aber keineswegs auf die oben genannten Auftragsarbeiten beschränken. Immer deutlicher

⁸ Zu Werners Vorstellungen über die Aufgaben der Kunstunterrichts und dessen Aufbau Vgl. Gabriele Poggendorf, Anton von Werner und die Geburt der Kunstschule, in: Ingeborg Allihn - Monika Hingst (Hg.), „Die Kunst hat nie ein Mensch allein besessen“. *Akademie der Künste, dreihundert Jahre Hochschule der Künste 1696 – 1996*, Berlin, Akademie der Künste und der Hochschule der bildenden Künste, 1996, S. 297. - Dietmar Schenk (Hg.), *Anton von Werner, Akademiedirektor. Dokumente zur Tätigkeit des ersten Direktors der Königlichen akademischen Hochschule für die bildenden Künste zu Berlin, 1875 – 1915*, Berlin 1993, S. 57-60. - Zu den Ansprüchen auf die Kunst in der Wilhelminischen Zeit Vgl. z.B. Gabriele Poggendorf, Lehrer und Schüler, in: Ingeborg Allihn - Monika Hingst (Hg.), „Die Kunst hat nie ein Mensch allein besessen“. *Akademie der Künste, dreihundert Jahre Hochschule der Künste 1696 – 1996*, Berlin, Akademie der Künste und der Hochschule der bildenden Künste, Berlin 1996, S. 315.

glaubte er zu erkennen, dass Kunst etwas sei, was nur aus dem Inneren hervorgehen kann. „*Was man schafft, muss in uns liegen*“, notierte er in einem Skizzenbuch aus der Zeit um 1897.

Besonders in den ersten Semestern stürzte sich der frischgebackene Akademiestudent mit vollem Einsatz in die Arbeit. Unermüdlich übte er sich im Zeichnen und in der Anwendung der Regeln der Perspektive. Beim Abendaktzeichnen blieb er länger als erlaubt, im Anatomiesaal soll er sich sogar einsperren haben lassen, um weiter arbeiten zu können.⁹ Dann rückte die Malerei in den Mittelpunkt seines Interesses. Er erprobte die verschiedenen Techniken und dürfte sich wohl besonders für den Umgang mit Farbe als Malmittel interessiert haben, was einer der Schwerpunkte des ab dem Jahr 1895/96 neu eingeführten Faches zur Vorbereitung von Farbe und Malgrund¹⁰ wurde. Des weiteren profitierte der für alles Wissen offene junge Mann von den an der Universität angebotenen theoretischen Vorlesungen, insbesondere von denjenigen in Literatur und klassischer Dichtung, die ihm Anregungen für die eigene Lektüre brachten. Seine Ausbildung im Bereich der grafischen Techniken erwarb sich Brömse hingegen später außerhalb der Akademie bei Louis Jacoby. Mit ihm und seiner Familie verband ihn eine viele Jahre dauernde Freundschaft.

Von seinen Professoren, zu denen neben anderen Woldemar Friedrich, Christian Ludwig Bockelmann und Paul Meyerheim gehörten¹¹, hat ihn aber zu seinem großen Bedauern keiner als Persönlichkeit richtig angesprochen. Seine Vorbilder suchte er daher anderswo, vor allem bei den „Meistern“ in den Kunstsammlungen.

Die **Berliner Galerien** waren wohl das, was Brömse später in Prag am meisten vermisste. Sprach er von den Galerien, so meinte er damit in erster Linie die *wertvollen, reichen, alten Sammlungen*¹², vor allem die Gemäldesammlung im Königlichen Museum, mit ihren umfangreichen Beständen an Bildern deutscher, altniederländischer, holländischer und italienischer Künstler vom Mittelalter bis zur Zeit des Barock.

⁹ Vgl. dazu Else Brömse, nicht publizierter Lichtbildvortrag über August Brömse, 1930.

¹⁰ Gabriele Pogendorf, Anton von Werner und die Geburt der Kunstschule, in: Ingeborg Allihn - Monika Hingst (Hg.), „*Die Kunst hat nie ein Mensch allein besessen*“. *Akademie der Künste, dreihundert Jahre Hochschule der Künste 1696 – 1996*, Berlin, Akademie der Künste und der Hochschule der bildenden Künste, 1996, S. 297.

¹¹ Vgl. Artikel August Brömse, in: Ulrich Thieme (Hg.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker*, Bd. 5, Leipzig 1911, Nachdruck von 1964.

¹² Brief an Else Schünemann vom 11.2. 1906, August Brömse Nachlass, Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg.

Hierher kehrte er immer wieder zurück, um die „großen Werke“ auf sich wirken zu lassen und zugleich aus ihnen zu lernen.

Die neueren Kunstwerke des 19. Jahrhunderts in den Sälen der Nationalgalerie zogen Brömse bei weitem nicht so an. Insbesondere die vom Direktor Tschudi neuerworbenen Bilder der französischen Impressionisten sprachen ihn überhaupt nicht an. In seinen Briefen aus späterer Zeit formulierte er eine entschiedene Kritik der impressionistischen Malweise: „*Man suchte der Kunst nahe zu kommen, indem man die Wissenschaft aufrief und die optischen Gesetze ins Feld führte, man zergliederte das Bild in die Grundfarben und malte mit dem Verstand. [...] das Farbenspectrum ist nur für die Wissenschaft vorhanden für die Genießenden ist nur seine Wirkung da.*“¹³ In seinen Äußerungen klang auch der kulturechauvinistisch geprägte Unwillen gegen die französische Kunst mit, welchen nicht nur der Kaiser und seine Getreuen anfachten, sondern der auch in mehr oder weniger radikaler Form von zahlreichen Kunstkritikern und Kunsthistorikern vertreten wurde. Insbesondere das ab 1890 immer wieder herausgegebene Buch *Rembrandt als Erzieher* von Julius Langbehn hatte Breitenwirkung¹⁴.

Im Laufe der neunziger Jahre gewannen in Berlin **private Galerien** bzw. die sogenannten Kunstsalons an Bedeutung, deren Verkaufsausstellungen einen wesentlichen Bestandteil des kulturellen Lebens der Stadt bildeten. Der Kunstsalon von Fritz Gurlitt sorgte im Jahr 1883 für einigen Aufruhr, als er als erster in Berlin Bilder französischer Impressionisten zeigte. Auch in den folgenden Jahren behielt der Salon eine Spezialisierung auf französische Kunst der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bei. Der Kunsthändler hatte aber zugleich ein Händchen für talentierte deutsche Künstler. Zur Zeit, als Böcklins Bilder wegen ihrer ungewohnten Farbigkeit und nicht ganz durchschaubaren Motive kritisiert wurden, begann er sich für den Künstler einzusetzen. Zwischen 1883 und 1893 fanden bei ihm sechzehn Ausstellungen von Böcklin statt. Gurlitt machte sich somit um die Popularität, welche der Meister in den 90er Jahren erreichte, verdient. Er unterstützte ebenfalls Klinger, Uhde, Lesser Ury, Thoma, Skarbina u.a.¹⁵ Es ist anzunehmen, dass Brömse, der vor allem am Anfang seines

¹³ Brief an Else Schünemann vom 20.8. 1906, August Brömse Nachlass, Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg.

¹⁴ Barbara Paul, *Hugo von Tschudi und die moderne französische Kunst im deutschen Kaiserreich*, Mainz am Rhein 1993, S. 21-24.

¹⁵ Vgl. Birgit Gropp, *Studien zur Kunsthandlung Fritz Gurlitt in Berlin 1880 – 1943*, zugl. Univ. Diss. an der FU Berlin, Köln 2000, S. 19 und 67-71.

Aufenthaltes in Berlin alles, was mit Kunst zusammenhing, wie ein Schwamm in sich einsog, sich die Ausstellungen bei Gurlitt nicht entgehen ließ, zumal der Salon, der im Jahr 1892 in die Leipziger Strasse übersiedelte, in der Nähe seiner Wohnung lag. Hier hatte er höchstwahrscheinlich auch die ersten Bilder von Böcklin¹⁶ gesehen, welcher zu einem seiner verehrten Vorbilder werden sollte.

Eine erhaltene Abonnementkarte aus dem Jahr 1894 spricht dafür, dass Brömse auch bei Schulte, dem anderen wichtigen Kunstsalon, ein regelmäßiger Gast war. Dieser erfreute sich unter den wohlhabenden Berlinern einer größeren Popularität als Gurlitt, da er eher konservativ orientiert war und den renommierten Akademiemitgliedern als Plattform zur Präsentation ihrer Werke diente.¹⁷ Im Jahr 1892 hatte jedoch Schulte seine Räumlichkeiten der Gruppe der Elf zur Verfügung gestellt, die durch eine selbständige Ausstellung ihren Protest gegen die Bedingungen der unter der Schirmherrschaft der Akademie und des Vereins der Berliner Künstler stehenden Großen Berliner Kunstausstellungen demonstrieren wollten. Das Unbehagen gegenüber dem System, dass dem einzelnen Künstler wenig Chancen gab, sich in der Masse der Mittelmäßigkeit durchzusetzen, steigerte noch die berühmte Munch-Affäre. Der Norweger wurde vom Verein zuerst eingeladen, in Berlin seine Bilder auszustellen, da sie aber durch ihre existenzielle Thematik und unvermittelte Wiedergabe bei den konservativen Vereinsmitgliedern Unwollen auslösten, wurde die Ausstellung bereits nach einer Woche wieder geschlossen. Die von den elf Künstlern, unter welchen auch Walter Leistikow, Max Liebermann und Max Klinger waren, ausgehende Gegenbewegung gegen die im Wesentlichen vom Staat beeinflusste Kunstpolitik gipfelte sechs Jahre später in der Gründung der Berliner Sezession.

Brömse selbst hielt sich in Berlin eher abseits vom **Kunstbetrieb**, er war vielmehr ein Beobachter. Es lässt sich schwer nachvollziehen, inwieweit er sich mit seinen Werken an Ausstellungen beteiligte, jedenfalls sind aus der Zeit vor 1902 keine Erwähnungen überliefert. Brömse selbst bezeichnete seine Berliner Jahre im nachhinein als eine Etappe des Suchens der passenden technischen Mittel, was ihn von dem „eigentlichen, für die offene Welt sichtbaren Schaffen entfernt“¹⁸ hatte. An einer anderen Stelle

¹⁶ Im Jahr 1892 fand z.B. bei Gurlitt eine Ausstellung von Böcklins Werken aus verschiedenen Perioden statt. (Ibidem, S. 163).

¹⁷ Vgl. Andreas Strobl, *Curt Glase. Kunsthistoriker - Kunstkritiker – Sammler, Eine deutsch-jüdische Biografie*, Köln - Weimar - Wien 2006, S. 97.

¹⁸ Brief an Else Schünemann vom 2.5. 1905, August Brömse Nachlass, Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg.

desselben Briefes an Else schrieb er: „Es war eine schwere Zeit, und ich zeichnete Buchdeckel und Witze, und zeichnete Vignetten für Anzeigen aller Art. Diese Zeit ist die dunkelste und dümmste meines Schaffens, weil ich mein Können in die Dienste einer Art von Kunst stellte, welche nur den augenblicklichen Wünschen der Tagesmode entspringt.“ Trotz der im Unterton anklingenden Selbstdarstellung, welche vielleicht der heutige Leser viel stärker empfindet, als sie tatsächlich gemeint war, sind diese Sätze wohl im Hinblick auf die damalige nicht einfache Lebenslage des Künstlers gar nicht übertrieben.

Schon früh merkte Brömse, dass es nicht so einfach sein würde, sich unter den anderen Künstlern durchzusetzen. Auf keinen Fall wollte er solche Werke produzieren, die der Masse des bürgerlichen Publikums gefielen, den „Kitsch“, wie er beispielsweise in dem berühmten Kunstsalon Schulte zu sehen war¹⁹. Er gehörte auch sehr wahrscheinlich weder dem Verein der Berliner Künstler noch einer der sezessionistischen Vereinigungen an. Unter seinen Künstlerkollegen fand er überhaupt nie wirklich Anschluss und fühlte sich auch nicht richtig anerkannt. Das hatte zur Folge, dass er zurückgezogen lebte und alles tat, um sich hochzuarbeiten. Wahrscheinlich schon während des Studiums oder kurz danach hatte er die Schulung bei dem Grafiker Jakoby begonnen. Nachdem er die Akademie gegen Ende des Wintersemesters 1896/97 verlassen hatte, versuchte er sich nun auch im Bereich der Malerei alleine weiterzubilden. Sein großer Lehrer wurde Böcklin, dessen Experimente mit verschiedenen Malmitteln und Untersuchungen zur Farbenwirkung er an Hand der Tagebuchaufzeichnungen von Richard Schick, der ein enger Freund Böcklins war,²⁰ mitverfolgen konnte. Aufgrund dieser in den Panheften der Jahre 1898 und 1899 erschienen Texte, die Brömse in seinen Skizzenbüchern eingehend exzerpierte, erprobte er dann wahrscheinlich selber die beschriebenen Rezepturen und Vorgänge. Möglicherweise wurde Brömse von Böcklin, der als Wiederentdecker der Temperatechnik gilt, auch dazu angeregt, die Ölfarbe, mit der er an der Akademie umzugehen gelernt hatte, für Tempera auszutauschen.

Die Skizzenbücher dieser Zeit sowie einige erhaltene Entwürfe ermöglichen auch einen Einblick in Brömses Tätigkeit als Illustrator, mit der er sich seinen

¹⁹ Vgl. Curt Glasers kritische Bewertung der Berliner Kunstszenen in seinem Artikel zur Zweiten Winterausstellung im Kunstsalon Paul Cassierer, Berlin. (Andreas Strobl, *Curt Glaser. Kunsthistoriker-Kunstkritiker-Sammler, eine deutsch-jüdische Biografie*, Köln 2006, S. 98).

²⁰ Richard Schick, *Tagebuchaufzeichnungen aus den Jahren 1866, 1868, 1869 über Arnold Böcklin*, hg. Hugo Tschudi, Berlin 1901. – Ein Teil des Textes ist bereits vorher im vierten und fünften Jahrgang der Zeitschrift Pan erschienen.

Lebensunterhalt verdiente. Sein Repertoire war ein mannigfaltiges, vom schnörkeligen Buchschmuck angefangen, über bunte Tierbilder und Vignetten sowie mit dünnen Strichen gezeichnete Karikaturen bis zu schlichten, dekorativen Buchdeckeln für die damals populären Bücher von Tolstoj. Auf ein paar Seiten sind sogar Entwürfe für Stühle und Tischchen im Geiste des geschwungenen Jugendstils zu finden. Erhalten haben sich auch fragmentarische Konzepte von Bewerbungsbriefen, wie z.B. an die Redaktion der Zeitschrift *Lustige Blätter*. Für diese lieferte Brömse auch eine scherzhafte Zeichnung, die die Situation des Jahres 1899 kommentiert, in welchem zum ersten Mal die Sezessionsausstellung als Konkurrenzunternehmen zur Großen Berliner Kunstausstellung eröffnet wurde.²¹

Nicht nur, dass diese Art von Arbeit einen Mann mit so außerordentlich hohen Ansprüchen, wie Brömse, keinesfalls befriedigen konnte, es war oft auch schwer, solche Aufträge zu bekommen. Dazu kam noch, dass Brömses künstlerische Arbeiten trotz aller Bemühungen selbst nach Jahren keinen Anklang finden konnten. Die Krise kulminierte im Jahr 1902. Einige seiner Sachen wurden zwar im Frühjahr auf der Großen Berliner Kunstausstellung gezeigt²², doch das änderte nichts daran, dass er Schwierigkeiten hatte, sich als freischaffender Künstler überhaupt ernähren zu können. Trotzdem zog er damals von seiner Tante und Schwester weg, um sich in Groß Lichterfelde selbständig zu machen und mehr auf seine Arbeit konzentrieren zu können. Finanziell war er nun wirklich nur auf sich selbst angewiesen und befand sich zeitweise tatsächlich an der Grenze zur Armut. Es befielen ihn Zweifel vor allem wegen seiner Malerei, die ihm sehr am Herzen gelegen zu sein schien. Deshalb erwog er ernsthaft die Stadt, die ihm nur Enttäuschung brachte, zu verlassen und nach Franzensbad zurückzukehren, um sich dort in Ruhe vor allem der Malerei weiter widmen zu können. Die Menschen und die Natur seiner Heimat, so meinte er, würden ihm genug Stoff bieten²³.

²¹ Die karikierende Darstellung von zwei Männern, eines feinen, hageren mit einem Werbeschild für die Ausstellung der Sezession und eines dickeren Herrn in einer mit Auszeichnungen geschmückten Uniform wurde in Peter Paret's Buch *Die Berliner Secession aus der Zeitschrift übernommen* (Peter Paret, *Die Berliner Secession, moderne Kunst und ihre Feinde im kaiserlichen Deutschland*, Berlin 1983, S. 72). Eine zweite Version, in der die Hüte der beiden Herrn – ein Zylinder und ein breitkrempiger mit Medaillen geschmückter Hut – als monumentale Gebäude auftreten, die die beiden Veranstaltungen beherbergen, befindet sich in der grafischen Sammlung der Prager Nationalgalerie (DK 6585).

²² Vgl. Ernst Schremmer, *Malerei und Plastik im 19. und 20. Jahrhundert*, in: *Kunst in Eger. Stadt und Land*, Lorenz Schreiner (Hg.), München – Wien 1992, S. 488.

²³ Überlegungen solcher Art sind in den Skizzenbüchern zu finden (SB 18 18941, SB 21 18944).

Unter diesen schwierigsten Bedingungen führte er aber noch seinen ersten Radierungszyklus *Tod und Mädchen* zu Ende. Trotzdem er sich darin sowohl in der Themenwahl, als auch in der Ausgestaltung der einzelnen Szenen sehr eng an Klingers Folgen *Ein Leben* und *Eine Liebe* anlehnte, bewies Brömse meisterhafte Beherrschung der Technik und Gefühl für Komposition. Es gelang ihm, die Blätter rechtzeitig zu drucken und sie zu der Herbstausstellung des Vereins deutscher bildender Künstler in Böhmen zu schicken, die im Wiener Salon Miethke²⁴ stattfand. In Berlin versuchte er den Zyklus bei Keller und Reiner unterzubringen, was ihm aber nicht gelang. Auf der Wiener Ausstellung erlangte jedoch das Werk gewisses Ansehen und wurde vom Staat für die Galerien in Wien und Prag sowie vom Königlichen Kupferstichkabinett in Berlin angekauft.²⁵ Herr Miethke selbst schaffte es sich für seine Privatsammlung an.²⁶ Gleichzeitig mit der ersten großen Ausstellung des Vereins in der österreichischen Reichshauptstadt erschien, ebenfalls mit Unterstützung der Gesellschaft zur Förderung deutscher Wissenschaft, Kunst und Literatur in Böhmen, eine Künstlermappe mit Werken verschiedener deutschböhmischer Künstler. Auch hier leistete Brömse seinen Beitrag. Alles das mochte die Entscheidung, in die Heimat zurückzugehen, wo die Aussichten auf Anerkennung hoffnungsvoller zu sein schienen, unterstützen. Noch vor Ende des Jahres 1902 übersiedelte Brömse definitiv nach Franzensbad.

1.2. Zwischenstation Franzensbad und Eger

Auch während der Berliner Jahre war Brömse immer wieder für längere Zeit nach Hause zurückgekehrt. Vor allem in den Sommermonaten floh er aus der heißen Stadt in das angenehmere Kurstädtchen Franzensbad. Höchstwahrscheinlich beteiligte er sich dann auch an dem einen oder anderen Auftrag seines Vaters bzw. seines Bruders. Aus einer Bemerkung geht hervor, dass er bei der Ausschmückung der russischen Kirche in Karlsbad mit dabei gewesen ist.²⁷ Jedenfalls wandte sich Alexander gerne mal an seinen im Fach geschulten Bruder, damit er für ihn eine kompositorisch schwierigere Aufgabe

²⁴ Karl Krattner, Die Wiener Ausstellung der deutscher Künstler aus Böhmen, in: *Deutsche Arbeit* II, 1902, Heft 2, S. 192.

²⁵ Vgl. Alois John, Egerländer Künstler der Gegenwart, August Brömse, in: *Unser Egerland* XIV, 1910, S. 19.

²⁶ Vgl. Konzept eines Briefes an Keller und Reiner in SB 21 18 944.

²⁷ Vgl. Skizzenbuch SB 13 18936, Alexander spezialisierte sich auf die Ausmalung von Kirchen (vgl. Ahnenliste von Prof. Peter Brömse aus Prag, zusammengestellt auf Grund des Ahnenpasses und persönlicher Aufzeichnungen, 1982) - Alexander Brömse wird hier als Dekorations- und Kirchenmaler bezeichnet.

in einem Entwurf für Wand- und Deckenmalereien löste²⁸. Das mit dem höchsten Prestige verbundene Unternehmen aus der Zeit um 1900 war die Ausschmückung des neugebauten Verwaltungsgebäudes der Handels- und Gewerbekammer in Eger. An der Außenwand brachte August Brömse eine monumentale *Huldigung der Künste durch Kaiser Max* an, im Hauptsaaes stattete er fünf Lünetten mit Wandmalereien aus. Die leider nicht erhaltenen Bilder zeigten Blicke auf Eger und weitere Städte und Orte in der Umgebung, die gleichzeitig als allegorische Darstellungen für Bergbau, Industrie, Gewerbe, Handel und Verkehr und Kurwesen zu deuten waren.²⁹

Gerade der Repräsentationssaal dieses neueröffneten Gebäudes sollte einen würdigen Rahmen für die **Ausstellung des Vereins deutscher bildender Künstler aus Böhmen** bilden. Dieser hatte sich Eger, als eine für den Deutschböhmisches Raum sehr wichtige Stadt³⁰, zum Ort seiner ersten öffentlichen Präsentation ausgewählt. August Brömse beteiligte sich an der Ausstellung zusammen mit Karl Wilfert d.Ä. als Organisator, zugleich nutzte er aber auch die Gelegenheit, um seine Werke zu zeigen. Ausgestellt hat er das Ölbild *Sonntagnachmittag in einer Egerländer Bauernstube*³¹, sowie eine Radierung und eine Federzeichnung, deren Themen nicht überliefert sind.³²

Nach der Übersiedlung engagierte sich Brömse, der schon bald sein Atelier von Franzensbad nach Eger verlegt hatte, noch intensiver in Kulturangelegenheiten der Region, war in verschiedenen Kunstkommissionen vertreten. Er nahm nun auch regelmäßig an den Ausstellungen des Vereins teil. Die Blätter aus *Tod und Mädchen* wurden für einige Zeit zum Evergreen aller dieser Ausstellungen. Gleich im Mai erschien der Zyklus vollständig im Rahmen der Jahresausstellung des

²⁸ Es hat sich ein Brief von Alexander erhalten, in dem er August bittet, Figuren in ein bestimmtes Ornament einzubinden, da er sich selber der Aufgabe nicht gewachsen fühlt (nicht datiert, wohl um 1900, eingelegt im Skizzenbuch SB 13 18936).

²⁹ Vgl. Alois John, Egerländer Künstler der Gegenwart, August Brömse, in: *Unser Egerland XIV*, 1910, S. 20. - Zbyněk Černý, Čas secese v městě Chebu, in: Dagmar Blümlová – Zuzana Gilarová (Hg.), *Čas secese: kapitoly z kulturních dějin přelomu 19. a 20. století*, České Budějovice 2008, S. 23 (Historia culturae XIV, Studia 13) - Erhalten haben sich auch Fotografien von der Ausstellung, auf denen Teile der Wandmalereien sichtbar sind.

³⁰ Aufgrund einer Verpfändung des Egerlandes im 14. Jahrhundert, die immer wieder zur Begründung von Autonomieansprüchen herangezogen wurde, hatte das Gebiet innerhalb des deutschböhmisches Raumes eine Sonderstellung. In der wachsenden Krise des nationalen Konflikts in den 90er Jahren des 19. Jahrhunderts wurde es deswegen auch zum Zentrum der antitschechischen Tendenzen (vgl. Ester Neblich, *Die Auswirkungen der Badenischen Sprachenverordnungen von 1897 auf die deutsche und tschechische Bevölkerung des historischen Egerlandes*, zugl. Univ. Diss. Universität Regensburg 2001, Marburg 2001, S. 8-11).

³¹ Das Bild ist wohl das unter dem Namen „Sonntag im Egerlande“ bekannte, aber verschollene Bild aus dem Jahr 1897 (vgl. dazu Rudolf Hönigschmied, August Brömse, in: *Prager Nachrichten XIII*, 1972, Heft 8, S. 5).

³² Zu der Ausstellung des Vereins in Eger, sowie zu Brömses Beteiligung daran vgl. Zbyněk Černý, Čas secese v městě Chebu, in: Dagmar Blümlová – Zuzana Gilarová (Hg.), *Čas secese: kapitoly z kulturních dějin přelomu 19. a 20. století*, České Budějovice 2008, S. 23.

Schönkunstvereins im Prager Rudolfinum, im Sommer dann auch in Aussig. Im folgenden Jahr wurden einige Blätter daraus in Berlin verkauft. Ergänzend brachte auch das Februarheft der Deutschen Arbeit von 1905 Reproduktionen einzelner Blätter sowie die Radierung *Alte Mühle*. Ab diesem Jahrgang prunkte die Zeitschrift übrigens mit einem von Brömse entworfenen Umschlag, der einen Reiter bzw. Ritter in voller Rüstung zeigte. Auf der Wiener Kunstschau im Jahr 1905, der ersten Ausstellung der sogenannten Klimtgruppe, die sich von der Wiener Sezession abgespalten hatte, durfte Brömse seine Werke sogar neben denjenigen des von ihm bewunderten Klinger ausstellen.³³ Den größten Erfolg mit *Tod und Mädchen* feierte Brömse im Jahr 1906 auf der Internationalen Kunstausstellung in Paris, wo er für den Zyklus die große Goldene Medaille erhielt.

Obwohl Brömse nun in den deutschböhmisches Kreisen allmählich doch bekannt wurde und auch seitens der Gesellschaft zur Förderung deutscher Wissenschaft, Kunst und Literatur in Böhmen Unterstützung erfuhr³⁴, war seine Stellung als **freischaffender Künstler** nicht wesentlich stabiler geworden. Den Dreißigjährigen befielen Zweifel wegen seines bisherigen Lebens und seiner Unfähigkeit, durch die eigene Arbeit Geld zu verdienen. Das Jahr 1903 brachte für Brömse zudem schmerzvolle Erfahrungen. Im Frühling musste August als liebender Sohn dem qualvollen Sterben seines Vaters zusehen. Auch das Glück seiner Liebe zu Else Schünemann war durch die Aussicht getrübt, die geliebte Frau aufgeben zu müssen, da er in seiner Lage für sie nicht hätte sorgen können. „*Ich habe nicht das Glück Werke zu schaffen, die ein kaufendes Publikum finden. Der Zwiespalt zwischen Leben und Kunst lastet stets auf mir,*“³⁵ schrieb er an Else in einem Brief aus dieser Zeit.

Dieser Zwiespalt, den Brömse in sich zu spüren glaubte, bestand darin, dass die Tatsache, von der Kunst auch leben zu müssen, im Widerspruch zu seiner sehr **idealistischen Auffassung von Kunst und Künstlertum** stand. Bevor er im Jahr 1910 die Professur an der Akademie in Prag bekam, die ihm ein festes Einkommen sicherte, war er so immer wieder in finanzielle Not geraten. Gerade nach der Rückkehr in die Heimat, wo er abseits des Großstadtlebens mehr Ruhe fand, dachte er sehr viel über die

³³ Vgl. *Union*, 1905, Nr. 1, 7.7., S. 1.

³⁴ Im Sommer 1904 bot die Gesellschaft Brömse beispielsweise an, Radierungen im Wert von 500 Mark von ihm zu kaufen (vgl. Briefkonzept im Skizzenbuch SB 15 18 938, Brief an Else Schünemann vom 7.7.1904, August Brömse Nachlass, Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg).

³⁵ Brief an Else Schünemann vom 18.7. 1903, August Brömse Nachlass, Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg.

Kunst und insbesondere über die Aufgabe des Künstlers nach³⁶. Über die Kluft zwischen der Realität des Lebens und seinem Ideal half sich Brömse mit der Vorstellung hinweg, der „*Mensch und Künstler*“³⁷ seien von einander zu trennen. Er bevorzugte dabei, manchmal regelrecht selbstquälerisch, den „Künstler in sich“. Fast fanatisch hielt er an der Überzeugung fest, zur künstlerischen Arbeit berufen zu sein. Nie mehr wollte er sich in seinem Schaffen den Vorgaben und dem Geschmack anderer unterwerfen müssen. Enthusiastisch verkündete er: „*Lieber bin ich wieder Stubenmaler und in freien Stunden schaffe ich frei, frei, einem Gott gleich, weil ich nicht gelogen habe.*“³⁸

Die Zeit, die er in Franzensbad verbrachte, interpretierte Brömse als „freiwillige Verbannung“, die jedoch, wie er hoffte, sicherlich ihre Früchte bringen würde. „*Ein bildender Künstler braucht das große Leben nicht, ich muss als Maler die Natur um mich haben. Ziehende Wolken, Landschaft, Wald, Menschen*“³⁹, behauptete er. Statt aus den Bildern alter Meister wollte er nun direkt aus der Natur lernen. Auf langen Wanderungen durch das Egerland bis tief nach Bayern hinein studierte er die verschiedenen Naturerscheinungen und Farb- und Lichtwirkungen. Diese Beobachtungen versuchte er in seinen Bildern festzuhalten. Reine Landschaftsbilder sind jedoch unter den bekannten Werken fast keine zu finden, meistens bildet die Landschaft eine Kulisse für ein symbolisches oder märchenhaftes Motiv.

Obwohl man in Brömse als dem Schöpfer von *Tod und Mädchen* vor allem den Radierer sah, hielt er selbst die Malerei für sein Hauptfach. Er setzte seine Experimente mit verschiedenen Malmitteln fort. Kleine Farbskizzen zu einem Bildmotiv malte er oft parallel in Tempera-, Wehrauch- und Ölfarbe⁴⁰ und trug verschiedene Firnisse auf, um die geeignetste Kombination zu finden. Innerhalb der vier Jahre, die er in seiner Heimat verbrachte, ist eine ganze Reihe Bilder entstanden, wie z.B. *Schlossherr und Hausgeist*, *Der Naturfreund*, *Der Zauberteich* oder *Das Heiligtum*. Er pflegte an mehreren Bildern gleichzeitig zu malen und kehrte oft zu Werken erst nach längerer Zeit zurück. So

³⁶ Seine Gedanken formulierte er in den Briefen an Else. In der Sängerin fand er eine ihm verwandte künstlerische Seele.

³⁷ Im Skizzenbuch SB 10 18933 aus der Zeit um 1898 notierte Brömse: „*Mensch und Künstler sind zwei.*“ Zu dem Bild kehrte er in seinen Überlegungen dann immer wieder zurück.

³⁸ Brief an Else Schünemann vom 21.5. 1905, August Brömse Nachlass, Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg.

³⁹ Brief an Else Schünemann vom 10.2. 1904, August Brömse Nachlass, Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg.

⁴⁰ Vgl. Anmerkungen in den Skizzenbüchern SB 24 18 941, SB 25 18 948.

beendete er manche der in Eger begonnen Werke erst in Prag. Im Bereich der Radierung blieb es hingegen nur bei großzügigen Plänen. Eine große Radierung *Der Zug der Glücklosen* und eine Folge mit dem Titel *Beethoven* wurden nicht einmal angefangen. Es sammelte sich jedoch eine Anzahl von Skizzen an, die die Grundlage späterer Arbeiten bildeten. __

Der Anzahl der Skizzen nach, beschäftigte sich Brömse am intensivsten mit dem Bild *Ein Lebenstag* (Abb. 1). Es haben sich zwei Versionen davon erhalten, wovon sich die eine heute in der Prager Nationalgalerie befindet und die andere, die im Nachlass des Künstlers geblieben ist, im Kunstforums Ostdeutsche Galerie in Regensburg aufbewahrt wird. Wie in *Tod und Mädchen* setzte sich Brömse auch im *Lebenstag* mit der Konfrontation von Leben und Tod auseinander, einem Thema, um das man in der Kunst der Jahrhundertwende immer wieder kreiste. Brömse kombinierte dabei zwar die gängigen Topoi und Symbole, wie die Gegenüberstellung vom Brunnen als Quelle des Lebens und einem frisch ausgehobenem Grab bzw. dem Gegensatzpaar Kind und Personifikation des Todes. Trotzdem gelang es ihm aber, dem Bild etwas geheimnisvoll Ergreifendes zu verleihen. Beunruhigend wirkt vor allem die verummte schwarze Gestalt, die mit dem Rücken zum Betrachter gewandt im Hintergrund etwas Verdächtiges treibt, wovon das sorglose Kind auf der Wiese jedoch nichts ahnt. Das Ganze spielt sich in einem durch eine Mauer von der freien Landschaft abgegrenzten Bereich ab, einem Garten, der aber genauso gut ein Friedhof sein könnte.

Das zweite für Brömse wichtige Bild aus dieser Phase war der *Schimmelreiter* bzw. *Strandvogt* (Abb. 2). Einsam ragt die Gestalt des Reiters, der am öden Strand entlang galoppiert, in den von schweren, dicken Gewitterwolken bedeckten Himmel. Eben diese Wolken mit ihren feinen Abstufungen von Blau- und Grautönen - eine wahre Herausforderung für die Palette - scheinen Brömse am meisten interessiert zu haben. Der nach vorne jagende Reiter unterstreicht noch die ungeheure Wucht der ziehenden Wolkenmassen. Den Titel *Strandvogt* bzw. *Schimmelreiter* erhielt eine erste, im Sommer 1903 angefangene, Version erst im nachhinein. Angeregt wurde Brömse dazu von seiner künftigen Frau Else, die ihm über ihre Lektüre von Storms Buch berichtete. Erst als er dann die Tafel knappe drei Jahre später noch einmal überarbeitete, hob er den Reiter mehr hervor: „*Der Reiter spielt jetzt eine Hauptrolle und der ganze Vorgang ist weit dramatischer gedacht*“,⁴¹ kommentierte er.

⁴¹ Brief an Else Schünemann vom 8.2. 1906, August Brömse Nachlass, Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg.

Schon bald erkannte Brömse, dass es auf Dauer doch nicht möglich war, in der Provinz zu bleiben. Die Entfernung von einem größeren kulturellen Zentrum beeinträchtigte natürlich den Kontakt mit der Kunstszene und hatte eine gewisse Isolation zur Folge. In einem Brief vom 10. Februar 1904 beklagte sich Brömse: „[...] dazu kommt noch, dass ich Ihnen, um voll bei der Wahrheit zu bleiben, mitteilen muss, dass ich in letzter Zeit keinen einzigen Erfolg zu verzeichnen hatte. [...] Hier hat man mich so ziemlich aufgegeben. Mann will ja einen berühmten Mann.“⁴² In dieser Zeit entschloss sich Brömse, zumindest teilweise wieder in Berlin Fuß zu fassen. Zusammen mit dem Grafiker Hannes Anker, einem Freund, der Brömse in der schwierigen letzten Zeit in Berlin beigegeben hatte, plante er eine private Radiererschule zu eröffnen. Er selbst sollte für den organisatorischen Teil verantwortlich sein und gleichzeitig den Unterricht in der Radierungstechnik und der Aktzeichnung übernehmen, Anker bat er die Technik der Lithografie zu lehren.⁴³ Trotz der Anzeigen in renommierten Kunstzeitschriften scheiterte jedoch das Projekt mangels Interesse.

Brömse musste also vorerst noch dort bleiben, wo er war. Er hatte hier zwar die gewünschte Ruhe für seine Arbeit, auf der anderen Seite fühlte er sich aber sehr einsam, und es fehlten ihm Anregungen. In dem kleinstädtischen Milieu von Franzensbad und Eger fand er nur wenige Gesprächspartner, die seinen Ansprüchen genügten. Mit Alois John, dem bekannten Volkskundler, Heimatschriftsteller und Herausgeber der Monatsschrift *Unser Egerland*⁴⁴, verband ihn die Freude am Wandern durch die Umgebung. Sein engster Freund war aber der Bildhauer Karl Wilfert d. J., der für die Städte des Bäderdreiecks die damals beliebten Denkmäler verschiedener Persönlichkeiten lieferte⁴⁵. Insbesondere bei den Werken, die für Franzensbad bestimmt waren, verfolgte Brömse ihre Entstehung aufmerksam mit. Über das 1905 aufgestellte Kaiserin-Elisabeth-Denkmal verfasste er sogar einen Artikel, der wohl für die regionale Presse gedacht war⁴⁶. Er selbst erhielt im Zusammenhang mit der Enthüllung des Denkmals den lukrativen Auftrag, ein Erinnerungsalbum für den Kaiser anzufertigen⁴⁷.

⁴² Brief an Else Schünemann vom 10.2. 1904, August Brömse Nachlass, Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg.

⁴³ Vgl. Briefkonzepte an Anker in den Skizzenbüchern SB 15 18 938 und SB 22 18 945 - Brief an Else Schünemann vom 7. Juli 1904, August Brömse Nachlass, Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg.

⁴⁴ Artikel zu Alois John, in: Heribert Sturm (Hg.), *Biografisches Lexikon zur Geschichte der böhmischen Länder*, Bd. 2, München 1984.

⁴⁵ zu Karl Wilfert d. J. Vgl. Ernst Schremmer, Malerei und Plastik im 19. und 20. Jahrhundert, in: Lorenz Schreiner (Hg.), *Kunst in Eger. Stadt und Land*, München – Wien 1992, S. 479-480.

⁴⁶ Konzept hat sich im Skizzenbuch SB 22 18 945 erhalten.

⁴⁷ Brief an Else Schünemann vom 24.1. 1905, August Brömse Nachlass, Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg. In der Sammlung des Kunstforums Ostdeutsche Galerie Regensburg haben sich

Wilfert, der sich als Mitglied des Vereins deutscher bildender Künstler in Böhmen sehr engagierte und in Prager Boheme-Kreisen kein Unbekannter war⁴⁸, redete wohl auch auf Brömse ein, nach Prag zu gehen. Im Januar 1906 begab sich Brömse also höchstwahrscheinlich zum ersten Mal in die Hauptstadt, wo er mit offenen Armen empfangen wurde: *„Man bot mir folgendes an, falls ich mich in Prag niederlasse, sei ein Jahr für mich gesorgt, ohne dass ich für den Kauf, für die Illustration zu sorgen brauche. Man sagte mir, dass ich Mitglied der Gesellschaft zur Förderung deutscher Wissenschaft, Kunst etc. werden würde, man gab mir bekannt, dass in zwei Jahren eine Lehrstelle an der Kunstschule für einen Radierer geschaffen würde und dass ich die besten Aussichten hätte zumal fast alle Herren außer Prof. Schmidt (Kunsthistoriker), welcher für Hegenbarth München stimmt, mich in Vorschlag gebracht haben.“*⁴⁹

Natürlich wollte sich Brömse dieses vielversprechende Angebot nicht entgehen lassen und entschied sich, nach Prag zu übersiedeln, sobald er mit seinen angefangenen Arbeiten fertig sein würde. Im März beschloss die Gesellschaft zur Förderung deutscher Wissenschaft, Kunst und Literatur in Böhmen, den ungeteilten Ertrag der Kanka-Stiftung, die zur Unterstützung von Künstlern und Schriftstellern deutscher Nationalität gegründet worden war, Brömse zuzuteilen⁵⁰. Im Laufe des Jahres hielt sich Brömse öfter in Prag auf, definitiv umgezogen ist er aber erst Ende November, nachdem er eine Diplomplatte im Auftrag der Egerer Handels- und Gewerbekammer beendet hatte⁵¹. Gleich im Januar des folgenden Jahres wurde er, wie versprochen, zum ordentlichen Mitglied der Gesellschaft gewählt. Für Brömse war es eine Ehre, seinen Namen auf der Mitgliederliste neben Hauptpersönlichkeiten des kulturellen und wissenschaftlichen Lebens der Deutschböhmen – meistens Universitätsprofessoren – zu wissen⁵². Es galt für ihn als ein Beweis, dass mit ihm „gerechnet wurde“ und gleichzeitig als ein Fingerzeig, bald auch in die Reihen der Professoren aufgenommen zu werden, was für ihn von existenzieller Bedeutung war.

mehrere Probedrucke dieser Arbeit erhalten.

⁴⁸ Carl Wilfert d. J. gehörte der Künstlergruppe „Jung-Prag“ an (vgl. Oskar Wiener, *Alt-Prager Guckkasten. Wanderungen durch das romantische Prag, Prag – Wien – Leipzig 1922*, S. 35).

⁴⁹ Brief an Else Schünemann vom 24.1. 1906, August Brömse Nachlass, Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg.

⁵⁰ *Deutsche Arbeit* V, 1905, Heft 7, S. 91.

⁵¹ Brief an Else Schünemann vom 6.11. 1906, August Brömse Nachlass, Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg.

⁵² Brief an Else Schünemann vom 31.1. 1907, August Brömse Nachlass, Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg.

1.3. Die ersten Jahre in Prag

Als Brömse von seinem wichtigen Pragbesuch im Januar 1906 zurückkehrte, der ihm die Tür zur Zukunft geöffnet zu haben schien, schrieb er etwas überraschend an seine Freundin: *„Und doch, doch schließt sich mein ganzes Innere gegen Prag. Prag ist gewiss schön, und doch liegt darüber etwas wie ein Schleier, wie ein Gespenst des Alters und wie der Stillstand. Vielleicht empfand ich dies nur jetzt so, ich habe vielleicht Unrecht. Und doch kann ich mich hier des Gedankens nicht erwähnen. Ich bitte, verbrennen sie diesen Brief – er könnte einmal Zeugnis ablegen gegen eine Stadt, der ich gerade so viel schulde, ich möchte nicht ungerecht, undankbar sein und wir armen Menschen sind ja nicht immer gerecht.“*⁵³ Brömse, der seiner Behauptung nach vorher nie in Prag gewesen ist⁵⁴, hatte hier sehr sensibel die bedrückende Atmosphäre der Moldaumetropole erfasst, wie sie auch die anderen Deutschen fühlten. Zwei Monate später konnte man im ersten und bezeichnenderweise zugleich vorletzten Heft der Zeitschrift *Wir*, die die Autoren des sogenannten „Jung-Prag“ herausgegeben haben, folgenden Text des bekannten Prager-Deutschen Schriftstellers Oskar Wiener lesen: *„Prag, diese unsagbar schöne, aber verruchte Burg an der Moldau, das alte Prag liegt im Sterben, und eine neue nüchterne wächst aus dem wuchtigen Quaderwerk seiner Türme. Was wir geliebt haben und was eine Heimat war all unseren Träumen, es muss dahin. Wir gehen wie Enterbte durch die neuen Straßenzüge und trauern.“*⁵⁵

Unter den in der Doppelmonarchie vereinigten Völkern gehörten die Tschechen zu denjenigen, die sich im Zuge der nationalen Bestrebungen des 19. Jahrhunderts am intensivsten als eine selbständige Nation zu behaupten versuchten. Prag hatte im Programm der sogenannten tschechischen „Nationalen Wiedergeburt“ von Anfang an eine zentrale Rolle gespielt. Die Stadt wurde zum Symbol für das Land und die Nation erhoben, in sie projizierte man die ganzen Hoffnungen auf eine glorreiche Zukunft der Tschechen. Die berühmte Prophezeiung der mythischen Stadtgründerin Libussa, welche den künftigen Ruhm Prags verkündete, gewann in diesem Zusammenhang als Topos in Literatur und bildender Kunst an Bedeutung. Im ausgehenden 19. Jahrhundert schien

⁵³ Brief an Else Schünemann vom 24.1. 1906, August Brömse Nachlass, Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg.

⁵⁴ Vgl. Brief an Else Schünemann vom 5.10. 1907, August Brömse Nachlass, Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg.

⁵⁵ Oskar Wiener, Das schöne Prag, in: *Wir I*, 1906, zitiert nach Kurt Krolop, Zur Geschichte und Vorgeschichte der Prager deutschen Literatur des „expressionistischen Jahrzehnts“, in: Eduard Goldstücker (Hg.), *Weltfreunde. Konferenz über die Prager deutsche Literatur*, Berlin 1967, S. 53.

der fromme Wunsch allmählich in der ökonomischen sowie in der politischen Sphäre eine reale Basis zu erhalten. Die Stadt wandelte sich infolge des allgemeinen wirtschaftlichen Wachstums des Landes rasch in eine moderne, florierende Metropole. Zugleich wurde Prag dank des Zuflusses tschechischsprachiger Bevölkerung vom Land und der allmählichen Verbindung der inneren Stadt mit den tschechisch geprägten Vororten zunehmend zu einer tatsächlich tschechischen Stadt. Da die Wahlen in die Stadtvertretung nach dem Mehrheitssystem verliefen, waren die Vertreter der Prager Deutschen ab 1888 gar nicht mehr anwesend. Der Stadtrat an der Spitze der Vertretung gewann sogar als Repräsentant des tschechischen Volkes nach außen hin eine gewisse Eigenständigkeit.⁵⁶

Da die Möglichkeiten der politischen Durchsetzung im Rahmen der Doppelmonarchie doch sehr eingeschränkt waren, demonstrierte sich die tschechische nationale Emanzipation auf dem Gebiet der Kultur, vor allem der Literatur und später auch in der bildenden Kunst. Kennzeichnend war hierbei die Auseinandersetzung mit der deutschen Kultur und gleichzeitig eine Abgrenzung ihr gegenüber. Vorbilder suchte man gezielt anderswo, vor allem in Frankreich. Die deutschsprachigen Böhmen⁵⁷, die deutlich fühlten, dass sie in der eigenen Heimat immer mehr den Boden unter den Füßen verloren, suchten wiederum im deutschen Kulturerbe Halt zu finden. Von der deutsch-liberalen Position aus gesehen sollte dieses zum gemeinsamen Bezugspunkt und Bollwerk gegen die Tschechisierung werden, wobei die Übergeordnetheit der deutschen „Kulturnation“ hervorgehoben wurde.⁵⁸ Im Zentrum des Interesses stand also auch auf deutscher Seite die Aufrechterhaltung und Förderung des kulturellen Lebens. Der Bereich der Kultur wurde somit zum eigentlichen „Schlachtfeld“, wo sich nach das

⁵⁶ Jiří Kořalka, *Zahraniční kontakty Prahy jako metropole národa bez státu*, in: Hana Svatošová - Václav Ledvinka (Hg.), *Město a jeho dům*. Praha 2002, S. 30.

⁵⁷ Das Thema der Identität bei den Deutschböhmern und insbesondere bei den Prager-Deutschen ist ein sehr komplexes, vor allem im Hinblick auf die Frage des Judentums (zum Einblick in die Identitätsproblematik vgl. Andrea Hohmeyer, *Böhmischen Volkes Weisen, Die Darstellung der deutschsprachigen Dichtung in den Böhmisches Ländern der Jahre 1895 bis 1945, Probleme und Perspektiven territorialer Literaturgeschichtsschreibung in Mitteleuropa*, Münster – Hamburg – London 2002, 250ff). Da im Kontext der Herausbildung des nationalen Bewusstseins im 19. Jahrhundert die Identifizierung über die Sprache verlief, wird hier etwas vereinfachend von der „deutschsprachigen Bevölkerung“ gesprochen.

⁵⁸ Vgl. dazu Scott Specator, *Prague territories. National Conflict and cultural Innovation in Franz Kafka's Fin de Siecle*, Berkeley - Los Angeles - London 2000, S. 39, 40.

Prinzip der Aktion und Reaktion der besagte „Kampf“⁵⁹ zwischen den beiden Nationen abspielte.

Die Deutschböhmen versuchten sich in Form von verschiedenen Institutionen und Verbänden eine feste Plattform für ihr kulturelles Leben zu verschaffen.⁶⁰ Neben dem bereits in den 60er Jahren gegründeten sogenannten „Deutschen Casino“ und dem „Verein deutscher Literaten und Künstler“ entstand 1891 die „Gesellschaft zur Förderung der deutschen Wissenschaft, Kunst und Literatur in Böhmen“. Sie stellte das Gegenstück zur „Böhmischen [tschechischen] Kaiser Franz Joseph-Akademie der Wissenschaften, Künste und Literatur in Prag“ dar und nahm sich vor, deutschböhmische Wissenschaftler, Künstler und Schriftsteller finanziell zu unterstützen und ihre Leistungen zu präsentieren.⁶¹ Dazu diente vor allem die Monatsschrift *Deutsche Arbeit*, die an den im Jahr 1900 erschienenen Sammelband *Deutsche Arbeit in Böhmen* anknüpfte und ab 1901 regelmäßig herausgegeben wurde. Im Bereich der bildenden Kunst bemühte sich die deutsche Sektion der 1902 gegründeten utraquistischen Modernen Galerie durch ihre Ankäufe möglichst die ganze Bandbreite der deutschböhmischen Künstler zu erfassen, wobei diejenigen, denen man eine größere Wichtigkeit auch außerhalb von Böhmen zuschrieb, proportional stärker vertreten waren.⁶²

Die offizielle, deutsch-liberale Einstellung, die auf die deutsche Kultur und ihren Vorrang fokussiert war, führte dazu, dass die Deutschen in Prag in eine zunehmende Isolation gerieten und zwar in mehreren Hinsichten. Es vertiefte sich einerseits die Kluft gegenüber dem Geschehen in der tschechischen Gesellschaft, andererseits kam es aber auch zu einer Entfremdung zwischen der Metropole und den restlichen deutschen Gebieten Böhmens und Mährens, die stark deutschnational orientiert waren. Auch die

⁵⁹ *Prag erscheint als die Stadt der Zwietracht und des Streites, Prag ist die Stadt des Kampfes zweier Nationen, der Deutschen und der Tschechen. ... Das Wissen und diesen Grundcharakter Prags prägte das Ethos seiner Autoren, sie mochten nun Tschechen oder Deutsche, Christen oder Juden sein.* (Johannes Urzidil, *Der lebendige Anteil des jüdischen Prag an der neueren deutschen Literatur*, in: *Bulletin des Leo-Baeck-Instituts*, Frankfurt am Main 1967, S. 280).

⁶⁰ Das Vereinswesen war aber nicht nur auf die Deutschen beschränkt, vielmehr entwickelte es sich wie das ganze kulturelle Leben in Böhmen parallel auf beiden Seiten als eine „ständige Spirale von Gründungen und Gegengründungen“. (vgl. dazu Rudolf Jaworski, *Deutsche und tschechische Ansichten, kollektive Identifikationsangebote auf Bildpostkarten in der späten Habsburgermonarchie*, Innsbruck 2006, S. 64-78).

⁶¹ Vgl. dazu: Alena Míšková (Hg.), *Společnost pro podporu německé vědy, umění a literatury v Čechách (německá akademie věd v Čechách. Die Gesellschaft zur Förderung deutscher Wissenschaft, Kunst und Literatur in Böhmen (Deutsche Akademie der Wissenschaften in Prag) 1891-1945*, Praha 1994, S. 35, 37.

⁶² Vgl. Roman Prahel, Tomáš Sekyrka, „Pokojný zápas obou kmenů“ v Moderní galerii (Poznámky k německému odboru), in: *Moderní galerie tenkrát 1902-1942*, Praha, Národní galerie v Praze 1992, S. 38, 39.

Kontakte mit Wien und den reichsdeutschen Städten waren nicht besonders intensiv.⁶³ Überdies herrschte im „deutschen Lager“ keineswegs Einigkeit, was zusätzlich sozusagen von innen heraus das kulturelle Leben der Deutschen in Prag hemmte. „*Das künstlerische und literarische Leben der Deutschen in Prag konnte sich seit jeher nur mühsam und gequält unter dem Drucke jeweilig regierender Sonderinteressen entwickeln und das Cliquenwesen, die kleinen Parteien und Parteilichkeiten, das gegenseitige Misstrauen der betreffenden Kreise hat in keiner andern Stadt einen so überaus günstigen Nährbodengefunden, wie bei uns.*“⁶⁴ So kommentierte die Prager Verhältnisse Paul Leppin in dem bereits genannten Heft der von ihm herausgegebenen Zeitschrift *Wir*. Unter diesen Bedingungen schien insbesondere den jungen Literaten und bildenden Künstlern Prag keine Zukunft zu bieten. Trotz der Liebe, mit der die meisten an dem Ort hingen, war Prag für sie „*eine Stadt, die man verlassen musste*“.⁶⁵ Wien aber auch „*die großen deutschen Städte draußen im Reiche mit ihrer blühenden Kunst [...]*“ waren „*mächtige Anziehungspunkte [für die Prager Künstler und Schriftsteller], umsomehr, je weniger die Verhältnisse in der Heimat zum Bleiben einladen.*“⁶⁶ Ernst Schremmer bezeichnete diese Tendenz als „*eine Art Zentrifugalkraft*“, die zufolge hatte, dass die meisten der „*weltgültigen*“ Künstler auf die heimatliche Kunstszene nur aus der Ferne Wirkung ausübten.⁶⁷

Bei Brömse hatte sich die ambivalente Beziehung zu Prag im Laufe der Jahre nach seiner Übersiedlung nur noch vertieft. Er schätzte die wunderbar anregende Atmosphäre der Stadt, die beispielsweise in dem viel zu modernen Berlin fehlte: „*Prag selbst ist wunderschön, die Kleinseite ein Juwel, und ich trinke oft den Zauber dieser alten Herrlichkeiten, nie hat mich noch eine Stadt so angeregt.*“⁶⁸ Zugleich empfand er immer schmerzlicher das Lastende der Prager Zustände, das in der Luft zu hängen schien. „*Prag ist entschieden eine „todte Stadt“ und wenn ich am Abend die dunklen, oft so*

⁶³ Kurt Krolop, Zur Geschichte und Vorgeschichte der Prager deutschen Literatur des „expressionistischen Jahrzehnts“, in: Eduard Goldstücker (Hg.), *Weltfreunde. Konferenz über die Prager deutsche Literatur*, Berlin 1967, S. 50, 51.

⁶⁴ Paul Leppin, Einleitender Text in *Wir. Deutsche Blätter für die Künste*, zitiert nach: Walter Schmitz - Ludger Udolph (Hg.), *Tripolis Prag. Die Prager Moderne um 1900*, Dresden – Berlin – Chemnitz – Liberec – Praha - Ústí nad Labem 2001, S. 30.

⁶⁵ *Ibidem*, S. 321.

⁶⁶ Paul Leppin, Etwas über Prager Kunstzustände, zitiert nach *ibidem*, S. 31.

⁶⁷ Ernst Schremmer, August Brömse und die Zentrifugalkraft, in: *August Brömse. Ein Grafiker in der Spannung zwischen Symbolismus und Expressionismus*, Regensburg, Ostdeutsche Galerie 1978, S. 8-11.

⁶⁸ Brief an Else Schünemann vom 5.7. 1908, August Brömse Nachlass, Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg.

*prächtigen alten Häuser so dastehen sehe, so fast mich ein Schauer, denn ich sehe nur Zerstückelung, nur Vergangenheit und nirgend, ach nirgend werdendes Leben! Meine sehrende Seele findet keinen Widerhall und der Mund ist stumm. Es sind keine Künstler hier, kein Strom der Sehnsucht, kein freudiges Vorwärtsdrängen, kein hoher Flug.*⁶⁹ Trotzdem war es für ihn bestimmt, in Prag zu bleiben.

1.3.1. Die Prager Kunstszene

Bevor Brömse nach Prag ging, war seine größte Sorge, ob ihm das neue Atelier das richtige Klima für seine Arbeit wird bieten können. Die Räume im Obergeschoss des Mietshauses in der Kreuzherrengasse Nr. 8 ließen in dieser Hinsicht nichts zu wünschen übrig. Brömse fühlte sich dort sehr wohl, was wahrscheinlich auch ein wichtiger Grund war, warum er trotz der Enttäuschungen, von denen er innerhalb der ersten vier Jahre in Prag nicht verschont blieb, die Stadt doch nicht verließ. Seine Vorstellung, sich nun ganz der Kunst widmen zu können, musste er aber bald aufgeben. Mit Unbehagen beobachtete er, *„wie sich die Hochflut der Kunstpolitik und der Diplomatie in die stille Werkstatt drängt“*.⁷⁰

Als Ausschussmitglied des Vereins deutscher bildender Künstler in Böhmen hatte Brömse eine Reihe von organisatorischen Aufgaben und Verhandlungen zu übernehmen, was seinem introvertierten und Konfrontationen meidenden Charakter gar nicht entsprach. Schon in den ersten Wochen stellte sich zudem heraus, dass die Zustände im Verein keineswegs ideal waren. *„Es herrscht viel kleinlicher Ehrgeiz und Neid und Ränkesucht“*⁷¹, berichtete er an Else. Ein paar Tage später schrieb er sogar: *„Heute noch würde ich aus dem Verein austreten und alles meiden.“*⁷² Er war sich aber natürlich dessen bewusst, dass ein Bruch mit dem Verein zu dem Zeitpunkt so gut wie das Ende seiner künstlerischen Existenz wäre. Dadurch wäre ihm der Weg auf die Ausstellungen des Vereins zumindest erschwert, und es würde sehr wahrscheinlich das Angebot zur Übernahme der Lehrstelle gefährden.

Indessen mit dem Verlauf der ersten Frühjahrsausstellung des Vereins 1907, die er mitorganisierte, konnte Brömse zufrieden sein. Er hatte einen ganzen kleinen Raum für

⁶⁹ Brief an Else Schünemann vom 6.2. 1907, August Brömse Nachlass, Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg.

⁷⁰ Brief an Else Schünemann vom 7.7. 1907, August Brömse Nachlass, Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg.

⁷¹ Brief an Else Schünemann vom 28.11. 1906, August Brömse Nachlass, Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg.

⁷² Brief an Else Schünemann vom 9.12. 1906, August Brömse Nachlass, Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg.

sich zur Verfügung und konnte hier zum ersten Mal auch seine Bilder an die Öffentlichkeit bringen,⁷³ welche doch einiges Interesse erweckten. Die Besprechung in der *Deutschen Arbeit*⁷⁴ hob ihrem Programm entsprechend besonders die Wesensverwandtschaft mit Böcklins⁷⁵ Werken hervor, um im Sinne der damaligen Deutung dieses Malers das „Deutsche“ an Brömse's Bildern zu unterstreichen. Brömse selbst erfreute aber viel mehr eine sehr positive Rezension von tschechischer Seite. Der bedeutende Kunstkritiker Miloš Marten widmete sich darin nur Brömse und Teschner, die er für die Interessantesten hielt, wobei er insbesondere bei Brömse mit Lob nicht sparte. *„P. Brömse řadí se touto výstavou [...] rázem k nejlepším příslibům německého malířství, a nejen zdejšího,“* hieß es in dem Bericht. Im Gegensatz zum Kommentator der *Deutschen Arbeit* sah Marten Brömse's Stärke eben dort, wo er über Böcklin hinausgegangen war, besonders in den Skizzen. Hier glaubte er Ansätze einer solchen Ausdrucksstärke zu entdecken, wie sie in den Bildern Munchs begegnete. Aus diesem Bereich konnte ihm zufolge die Erneuerung der dem französischen Impressionismus immer noch verbundenen deutschen Malerei hervorgehen. *„P. Brömse má k tomu nutnou uměleckou schopnost: je snivec temné, nepotřebované obraznosti, miluje bolestné a přízračné, vidí tajemné gesto tvarů.“*⁷⁶

Als im Anschluss an die Ausstellung die Deutsche Sektion der Modernen Galerie dann zwei von den Bildern ankauft, war das ein Zeichen dafür, dass auf der deutsch-böhmischen Kunstszene nun neben dem Radierer auch der Maler Brömse seinen Platz gefunden hatte. Bezeichnenderweise suchte die Jury unter den Bildern eben den „Böcklinschen“ *Lebenstag* und den etwas naiv altmeisterlichen *Schlossherrn und Gnom*

⁷³ Ausgestellt waren neben einigen Radierungen und Zeichnungen vor allem Gemälde. Von den betitelten Bildern gehörten dazu *Ein Lebenstag*, *Kentaur*, *Triton*, *Naturfreund*, *Nahendes Unwetter*, *Schlossherr und Gnom*, *Der Krieg*, daneben weitere Bilder und Skizzen, die heute unidentifizierbar oder verschollen sind. (vgl. Verein deutscher bildender Künstler in Böhmen, Ausstellungskatalog, Frühjahr 1907).

⁷⁴ *Deutsche Arbeit* VI, 1907, Heft 6, S. 398.

⁷⁵ Um Böcklin entwickelte sich im Laufe der 90er Jahre der Mythos des „deutschen“ Künstlers. Das „Deutsche“ sah man vor allem in seinem Hang zu phantastischen Darstellungen, die man mit dem neuromantischen Kult der Volksmärchen in Verbindung setzte, welche man wiederum als den Ausdruck der deutschen Volksseele betrachtete. In Böcklin wollte man den Heros sehen, der die Erneuerung der deutschen Kunst bringen würde. Ein polemischer Artikel von Julius Meier-Graefe, *Der Fall Böcklin und die Lehre von den Einheiten*, der sich gegen das Herausheben des Künstlers, der sich Meier-Graefes Meinung dem Wesen des Künstlerischen entfernte, löste eine heftige Diskussion zum Thema der deutschen Kunst aus. (vgl. dazu z.B.: Christoph Engels, *Auf der Suche nach einer „deutschen“ Kunst*, Max Beckmann in der *Wilhelminischen Kunstkritik*, Weimar 1997, S. 77-88).

⁷⁶ *„H. Brömse stellt sich durch diese Ausstellung [...] mit einem Mal in die Reihe der besten Versprechungen der deutschen Kunst, und nicht nur der hiesigen. [...] H. Brömse hat dazu die nötige künstlerische Fähigkeit: er ist ein Träumer düsterer, unverbrauchter Vorstellungskraft, er liebt Schmerzliches und Schauerhaftes, er sieht die Geheime Geste der Formen.“* Miloš Marten, *Výstava českých Němců*, in: *Moderní revue pro literaturu, umění a život* XIX, 1907, S. 256-257.

aus.⁷⁷ Dieses Bild wurde bereits vorher in der Deutschen Arbeit reproduziert und besonders wegen seiner „historischen“ Malweise, die im Einklang mit der durch das „faustische“ Gewand und „lutherische“ Gesicht als „deutsch“ gekennzeichneten Gestalt des Hausherrn stand, gelobt.⁷⁸

Für den Herbst desselben Jahres bereitete der Verein eine weitere Ausstellung vor, die diesmal auf deutschem Boden stattfinden sollte. Ausgewählt wurde dazu der Kunstsalon Clematis in Hamburg. Da zu diesem Zeitpunkt die Verhandlungen um die Lehrstelle für grafische Kunst an der Kunstakademie konkretere Züge annahmen, hielt es Brömse für wichtig, mit neuen grafischen Arbeiten auf sich aufmerksam zu machen. Über den Sommer gelang es ihm die ersten sechs Blätter eines neuen Zyklus *Das ganze Sein ist flammend Leid* fertig zu stellen, die er schon seit längerem im Kopf getragen hatte. Zum ersten Mal experimentierte er dabei mit Farbdrucken. Die Idee, das für die Malerei charakteristische Ausdrucksmittel in die Radierung zu übertragen und sie dadurch zu bereichern, beschäftigte ihn dann für längere Zeit⁷⁹.

Im Zusammenhang mit der Hamburger Ausstellung machte sich eine angehende Krise im Verein bemerkbar. Es war eben Brömse, der trotz seiner eigenen intensiven Vorbereitung und des Engagements in der Organisation, sogar vorschlug, die Ausstellung aufzugeben. „Wir sind noch zu unreif, hier, um in die Welt zu gehen als geschlossene Gruppe und unsere besten Leute haben nichts geschickt, weil sie ihre Sachen noch in den Sommerausstellungen haben und aus Gründen aller Art.“⁸⁰ Die Ausstellung fand schließlich doch statt, aber ohne die Teilnahme der Künstler der älteren Generation Franz Thiele, Karl Krattner, Josef Zasche, Wenzel Jäger und Franz Metzner, welche schließlich nacheinander aus dem Verein austraten. Seit dem „Generationswechsel“ im Vereinsausschuss im Jahr 1905, wo an die Stelle der genannten Herren eine Gruppe von jüngeren Künstlern um Wilfert und Teschner trat,

⁷⁷ Mitteilung an August Brömse Prag, betreffend den am 16. April 1907 beschlossenen Ankauf, Archiv der Prager Nationalgalerie, Moderne Galerie, Akte Brömse.

⁷⁸ Unsere Bilder, in: *Deutsche Arbeit* VI, 1907, Heft 9, S. 616.

⁷⁹ Von den neuentdeckten Möglichkeiten der Anwendung von Farbe in der Grafik war Brömse so begeistert, dass er auch seinen früheren berühmten Zyklus *Tod und Mädchen* nochmals in farbiger Fassung druckte und auf der Frühjahrsausstellung (Februar/März 1908) im Deutschen Kasino in Prag ausstellte (vgl. dazu H.A. Schmid, Die Frühjahrsausstellungen der deutschen bildenden Künstler in Prag, in: *Deutsche Arbeit* VII, 1908, Heft 6, S. 372).

⁸⁰ Brief an Else Schünemann vom 21.8. 1907, August Brömse Nachlass, Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg. - Erhalten hat sich auch ein Konzept eines Briefes an den Verein vom 19.8. 1907, in dem Brömse seine Zweifel formuliert (vgl. Skizzenbuch SB 25 18 948).

hatte im Verein eine gespannte Atmosphäre geherrscht.⁸¹ Als nun die „Alten“⁸² verkündeten, im Frühling eine eigene Ausstellung zu veranstalten und wahlweise einige ihrer jüngeren Kollegen aus dem Verein aufforderten, sich daran zu beteiligen, bahnte sich ein offener Konflikt an. Der Verein äußerte sich entschieden dagegen, dass seine Mitglieder bei dieser Konkurrenzveranstaltung ausstellten. Brömse, der unter den Eingeladenen war, wollte eine solche Art von Einschränkung nicht einsehen. Das gab ihm den letzten Anstoß, den Verein, in dem er sich wegen Meinungsverschiedenheiten nicht wohlgeföhlt hatte, im Oktober zu verlassen⁸³. Er hatte sich bis dahin zwischen den beiden Gruppen bewegt, nun schloss er sich endgültig den „Alten“ an, die sich im Jahr 1909 als Gründungsmitglieder der neuen Gruppierung „Deutschböhmischer Künstlerbund“ zusammenfanden⁸⁴.

In seinen Anschauungen stand Brömse zwar im allgemeinen den „Älteren“ näher, doch auf künstlerischer, aber auch persönlicher Ebene fand er zumindest unter den in Prag lebenden Künstlerkollegen niemanden, von dem er sich wirklich verstanden föhlte. Er hielt sich selbst für einen *Mitter*⁸⁵, der nirgendwo recht dazugehört, und es quälte ihn sehr. Seine Freundschaft mit dem jüngeren Wilfert war bereits kurz nach dem Umzug nach Prag etwas abgeköhlt, da ihm das Boheme-Leben seines Freundeskreises nicht lag. Mit Thiele, dem einzigen deutschen Professor an der Akademie, und Krattner, dem bevorzugten Kandidaten für die Leitung der Malereiklasse an der Akademie, verband ihn das gemeinsame Interesse an der Errichtung der deutschen Lehrstellen mehr als alles andere.

Eine tiefere Beziehung knüpfte Brömse nur zu Franz Metzner, der zwar die führende Persönlichkeit in der Gruppe der älteren Künstler war und die Prager

⁸¹ Brief an Else Schünemann vom 5.10. 1907, August Brömse Nachlass, Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg.

⁸² Die Einteilung in die „Jungen“ und die „Alten“ benutzt Brömse selber und sie wurde auch von der zeitgenössischen Kunstkritik geprägt, entspricht aber im Hinblick auf die Geburtsdaten der Beteiligten nur ungefähr (vgl. Heinrich Alfred Schmidt, Die Frühjahrsausstellungen der deutschen bildenden Künstler in Prag. in: *Deutsche Arbeit* VII, 1908, Heft 6, S. 371).

⁸³ Brief an Else Schünemann vom 2.10. 1907, August Brömse Nachlass, Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg.

⁸⁴ Vgl. Anna Janištinová, Prag und Böhmen, in: Hana Rousová (Hg.), *Lücken in der Geschichte 1890-1938. Polemischer Geist Mitteleuropas – Deutsche, Juden, Tschechen*, Praha, Galerie hlavního města Prahy 1994, S. 45, sowie auch Brief an Else Schünemann vom 2.9. 1909, August Brömse Nachlass, Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg – Kommentar zum Programm des Deutsch-Böhmischen Künstlerbundes im Artikel von Emil Utitz, Ausstellung Deutsch-Böhmischer Künstlerbund, in: *Deutsche Arbeit* IX, 1910, Heft 5, S. 309-312).

⁸⁵ Brief an Else Schünemann vom 17.2. 1909, August Brömse Nachlass, Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg.

Ausstellungen regelmäßig beschickte, selber aber zuerst in Wien und dann in Berlin lebte⁸⁶. Brömse bewunderte Metzners Arbeiten und freute sich, als er auch beim näheren Kennenlernen in ihm „*endlich einmal ein(en) Mensch(en) voll Kraft und Schwung*“⁸⁷ erkannte. Er hielt Metzner für den künstlerisch Aussagekräftigsten unter den deutschböhmisches Künstlern und bezeichnete ihn sogar als den wohl „*größte(n) lebende(n) deutsche(n) Bildhauer*“⁸⁸. Persönlich machte sich Brömse den erfolgreichen Kollegen zu einem geheimen Vorbild und Maßstab. Die Freundschaft zwischen den beiden Künstlern vertiefte sich in der Zeit der Vorbereitungen auf die kontroverse Konkurrenzausstellung im Frühling 1908⁸⁹. Metzner ermutigte Brömse und beriet den im geschäftlichen Bereich weniger Erfahrenen, wie die Preise anzusetzen seien. Brömse war neben Orlik auch der einzige, der seine Blätter verkaufen konnte⁹⁰. Als es dann zwei Jahre später so aussah, dass Brömse nach Berlin übersiedeln würde müssen, war Metzner bereit den Freund zumindest für eine Übergangszeit bei sich wohnen zu lassen⁹¹.

Seine wenigen Prager Freunde fand Brömse unter den Theoretikern der Kunst. Besonders in der ersten Zeit verbrachte er viele Stunden mit dem Archäologen Wilhelm Klein. „Vater Klein“, wie Brömse den siebzehn Jahre älteren Professor für klassische Archäologie liebevoll nannte, erzählte ihm vieles über die antike Kunst und über seine Reisen nach Asien und Ägypten. Der als Förderer junger Künstler bekannte Mann⁹² unterstützte Brömse wohl auf unterschiedliche Art. Für die heißen Sommermonate bot er ihm z. B. einen Raum in dem von Brömsses Atelier nur wenige Meter entfernten Archäologischen Institut im Klementinum an, damit er sich dorthin mit seiner Arbeit zurückziehen konnte. Während sich Brömse und Klein allmählich entfremdeten, vertiefte Brömse die Freundschaft mit Kleins Assistenten Dr. Alois Grünwald, einem

⁸⁶ Vgl. Kurzbiografie Franz Metzner, in: Hana Rousová (Hg.), *Lücken in der Geschichte 1890-1938. Polemischer Geist Mitteleuropas – Deutsche, Juden, Tschechen*, Praha, Galerie hlavního města Prahy 1994, S. 125.

⁸⁷ Brief an Else Schünemann vom 4.8. 1907, August Brömse Nachlass, Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg.

⁸⁸ Brief an Else Schünemann vom 25.9. 1909, August Brömse Nachlass, Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg.

⁸⁹ Die beiden Ausstellungen liefen parallel, während der Verein wie jedes Mal im Rudolfinum ausstellte, brachte die abgespaltene Gruppe ihre Werke in den Räumlichkeiten des Hauses Zu den drei Reitern unter.

⁹⁰ Brief an Else Schünemann vom 29.3. 1908, August Brömse Nachlass, Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg.

⁹¹ Brief an Else Schünemann vom 13.3. 1910, August Brömse Nachlass, Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg.

⁹² Vgl. Heribert Sturm (Hg.), *Biografisches Lexikon der Böhmisches Länder*, Bd. 2, München 1984, S. 163.

jungen Kunsthistoriker. Dieser wurde Brömse's engster Vertrauter in Sachen Kunst, da er besonderes Feingefühl vor allem für seine Malerei zeigte.⁹³ Brömse interessierte sich wiederum für Grünwalds Entdeckungen und schätzte ihn als einen gewissenhaften Forscher. Auch ein anderer junger Kunsthistoriker, Richard Ernst, pflegte eine zeitlang öfters zu Brömse ins Atelier zu kommen, um sich mit ihm vor allem über die Kunst der alten Meister zu unterhalten.⁹⁴ Möglicherweise hatte Ernst in den Gesprächen mit Brömse Anregungen für seine Untersuchungen zur mittelalterlichen Malerei in Böhmen erhalten, die er erstmals in seinen *Beiträgen zur Kenntnis der Tafelmalerei Böhmens im XIV. und am Anfang des XV. Jahrhunderts*⁹⁵ zusammenfasste. Aus dieser Schrift wird deutlich, dass sich Ernst in seinen Bildanalysen vor allem auf die technische Durchführung konzentrierte. Die Ergebnisse seiner Forschungen konnten auch Brömse bereichern, der – wie aus zahlreichen Anmerkungen in den Briefen hervorgeht – in dieser Hinsicht eben bei den alten Meistern zu lernen suchte.

1.3.2. Exkurs: Der Kampf um die deutschen Lehrstellen an der Akademie

Im Gegensatz zum Prager Polytechnikum und der Universität, die sich schon im 19. Jahrhundert in einen deutschen und einen tschechischen Zweig geteilt hatten⁹⁶, blieb die Akademie der Künste als eine einzige gemeinsame Institution bestehen. Nachdem im Zuge der Emanzipation der tschechischen Bevölkerung die Mehrheit der Professoren an der Akademie Tschechen waren, wanderten viele der Deutschen nach Wien, München, Berlin oder in andere Städte in Deutschland, um an den dortigen Kunstschulen zu studieren. Die meisten blieben dann auch dort. Für die angestrebte Erneuerung der eigenständigen deutschen Kunst auf böhmischem Boden war es deshalb von grundlegender Bedeutung, dass die angehenden Künstler ihre künstlerische Ausbildung in der Heimat erhalten konnten. Die Deutschen forderten vom Staat daher immer wieder die Errichtung einer eigenen deutschen Kunstschule in Prag.⁹⁷ Doch dieser Anspruch erschien als zu hoch angesetzt. Man musste sich damit zufrieden geben, dass Verhandlungen über die Errichtung von zwei neuen Lehrstellen für

⁹³ Brief an Else Schünemann vom 11.12. 1909, August Brömse Nachlass, Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg.

⁹⁴ Brief an Else Schünemann vom 9.5. 1908, August Brömse Nachlass, Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg.

⁹⁵ Richard Ernst, *Beiträge zur Kenntnis der Tafelmalerei Böhmens im XIV. und am Anfang des XV. Jahrhunderts*, Prag 1912.

⁹⁶ Jiří Kořalka, *Tschechen im Habsburgerreich und in Europa 1815 – 1914, Sozialgeschichtliche Zusammenhänge der neuzeitlichen Nationsbildung und der Nationalitätenfrage in den Böhmisches Ländern*, Wien – München 1991, S. 103.

⁹⁷ Karl Krattner, Eine deutsche Kunstschule in Prag, in: *Deutsche Arbeit* VI, 1905, Heft 11, S. 681-686.

deutsche Professoren aufgenommen wurden. Im Hinblick auf die Fachgebiete der beiden geplanten Spezialklassen, Religiöse Malerei und grafische Techniken, dachte man von Anfang an an die Künstler Krattner und Brömse bzw. Teschner⁹⁸.

Als die streng geheimgehaltene Information im Oktober 1907 durch die *Bohemia* an die Öffentlichkeit gelangte, rief sie in der tschechischen Presse eine heftige Reaktion hervor. Nationale Aspekte standen in der Diskussion hier wie dort im Vordergrund. Während die *Bohemia* die Ernennung deutscher Professoren als eine verdiente Genugtuung ansah, bedeutete diese für die wichtigste tschechische Tageszeitung *Národní listy* eine „Hiobsbotschaft“. Die Tatsache, dass tschechische Kunststudenten von Deutschen unterrichtet werden sollten, wurde nicht nur als eine Regression im Streben nach der Eigenständigkeit der tschechischen Kunst begriffen. Man interpretierte sie als eine Bedrohung derselben, ja sogar als einen gezielten Versuch, die tschechische Kunst zu zerstören: „*Němcům je tu vhod jejich umělecká příživnost na českém těle, sami v Čechách ve skutečnosti umění nemají, a proto jim nemůže přijít nic tak vhod jako zničit a snížit ryzost umění českého, jak mohou, a proto se musí jejich obětí stát c. k. Akademie, de facto až dosud česká.*“⁹⁹ Natürlich wollte man von tschechischer Seite alle Mittel einsetzen, um die Ernennungen zu blockieren.

Die auf diese Weise zugespitzte Angelegenheit wurde zum neuralgischen Punkt des sogenannten deutsch-tschechischen Ausgleichs. Eine weitere Welle von Kontroversen wegen der Lehrstellen folgte im Sommer 1908. In der zweiten Hälfte dieses Jahres erreichten die ständig zunehmenden Spannungen zwischen den radikalen Vertretern beider Nationen ihren Höhepunkt. Gegenseitige Obstruktionen führten schließlich den Rücktritt der Regierung herbei. Wegen offener Konflikte und Straßenschlägereien musste im Dezember sogar für kurze Zeit der Ausnahmezustand über Prag verhängt werden.¹⁰⁰ In dieser Situation war es für die Deutschen unmöglich, die Sache voranzubringen.¹⁰¹ Auch während des ganzen folgenden Jahres wurden seitens des zuständigen Ministeriums keine weiteren Schritte unternommen, da man befürchtete, dadurch nur weitere Auseinandersetzungen hervorzurufen. Im Herbst

⁹⁸ *Bohemia* LXXX, 1907, Nr. 276, 6.10., S. 8.

⁹⁹ „*Den Deutschen kommt hier das künstlerische Schmarotzertum am tschechischen Leib zu Gute, selber haben sie in Böhmen in Wirklichkeit keine Kultur, und deshalb kann ihnen nichts so zu Gute kommen, wie das Zerstören und Erniedrigen der Reinheit der tschechischen Kunst, wie es ihnen nur möglich ist, und deshalb muss ihnen die de facto bis jetzt tschechische K. u. K. Akademie zum Opfer fallen.*“ *Národní Listy* II, 1907, Nr. 277, 7. 10., S. 2.

¹⁰⁰ Vgl. Karel Richter, *Češi a Němci v zrcadle dějin*, Bd. 1, Praha 1999, S. 125.

¹⁰¹ Brömse berichtet über das Geschehen durchgehend in seinen Briefen vom Ende Oktober bis Anfang November 1908.

entschied die Gesellschaft zur Förderung deutscher Wissenschaft, Kunst und Literatur in Böhmen, nachdem Brömse und Krattner bereits im Sommer selbständig nach Wien gereist waren, um sich über den Stand der Dinge zu erkundigen, eine offizielle Abordnung von drei Herren zum Minister zu schicken.¹⁰² Dabei stellte sich heraus, dass vor allem der Prager Statthalter in Wien vor der Anstellung der deutschen Professoren gewarnt hatte, aus Angst, es wäre ein neuer Anstoß für Streitigkeiten. Obwohl der Minister angeblich versprochen hatte, über die Errichtung der beiden Lehrstellen definitiv zu entscheiden¹⁰³, geschah daraufhin lange Zeit wieder nichts. Erst als beschlossen wurde, dass gleichzeitig mit den beiden deutschen Lehrstellen auch zwei für tschechische Professoren geschaffen werden, kam neuer Schwung in die Angelegenheit. Ende Juli 1910 stand fest, dass die neuen Professoren¹⁰⁴ ab Oktober desselben Jahres antreten werden. Ein Kommentar in der Zeitschrift *Zlatá Praha* zeigt, dass man die Ernennung der vier Lehrkräfte im Sinne der radikal tschechnational orientierten Kreise als einen Triumph der tschechischen Seite zu interpretieren bemüht war: „*Každý český inteligent, i laik, chápe, že na pražskou akademii vstupují dva znamenití čeští umělci, individuality svérázné a silné, a dva slabí němečtí professoři, z nichž zejména první [Krattner G. K.] naprosto nemá ani díla ani významu uměleckého, který by ho opravňoval k této funkci.*“¹⁰⁵

1.3.3. Weg von Prag

Wie bereits gesagt, rechnete Brömse, als er nach Prag übersiedelte, fest damit, dass er die Lehrstelle in der Grafikklassse an der Akademie der bildenden Künste bekommen würde, die Zeit vor der faktischen Ernennung betrachtete er mehr oder weniger als ein Provisorium. Durch die Anstellung hoffte er finanzielle Unabhängigkeit zu erreichen. Das würde ihm einerseits ermöglichen, sich frei seinem Schaffen widmen zu können, ohne Aufträge übernehmen zu müssen, die ihn künstlerisch nicht ansprachen. Andererseits wäre er damit insoweit materiell versorgt, dass er an Heirat und

¹⁰² Vgl. Brief an Else Schünemann vom 12.10. 1909 und vom 2.11. 1909, August Brömse Nachlass, Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg.

¹⁰³ Brief an Else Schünemann vom 8.11. 1909, August Brömse Nachlass, Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg.

¹⁰⁴ Neben Brömse und Krattner wurden auch Max Švabinský und Jan Kotěra ernannt.

¹⁰⁵ „*Jeder Tscheche, der schlau genug ist, auch ein Laie, versteht, dass den Boden der Prager Akademie zwei hervorragende tschechische Künstler betreten, selbständige und starke Individualitäten, und zwei schwache deutsche Professoren, von denen insbesondere der erste [Krattner G. K.] nicht im Mindesten über das entsprechende Werk und die künstlerische Bedeutung verfügt, die ihn zur Übernahme dieser Funktion berechtigen würde.*“ *Zlatá Praha* XXVIII, 1911, S. 36.

Familiengründung denken konnte, was für ihn im Hinblick auf seine Beziehung zu Else Schünemann persönlich sehr wichtig war.

Allmählich fand Brömse, vor allem im Zusammenhang mit der erfolgreichen Frühjahrsausstellung von 1908, einige Käufer und Förderer seiner Kunst. Doch der Kreis dieser Leute war, den Prager Verhältnissen entsprechend, zu klein, um ihm langfristig den nötigen Erwerb sichern zu können¹⁰⁶. Die Gesellschaft zur Förderung deutscher Wissenschaft, Kunst und Literatur in Böhmen unterstützte Brömse dadurch, dass sie ihm von Zeit zu Zeit Aufträge erteilte. Es handelte sich dabei meistens um die Erstellungen verschiedener Diplome und Adressen. Eine etwas bizarre Aufgabe stellten die Entwürfe für Professorentalare der Deutschen Universität dar¹⁰⁷. Im Herbst des Jahres 1908 ergab sich für Brömse auch eine Möglichkeit, sich durch pädagogische Tätigkeit ein nicht großes, aber doch regelmäßiges Einkommen zu verschaffen. Zuerst hatte ihn die Malerin Hermine Laukota angesprochen, den Unterricht in der Mal- und Zeichenabteilung ihrer privaten Schule zu übernehmen, wozu es aber schließlich doch nicht kam. Stattdessen sagte Brömse bei einem Angebot, dass von einer anderen Seite kam, zu und leitete daraufhin über eine längere Zeit hinweg einen Abend-Akt Kurs.¹⁰⁸

Als sich zeigte, dass das Durchsetzen der deutschen Lehrstellen in der gespannten Atmosphäre des deutsch-tschechischen Zusammenlebens kompliziert sein würde und zudem Konkurrenz Kandidaten ins Spiel kamen, stellte das Brömse's Zukunftspläne auf den Kopf. Ohne die Aussicht auf die Lehrstelle hatte es keinen Sinn in Prag zu bleiben. Seit Anfang 1909 erwog er es ernsthaft wegzugehen, und in Wien bzw. eher einer der deutschen Städte Fuß zu fassen. Um sich den Boden für eine eventuelle Übersiedlung vorzubereiten und an neue potenzielle Käufer heranzukommen, war es aber nötig, dass er sich zuerst eine gewisse Publizität verschaffte. Bis dahin hatte er überwiegend auf den Kollektivausstellungen der deutschböhmischen Künstler bzw. mit der Wiener Sezession oder auf den massenhaften Kunstausstellungen in München ausgestellt. Nun galt es aus dem schützenden Glaskasten der deutschböhmischen Kunst herauszutreten

¹⁰⁶ Das im Allgemeinen relativ niedrige Interesse für bildende Kunst in den Kreisen der Prager Deutschen kommentiert ein Artikel in der Deutschen Arbeit: *„Die Kauflust auf den Ausstellungen ist geradezu lächerlich gering, der Besuch unserer Kunstsammlungen wahrhaft jammervoll, das Interesse für ihre Neuankäufe verschwindend klein.“* (Emil Utitz, Kunstförderung, in: *Deutsche Arbeit* VIII, 1909, Heft 8, S. 580).

¹⁰⁷ Brief an Else Schünemann vom 10.11. 1909, August Brömse Nachlass, Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg.

¹⁰⁸ Brief an Else Schünemann vom 7.10. 1908, August Brömse Nachlass, Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg.

und sich als selbständiger Künstler auf der deutschen Kunstszene einzuführen. Das bedeutete wiederum, sich der strengsten Beobachtung der Kunstkritik auszuliefern.

Obwohl es seiner zurückhaltenden Natur gar nicht entsprach, nötigte Brömse die quälende Unsicherheit eine umfangreiche „Eigenwerbung“ zu betreiben. Bei großen Kunstzeitschriften, wie dem von Avenarius herausgegebenen *Kunstwart* oder der Münchener *Kunst für Alle*, fragte er an, ob sie seine Sachen reproduzieren würden. Am besten war es aber natürlich, sich mit einer Sonderausstellung zu präsentieren. Er wusste, wenn es ihm gelingen würde, seine Sachen „mit halbwegs Glück“ in Berlin zu zeigen, wäre „es ein Freibrief für ganz Deutschland“.¹⁰⁹ Deswegen bemühte er sich in erster Linie mit Hilfe von seinen und Elses Bekannten einen der renommierten Berliner Kunstsalons für sein Werk einzunehmen. Cassierer lehnte ihn ab¹¹⁰, bei Gurlitt hatte er mehr Glück. Nach längeren Verhandlungen durfte er hier im April 1910 etwa fünfzig seiner Radierungen ausstellen. Die Berliner Ausstellung scheint aber nicht Brömse's Erwartungen erfüllt zu haben, ein Kommentar in der Zeitschrift *Kunst und Künstler* äußert sich jedenfalls eher skeptisch darüber¹¹¹.

Gleichzeitig nahm Brömse zum berühmten Dresdner Kunsthändler Arnold Kontakt auf. Dieser war bereit, ihm einen Raum in seiner Galerie zur Verfügung zu stellen, jedoch zeigte er sich weniger zuvorkommend, was Brömse's Forderungen betraf. Die Verhandlungen zogen sich über einige Monate hinweg. Brömse bestand darauf, dass die Arbeiten nicht nur unter Glas gelegt werden, sondern richtig in Rahmen hängen sollen. Arnold lehnte das mit Berufung auf Platzmangel ab.¹¹² Schließlich musste sich Brömse eingestehen, dass er sich die Ausstellung aus finanziellen Gründen gar nicht leisten konnte. Arnold verlangte neben der Miete mehr als ein Drittel des Verkaufspreises als Provision, wobei er sich auch noch den Ertrag durch die Eintrittsgelder als Gewinn anrechnen konnte¹¹³. Diese Erfahrung mit der Realität des Kunstmarktes empörte Brömse und trieb ihn zur Verzweiflung. Er hatte den Eindruck, in einen Teufelskreis geraten zu sein: „Eine Ausstellung bei Arnold und dann noch eine sind ja 1500 Mark hinausgeworfen, bevor man noch etwas getan hat, und kein Umsatz am Ende[...] Ich bin auf den Verdienst angewiesen und habe damit zu rechnen, ich kann

¹⁰⁹ Brief an Else Schünemann vom 1.10. 1909, August Brömse Nachlass, Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg.

¹¹⁰ Brief an Else Schünemann vom 24.12. 1909, August Brömse Nachlass, Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg.

¹¹¹ *Kunst und Künstler* VIII, 1910, Heft 8, S. 419.

¹¹² Vgl. Brief von Arnold an Brömse, einem Brief an Else Schünemann vom 13.12. 1909 beigelegt.

¹¹³ Brief an Else Schünemann vom 16.12. 1909, August Brömse Nachlass, Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg.

*nicht solche Sachen wie Arnold wiederholen, sonst muss ich mit Napoleon ausrufen: „Noch ein solcher Sieg und ich bin verloren!“*¹¹⁴

In dieser Situation kam Brömse seine enge Freundin und Elses Cousine Katharine Schöffner¹¹⁵ zu Hilfe, die selber künstlerisch tätig war. Sie bot ihm an, die Ausstellung bei Arnold gemeinsam zu veranstalten und die Kosten zu teilen. Innerhalb kürzester Zeit hatten sie alles Nötige organisiert, der Termin wurde für Januar 1910 festgelegt. Schöffner bereitete Zeichnungen und Lithografien vor, sowie einige kunsthandwerkliche Stücke. Brömse präsentierte hier neben den beiden Zyklen und einigen anderen Farbradierungen mit besonderem Stolz seine neueste Radierung *Vision des Heiligen Johannes*. Er hatte an dem großem Blatt sehr intensiv gearbeitet und meinte darin, sein bisher bestes Werk geschaffen zu haben.

Die Ausstellung brachte allmählich tatsächlich ihre Früchte. In der *Kunst für Alle* wurde Brömse als ein „*hervorragender Künstler*“ gelobt, dem es an „*starker Innerlichkeit*“ und „*Phantasie*“ nicht fehle.¹¹⁶ Es fanden sich einige Käufer für die ausgestellten Blätter, noch Ende März forderte Arnold Brömse auf, ihm weitere Radierungen in Kommission zu schicken, da danach gefragt wurde.¹¹⁷ Den Zyklus *Das ganze Sein ist flammend Leid* erwarb ein gewisser Herr Geheimrat Helferich, der Brömse sogar in seine Villa in Eisenach einlud und ihn an seine Freunde weiterempfahl. Bis Ende des Jahres kaufte er ihm selber noch eine beträchtliche Menge an Blättern ab und vermittelte auch weitere Käufer.¹¹⁸

Weitere Ausstellungen, die sich Brömse in seiner Verzweiflung in Karlsruhe, Kiel und Chemnitz erkämpft hatte, brachten nicht mehr so viel. Er wollte hier das Publikum vor allem für seine Bilder einnehmen, doch fehlte sein Hauptwerk der letzten Zeit, die große Temperamalerei *Gnadenbild* (Abb. 3), da sie bereits im Besitz der Modernen Galerie war.¹¹⁹

¹¹⁴ Brief an Else Schünemann vom 16.12. 1909, August Brömse Nachlass, Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg.

¹¹⁵ Katharina Schöffner beschäftigte sich ebenfalls mit Grafik und Zeichnung. Für ihre Arbeiten ist eine ornamental abstrakte Art typisch. Brömse und Schöffner scheinen sich in ihrer Kunstanschauung nahe gestanden zu haben, sie behielten ihr Schaffen gegenseitig im Auge und unterstützten sich (vgl. August Brömse, Katherine Schöffner, in: *Deutsche Arbeit* VIII, 1909, Heft 12, S. 843).

¹¹⁶ *Kunst für Alle* XXV, 1912, Heft 12, S. 286.

¹¹⁷ Brief an Else Schünemann vom 26.3. 1910, August Brömse Nachlass, Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg.

¹¹⁸ Brief an Else Schünemann vom 19.8. 1910 und vom 15.10. 1910, August Brömse Nachlass, Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg.

¹¹⁹ Brief an Else Schünemann vom 8.5. 1910, August Brömse Nachlass, Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg.

Das breitformatige Bild, das heute in der Dauerausstellung der Prager Nationalgalerie zu sehen ist, zeigt eine eigenartige Szene. Vor dem Hintergrund einer Landschaft erscheint eine Menschengruppe angeführt von einem Priester und einem Reiter, der die Prozessionsfahne trägt. Man denkt hier an die buntfarbigen Prozessionen, die Brömse wohl aus seiner Heimat bekannt waren. In frommer Andacht blieben die Pilger vor einer Anhöhe stehen, auf welcher der gekreuzigte Christus gegen den Himmel ragt. Ein Mönch kniet zu seinen Füßen und fängt das Blut, das aus der Seitenwunde strömt, in einen Kelch auf. Die ins volkstümliche Milieu situierte mystische Szene erinnert an die Darstellungen der Votivtafeln.

Noch während er bereits wegen seiner Ausstellungen mit den deutschen Kunstsalons verhandelte, wollte Brömse seine Hoffnungen bezüglich der Lehrstelle doch nicht ganz aufgeben und engagierte sich auch persönlich in der Angelegenheit. Im Laufe des Jahres 1909 besuchte Brömse zusammen mit Krattner und dann auch alleine die zuständigen Stellen in Wien, um die Sache voranzutreiben. Zum Jahreswechsel kam aber der entscheidende Umbruch, an Else schrieb er: *„Das ganze Wesendemütigende, Schmach des Wartens ertrage ich nicht – nächste Weihnachten entweder als Professor hier oder gar nicht. In mir ist alles jetzt am Ende, ich will einfach nicht mehr, so geht es nicht – meine Arbeit vollende ich hier nur, was da angefangen ist, dann gehe ich weg – mir gleich wohin, aber hier bleibe ich nicht mehr.“*¹²⁰ Zwei Wochen später hieß es in einem weiteren Brief: *„Mit Prag rechne ich nun nicht mehr – ich ärgere mich nur, dass ich immer wieder daran glaubte.“*¹²¹ Der Plan bis zum Herbst die angefangenen Sachen zu beenden und zunächst nach Berlin zu ziehen stand schon fest, als im Mai 1910 die inoffizielle Nachricht auftauchte, dass sich die Verhandlungen dem Ende nähern und dass trotz anderer Bewerbungen die Professorenstellen tatsächlich für Brömse und Krattner bestimmt sind¹²².

¹²⁰ Brief an Else Schünemann vom 16.12. 1909, August Brömse Nachlass, Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg.

¹²¹ Brief an Else Schünemann vom 31.12. 1909, August Brömse Nachlass, Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg.

¹²² Brief an Else Schünemann vom 18.5. 1910, August Brömse Nachlass, Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg.

1.4. Eine „neue Epoche“

Das Jahr 1910 brachte also endlich die lang ersehnten Änderungen in Brömses Leben und setzte einen Punkt hinter der Zeit der quälenden Unsicherheit. Als Entschädigung für die Verzögerungen bei den Verhandlungen wurden den frischgebackenen Professoren sogar zehn Dienstjahre angerechnet, womit sie auf einen erhöhten Lohn Anspruch hatten¹²³. Der Hochzeit mit Else stand nun nichts mehr im Wege.

Obwohl Brömses Schüler im nachhinein berichteten, Brömse sei, was die pädagogische Seite anging, kein guter Lehrer gewesen, zog er wohl vor allem durch eine besondere Ausstrahlung eines für die Kunst lebenden Menschen viele junge Leute an sich. Seine Klasse besuchten immer mehr Schüler, Deutsche sowie Tschechen. Besonders in den zwei letzten Jahren vor Brömses Tod waren es bis zu achtundzwanzig¹²⁴. Im Jahr 1919 initiierten einige Schüler von Brömse und Krattner die Gründung der Gruppe „Die Pilger“, wobei sie Brömse zu ihrem geistigen Führer bestimmten.

Nach dem endlosen Hin und Her zwischen Prag und Berlin bzw. Böhmen und Deutschland, fand Brömse also schließlich doch in Prag seinen richtigen Platz. Er blieb somit einer der wenigen, die die deutsch-böhmische Kunstszene direkt vor Ort beeinflussen konnten. Es fällt auf, dass man in den deutschen Kreisen nun an Brömse noch stärker als zuvor das „Deutsche“ hervorhob. Man wollte ihn zum Verfechter der deutschen Kultur in Böhmen machen.¹²⁵

Unabhängig von den äußeren Geschehnissen meinte Brömse in der Zeit um 1910 auch in seinem künstlerischen Schaffen einen entscheidenden Wendepunkt erreicht zu haben. Trotz der nicht immer günstigen Umstände während der ersten vier Prager Jahre war er sich dessen bewusst, dass er gerade in dieser Zeit eine beträchtliche Entwicklung durchgemacht hat. Mit dem Zyklus *Das ganze Sein ist flammend Leid* entdeckte er die Technik der Farbradierung für sich. An dem Blatt *Die Vision des heiligen Johannes*

¹²³ Brief an Else Schünemann vom 27.7. 1910, August Brömse Nachlass, Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg.

¹²⁴ Vgl. Einträge im Katalog Professor August Brömse, Archiv AVU.

¹²⁵ Die Vorstellung von der „deutschen Eigenart“ war unterschiedlich. Robert Corwegh meinte z.B.: „Das typisch Deutsche in Brömses Kunst beruht in bildlichen Darstellungen gemütvoller Phantasievorstellungen mit einem ganz schwachen trivialen Beiklang. [...] ferner das Spielen mit dem Tragischen und Schauerlichen.“ (Robert Corwegh, August Brömse, in: *Xenien, eine Monatsschrift für Literatur und Kunst* VI, 1913, S. 66.) – Arthur Herr verkündete in einer Kritik der Ausstellung des Olmützer Metznerbundes sogar, dass in Brömse „endlich aus der tiefen Not der Zeit heraus ein Führer entstanden, der uns Deutschen den Weg zum Ewigen weist.“ (Arthur Herr, August Brömse. Eine Betrachtung zur Olmützer Metznerbundaussstellung, in: *Mährisches Tagblatt* XLIII, 1923, 28. 12.).

erprobte er zum ersten Mal die Möglichkeiten der Arbeit mit einer großformatigen Platte. Auch in seiner Malerei glaubte er mit der Temperafarbe die seinen Vorstellungen entsprechende Maltechnik soweit entwickelt zu haben, dass er sie für seine Zwecke anwenden konnte. Mit dieser „neuen Farbe“ malte er die beiden großen Bilder, das *Gnadenbild* und das *Liebespaar am Hügel*.

Besonders am *Liebespaar*, von dem heute leider nur ein Schwarzweißfoto (Abb. 4) erhalten ist, lag Brömse sehr viel, er meinte, es würde bereits zu „*seinen besten Arbeiten überhaupt*“¹²⁶ gehören. Auf einem Felsbrocken am Rand einer feingliedrig ausgearbeiteten Blumenwiese sitzt das Paar mit dem Rücken zum Beobachter und schaut in die offene Landschaft. Besser gesagt, nur die Frau richtet ihren Blick vor sich, als ob sie über die Zukunft nachdenken würde, während ihr Begleiter, der etwas weiter nach hinten gerückt ist, sie von der Seite betrachtet und diesen Augenblick der Nähe genießt. Wie aus Brömses eigenen Kommentaren zu diesem Bild hervorgeht, hatte er sich besonders mit den Licht-Schatten Verhältnissen beschäftigt. Dadurch, dass er über die Wiese im Vordergrund einen leichten Schatten legte, konnte er durch abgestuftes Licht den Bereich des Hügels mit den beiden Figuren als den Mittelpunkt der Komposition hervorheben.¹²⁷

Das Bild *Liebespaar am Hügel* und die Radierung *Die Vision des Heiligen Johannes*, die er beide nacheinander im Laufe des Jahres 1910 beendete, sah Brömse als Höhe- und zugleich Schlusspunkte seiner frühen Schaffensphase. „*Was dann kommt ist eine neue Epoche*“¹²⁸, hieß es in einem Brief. Tatsächlich lassen sich um die Zeit nach 1910 in Brömses Arbeiten sowohl neue formale Aspekte als auch eine bestimmte Ausrichtung in der Wahl der Themen verfolgen.

Als Leiter der Grafikklassse beschäftigte sich Brömse nun natürlich intensiv mit verschiedenen grafischen Techniken, was wiederum Einfluss auf seine eigenen Arbeiten hatte. Erst jetzt begann er den Holzschnitt und die Lithografie anzuwenden, welche aus technischen Gründen im Vergleich zur Radierung eher großzügigere Linien ermöglichen. Das war ausschlaggebend für die von Groblewski bezeichnete „*Entwicklung von der Kleingliedrigkeit und Detailfreude zur ‚Großen Form‘*“¹²⁹ und

¹²⁶ Brief an Else Schünemann vom 10.5. 1910, August Brömse Nachlass, Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg.

¹²⁷ Brief an Else Schünemann vom 11.5. 1910, August Brömse Nachlass, Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg.

¹²⁸ Brief an Else Schünemann vom 20.1. 1910, August Brömse Nachlass, Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg.

¹²⁹ Michael Groblewski, *August Brömse, ein Grafiker in der Spannung zwischen Symbolismus und Expressionismus*, Regensburg, Ostdeutsche Galerie Regensburg 1978, S. 56.

entsprach auch einer gewissen Steigerung und Konzentration der Ausdruckskraft, die sich in Brömses Werken immer mehr bemerkbar machte.

Das in dem frühen Zyklus *Das ganze Sein ist flammend Leid* angesprochene Thema des allgegenwärtigen menschlichen Elends sollte auch weiterhin im Zentrum seines Interesses bleiben. Während er sich in dem Radierungszyklus einer symbolischen Sprache bediente, um Allgemeineres zu erfassen, wandte er sich nun konkreteren menschlichen Individuen und Situationen zu. Bettler, Blinde oder anders vom Schicksal gezeichnete und ihren Ängsten, Trieben und Wahnvorstellungen ausgelieferte Menschen wurden insbesondere in seinem grafischen Werk zum Gegenstand seiner Darstellungen. In diesem Zusammenhang ist auch die intensive Auseinandersetzung mit der Figur des leidenden Christus zu sehen.

Obwohl sich der Schwerpunkt von Brömses Schaffen, nachdem er die Lehrstelle an der Akademie übernommen hatte, auf die Grafik verlagerte, wollte er keinesfalls auf „seine Farbe“ verzichten. Die Malerei blieb bis zu seinem Tod ein Medium, in dem er sich zwar anders als in der Grafik, aber nicht minder ausdrucksstark auszudrücken wusste.

2. Die Sehnsucht nach Farbe und das Ringen um Form

Die vorangestellte „Skizzentafel“ (Kat. Nr. 620) gibt vielleicht eine bessere Einleitung zu Brömses Malerei ab, als jedes Zitat. Die zuerst geheimnisvoll anmutenden Zeichen, die die freien Stellen bedecken und oft auch in eines der kleinen Bildchen hineingeschrieben sind, zeigen sich bei einer näheren Betrachtung als Abkürzungen verschiedener „Ingredienzien“ der Farbmittel, Firnisse und Grundierungen. Brömse, der Farben gegenüber sehr sensibel war, setzte seine ganze Kraft daran, die richtige Technik zu entwickeln, die ihm ermöglichen würde, die Schönheit und Wirkung der Farben auch in seinen Bildern hervorzuzaubern. Genauso wie sein „Lehrer“ Böcklin¹³⁰ und die alten Meister, deren Können er schätzte, rieb und mischte er seine Temperafarben selber. Die matte Oberfläche überzog er mit Firnisschichten, womit er den Effekt „*dunkel glutende(n)[r], schwere(n)[r] Farben hochgotischer Glasfenster*“¹³¹ erzielte.

Seine mit kleinen Bildchen bedeckten „Skizzentafeln“ und Temperaskizzen mochten bis zu einem gewissen Grad „nur“ Farbproben gewesen sein¹³², doch sie bieten zugleich einen Einblick in Brömses mannigfaltiges Formenreservoir. In einem seltsamen Nebeneinander stehen hier porträthafte Darstellungen, die sehr häufig im Stil und präziser Ausführung sowie in der Stilisierung der Kleidung der Abgebildeten wie Miniaturausgaben von Bildnissen aus dem 15. oder 16. Jahrhundert wirken, neben Kompositionen mit Gebärdefiguren, die geradezu als Verkörperungen einer einzigen expressiv gesteigerten Emotion angesehen werden können.

An den winzigen Porträts, die unter Brömses Skizzen massenweise vorhanden sind, übte Brömse wahrscheinlich vor allem seine technischen Fertigkeiten. Doch vielleicht wollte er hier im Verborgenen auch ausprobieren so zu malen, wie er es bei den alten Meistern beobachtete, deren technische Virtuosität er so bewunderte.¹³³ Manche unter den Bildnissen kann man sogar als die Frau beziehungsweise den Sohn des Künstlers identifizieren. Die kleinen Szenen sind hingegen als „*fiieberhafte*

¹³⁰ Vgl. dazu erster Teil.

¹³¹ Otto Kletzl, Bildende Kunst, in: *Von deutscher Kultur in der Tschechoslowakei. Aus Anlass der Ausstellung für zeitgenössische Kultur in Brünn 1928*, Kassel-Wilhelmshöhe 1928, S. 65.

¹³² Nicht publiziertes Interview mit Inge Thiele, veranstaltet und transkribiert von Prof. Peter Brömse, S. 14.

¹³³ In den Briefen ist eine Reihe von Verweisen auf die alten Meister zu finden, bei den Porträts denkt man an Gemälde von Hans Holbein oder auch Tizian. In der Zeit, wo die technische Seite der Malerei im Verfall zu sein schien, beriefen sich viele auf die alten Techniken. Dazu gehörte auch der oben genannte Böcklin, der alte Rezepturen wiederzubeleben strebte. In seinem 1906 erschienenen Buch *Die Geheimnisse der alten Meister* schilderte auch Hugo Struck seine Entdeckungen in diesem Bereich.

*Aufzeichnungen von expressiven Visionen*¹³⁴ anzusehen. Diese Formulierung von Jana Orliková scheint zuzutreffen, denn Brömse schrieb einmal selbst an Else: *„Wenn ein Bild ganz vollkommen sein soll, so muss man es eigentlich völlig klar im Kopfe haben und wie abmalen - d. h. die Vision auf die Tafel bringen.“*¹³⁵

Diese beiden Beispiele öffnen eine Perspektive, unter der man vielleicht Brömses ganzes malerisches Werk betrachten könnte. Auffallend ist, dass Brömse die bestimmte „altmeisterliche“ Art der Darstellung gerade für das Porträt verwendet. Wahrscheinlich schien es für ihn eben die dem Porträt am besten entsprechende Ausdrucksform, wenn man so will, der passende „Darstellungsmodus“ zu sein. Daraus könnte sich die in der Einleitung angedeutete Vielfältigkeit der Arbeiten erklären als ein Suchen nach dem entsprechenden Modus, das manchmal zu Anlehnungen an bestimmte Vorbilder führt. Das Ringen um Form ist vor allem bei größeren Werken zu beobachten.

Hiermit hängt der zweite Punkt zusammen. Brömses emphatischem Zugang zum Malen entsprach ein flüchtiges Festhalten der Idee, die ihm vorschwebte. Er arbeitete ohne vorhergehende Zeichnungen direkt auf der Tafel oder der Leinwand. Das Bewältigen einer größeren Fläche war aber beim Umsetzen der „Vision“ hinderlich. Deshalb sind wohl auch mehrere großformatige Bilder im Nachlass unvollendet geblieben. Trotzdem zogen Brömse eben große Bilder an, denn er meinte, sich nur durch sie als Maler behaupten zu können: *„[...] ich muss mit festen, großen Sachen auftreten, um zu zeigen, dass ich meine Aufgabe beherrsche. Es nutzt nichts, ich will der ganz Erste sein [...] Ich will, dass man mich schätzt, hoch schätzt, ich bin unglaublich ehrgeizig und sehnsüchtig nach einem Werk, vor dem ich selbst Respekt habe.“*¹³⁶

¹³⁴ Jana Orliková, *August Brömse und die Gruppe Pilger*, Cheb, Galerie výtvarného umění v Chebu 2001, S. 29.

¹³⁵ Brief an Else Schünemann vom 18.4. 1909, August Brömse Nachlass, Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg.

¹³⁶ Brief an Else Schünemann vom 30.3. 1909, August Brömse Nachlass, Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg.

2.1. Die Ikonografie des Leides - Brömses Christusbild

Die Frage nach dem Ursprung und Sinn des Leidens als einer zentralen Erscheinung des Lebens beschäftigte den Menschen seit jeher und wird auch entsprechend in den verschiedenen religiösen und philosophischen Systemen reflektiert. Das Krisenbewusstsein der Jahrhundertwende trug in dieser Richtung zu einer neuen Sensibilität bei, die insbesondere in der Philosophie von Schopenhauer und Nietzsche vorgeprägt war¹³⁷. Einen konkreten Anstoß zur intensiven Auseinandersetzung mit dem menschlichen Leiden gab am Ende des 19. Jahrhunderts vor allem die ständige Konfrontation mit dem Elend, das innerhalb der niedrigsten Schichten der Großstadtbevölkerung herrschte, auf deutschem Gebiet insbesondere in den Berliner Armenvierteln. Der Erste Weltkrieg, der einerseits als eine Steigerung dieser Leidenserfahrung zu betrachten ist, andererseits aber auch im Nachhinein die vorhergehende Sensibilisierung für das Leid als eine Art düstere Vorahnung erscheinen ließ, führte dann zur weiteren Konzentration auf die Leidensthematik in der bildenden Kunst.

In diesem Spannungsfeld ist auch Brömses Einstellung dem Leid gegenüber zu betrachten. Prägend waren für ihn, wie auch für einige seiner Zeitgenossen, die Berliner Jahre. Selbst hatte er sich hier oft in existentieller Not befunden, das harte Leben der Arbeiter lernte er hautnah kennen. Zwei Zeitungsartikel, die Brömse in eines seiner Berliner Skizzenbücher eingeklebt hatte, der eine über das Schicksal einer verlassenen Frau, die sich nicht um ihr Kind kümmern kann, weil sie Geld verdienen muss, der andere über einen Unfall, bei dem ein Lahmer von einer Pferdekutsche zerschmettert wurde, bezeugen, wie sehr ihn auch das Leid seiner Mitmenschen beschäftigte.¹³⁸ In einem Brief an seine Tante aus der Zeit um 1902 fasste er zusammen: „[...] *wenn wir so durchgehen, was wir erlebt und andere um uns und mit uns, so kommen wir zum Schlusse, dass eigentlich nur Leid, offenes und verstecktes auf der Welt ist.*“¹³⁹

¹³⁷ Vgl. dazu Carl-Friedrich Geyer, *Leid und Böses in philosophischen Deutungen*, Freiburg - München 1983, S. 128-130, 134-139.

¹³⁸ Ähnlich begannen sich auch andere Künstler, wie z.B. Käthe Kollwitz oder die Brückemaler, nach ihrer Übersiedlung in die Großstadt mit dem Elend der niedrigsten Schichten zu beschäftigen. Käthe Kollwitz kam mit ihrem Mann, der Arzt in einem der Arbeiterviertel war, ungefähr zur derselben Zeit wie Brömse nach Berlin. Nach ihrer Übersiedlung begann sie das Leid der Menschen und ihre Versuche, sich dagegen zu wehren, darzustellen. Ähnlich bedeutete für die Mitglieder der Gruppe „Die Brücke“ der Wechsel von Dresden nach Berlin im Jahr 1909 einen Umbruch in der Wahl ihrer Themen.

¹³⁹ Vgl. Konzept zu einem Brief an Brömses Tante (wohl die Schwester seines Vaters in Berlin) aus der Zeit zwischen 1902 und 1903, Skizzenbuch SB 12 18 935, Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg.

Eine solche Formulierung lässt an Schopenhauers Auffassung des Lebens als immerwährenden Leidens denken. Die Gedanken des damals sehr beliebten Philosophen, mit denen Brömse wohl eben in Berlin mehr oder weniger direkt in Berührung gekommen sein musste, konnten ihm über die eigene Erfahrung hinaus Anregungen für eine theoretische Auseinandersetzung mit dem Leid gebracht haben.¹⁴⁰ Das Mitleid im Sinne von Schopenhauer spielt eine zentrale Rolle in Brömses Kunstauffassung.¹⁴¹ Der Künstler ist nach Brömse jemand, der über eine ausgeprägte Sensibilität dem Leiden anderer gegenüber verfügt. Aus seinem „großen Mitleid“ mit „der Welt“ erwächst die Kunst.¹⁴² Ein so entstandenes Kunstwerk soll andererseits auch den Betrachter auf das überall gegenwärtige Elend aufmerksam machen und seine Gleichgültigkeit durchbrechen: „[...] die Kunst rüttelt gar bald gewaltig; sie weckt Fragen auf und macht einen denken, und das Oberste kehrt sie zum Untersten, und es wird der Blick aufgerissen für das Leid und den Jammer der ganzen Welt, und wir fangen an zu fühlen, dass wir nicht nur nach unserer Ruhe zu trachten haben, nach Behaglichkeit und Wohlleben.“¹⁴³ Obwohl Brömse sicher an die wohlhabende bürgerliche Gesellschaft dachte, die es mittels einer solchen Kunst anzusprechen galt, ging es ihm jedoch nicht um eine sozialkritische Aussage. Wichtig war für ihn vor allem, die allgemein menschlichen Gefühle zu berühren.

In dem zwischen 1907 und 1909 entstandenen grafischen Zyklus *Das ganze Sein ist flammend Leid*¹⁴⁴ versuchte Brömse, möglicherweise unter Schopenhauers Einfluss, auf einer symbolischen, abstrahierenden Ebene das Leid als ein das Leben

¹⁴⁰ Möglicherweise hat Brömse auch einige von Schopenhauers Schriften besessen. Im Skizzenbuch SB 13 18936 aus der Zeit um 1901 bzw. 1902 notierte er eine Reihe von Namen, mitunter Goethe und Schopenhauer und verzeichnete Preise daneben.

¹⁴¹ Es ist jedoch festzuhalten, dass Brömses Bezug auf Schopenhauer, soweit seine Auffassung aus den wenigen Anmerkungen zu diesem Thema in der Korrespondenz mit Else erschlossen werden kann, doch auf einer sehr allgemeinen Ebene bleibt und nur einige Aspekte übernimmt. Die von Schopenhauer betonte Bereitschaft, sein eigenes Selbst um der anderen Willen zu opfern, fehlt beispielsweise bei Brömse (zusammenfassend zu Schopenhauers Auffassung des Leides und des Mitleides vgl. Oliver Hallich, *Mitleid und Moral. Schopenhauers Leidensethik und die moderne Moralphilosophie*, Würzburg 1998).

¹⁴² Brief an Else Schünemann vom 11.5. 1905, August Brömse Nachlass, Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg.

¹⁴³ Brief an Else Schünemann vom 1.8. 1902, August Brömse Nachlass, Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg.

¹⁴⁴ Der Satz, den auch Meyrink als Titel zu einer seiner Novellen wählte, entstammt der Sammlung buddhistischer Lehrsprüche *Dhammapadam oder der Wahrheitspfad*. Er enthält den zentralen Gedanken des Buddhismus, nach dem Leiden das „eigentliche Charakteristikum alles Seienden“ ist und erst in dem Augenblick überwunden wird, in dem der ewig von Wiedergeburt zu Wiedergeburt weitertreibende Durst nach Leben aufgehoben wird (vgl. Carl-Friedrich Geyer, *Leid und Böses in philosophischen Deutungen*, Freiburg – München 1983, S. 30, 31). Die Rezeption des Buddhismus ist wiederum im Zusammenhang mit Schopenhauer zu betrachten.

bestimmendes Prinzip zu erfassen. Jede der sinnbildlichen Szenen auf den einzelnen Blättern repräsentiert eine eigenständige Leidensgeschichte. In der Reihe der anderen Darstellungen wird sie aber gleichzeitig zu einer einzigen Facette der ins Unendliche fortsetzbaren Geschichte des menschlichen Leidens auf Erden. Die Schaustellung Christi, eine Station auf seinem Leidensweg, fügt sich diesem Konzept. Doch dadurch, dass das Ecce Homo am Schluss positioniert ist, bekommt es eine besondere Bedeutung. Der als „Mensch“ dem Volk vorgeführte, zusammengesunkene Gegeißelte, scheint die ganze Last des Leides zu bergen. Obwohl in seiner Figur die Hoffnung immanent mitgehalten ist, dass dieses irdische Leiden, das im ganzen Zyklus in enger Verquickung mit der Sünde steht, überwunden wird, wird hier Christus vor allem als Stellvertreter für den leidenden Menschen als solchen dargestellt.

In der folgenden Zeit wandte sich Brömse auf einer Seite mehr dem konkreten Menschen zu. Die durch ihr Schicksal geprägten Gestalten, die er auf den Prager Straßen treffen konnte, werden zu lebendigen Mahnmalen für das allgegenwärtige Leiden. Sicherlich ist darin teils auch eine Reflexion der Kriegsjahre zu sehen, die viele Menschen an den Rand der Gesellschaft brachten. Einzelfiguren von Armen, Bettlern, Krüppeln, Blinden und Wahnsinnigen erscheinen vor allem auf unzähligen Zeichnungen und grafischen Blättern, in der Malerei bleiben sie seltener. Auf der anderen Seite war es vor allem die Gestalt des leidenden Christus, an der Brömse über den religiösen Zusammenhang hinaus im oben angedeuteten Sinn das menschliche Leid demonstrieren wollte, und die er nun zum Hauptthema seiner Arbeiten machte. Der konkreten Analyse von Brömse's Auffassung des leidenden Christus soll ein kurzer Überblick über die Veränderungen im Umgang mit der Christusfigur, die im Laufe des 19. Jahrhunderts stattfanden, vorangestellt werden.

2.1.1. Exkurs: Das Christusbild im ausgehenden 19. und am Anfang des 20.

Jahrhunderts

Das mit der Aufklärung beginnende Zeitalter des Rationalismus brachte entscheidende Umwälzungen in der bis zu dieser Zeit von der christlichen Religion bestimmten Weltanschauung und hatte letztendlich eine allmähliche Säkularisierung der Gesellschaft zur Folge. Früher einfach hingenommene Glaubensinhalte wurden nun kritisch hinterfragt. Im Mittelpunkt des Interesses stand dabei Jesus als Zentralfigur des Christentums. Die vor allem von protestantischer Seite betriebene sogenannte Leben-Jesu-Forschung versuchte im Sinne der objektiven Geschichtsforschung das irdische

Dasein Jesu als einer historischen Persönlichkeit zu ermitteln. Von entscheidender Bedeutung war die Schrift von David Friedrich Strauß *Das Leben Jesu, kritisch bearbeitet*, in welcher der Autor in Bezug auf das Leben Jesu den Begriff des „Mythischen“ einführte.¹⁴⁵ Eine derartige Relativierung der Gestalt trug in hohem Maße zur „freien Verfügbarkeit des vordem zumeist an die christologische Aussage gebundenen Motivs“¹⁴⁶ bei.

Auf dem Gebiet der Kunst, wo die Verbindung mit der Religion früher sehr eng gewesen war, lieferte der Prozess der Auflockerung des religiösen und kirchlichen Kontextes neue Ansatzpunkte für die Auseinandersetzung mit dem Thema und führte vor allem in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu einer mehrfachen Zersplitterung des Christusbildes. Es ist hier nicht möglich und auch nicht nötig die vielschichtigen Strömungen der religiösen Malerei zu beschreiben, die sich im allgemeinen zwischen Realismus bzw. Naturalismus und Idealismus bewegten¹⁴⁷. Abgesehen von religiöser Kunst im engeren Sinn, wie bei Werken, die von vornherein für den Kirchenraum oder zur kontemplativen Andacht bestimmt waren, lassen sich die Haupttendenzen im Umgang mit der Gestalt Christi knapp mit den Begriffen „Subjektivierung, Relativierung und Aktualisierung“¹⁴⁸ umschreiben. Der „freigeschaltete“ Christus wurde zur Symbol- und Identifikationsfigur, zu einer Art Projektionsfläche für verschiedene Intentionen von okkulten und spiritistischen Ansätzen angefangen bis hin zu einer Politisierung im Zuge der völkischen Bewegung, die programmatisch das Konstrukt eines heroischen, „germanischen Christus“ als Leitbild aufstellen wollte¹⁴⁹. Diese „neuen“ Christusbilder hielten nun ihren Einzug in die Ausstellungen und Salons.

¹⁴⁵ Michael H. Burer, Übersicht über die historische Jesus-Forschung: Von Reimarus zu Wright, http://www.bible.org/page.php?page_id=2637, 26.9. 2008.

¹⁴⁶ Bert Schlichtenmaier, *Die Passionsikonografie in der bildenden Kunst des 19. und frühen 20. Jahrhunderts*, Tübingen 1987, S. 8.

¹⁴⁷ Das Pendant zur Leben-Jesu-Forschung auf dem Gebiet der Kunst stellt die sogenannte Orientmalerei dar, die sich um eine möglichst historisch genaue Wiedergabe der Szenen aus dem Leben des Menschen Jesus bemüht. Unter Zivilismus fasst man eine profanierende Richtung zusammen, die Christus in das realistisch geschilderte, zeitgenössische Milieu einsetzt, wie dies auf den Bildern des Franz von Uhde zu sehen ist. Eine weitere Tendenz stellt der von dem zeitgenössischen Ästhetizismus geprägte Neuidealismus dar. Klingers Christus im Olymp oder die Werke des in München wirkenden Deutschböhmen Gabriel Max wären in diesem Zusammenhang zu nennen. Um eine Erneuerung der zu sehr profanierten religiösen Kunst bemühte sich schließlich die Beuroner Schule. Ein im Anschluss an archaische Vorbilder geschaffenes, auf strengen geometrischen Regeln beruhendes Konzept sollte die Darstellungen in den Bereich der überirdischen Ordnung entrücken. (vgl. Aleš Filip, Roman Musil, *Hlavní inovace v náboženském umění*, in: *Neklidem k Bohu. Náboženské výtvarné umění v Čechách a na Moravě*, Západočeská galerie, Plzeň 2007, S. 89-136).

¹⁴⁸ Eva Maria Kaffanke, *Der deutsche Heiland. Christusbildungen um 1900 im Kontext der völkischen Bewegung*, Frankfurt am Main 2001, S. 46.

¹⁴⁹ *Ibidem*, S. 155-165, 217-223.

Es war aber vor allem der Mensch Christus, der Außenseiter, der verkannte und ausgelieferte Erlöser, der Leidende, in dem die modernen Künstler eine Bezugsperson fanden. In seinem Schicksal sahen sie eine Parallele zur eigenen Lage des von äußeren Umständen bedrängten, vereinsamten und unverstandenen Schöpfers neuer Kunst. So bildete James Ensor auf dem Bild mit dem für sich sprechenden Titel *Ecce Homo oder: Christus und die Kritiker* sich selbst als den inmitten seiner Peiniger stehenden Dulder ab. Für eine Selbststilisierung in die Figur des Leidenden konnte auch die geradezu entgegengesetzte Interpretation des Leides bei Schopenhauer und später auch Nietzsche inspirierend sein.¹⁵⁰ In den beiden Jahrzehnten um 1900 bewältigten auffallend viele Künstler ihre Schaffens- aber auch Lebenskrisen in der Auseinandersetzung mit der Person Christi, wobei die Identifikation oft mit einer Gleichgestaltung verbunden war. Außer Ensor wären auch Paul Gauguin sowie später Edvard Munch und Alfred Kubin als Beispiele zu nennen.¹⁵¹ Auch bei Lovis Corinth und Emil Nolde stand die Zuwendung zur Christusthematik mit einer existentiellen Grenzerfahrung in engem Zusammenhang. Für Corinth war es eine schwere Krankheit, für Nolde eine lebensbedrohende Vergiftung.

Der menschliche, leidende Christus wurde aber gleichzeitig über die persönliche Ebene des Künstlers hinaus zu einem allgemeinen Symbol. *„Die Erkenntnis des grundsätzlichen Leidens des Menschen an der Welt führte dazu, die Tragödie des Menschenschicksals sinnbildhaft mit Hilfe der Christusgestalt darzustellen. Im Sinne Schopenhauers fasste man sie als exemplarische Figur menschlichen Leidens auf: Man erblickte eine beispielhafte Verwandtschaft zur eigenen Situation.“*¹⁵² Kokoschka reflektierte in diesem Sinne: *„Die ganze Zerquältheit, die Passion des geistigen Menschen unserer Zeit, welche gewiss im Weltkrieg ihren äußersten Grad erreicht hatte, wird auf Christus abgeladen.“*¹⁵³ Es verwundert nicht, dass die furchtbar naturalistischen Darstellungen des leidenden Christus von Mathias Grünewald, der durch eine beeindruckende Beschreibung der Tauberbischofsheimer Kreuzigung von Joris Karl Huysmans in den 90er Jahren des 19. Jahrhunderts wiederentdeckt wurde,

¹⁵⁰ Marie Rakušanová, *Téma a napětí*, in: Marie Rakušanová - Vojtěch Lahoda (Hg.), *!Křičte ústa!. Předpoklady expresionismu*, Praha 2007, S. 233ff.

¹⁵¹ Vgl. dazu Klaus Raschzok, *Christuserfahrung und künstlerische Existenz. Praktisch-theoretische Studien zum Christomorphen Künstlerbildnis*, Frankfurt am Main – Berlin – Bern – New York – Paris – Wien 1999, S. 27-143, 229-232.

¹⁵² Bert Schlichtenmaier, *Die Passionsikonografie in der bildenden Kunst des 19. und frühen 20. Jahrhunderts*, Tübingen 1987, S. 208.

¹⁵³ Gerhard Hartlaub, *Kunst und Religion*, Leipzig 1919, S. 77.

eine besondere Aufmerksamkeit der Künstler auf sich zogen.¹⁵⁴ Der Maler Hans Grundig berichtete rückblickend: „Grünewalds unerhörte Christusdarstellungen, die uns Gleichnisse der geschundenen Menschheit schienen, gaben uns Anregungen für das eigene Schaffen.“¹⁵⁵

Insbesondere die Erfahrung des Weltkrieges führte zu einer intensiveren Beschäftigung mit der Passionsgeschichte Christi, die man oft explizit in Beziehung zum aktuellen Geschehen setzte. Der Christus in Karl Schmidt-Rottluffs Holzschnittfolge „Ist euch nicht Kristus erschienen“ trägt die Jahreszahl 1918 „gleichsam als neues Wundmal“¹⁵⁶ auf seiner Stirn. Der rohe Ausdruck der Schwarzweißkunst entsprach vollkommen dem gewichtigen Inhalt der Aussage. Übrigens kann man beobachten, dass sich viele Künstler eher der grafischen Techniken bedienten, um die schmerzvollen Geschehnisse der Zeit zum Ausdruck zu bringen.

2.1.2. Brömses „großer Christus“

Bei einer Gegenüberstellung des Themenkreises des leidenden Christus in der Malerei und in der Grafik fällt trotz mancher Parallelen auf, dass auch Brömse auf dem Gebiet der Grafik und in seinen Zeichnungen in einer freieren Ausdrucksweise zu eigenständigeren Aussagen gelangte als in der Malerei. Die Symbolhaftigkeit der Christusfigur kommt deutlicher heraus, es liegt viel Aktuelles und Persönliches darin. Hier reagiert Brömse auch auf den Krieg, der in seiner Leidensikonografie wohl im allgemeinen eine geringere Rolle spielte, als bei manchen seiner Kollegen, denen die unmittelbare Erfahrung an der Front nicht wie ihm erspart wurde.¹⁵⁷ Eine Einführung zu

¹⁵⁴ Die Wiederentdeckung des Künstlers wurde durch eine beeindruckende Beschreibung der Tauberbischofsheimer Kreuzigung in Joris Karl Huysmans Roman *La Bas* eingeleitet, die im Jahr 1895 im Panheft abgedruckt wurde. Weitere Texte und Reproduktionen von Grünewalds Bildern, vor allem des Isenheimer Altars, erschienen in den Zeitschriften *Kunst und Künstler* und in den sogenannten Kunstwartmappen. Im November 1909 war eine Kopie des Altars im Berliner Salon Cassierer zu sehen (*Kunst und Künstler* VIII, November 1909, S. 124). Die Rezeption hatte noch einen weitergreifenden Aspekt. Um Grünewald entfaltete sich der Mythos des Künstlers, der die deutsche, nationale Eigenart verkörperte. In ihm erkannte man den Idealtypus des gotischen, transzendenten Menschen, den Worringer in seinen Schriften dem klassischen, auf das Diesseits gebundenen Menschen gegenüberstellte (zur Rezeption von Mathias Grünewald vgl. z.B. Gerhard Renda, „Nun schauen wir euch anders an“. *Studien zur Gotikrezeption im deutschen Expressionismus*, Nürnberg 1990, S. 176-209).

¹⁵⁵ Zitiert nach Gerhard Renda, „Nun schauen wir euch anders an“. *Studien zur Gotikrezeption im deutschen Expressionismus*, Nürnberg 1990, S. 184.

¹⁵⁶ Renate Ulmer, *Passion und Apokalypse. Studien zur biblischen Thematik in der Kunst des Expressionismus*, Frankfurt am Main 1992, S. 81.

¹⁵⁷ Seine Erfahrungen aus dem Hinterland, Szenen aus Lazaretten, verwundete und gefangene Russen, aber auch Judengruppen, die vor Verfolgung nach Prag geflüchtet waren, hielt Brömse in einer illustrativen Form auf einigen seiner Zeichnungen und Grafiken fest. Einige von den Zeichnungen bzw. Lithografien fanden tatsächlich als Illustrationen in Ferdinand Gruners Buch *Sieg* aus dem Jahr 1916 Eingang. Charakteristisch für Brömse ist, dass er die Geschehnisse auf eine symbolische Ebene

Brömses Auseinandersetzung mit dem Leid in der Grafik bieten die entsprechenden Kapitel in dem von Groblewski verfassten Katalog¹⁵⁸. Hier soll darüber hinaus hervorgehoben werden, dass Christus nicht nur als der Dulder gezeigt wird, als derjenige, der Mitleid hervorrufen und zugleich auch verspottet und verhöhnt wird. Er erscheint auch als jemand, der im Leid beisteht, der Mitleidende. Christus bleibt bei Brömse aber immer ein Gegenüber, eine Figur an der bestimmte Empfindungen ausgetragen werden und an der sich entsprechende Mitleid Gefühle entzünden sollen, mit der er sich aber nicht in der Art der Selbststilisierung identifiziert, zumindest nicht explizit in Form der Gleichgestaltung. Auffallend ist aber, dass unter den Zeichnungen und Lithografien mit dem Thema des unterschiedlich aufgefassten Ecce Homo einige mit dem Jahr 1924 datiert sind, also mit der Zeit, wo Brömse bewusst wurde, dass er an einer unheilbaren Krankheit litt.¹⁵⁹

In seinen Gemälden hält sich Brömse viel mehr an traditionelle Darstellungsmuster sowie ikonografische Vorgaben. Der unterschiedliche Zugang ist einerseits auf die spezifischen technischen Gegebenheiten der beiden Medien zurückzuführen, andererseits aber auch auf eine bestimmte ästhetische Vorstellung von den beiden Gattungen. Das Wesen der „zeichnenden Künste“ beruht auf der Offenheit, in der sich, wie bereits der Begründer der modernen Grafik Max Klinger in seiner Schrift *Malerei und Zeichnung* betonte, das Subjektive voll entfalten kann, „im engsten Raum lassen sich die stärksten Empfindungen zusammenpressen“¹⁶⁰. Brömse hatte Klingers *Malerei und Zeichnung* mit Sicherheit gelesen und wie aus einigen seiner Äußerungen hervorgeht, die Grafik in einem ähnlichen Sinn aufgefasst. Seine Vorstellung von der Malerei war hingegen vor allem durch die „große Kunst“ bestimmt,

überträgt, hier wird auch das Leiden Christi direkt mit den Schrecknissen des Schlachtfeldes in Verbindung gebracht. Aber auch die Blätter *Das Schweiß Tuch* und *Das Schlachtfeld*, wo einmal das Vera Icon, einmal die Dornenkrone als Symbol über dem Schlachtfeld in der Luft schwebt, sind auf eine viel früher entstandene Idee zurückzuführen. Das Blatt *So viel Schmerz*, das im Vordergrund links den dornengekrönten Kopf Christi zeigt, während sich rechts auf dem Horizont eine Kampfszene abspielt, ist bereits in der Zeit um 1905 entstanden, vielleicht auch im Zusammenhang mit dem damals schon geplanten Zyklus *Das ganze Sein ist flammend Leid*.

¹⁵⁸ Vgl. Michael Groblewski, *August Brömse 1873 – 1925. Ein Graphiker in der Spannung zwischen Symbolismus und Expressionismus*, Regensburg, Ostdeutsche Galerie Regensburg 1978, S. 56-77.

¹⁵⁹ Darunter finden sich auch zwei sehr interessante Blätter. Eines davon (5162) zeigt ein zusammengekauertes, zotteliges Wesen, das mehr einem Tier als einem Menschen ähnelt und in einem an eine Höhle erinnernden Raum auf sein weiteres Schicksal wartet, das wohl von den im Eingang erscheinenden Gestalten entschieden werden soll. Ein weiteres Blatt (5247) verzichtet gänzlich auf die Figur des Leidenden, auf den Menschen selbst und erfasst das Wesen des Ecce Homo nur noch in wenigen Symbolen: einem Tuch, das sowohl für das Schweiß- als auch das Leichentuch steht, einer verdunkelten Sonne, einer verwelkten Blume und von oben heruntertropfenden Blutstropfen.

¹⁶⁰ Max Klinger, *Malerei und Zeichnung*, Leipzig ca. 1910, S. 26.

wie sie bei den von ihm bewunderten „alten Meistern“ zu finden war.¹⁶¹ Das Gemälde, vor allem größeren Formats, erscheint in der Gegenüberstellung mit der Grafik doch gewichtiger, verbindlicher, was in einer durch Regeln gebundenen, geschlosseneren Form Niederschlag findet. Das mochte auch Egon Erwin Kisch mit dem Begriff „*strenger Stil*“ gemeint haben, als er in seiner Rezension der Ausstellung des Deutschböhmischen Künstlerbundes Brömse Malerei zu beschreiben versuchte, die er in einer „*merkwürdige[n] Unstimmigkeit*“ mit seinem grafischen Schaffen fand.¹⁶²

Ungefähr seit Anfang des Jahres 1909 begann Brömse in den Briefen an Else ein geplantes Gemälde zu erwähnen, einen „großen Christus“. An diesem Werk, welches er als großformatiges Tafelbild anlegen wollte, lag ihm sehr viel, das Bild sollte zu seinem Durchbruchwerk werden. „*Der große Christus muss mich mit einem Schläge in die erste Reihe der deutschen Künstler stellen,*“¹⁶³ verkündete er enthusiastisch. Er wollte „*eine Kraft hineinlegen, dass sie alle umfallen, wenn sie ihn sehen.*“¹⁶⁴ Brömse dachte dabei, wie einigen Anmerkungen zu entnehmen ist, an einen leidenden Christus. Die Wahl des Themas ist hier aber nicht nur im Kontext von Brömse Auseinandersetzung mit dem Leid zu sehen. Indem er das in der Kunstgeschichte gewichtige Thema der Passion Christi aufgreifen und im großen Format bearbeiten wollte, strebte er zugleich eine Konfrontation mit den angesehenen Autoritäten an, welche für Brömse vor allem die alten deutschen Meister von van Eyck über Dürer bis Rembrandt darstellten¹⁶⁵.

Gewiss schwingt bei Brömse der zu dieser Zeit „in der Luft liegende“ nationale Aspekt mit¹⁶⁶, darauf verweist schließlich auch die Bezeichnung „deutsche Künstler“ in dem angeführten Zitat. Das Interesse für alte Meister, das bereits auf seine Berliner Zeit

¹⁶¹ Vojtěch Lahoda, Proměny realismu a kubismu v malířství dvacátých a třicátých let, in: *Dějiny českého výtvarného umění*, IV./2 1890/1938, Praha 1998, S. 134.

¹⁶² E.E. Kisch, Ausstellung des Deutschböhmischen Künstlerbundes, in: *Zeit im Bild* XII, 1914, S. 601.

¹⁶³ Nicht datierter Brief an Else Schünemann vom Mai 1909, August Brömse Nachlass, Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg.

¹⁶⁴ Brief an Else Schünemann vom 28.7. 1910, August Brömse Nachlass, Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg.

¹⁶⁵ Auf diese Namen beruft sich Brömse in seinen Briefen und Aufzeichnungen ganz im Einklang mit der damaligen Vorstellung der Kunstgeschichte als Geschichte der großen Meister, an die man anknüpfen wollte. Im Hinblick auf die allgemeine nationale Tendenz, die sich vor allem in der Kunst bemerkbar machte, standen dabei vor allem die „deutschen“ Meister Mittelpunkt. Diesen wurden aber im Sinne des Germanentums auch die niederländischen Künstler zugerechnet, wovon z.B. auch die in der Walhalla angebrachte Büste von Jan van Eyck zeugt. Rembrandt wurde sogar durch Langbehns Schrift „Rembrandt als Erzieher“ zum vorbildhaften deutschen Künstler gemacht.

¹⁶⁶ In den Briefen meldete sich Brömse zunächst unter dem Einfluss des national geprägten Milieus des Wilhelminischen Berlin zu dem deutschen Erbe. Die Atmosphäre der Spannung zwischen den Deutschen und Tschechen in Prag unterstützte diese Einstellung. Brömse bezeichnet sich auch als „echten deutschen Künstler“.

zurückgeht, war aber vor allem künstlerischer Art. „*Und doch, ich lerne so sehr viel von den alten Meistern, nur ahme ich keinen nach, aber ihr Zielbewusstsein, ihre große Innigkeit, ihre gewissenhafte Technik und viele schöne Dinge mehr sind es, welche mich immer und immer in der Bewunderung jener Männer festhalten.*“¹⁶⁷ In die Berliner Galerie, aber auch in die Münchner Pinakothek und die Wiener Sammlungen kehrte Brömse auch später immer wieder zurück. Wie im Folgenden gezeigt wird, kann man in seinen Bildern manche Parallelen mit konkreten Bildern entdecken und es sind darunter nicht nur „deutsche“ Meister.

Das Bild, welches Brömse vorschwebte, lässt sich nicht eindeutig mit einem seiner tatsächlich realisierten Werke identifizieren. Einige Bemerkungen in seiner Korrespondenz mit Else könnten auf das unter dem Titel *Todesstunde* bekannte Bild hindeuten, welches Brömse in mehreren kleinen und größeren Skizzen immer wieder aufgriff. Eine großformatige Version, die wohl am Ende seiner Versuche stand und von der Hönigschmid berichtet, sie sei das „*letzte große Werk*“ des Künstlers¹⁶⁸, hat sich nur in einer Reproduktion aus den 20er Jahren erhalten. Bereits bevor er zur Endversion der *Todesstunde* gelangte, wurden auf der Ausstellung des Deutschböhmischen Künstlerbundes im Frühjahr 1914 seine Bilder *Der tote Sohn* (Abb. 5) und die *Pietà* ausgestellt. Das erste ins Jahr 1912 datierte Gemälde ist leider auch nur aus einer nicht sehr deutlichen Schwarzweißreproduktion aus der Zeitschrift *Zeit im Bild* bekannt. Es zeigt den auf einem Tuch vor dem Kreuz liegenden Christus, einen seltsam verkrümmten, schwächlichen Jüngling. Am Kopf des ähnlich wie auf Corinths frühem Bild *Pietà* diagonal positionierten Körpers hebt die kauernde Mutter mit verdecktem Gesicht klagend die Hände empor. Das zweite Bild, eine Halbfigur des toten Christus, hängt unter dem Titel *Ecce Homo* in der Dauerausstellung der Prager Nationalgalerie.

Während die Ausstellung im Rudolfinum noch lief, arbeitete Brömse an einem weiteren Gemälde, welches seiner Intention, ein monumentales Werk zu schaffen, entsprach. Es handelt sich um die *Beweinung Christi*, die Brömse im Gegensatz zu den meisten seiner Werke an prominenter Stelle signierte und mit „*Ostern 1914*“ datierte und welche noch zu seinen Lebzeiten von der damaligen Modernen Galerie angekauft wurde. Das letzte Bild, das der Reihe „großer Christus“ zuzurechnen wäre - eine Tafel mit einer im Vergleich mit der *Beweinung* sehr archaisierend wirkenden

¹⁶⁷ Brief an Else Schünemann vom 24.10. 1908, August Brömse Nachlass, Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg.

¹⁶⁸ Rudolf Hönigschmid, August Brömse, in: *Prager Nachrichten* XXIII, 1972, Nr. 8, S. 7.

dreiviertel lebensgroßen Ganzfigur des Schmerzensmannes, ist im Nachlass des Künstlers geblieben.

Drei der Werke, die *Beweinung Christi*, der *Schmerzensmann* und die *Todesstunde*, werden nun im weiteren detaillierter betrachtet. Einerseits wird es ein Versuch sein, den konkreten Hintergrund der Bilder zu erschließen. Indem sie in den breiteren Kontext von Brömses Werken eingebettet werden, sollen sie aber andererseits als Ausgangspunkte für eine umfassendere Analyse dienen. Von den drei ikonografisch definierten Bereichen ausgehend, die sie repräsentieren, wird ein Einblick in die verschiedenen Facetten von Brömses „Christusbild“ ermöglicht.

2.1.2.1. „Siehe, der Mensch“ – die *Beweinung* in der Prager Nationalgalerie

Bereits ein flüchtiger Blick auf die Bildtitel im Katalog von Brömses Gedächtnisausstellung im Herbst 1926 zeigt, dass unter den Passionsszenen jene, die das Geschehen nach dem Kreuzestod Christi behandeln, am häufigsten vorkommen. Das Leid erscheint hier auf zwei Ebenen. Zum einen als das von Christus erlittene körperliche Leiden, dessen Spuren oft auf drastische Art an dem geschundenen, toten Körper vergegenwärtigt werden, zum anderen als der von seinen Nächsten empfundene seelische Schmerz¹⁶⁹. Für die Darstellung der Leidtragenden entwickelte Brömse einen mehr oder weniger abstrahierenden Typus von Gebärdefiguren. Den Ausdruck der meistens flächig aufgefassten Gesichter konzentriert er in wenigen Linien, der Rest des Körpers ist vom Gewand verhüllt. Auf manchen der Darstellungen bleibt das Gesicht sehr schematisch oder verschwindet ganz unter dem Gewand und die Bewegtheit der Gestalten wird nur an der Körperhaltung sichtbar. Oft ist dabei die Gebärde nur auf ein starkes Zur-Seite-Kippen der sonst ungegliederten Gewandfigur reduziert, wie auf einem kleinen Bild aus der Prager Nationalgalerie, das eine Gruppe von drei klagenden Frauen zeigt.

Bei vielen der Szenen aus dem Umkreis der Kreuzabnahme und Beweinung bzw. Grablegung spielen die klagenden Figuren aber nur eine geringe Rolle oder verschwinden sogar völlig. Der Fokus liegt auf dem toten Christus, dessen Körper vor der Kulisse eines – häufig rot gefärbten – Leichentuches erscheint (Abb. 6)¹⁷⁰.

¹⁶⁹ Groblewski sieht in Bezug auf die Grafik dieses „psychische Leid“ vor allem in den Pietätdarstellungen konzentriert (vgl. Michael Groblewski, *August Brömse 1873 – 1925: Ein Graphiker in der Spannung zwischen Symbolismus und Expressionismus*, Regensburg, Ostdeutsche Galerie Regensburg 1978, S. 57). In der Malerei kommt das Motiv aber bei weitem nicht so oft vor.

¹⁷⁰ Auch auf dem leider verschollenen Bild *Der tote Sohn*, welches die ihren Sohn beklagende Maria darstellt, war der die Fläche beherrschende, diagonal positionierte Körper des liegenden Christus einer

Besonders eindrucksvoll führte Brömse dieses Motiv auf der Farblithografie *Cruzifixus* (Abb. 7) aus. Der bis zur Unansehnlichkeit verunstaltete, tote Menschensohn mit einer überdimensionalen Dornenkrone, der teils an den Armen am Kreuz befestigt ist und teils am Boden steht, wird hier in seinem ganzen Elend dem Betrachter vor Augen geführt. Es geht im wahrsten Sinne des Wortes um eine „Schau-Stellung“ des gemarterten Körpers Christi. Das rote Tuch lässt übrigens auch an den Purpurmantel des von Pilatus dem Volk präsentierten Christus denken. Diese ikonografische Überschneidung verweist nicht zufällig auf die Worte des Pilatus: „Ecce Homo“ – „Siehe, der Mensch“.¹⁷¹

Auf der *Beweinung* (Abb.8) in der Prager Nationalgalerie treten die Trauernden ebenfalls in den Hintergrund. Die fast diagonal positionierte, beinahe lebensgroße Dreiviertelfigur des Christus beherrscht die gesamte Bildfläche und überragt diese sogar sowohl nach oben als auch nach unten hin. Maria und Johannes, die lediglich an dem blauen und beziehungsweise roten Gewand erkennbar sind, werden größtenteils von dem steifen Körper, den sie stützen, verdeckt, ihre Gesichter sind hinter den eigenen Mänteln und den Leichentüchern verborgen. Eine dritte Gestalt ganz am rechten Bildrand hat die Augen geschlossen. Nichts lenkt somit die Aufmerksamkeit von dem Leichnam ab, der auch hier durch das Leichentuch und die Gewänder der beteiligten Personen hervorgehoben wird.

Die beinahe die ganze Fläche füllenden, plastisch modellierten Falten der Tücher, die Hönigschmid an „*übereinander geschichtete Eiskristalle*“¹⁷² erinnerten, bilden einen eigenen Raum um die Figur, wobei sie mit dieser eng verbunden sind. Dank eines geschickt eingesetzten Systems von Vertikalen, Horizontalen und Diagonalen entsteht der Eindruck, dass der Oberkörper in einer Art Einfassung in der Form eines mit der Spitze nach oben gerichteten Fünfecks ruht. Ähnlich arbeitet Cézanne mit der Draperie, die in seinen Stilleben nicht selten zum Träger der die Komposition bestimmenden Linien wird. Auch die für Brömse sonst ungewohnte Plastizität spricht für einen Bezug auf Cézanne als den Wiederentdecker des Volumens in der Malerei. Die Rezeption des

Beschreibung nach auf einem roten Tuch gebettet (vgl. Arnošt Procházka, *Němečtí výtvarníci z Čech, Moderní revue*, XXVIII, 1914, S. 237f.).

¹⁷¹ Das Thema der Präsentation des Geißelten bearbeitete Brömse vor allem in seinem grafischen Werk unzählige Male, auch unter den Bildern finden sich ein paar Darstellungen. Das Motiv der „Schau-Stellung“ als allgemeineres Prinzip begegnet in verschiedenen Variationen. Interessant ist z. B. das Aquarell *Christus auf der Bühne*, wo das Motiv weiter ausgebaut wird. Das rote Tuch wird hier zum Vorhang, der den Hintergrund für den auf einer Theaterbühne ausgestellten, gemarterten Körper abgibt.

¹⁷² Rudolf Hönigschmid, August Brömse, in: *Prager Nachrichten* XXIII, 1978, Nr. 8, S. 7.

insbesondere nach der Gedächtnisausstellung im Jahr 1907 berühmt gewordenen Künstlers war zu dieser Zeit nichts ungewohntes, man spricht sogar vom Cézanne-Effekt¹⁷³. Bei Brömse, der die Bilder seit einer Prager Ausstellung im Mai und Juni 1913 und einer Herbstausstellung in München desselben Jahres frisch im Gedächtnis hatte¹⁷⁴, konnte zweierlei wichtig gewesen sein. Einerseits mochte ihm Cézannes „Rückkehr“ zu festen Kompositionsprinzipien und zur vollen Form imponieren, die seiner Vorstellung von „Größe“ bzw. Monumentalität entsprach¹⁷⁵, andererseits mochte es aber gerade das Flair des Modernen gewesen sein, von dem er sich herausgefordert fühlte.¹⁷⁶

In bestimmten kompositorischen Elementen lehnte sich Brömse aber auch an seine geliebten Vorbilder aus der Berliner Gemäldegalerie an. Eine Beweinung nach Rogier van der Weyden (Abb. 9) mochte ihn zu der Wahl des ungewohnten Ausschnitts der Szene mit der unterhalb der Knie abgeschnittenen Dreiviertelfigur und dem im Hintergrund zusammengedrängten Kreuz angeregt haben. Die Geste der rechten Hand, welche auf dem Tuch im Vordergrund so gebettet ist, dass das Wundmal auf den ersten Blick ins Auge fällt, scheint eine direkte Übernahme aus Bellinis Bild *Der tote Christus von zwei trauernden Engeln gestützt*¹⁷⁷ (Abb. 10) zu sein. Der Intention – der Präsentation des Toten – nach, steht Brömsses *Beweinung* diesem Gemälde auch näher.

¹⁷³ Vgl. dazu z. B.: Richard Schiff, Pinselstrich, Motiv, Stofflichkeit. Der Cézanne-Effekt im 20. Jahrhundert, in: Felix Baumann (Hg.), *Vollendet – Unvollendet, Cézanne*, Kunstforum Wien, Kunsthaus Zürich 2000.

¹⁷⁴ Cézannes Bilder sind neben anderen auf der von der Künstlergruppe Skupina výtvarných umělců im Gemeindehaus organisierten Ausstellung erschienen, im Herbst dann auch in der Münchener Galerie Hans Goltz. (vgl. Marie Rakušanová - Vojtěch Lahoda (Hg.), *!Křičtě ústa!. Předpoklady expresionismu*, Praha, Galerie hlavního města Prahy 2007, S. 377f). - Einer Notiz im Skizzenbuch SB 33 18 956 zufolge, unternahm Brömse eben zur Zeit der Ausstellung im September 1913 eine Reise nach München.

¹⁷⁵ Vgl. dazu Bertram Schmidt, *Cézannes Lehre*, Kiel 2004, S. 263-287, 76f.

¹⁷⁶ Von einer Auseinandersetzung mit Cézanne zeugt noch ein anderes Werk, *Auferweckung eines Toten* aus dem Jahr 1913 in der Nationalgalerie in Prag. Die Modellierung der Falten der Draperie ist hier aber viel lockerer aufgefasst und an den Verbänden des Toten nur auf breite, aneinandergereihte Striche reduziert, die vielleicht eher von der in dieser Zeit von Brömse entdeckten Technik des Holzschnitts beeinflusst wurden. Das etwas überraschend in einer Ecke arrangierte Obst erscheint hingegen beinahe wie eine Anleihe aus Cézannes Stilleben. Hönigschmid nennt übrigens gerade dieses Bild neben der *Beweinung* als Stellvertreter für eine Gruppe von Werken, die sich durch „seltsam starre, in harten Knicken verlaufende Linien und eine Vorliebe für helle, klare Farben“ auszeichnen (vgl. Rudolf Hönigschmid, August Brömse, in: *Prager Nachrichten* XXIII, 1978, Nr. 8, S. 6f).

¹⁷⁷ „Ich habe in Berlin auch doch den toten Christus des Meister Bellini erstanden.“ (Brief an Else Schönemann, vom 11.6. 1907, August Brömse Nachlass, Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg.) – Es liegt nahe, dass es sich gerade um das in der Berliner Gemäldegalerie vorhandene Bild gehandelt hatte. Parallelen lassen sich auch in der Farbigkeit erkennen, das Rosarot des Tuches sowie das Blau des Hintergrundes von Bellinis Bild erscheint bei Brömse auf den Gewändern des Johannes und der Maria wieder.

Insbesondere in der Gegenüberstellung mit Bellini wird aber der diametrale Unterschied in der Auffassung der Christusfigur deutlich. Dem auch im Tode noch schönen, tadellosen Körper stellt Brömse einen ausgezehrtten Leichnam entgegen. Während Bellinis Christus durch seine ideale Schönheit deutlich als Gott gekennzeichnet ist, hebt Brömse an seiner Figur eben das Vergängliche, Menschliche in seiner ganzen abstoßenden Hässlichkeit hervor. Eine wichtige Rolle spielt dabei die fahle, tote Farbigkeit. Die gelblichschmutzige Blässe des mit grünen und violetten Schatten geformten Körpers greift auch auf die Tücher in der unmittelbaren Umgebung über und beherrscht somit die gesamte Fläche.

Brömse will aber nicht nur die drastische Verunstaltung durch den Tod und das ihm vorausgegangene Martyrium zeigen. Der alte, verwelkte Körper seiner Christusfigur scheint viel eher durch ein hartes Leben gezeichnet zu sein, als durch den qualvollen Tod selbst. Die Darstellung kann dabei nicht ohne weiteres als realistisch bezeichnet werden. Einzelne Details, wie z. B. die Hautfalten am Bauch und an den Knien, sind beinahe naturalistisch dargestellt. Die Figur als Ganzes sieht aber so aus, als ob sie zur Gänze aus solchen Teilen zusammengestellt wäre, und macht dadurch einen unausgewogenen und disproportionalen Eindruck.

Entfremdend wirkt vor allem der fast kahle, bartlose Kopf mit plumpen Gesichtszügen (Abb. 11). Die Kopfneigung, die Stirnfalten und vor allem der geöffnete Mund mit grauen Lippen erinnern an den Christus des Isenheimer Altars (Abb. 12). Brömses Figur weist jedoch keine Merkmale eines Christuskopfes¹⁷⁸ mehr auf. Es ist das durch Leid und Tod geprägte Gesicht irgendeines anonymen, uninteressanten Menschen, den man wohl, wenn man ihn auf der Straße sähe, keines Blickes würdigen würde. Ähnliche Physiognomien trifft man unter Brömses Straßentypen, seinen Bettlern und Blinden an (Abb. 13, 14). Auffallend ist, dass der Künstler bei der *Beweinung* genauso wie bei den meisten unter den wenigen Gemälden mit diesem Thema in Öl arbeitete. Es ermöglichte ihm, den Ausdruck der Gesichter großzügig in verschiedenen – mehr oder weniger pastos aufgetragenen – Farbtönen herauszumodellieren. Man könnte hier von einem der Darstellungsmodi sprechen, auf welche oben hingewiesen wurde.¹⁷⁹

¹⁷⁸ Der bartlose Christuskopf erscheint zum ersten Mal 1906 bei Ludwig Fahrekrog, der von Floridus Röhrig als der Schöpfer des „modernen bartlosen Christuskopfes“ gefeiert wird (vgl. Eva Maria Kaffanke, *Der deutsche Heiland. Christusbildungen um 1900 im Kontext der völkischen Bewegung*, Frankfurt am Main 2001, S. 56, 57). Sein Christus als muskulöser Kraftmensch ist jedoch dem von Brömse geradezu entgegengesetzt.

Im Kontext von Brömses eigenem Oeuvre kann der Typ des Christus aus der *Beweinung* mit einigen anderen Werken in direkten Zusammenhang gesetzt werden. Das Bild *Pietà* – heute *Ecce Homo* genannt (Abb. 15) – zeigt ein auf den ersten Blick dem Christus der *Beweinung* sehr ähnliches „totes Menschengeschöpf“¹⁸⁰. Die abstoßende Hässlichkeit des grünlichen, steifen Leichnams ist die gleiche, es fehlt hier aber das, was an jenem das am meisten Irritierende und zugleich Wesentliche ausmacht. Hier handelt es sich nicht um einen vom mühevollen Leben abgenützten, unscheinbaren Menschen, womöglich aus einer Randgruppe. Dieser Mann scheint doch Reste von etwas Erhabenem an sich zu haben. Vielleicht liegt es an der unauffälligen Locke, die auf eine ehemalige Haarpracht hindeutet, eher aber an der sonderbar stilisierten Ausgestaltung des Raumes, die dem Ganzen eine, wenn auch auf morbide Art, weihevollere Atmosphäre verleiht.

Zum Motiv des toten, geschundenen Menschen, der von einem anderen gestützt dem Betrachter präsentiert wird, kehrte Brömse in einem auf der Inventarkarte des Regensburger Kunstforums als *Gepeinigter* bezeichneten Werk aus dem Jahr 1924 zurück (Abb. 16). Anstoß dazu mochte eine Wiederentdeckung der *Beweinung* gewesen sein, die acht Jahre nach ihrer Entstehung auf der Pilgerausstellung im Frühling 1922 sehr wahrscheinlich zum ersten Mal ausgestellt wurde und anschließend auch ihren Weg in die Moderne Galerie fand. Der hier als Büste dargestellte *Gepeinigte* steht dem Typus der *Beweinung* sehr nahe, Brömse griff auch wiederum zur Ölfarbe. Die Anspielung auf die Art der Präsentation des toten Christus, wie sie auf dem bereits erwähnten Bild von Bellini erfolgt, und welche Brömse auch in der *Pietà* übernommen hat, ist nur noch sehr entfernt zu erahnen. Ohne den Kontext der Passionsszene wird die in schmutzigen Braun- und Ockertönen gemalte Gestalt tatsächlich nur zu einem von Leid und Tod gepeinigten Menschen aus der Menge, die Rolle des den Toten stützenden Mannes mit beinahe ordinären Zügen bleibt unklar.

War die Figur in den Beispielen *Beweinung* und *Gepeinigter* durch das Gesicht als ein belangloser, namenloser Mensch definiert, verliert das tote Geschöpf auf einer unauffälligen Tafel im Depositar des Kunstforums Ostdeutsche Galerie (Abb. 17) sein Gesicht fast gänzlich, und die Anonymität wird dadurch ins Absolute gesteigert. Es

¹⁷⁹ Das bekannteste „Blindenbild“ in der Prager Nationalgalerie, wo die Gesichter hingegen sehr flach angelegt sind und die Gesichtsausdrücke in dünnen Linien eher schematisch aufgezeichnet sind, bildet somit eine Ausnahme, welche jedoch unbestreitbar doch eindrucksvoller ist, als manches der Bilder der anderen Gruppe. Vergleichbar sind noch zwei weitere Bilder im Nachlass des Kunstforums Ostdeutsche Galerie Regensburg (7917 Drei männliche Köpfe, 8212 Männer mit Hund).

¹⁸⁰ Arnošt Procházka, Němečtí výtvarníci z Čech, in: *Moderní revue* XXVIII, 1914, S. 237.

bleibt nur noch der furchtbar aufgeblähte Körper übrig, dessen Formen sich auch bereits in einem Verwesungsprozess aufzulösen beginnen. Der Szene, die im Nachhinein als *Kreuzabnahme* bezeichnet wurde, wohnen gaffende Fratzen bei, lediglich die als Maria identifizierbare Gestalt wurde durch ihre abstrahierten Gesichtszüge dieser Sphäre des Gemeinen enthoben.

Es bleibt die Frage, was Brömse eigentlich durch diese Bilder des toten Christus sagen wollte.

Allen vier ist gemeinsam, dass das „Totsein“ als etwas Definitives dargestellt wird. Jegliche Transzendenz, jeglicher Funken Hoffnung, der auf Auferstehung und Erlösung hindeuten würde, fehlt hier. Es ist der menschliche, sterbliche Christus im Augenblick des tiefsten Elends am Ende seines Leidensweges, ein gebrochener Mann in seiner ganzen Leiblichkeit, den Brömse zum Symbol des leidenden Menschen als solchen macht. Dadurch, dass er der Figur das Gesicht eines zeitgenössischen Straßentyps, Jedermann und Niemand zugleich, verleiht, wird diese Aussage nur noch expliziter und unmittelbarer, aktueller. Dieser Tendenz zur Aktualisierung des Themas entspricht übrigens auch die auf ihre Art modernistische Form der *Beweinung*. Im Mittelpunkt steht der leblose Menschenkörper, an dem alle Entbehrungen und Qualen, die er über sich ergehen lassen musste, sichtbar gemacht sind. Um den gewaltsamen Tod selbst geht es aber, wie bereits gesagt, nicht so sehr. Dieser scheint vielmehr nur die Endstation des Leidensweges, die letzte Konsequenz eines qualvollen Lebens zu sein.

Insofern ist Brömses Intention, Christus zu einem Stellvertreter des leidenden Menschen zu machen, gut nachvollziehbar und ist in der Zeit vor dem ersten Weltkrieg und insbesondere in den folgenden Jahren, wie bereits gezeigt wurde, keineswegs etwas Ungewohntes. Was aber an seinen Bildern irritiert, ist die seltsam makabre Art der Darstellung des Körpers, die unter den zahlreichen Werken der Zeitgenossen, die auf irgendeine Weise mit der Passionsthematik arbeiten, kaum ein zweites Mal zu finden ist. Noch am ehesten kann man die drastisch geschilderte, hässliche Körperlichkeit mit den Christusfiguren von Lovis Corinth vergleichen. Als dieser sein mit 1907 datiertes Gemälde *Das große Martyrium* (Abb. 18) malte, ließ er das Modell, einen dünnen, nicht mehr ganz jungen Mann, an den Handgelenken an ein Kreuz hängen, um die Qualen des unschönen Körpers, der gerade ans Kreuz genagelt wird, möglichst genau erfassen zu können¹⁸¹. Die Brutalität des gewaltsamen Todes steht hier im Mittelpunkt, der

¹⁸¹ Lutz Tittel, *Lovis Corinth. Das große Martyrium 1907*, Museum Ostdeutsche Galerie Regensburg 2003, S. 25.

hässliche Christus soll exemplarisch als „*Stellvertretung' für das Geschunden- und Gemartertwerden der namenlosen anderen*“ funktionieren.¹⁸² Das gilt in höherem Maß für seinen bereits nach dem Krieg entstandenen *Roten Christus*, der beinahe mehr einem blutüberströmten Fleischbündel als einem Menschen ähnelt.

Bei Brömse fehlt zwar das Theatralische von Corinths Gemälden, dagegen konzentriert er sich aber noch mehr auf das Erfassen des Hässlichen. Dass er gezielt auf einen hässlichen Christus hinarbeitete, bestätigen seine eigenen Worte: „*Dann schrecke ich vor nichts zurück in meiner Kunst, wenn es die Wirkung der Stimmung erhöht. Und die Kontraste müssen da sein, und meinen Christus werde ich durchaus nicht schön bilden, ich darf nicht, ich kann nicht. Überhaupt man muss immer alles ganz machen, selbst im Hässlichen. Wenn es sein muss, nie zurückschrecken, um so schöner wirkt das Schöne.*“¹⁸³ Möglicherweise waren es wie bei vielen anderen die drastischen Grünewaldschen Bilder, die Brömse Vorstellung, dass das Leiden durch eine abstoßende Form ausgedrückt werden sollte, anregten. Es sieht tatsächlich so aus, als ob er verschiedene Mittel ausprobieren würde, um eine „vollkommene“ Hässlichkeit zu erreichen.

Ob es aber Brömse in der Reihe der besprochenen Werke gelingt, die angestrebte „*Wirkung der Stimmung*“ zu erreichen und im Sinne seiner Auffassung des Kunstwerkes Mitleid mit dem geschundenen Menschen zu erwecken, soll dahingestellt bleiben. Die Bilder rufen eigentlich eher Ekel¹⁸⁴ als alles andere hervor, besonders die *Beweinung* und die *Pietà* wirken zudem etwas gekünstelt. Man kann sich des Verdachts nicht erwehren, dass die verstärkte Hervorhebung der Hässlichkeit über die Bedeutungsebene hinaus doch auch auf Effekt ausgerichtet war. Denn es lässt sich nicht bestreiten, dass die Werke gerade durch das Abstoßende reizen und einen starken, wenn auch negativen, Eindruck machen. In einem Vergleich der *Beweinung* mit dem Bild *Kreuzabnahme* (Abb. 19)¹⁸⁵ des Deutschböhmen Jan Alster, das ungefähr in der gleichen Zeit entstanden ist, wird das deutlich. Alster erzielt mit schlichteren Mitteln

¹⁸² Günter Rombold, Christusbild und Gottesbild im 20. Jahrhundert. in: *Christusbild im 20. Jahrhundert*, Linz, Neue Galerie der Stadt Linz 1981, S. 16.

¹⁸³ Brief an Else Schünemann vom 23.2. 1909, August Brömse Nachlass, Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg.

¹⁸⁴ In diesem Sinn reagierte auch der tschechische Kritiker Arnošt Procházka. In Bezug auf die *Pietà* schrieb er: „*Zde hnus a schválnost se slučují v dojem odpudivý a prudce odmítavý.*“ - „*Ekel und Gemeinheit verbinden sich hier in einem abweisenden und stark ablehnenden Eindruck.*“ (Arnošt Procházka, Němečtí výtvarníci z Čech, *Moderní revue* XXVIII, 1914, S. 237f).

¹⁸⁵ Das Bild aus der Sammlung von Jan Placák wurde auf der Ausstellung „Vzplanutí“ (Loderndes Feuer) präsentiert (vgl. *Vzplanutí. Expresionistické tendence ve Střední Evropě 1903 – 1936*, sbírka Galerie Ztichlá klika, Olomouc, Muzeum umění 2008).

authentischere Wirkung. Die düstere Atmosphäre macht der dunkle Hintergrund aus, die Farben und Formen sind stark reduziert.

Die Rezeption der *Beweinung*, in der Brömse am ehesten auf sein monumentales Werk hinarbeitete, musste für ihn aber enttäuschend sein. Als das Bild volle acht Jahre nach seiner Entstehung im Frühling 1922 auf der Ausstellung der von Brömse gegründeten Gruppe *Die Pilger* zum ersten Mal gezeigt wurde, reagierte die deutsche Kritik etwas verlegen: „*Wie verblüfft auf einmal, nach der ekstatischen Zerstörung der letzten Jahre, dieser klassisch ernste, peinlich genaue Faltenwurf des Tuches, am Bild ‚Beweinung‘ von Professor August Brömse, unten, so ganz nebenbei hingemalt. Und scheint nicht gerade hier der Ruf, die Rettung aus dem Chaos zu liegen?*“¹⁸⁶ Das einzige, was auffiel, war nur die für Brömse ungewöhnliche Auffassung der Draperie, die oben im Zusammenhang mit der Cézanne-Rezeption angesprochen wurde.

2.1.2.2. Der Schmerzensmann – die Stärke des Andachtsbildes

Während für die Christusfigur der *Beweinung* keine Arbeiten oder Skizzen zu finden sind, die als Vorstudien oder Variationen mit dem Bild in direkten Zusammenhang zu bringen wären, steht die Tafel mit der dreiviertel lebensgroßen Ganzfigur des Christus (Abb. 20), der seine Wundmale zeigt, in Brömses Werk keineswegs vereinzelt da. Vor allem unter den kleinformatigen Skizzen findet man eine ganze Menge solcher Schmerzensmandarstellungen (Abb. 21, 22), die man ohne weiteres als eine Umsetzung des im Mittelalter entstandenen ikonografischen Typus des wundenweisenden Schmerzensmannes bezeichnen könnte.¹⁸⁷

Die Tradition der isoliert dargestellten Einzelfigur des Christus geht auf eine Veränderung der Glaubensauffassung im Laufe des 13. und 14. Jahrhunderts zurück. Die Vermittlerrolle der Kirche trat in den Hintergrund, der Gläubige sollte eine selbständigere Frömmigkeit entwickeln, wobei ihm das Kunstwerk als eine visuelle Stütze dienen konnte. Eine aus dem Kontext der szenischen Darstellung herausgelöste Gestalt oder auch Figurengruppe, wie z. B. auch der gegeißelte Christus, die Christus-Johannes-Gruppe oder andere Motive aus dem Leben Christi und Mariä, in der „*die Handlung selbst zum Stillstand gebracht, dafür aber dem mit der Handlung verbundenen Gefühlserlebnis eine der kontemplativen Versenkung zugängliche Dauer*

¹⁸⁶ Die Pilger, zur Ausstellung im Kunstverein, in: *Prager Presse* II, 1922, Nr. 100, 11.4., S. 7.

¹⁸⁷ Die ikonografische Tradition unterscheidet mehrere Typen des Schmerzensmannes. Der seine Seitenwunde präsentierende Christus kommt dabei vor allem ab der Hälfte des 14. Jahrhunderts unter den mittelalterlichen Darstellungen am häufigsten vor (vgl. Gertrud Schiller, *Passion Christi*, in: *Ikonografie der christlichen Kunst*, Bd. 2, 1968, S. 215).

*verliehen erscheint*¹⁸⁸, bot sich in der Funktion eines solchen Andachtsbildes geradezu an.

Die Entstehung der Andachtsbilder – meistens Statuen – steht im direkten Zusammenhang mit der mystischen Bewegung, die sich in der Zeit um 1300 aus oberrheinischen Frauenklöstern zu verbreiten begann.¹⁸⁹ Es war vor allem die Passion Christi, mit der man sich auseinandersetzte. Nach den Schriften der Mystiker konnte die Seele erst nachdem sie mit Christus zusammen seine Leiden durchlebte, die ersehnte Vereinigung mit ihrem Herrn erlangen: „*Meine Menschheit ist der Weg, durch den man geht, mein Leiden das Tor, durch das man gehen muss, wenn man zu dem kommen will, was du suchst.*“¹⁹⁰ Bei einer bis zur ekstatischen Verzückung gesteigerten Kontemplation stellten sich nicht selten Visionen ein, oft konnten die Beteiligten die Schmerzen Christi sogar am eigenen Leib verspüren.¹⁹¹ In schriftlich festgehaltenen Schilderungen der mystischen Ereignisse haben sich für einige der Darstellungstypen des Andachtsbildes genaueste Beschreibungen erhalten.¹⁹² Die Barockzeit mit ihrem Hang zum Mystischen brachte eine Wiederbelebung und Verbreitung mancher Andachtsbilder, die nicht selten zu Kultobjekten frommer Wallfahrt heranwuchsen, wie z. B. die Statue des Geißelten an der Martersäule aus der Wieskirche in Steingaden.

Unter Brömses Werken sind außer dem Schmerzensmann auch andere Darstellungen des leidenden Christus zu finden, die sich bestimmten Andachtsbildtypen nähern¹⁹³. Es ist vorstellbar, dass gerade die mystische Aura und allgemein die starke Ausstrahlungskraft dieser Art von Werken für Brömse anziehend gewesen sein konnte.

¹⁸⁸ Erwin Panofsky, *Imago pietatis*, in: *Festschrift für Max Friedländer zum 60. Geburtstag*, Leipzig 1927, S. 266. – Panofsky lieferte mit diesem Aufsatz eine grundlegende Definition des Andachtsbildes. In seiner Analyse dieser Werke als Neuschöpfungen des 14. Jahrhunderts führt er zwei Möglichkeiten der Entwicklung aus den vorhandenen Bildtypen des Historienbildes und des Repräsentationsbildes an. Beim ersteren spricht er von einer „Verzständigung“, womit er das oben beschriebene Phänomen meint, beim zweiten von einer „Verbeweglichung“. Dieses im Zusammenhang mit dieser Arbeit nicht so wichtige Prinzip bezieht sich auf das Hinzufügen weiterer Gestalten in eine Darstellung, die Träger von bestimmten Gefühlen werden und diese dem Betrachter zugänglicher machen.

¹⁸⁹ Carla Fandrey, *Das Leiden Christi im Andachtsbild, Zur Entwicklung der wichtigsten Bildtypen*, in: *Christus im Leiden, Kruzifixe. Passionsdarstellungen aus 800 Jahren*, Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum 1986, S. 34.

¹⁹⁰ Aus Heinrich Seuses *Büchlein von der ewigen Weisheit*, zitiert nach Klaus Raschzok, *Christuserfahrung und künstlerische Existenz. Praktisch-theoretische Studien zum Christomorphen Künstlerbildnis*, Frankfurt am Main – Berlin – Bern – New York – Paris – Wien 1999, S. 262.

¹⁹¹ *Ibidem*, S. 262f.

¹⁹² Es ist aber nicht ganz klar, ob die Kunstwerke im Anschluss an solche Visionen entstanden sind, oder ob umgekehrt diese von bereits existierenden Figuren angeregt wurden (vgl. dazu Dorothee Klein, *Lexikonartikel Andachtsbild, Realexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, <http://rdk.zikg.net/gsd/cgibin/library.exe>, 30.11. 2008).

¹⁹³ Es handelt sich um das Motiv der Pietà, aber auch den Christus im Kerker und das Ecce Homo. Brömse geht dabei aber mit der ikonografischen Tradition sehr locker um und kombiniert Merkmale verschiedener Typen.

Der visionäre Aspekt der Mystik und das damit zusammenhängende Wunderbare scheinen ihn fasziniert zu haben. Auf einigen seiner kleinen Skizzen sind Mönche und Nonnen in Zuständen der Verzückung festgehalten. Übrigens auch seine eigenen Aufzeichnungen aus der Zeit, wo er an dem großen grafischen Blatt *Vision des heiligen Johannes* arbeitete, machen beinahe den Eindruck einer mystischen Entzückung: „*Der Christuskopf macht mir viel Sorgen, und ich spreche mit ihm und tröste ihn und sehe seine Leiden mit, und ich kann ihm nicht helfen. Aber Johannes schwört, er wird ihn auf Erden in die Herzen der Menschen tragen.*“¹⁹⁴

Aus Brömses Briefen an Else geht auch hervor, dass er bei der Lektüre der pseudowissenschaftlichen Texte von Carl du Prel *Die Magie als Naturwissenschaft* den Passagen über die Stigmatisierung angesichts eines Bildwerkes besondere Aufmerksamkeit widmete.¹⁹⁵ Wie weit er seinem Interesse nachging, ob er vielleicht bis zu Quellentexten gelangte, mit denen sich in dieser Zeit beispielsweise die Künstler im Umkreis der tschechischen katholischen Moderne intensiv beschäftigten¹⁹⁶, konnte nicht ermittelt werden. Das Entscheidende war für Brömse wohl vor allem die direkte Auseinandersetzung mit den Kunstwerken dieser Art, denen er in den Kirchen und Kapellen seiner Heimat, sowie im benachbarten Bayern und Tirol, wohin er mehrmals kam¹⁹⁷, begegnen konnte. Häufiger als die mittelalterlichen Bildwerke kamen hier jüngere Andachtsbilder aus der Barockzeit vor, die oft in mehr oder weniger volkstümlicher Ausführung an die älteren anknüpften. Als ein Beispiel kann der in dem nur wenige Kilometer von Brömses Geburtsort Franzensbad entfernten Wies verehrte Gegeißelte Heiland dienen, der seinem Vorbild aus dem gleichnamigen Bayrischen Wallfahrtsort nachgebildet war und ein beliebtes Motiv der Egerländer Volkskunst¹⁹⁸ darstellte (Abb. 23, 24).

Das große Temperabild mit der vor dunklem Hintergrund stehenden Gestalt erinnert zwar an Cranachs in Berlin befindliche gleichformatige Tafel mit

¹⁹⁴ Brief an Else Schünemann vom 11.12. 1909, Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg.

¹⁹⁵ Vgl. Brief an Else Schünemann vom 13.8. 1910, Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg. – Carl du Prel, *Die Magie als Naturwissenschaft. Die magische Psychologie*, zweiter Teil, Leipzig 1912.

¹⁹⁶ In den von der Katholischen Moderne herausgegebenen Zeitschriften *Nový život* und *Meditace*, wurden nacheinander verschiedene katholische Mystiker vorgestellt (vgl. Aleš Filip, *Vidění a symboly Františka Bílka*, in: *Zajatci hvězd a snů. Katolická moderna a její časopis Nový život (1896-1907)*, Moravská galerie v Brně 2000, S. 338).

¹⁹⁷ In Bayern kannte Brömse vor allem die Gegend in der Nähe der Grenze, die Sommermonate verbrachte er öfter im Bayrischen Dorf Kreuth und dessen Umgebung. Seine erste Reise nach Tirol, nach Meran, unternahm Brömse im Jahr 1905. Es gibt Andeutungen, dass er hier auch noch später unterwegs war.

¹⁹⁸ Vgl. *Volkskunst aus dem Stiftland und Egerland*, Waldsassen, Stiftlandmuseum 2006.

Schmerzensmann¹⁹⁹, der starre und etwas ungeschickt geformte Körper der Figur sowie die unrealistisch wirkenden, aufgemalten Wundmale deuten aber darauf hin, dass Brömse tatsächlich eher die rustikalen, meistens kolorierten Holzstatuen als Vorbild dienten.²⁰⁰ Noch deutlicher ist das an einem anderen Bild aus dem Nachlass zu sehen, einem *Christus im Kerker* (Abb. 25). Im Bereich des Körpers bleibt die Oberfläche unter dem Lack ohne Farbauftrag, sodass die Holzstruktur zu sehen ist, die Wundmale hingegen werden von einer plastischen Farbschicht gebildet. Die traditionell festgelegte Ikonografie der einzelnen Typen spielt hier wie dort eine untergeordnete Rolle, Brömse kombiniert ohne weiteres Elemente unterschiedlicher Herkunft.²⁰¹ Es scheint ihm vielmehr darum gegangen zu sein, das Wesen der „ganz absonderlichen, oft entschieden hässlichen Figuren“²⁰², in dem er das Geheimnis der Ausdruckstärke ihrer Botschaft verborgen glaubte, in seinen eigenen Bildern nachzuempfinden. Dadurch lässt sich diese, bei einem Verehrer der Perfektion der alten Meister etwas unerwartete Inspiration erklären.

Brömse arbeitet mit dem Andachtsbild also nicht nur wie mit einem ikonografischen Typus, wie etwa Rouault. Er bezieht sich absichtlich auf die rohen, unschönen, alten Darstellungen. Diese Wesensverwandtschaft mit den volkstümlichen Christusdarstellungen hebt bereits Rudolf Jakubek, ein Schüler von Brömse und Kenner der Volkskunst, hervor.²⁰³

Auf die Kunst früherer Epochen, insbesondere der Gotik, sowie auf die primitiven Schöpfungen der Volkskunst, wo man ebenso, wie in der Kinderzeichnung und der Kunst der Naturvölker „Zeugnisse eines unverbrauchten und ursprünglichen Schaffenstriebes“²⁰⁴ zu finden meinte, beriefen sich in den ersten Jahrzehnten des 20.

¹⁹⁹ Die Tafel bildet den Seitenflügel der durch Cranach und Werkstatt angefertigten Kopie des berühmten Altars des jüngsten Gerichts von Hieronymus Bosch, den Brömse aus der Berliner Gemäldegalerie kannte. Eine sehr ähnliche Tafel befindet sich auch im Kunsthistorischen Museum Wien und war Brömse wohl auch bekannt.

²⁰⁰ Für eine Inspiration durch volkstümliche Holzstatuen spricht auch ein anderes kleines Bild, *Die Anbetung der Könige* (Inv. Nr. 7886), auf dem die Madonna in der Art eines Gnadenbildes mit Krone und Mantel dargestellt ist.

²⁰¹ Beispielsweise die Schellen an den Füßen des Christus kommen normalerweise beim Schmerzensmann nicht vor, sie gehören zum Typus des Geißelten an der Martersäule. Der rote Mantel des Christus im Kerker ist wiederum ein Merkmal des Ecce Homo-Typus.

²⁰² Karl Rosenkranz, *Ästhetik des Hässlichen*, Stuttgart 2007, S. 274f. – Rosenkranz betont, dass es nicht die ästhetisch vollendeten Kunstwerke sind, die eine besondere, magische Anziehungskraft besitzen, sondern eben jene rohen Figuren mit grellen Formen. Ähnlich schreibt auch Gerard van der Leeuw: „Nicht selten eignet sich das Volkstümliche besser zur Anbetung, als das wahrhaft Schöne.“ (Gerard van der Leeuw, *Das Heilige in der Kunst*, Gütersloh 1957, S. 170).

²⁰³ Ein Brömse-Schüler über Brömse, Aus Professor Jakubeks Würdigung des Meisters, in: Teplitz-Schönauer Anzeiger, 1936, 14.10..

²⁰⁴ Magdalena Bushardt, *Der Geist der Gotik und die expressionistische Malerei*, München 1990, S. 73.

Jahrhunderts viele. Die Theoretiker des Expressionismus betonten dabei eine innere Verwandtschaft mit ihren erwählten „Ahnen“, deren Galerie sie in dem Almanach *Der Blaue Reiter* „zusammenstellten“. Um die äußere Form ging es weniger, vor allem wandte man sich gegen die bloße Übernahme der „Hülle“, wie dies den historisierenden Richtungen zu eigen war. Doch schließt es Kandinsky in der Einleitung zu seiner programmatischen Schrift *Über das Geistige in der Kunst* nicht aus, dass „die Ähnlichkeit der inneren Bestrebungen in der ganzen moralisch-geistigen Atmosphäre[...] logisch zur Anwendung der Formen führen [kann], die erfolgreich in einer vergangenen Periode denselben Bestrebungen dienen“.²⁰⁵

In dieser Hinsicht erscheint also Brömses enge Anlehnung an die archaisierende, rustikale Ausführung zunächst berechtigt, auch wenn sie im Vergleich mit anderen Künstlern doch einen weniger eigenständigen Eindruck macht. Trotzdem hat man beim Anblick des Gemäldes das unbestimmte Gefühl, dass es etwas Unangebrachtes an sich hat. Zum Teil liegt es wohl an der eigenartigen Kombination der rahmenden, mit lebendigen Vögeln verzierten Architektur und der weiteren Gegenstände, der Blumenvase und der Äpfel, die auf einem Bild des van der Goes genauso erscheinen könnten. Abgesehen von einem gewissen *Deja-vu*-Effekt, geben sie dem Bild einen Hauch von einem Stilleben. Man könnte an Gabriele Münters Stilleben mit geschnitzten Madonnenstatuen und Heiligenbildern denken, doch im Zusammenhang mit dem als lebendig dargestellten Schmerzensmann wirkt Brömses Tafel beinahe makaber²⁰⁶.

Auf den kleinen Skizzen ohne den „störenden Zierrat“ kommen die Figuren, deren Bewegtheit in einer entschieden gelockerteren Form wiedergegeben ist, viel besser zur Geltung. Das Problem scheint aber grundsätzlicher zu sein: Brömse wollte ohne Zweifel in das Bild vor allem seine eigene Empfindung hineinlegen. Doch in Bezug auf einen den Rezipienten, der sicherlich mitbedacht wurde, fragt man sich, ob es möglich ist, auf dem direkten Weg über die Form, die starke Aussage des Andachtsbildes zu erzielen. Kann sie überhaupt ohne den religiösen Kontext – denn bei Brömses Tafel handelt es sich nicht um ein Bild, das für eine Kirche bestimmt wäre – existieren? Geht dabei nicht gerade das transzendente Moment, um das es insbesondere gehen soll, verloren? Vielleicht spürte es der Künstler selbst, dass das Bild doch nicht seiner Vorstellung

²⁰⁵ Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, Bern 1973, S. 21.

²⁰⁶ Eine ähnliche Wirkung kann man auch bei der *Pietà* beobachten. Die Schüssel und der Schwamm sowie ein Stück von einem grünen Hut, das am rechten Rand sichtbar ist, bilden ein stillebenartiges Arrangement im Vordergrund, im Hintergrund wird es durch die beiden Obstschalen ergänzt.

gerecht werden konnte, denn es wurde, soviel man weiß, zu Brömse's Lebzeiten und auch nachher nie ausgestellt.

2.1.2.3. Die Todesstunde

Die *Todesstunde* nimmt unter Brömse's „Christusbildern“ eine besondere Stellung ein. Zu keinem anderen der Gemälde der zweiten Phase gibt es allein unter den erhaltenen und zugänglichen Arbeiten so viele Skizzen bzw. kleinformatige Variationen, wie zu diesem.²⁰⁷ Die über einen längeren Zeitraum²⁰⁸, möglicherweise bis an den Anfang der 20er Jahre, entstandenen Bilder und Bildchen lassen sich zu einer Reihe zusammenstellen, an der man bestimmte Modifikationen der Darstellung mitverfolgen kann. Das Grundkonzept bleibt aber immer das gleiche. Den linken Bildbereich nimmt die Kreuzigungsgruppe in Profilansicht ein, wobei die beiden Schächer teils vom Bildrand beschnitten und teils in den Hintergrund gerückt sind, so dass die in Richtung Bildmitte vorgerückte Figur des Gekreuzigten die volle Aufmerksamkeit auf sich zieht. Als Gegenstück zum Christus erscheint eine liegende Frauenfigur, die ihre über dem Kopf zusammengeschlagenen Hände dem Kreuz entgegenstreckt. In fast allen Versionen taucht auch ein kleines scheuendes Pferd mit Reiter auf, das jeweils im Hintergrund rechts platziert ist.

Die Kreuzigungsszene wählte Brömse seltener zum Thema seiner Bilder. Auch unter den kleinen Skizzen im Nachlass befinden sich vergleichsweise wenige bedeutendere Arbeiten, die sich auf die Kreuzigung beziehen. Auf diesen ist das Kreuz jeweils frontal abgebildet und von der traditionsgemäß dargestellten Gruppe der Trauernden umgeben.

Indem Brömse in der *Todesstunde* das Kreuz mit Christus im Profil zeigt, gewinnt er die Möglichkeit, die Heftigkeit des Todeskampfes am verzerrten Umriss des Körpers auszudrücken und somit die ganze Gewaltigkeit der letzten Stunde zu erfassen. Zur höchsten Ausdrucksstärke gelangte Brömse auf einer der größeren Skizzen im Kunstforum (Abb. 26), wo sich der an Händen und Füßen festgenagelte Körper Christi

²⁰⁷ Gerade diese Beständigkeit in der Aufarbeitung des Motivs könnte ein Hinweis darauf sein, dass Brömse eben das Bild *Todesstunde* im Sinn hatte, als er von seinem „großen Christus“ sprach. Eine Äußerung in einem Brief an Else könnte sich darauf beziehen: „*Es ist merkwürdig, dass ich den großen Christus nicht um einen Gedanken ändern kann, als ihn die aller erste Skizze zeigt – und ich hab gewaltsam versucht mich in andere Bahnen zu drängen ... ich komme immer auf's erste zurück und das ist so befriedigend, weil man nicht ins Schwanken kommt. Dass man's auch so oder so machen könnte.*“ (Brief an Else Schünemann vom 26.5. 1909, August Brömse Nachlass, Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg).

²⁰⁸ Eine der größeren Skizzen war z.B. auf der Großen Kunstausstellung in Dresden 1912 zu sehen (vgl. *Deutsche Arbeit* XII, 1912, Heft 1, S. 11).

wie ein gespannter Bogen nach vorne vom Kreuz wegbiegt. Bei den meisten Versionen wird die exaltierte Geste noch durch den in dieselbe Richtung wie der Körper gewaltig aufgeblähten Zipfel des Lententuches unterstrichen. Es handelt sich um ein auf den spätmittelalterlichen Bildern häufig vorkommendes Motiv, welches Brömse beispielsweise auf der ihm wohlbekanntem Kreuzigung von Hans Baldung Grien in der Berliner Gemäldegalerie beobachten konnte. Aus dem Repertoire der Meister des hohen Mittelalters hat sich Brömse auch einige weitere Elemente als Anleihe genommen, mit denen er die Expressivität der Szene steigerte. Die verkrampften Finger und Zehen mancher Christusfiguren könnten die eines Gekreuzigten von Grünewald sein (Abb. 27)²⁰⁹, die Art der am Bildrand zusammengedrängten bzw. bereits aus dem Bild verdrängten Schächer erinnert an eine Kreuzigungsdarstellung von Cranach aus der Münchener Pinakothek. Auch die geschundenen Stämme der Kreuze, die auf den größeren Skizzen deutlich zu erkennen sind, kann man auf einer Berliner Beweinung von Hans Baldung Grien finden.

Aus der Seitenansicht öffnet sich auch der Raum zwischen Christus, der auf einer Art Konsole²¹⁰ stehend nur ein wenig über den Boden erhöht ist und der direkt zu seinen Füßen liegenden Frau. Der Betrachter wird somit unmittelbar in das emotional geladene Verhältnis der beiden Figuren mit einbezogen. Bert Schlichtenmaier schreibt dem Bildtypus der Profilkreuzigung in seiner Arbeit zur Passionsikonografie sogar die Eigenschaften eines Andachtsbildes zu, da „*die Kontemplation des Gekreuzigten durch seine Angehörigen*“ darin „*motivisch schon vorgegeben*“ sei.²¹¹ Als Beispiele führt er unter anderem auch Bilder von Ludwig Glötzle und Walter Heimig an, auf welchen die Beziehung zwischen dem Gekreuzigten und seiner trauernden Mutter auf eine ähnlich dramatische Art, wie bei Brömse geschildert wird. Bei der klagenden Frauengestalt in der *Todesstunde* handelt es sich jedoch nicht um Maria, an ihren teils buntfarbigen Kleidern und offenen Haaren kann sie eindeutig als Maria Magdalena erkannt

²⁰⁹ Hinter den auf den ersten Blick altmeisterlich anmutenden Formen des Gekreuzigten in den einzelnen Versionen lassen sich beim genauen Hinsehen doch verschiedene Vorbilder erahnen. Neben den Grünewaldschen fleischigen Körpern mit gespreizten Fingern und Zehen, erinnern die subtil geformten Gliedmaßen anderer eher an die feingebauten Christusfiguren des Meisters des Wittingauer Altars, welche Brömse sicherlich aus den Berichten seines Freundes, des Kunsthistorikers Richard Ernst kannte und im Rudolfinum selbst besichtigen konnte.

²¹⁰ Der Typ der niedrigen Kreuze mit Konsole, der auf den spätmittelalterlichen Bildern erscheint, wurde als der historisch richtige bestätigt und erscheint auch auf anderen zeitgenössischen Bildern.

²¹¹ Bert Schlichtenmaier, *Die Passionsikonografie in der bildenden Kunst des 19. und frühen 20. Jahrhunderts*, Tübingen 1987, S. 149,150. – Den sehr komplexen Begriff des Andachtsbildes definiert er dabei nicht weiter, meint damit aber vor allem die Funktion eines solchen Bildes, welches die Gefühle der dargestellten Personen auf den Betrachter übertragen soll.

werden.²¹² Obwohl die Beziehung zwischen Maria-Magdalena und Christus innerhalb der Kreuzigungsszenen oft besonders emotionsgeladen²¹³ erscheint, ist eine derartige Herauslösung und Hervorhebung einer Christus-Magdalena-Gruppe nicht sehr üblich²¹⁴.

Die *Todesstunde* greift aber auch über das Geschehen auf Golgatha hinaus. Magdalena ist nicht nur eine Klagende unter dem Kreuz. Man kann sie gleichzeitig als die Büßerin ansehen, die mit dem Gesicht nach unten gekehrt auf dem steinigen Boden zu Füßen des sterbenden Erlösers liegt. Hiermit eröffnet sich eine neue Dimension der Deutung. Magdalena steht für den reuigen Sünder schlechthin da²¹⁵. Das Thema, welches Brömse bereits in seinem ersten Zyklus *Tod und Mädchen* beschäftigte, die Kausalität der Sünde und des Todes und der Versuch durch Reue zur Erlösung zu gelangen, klingt hier wieder an. Zu einem so exaltierten Ausdruck, der die Szene beinahe als eine mystische Christusvision²¹⁶ erscheinen lässt, mochte Brömse eine konkrete Anregung gehabt haben. Im Frühjahr 1908 übte seine künftige Frau Else, eine Konzertsängerin, die Matthäuspassion von Bach ein und schickte die Texte des Stückes an August, auf welchen sie einen großen Eindruck machten.²¹⁷ Die Erzählung des Evangeliums ist hier von kurzen Texten durchsetzt, die teils auf den alten lateinischen

²¹² Ein Verweis auf die Figur der Magdalena, die auf allen Versionen des Bildes als Klagende mit erhobenen Händen erscheint, könnte auch für die Identifikation des „großen Christusbildes“ mit der Todesstunde sprechen: „...das Bild muss meine beste Arbeit werden und alles zusammenfassen, was sich in all der Zeit in mir aufgespeichert hat. ... aber wenn ich nur für meine Magdalena ein paar schöne Hände wüsste. Adelheids wären gut.“ (Brief an Else Schünemann vom 5.7. 1909, August Brömse Nachlass, Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg). – Unter Brömsses Lithografien befindet sich ein Blatt, welches eine kompositorisch sehr ähnliche Szene mit einem dramatisch nach vorne gebeugten Christus in Seitenansicht zeigt. An der Stelle der Maria Magdalena liegt hier aber die in Ohnmacht zusammengesunkene Mutter Gottes in den Armen eines Begleiters da (vgl. 5492 Christus am Kreuz, Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg).

²¹³ Während Maria oft als in ihrem Kummer passiv zusammensinkende Frau dargestellt wird, erscheint Maria Magdalena öfter in einer sehr erregten, dem Christus entgegenstürzenden Pose, welche eben durch die ausgestreckten Arme bestärkt wird (so z. B. auf Grünewalds Kreuzigung, aber auch auf Max Klingers berühmter Kreuzigung Christi aus dem Jahr 1890).

²¹⁴ Eine ähnliche Bewegtheit in der Beziehung zwischen Christus und Magdalena wie bei Brömse zeigt die barocke Statue des Gekreuzigten mit der trauernden Magdalena in der kleinen Kapelle „zum Heiligen Kreuz“ in Wildbad Kreuth, wo Brömse in den Jahren 1909 und 1910 bzw. auch später noch seinen Sommerurlaub verbrachte. Die Kapelle ist wörtlich „zu Ehren dem gekreuzigten Herrn Jesus, der schmerzhaften Mutter Maria, dem Evangelisten Johannes und der Büßerin Maria Magdalena“ erbaut worden (vgl. <http://www.tegernsee.com/themen/kultur-erleben/kloster-kirchen.html>, 10.10.2008).

²¹⁵ Ein ähnliches Motiv der Sünder unter dem Kreuz ist beispielsweise auf einer Farbmonotypie von Moriz Melzer zu finden, wobei hier die Sünder als Adam und Eva bezeichnet sind (vgl. Gerhard Leistner, *Moriz Melzer, Streben nach reiner Kunst. Kunstwerke von 1907 bis 1927*, Regensburg, Kunstforum Ostdeutsche Galerie 2007, S. 192).

²¹⁶ Brömsses Bezug zur Mystik wurde bereits im Kapitel zum Schmerzensmann angedeutet. Das dort erwähnte kleine Bild mit dem Mönch, der vor einem in Profilansicht dargestellten Kreuz in einer ähnlichen Geste, wie Magdalena die Hände erhebt, steht in seiner Atmosphäre der Todesstunde sehr nahe.

²¹⁷ „Du Else, vielen Dank für die Matthäus – Texte. [...] Sollte man es glauben, dass solche Werke eine Zeit vergessen sein konnten.“ (Brief an Else Schünemann vom 5.4. 1908, August Brömse Nachlass, Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg).

Hymnus *O Haupt voll Blut und Wunden*²¹⁸ zurückgehen und zur Meditation anregen sollen. Hervorgehoben wird darin insbesondere die durch die eigene Sünde verursachte Schuld am Leiden Christi. Angesichts der Qualen des Heilands soll der vom Mitleid erfasste Zuhörer zu Reue und Buße bewegt werden. Gleichzeitig besteht aber die Hoffnung, dass er in seiner Todesstunde, aus der „*Angst und Pein*“ seines Erlösers wird Kraft schöpfen können.²¹⁹ Der Titel *Todesstunde* ließe sich also in diesem Sinn auch als ein Bezug auf den Tod des um Gnade bittenden Sünders interpretieren.

Während in der Christus-Magdalena-Gruppe trotz bestimmter Unterschiede in der formalen Ausgestaltung der einzelnen Varianten im Wesentlichen doch eine gewisse konstante Ausdrucksstärke beibehalten wird, kommt es im Hintergrund zu einer Dramatisierung der Szene. Stellt man die einzelnen Bilder nebeneinander, kann man beobachten, wie der vorerst undurchdringlich schwarze, Grünewaldsche Himmel mit einer verdunkelten Sonne (Abb. 28) von der rechten Seite her allmählich durch eine glühend rot-orange Erscheinung aufgerissen wird. Auf einer der kleinsten Skizzen (Abb. 29) scheint hier eine Feuersbrunst auszubrechen, die sich auf den weiteren Versionen über die Bildfläche verbreitet und bis zu einer Art apokalyptischer Vision auswächst. Der Reiter auf dem scheuenden Pferd bekommt in diesem Zusammenhang eine weitere Bedeutung, an seiner Seite erscheinen auch zwei andere Figuren mit entsetzt über dem Kopf zusammengeschlagenen Händen. Die ungeheuren, entfesselten Kräfte werden einmal durch rot-braune Wirbel dargestellt (Abb.30), dann nehmen sie die Form von chaotisch einander durchdringenden, roten, gelben und dunkelblauen Linien an (Abb. 31). Auch der Kopf des Christus und Magdalenas Hände als Zentren des Geschehens werden durch bunte Linienwirbel akzentuiert.

Durch eine solche Steigerung erhält die Darstellung eine weitere Dimension. Die gerade im Matthäusevangelium geschilderten apokalyptischen Erscheinungen, welche die Todesstunde Christi begleiteten, werden zu einer tatsächlichen Weltuntergangsszene transponiert, Magdalena wird zur Menschheit selbst, die um Gnade bittet. Bedenkt man, dass die Bilder in einer Zeit entstanden, welche seit der Marokkokrise im Jahr 1910 von

²¹⁸ Im Nachlass befindet sich eine Skizze mit dem Antlitz des leidenden Christus, unter welcher Brömse die Worte „O Haupt voll Blut und Wunden“ niedergeschrieben hat. Auch noch in einem Vortrag aus den 20er Jahren beruft er sich auf dieses Lied August Brömse, *Über die Linie*, Akademievortrag aus den 20er Jahren, zitiert nach: Michael Groblewski, *August Brömse. Ein Grafiker in der Spannung zwischen Symbolismus und Expressionismus*, Regensburg, Ostdeutsche Galerie Regensburg 1978, S. 142.

²¹⁹ <http://www.darmstadt-online.de/paulusgemeinde/mptxt.htm>, 11.9.2008.

einer wachsenden Gefahr des Kriegsausbruchs bedroht wurde, überrascht eine solche Endzeitstimmung nicht.²²⁰

Eine ähnliche Atmosphäre verbreitet auch Max Ernsts Gemälde *Kreuzigung* aus dem Jahr 1913. Dieses Bild steht auch sonst in mancher Hinsicht der *Todesstunde* sehr nahe. Vor allem in der Gegenüberstellung der altmeisterlich anmutenden Gestaltung des Christus und den abstrakten Formen im Hintergrund, die „*die nachtblaue Zone des Himmels als Ort kosmischer Erscheinungen*“ definieren.²²¹ Gerhard Rendas Charakteristik des Bildes als einer Art Collage aus einzelnen Zitaten, die nach Ernsts „*Auffassung den Expressionismus repräsentieren, und zwar nicht nur als moderne Stilrichtung, sondern als Ausdruckskunst schlechthin*“²²² könnte genauso gut auf Brömses *Todesstunde* bezogen werden. Insbesondere eine der Skizzen im Kunstforum (Abb. 27) und diejenige aus Varnsdorf (Abb. 30), gehören zu Brömses eindrucksvollsten Werken.

Auch an der Reproduktion der heute leider verschollenen Tafel ist deutlich zu sehen, dass dieses Werk gegenüber den kleinen Arbeiten an Ausdrucksstärke verloren hat.²²³ Christus ist hier bereits als tot dargestellt, in seinem Gesicht spiegeln sich nur noch Spuren des überstandenen Leides. Die Drastik der gekrümmten Glieder wurde zu Gunsten einer viel ruhigeren, beinahe klassischen Ausgestaltung aufgegeben. In diesem Sinn beschreibt auch Arthur Herr das Bild, das er auf der Ausstellung des Olmützer Metznerbundes gesehen hatte: „*Nur das stille Angesicht des Geopferten ist mit leichenhafter Blässe bedeckt. Alles an dem Körper ist fein, jünglinghaft und liebevoll anmutig wie bei dem Gefäß eines kostbaren Inhaltes.*“²²⁴ Dort, wo Brömse in der monumentalen Version zur Vollendung gelangen wollte, scheint er schließlich doch lieber auf gesetztere, plastisch vollere Formen zurückzugreifen. Der Kontrastierung mit den abstrakten Gebilden im Hintergrund wirkt eher gezwungen.

Es scheint das Schicksal von Brömses „großen“ Christusbildern zu sein, dass es trotz der aufrichtigen Bemühung des Künstlers, den richtigen „Darstellungsmodus“ zu

²²⁰ Vgl. dazu Renate Ulmer, *Passion und Apokalypse. Studien zur biblischen Thematik in der Kunst des Expressionismus*, Frankfurt am Main 1992, S. 115-149.

²²¹ Gerhard Renda, „*Nun schauen wir euch anders an*“. *Studien zur Gotikrezeption im deutschen Expressionismus*, Nürnberg 1990, S. 199.

²²² *Ibidem*, S. 200.

²²³ Ähnliches konstatiert bereits Hönigschmid in seinem zusammenfassenden Artikel zu Brömses Werk (Rudolf Hönigschmid, August Brömse, in: *Prager Nachrichten* XXIII, Nr. 8, 1972, S. 7).

²²⁴ Artur Herr, August Brömse. Eine Betrachtung zur Olmützer Metznerbundaussstellung, in: *Mährisches Tagblatt* XLIII, 1923, 28. 12.

finden, schwierig bleibt, zu ihnen Zugang zu finden. Sie wirken etwas steif und unnatürlich. Doch bei den kleinen Skizzen zur *Todesstunde* ist Brömse viel freier. Hinter den ausdrucksstarken Formen verbirgt sich viel Persönliches, seine eigenen Ängste und vielleicht auch bestimmte Schuldgefühle. In diesen Bildern ist auch das transzendente Moment enthalten, zu welchem sich Brömse bekannte: *„Das Lied ‚O, Haupt voll Blut und Wunden‘ soll uns nicht trostlos sein – die Schönheit gibt dankbare Lebensfreude und Hoffen, dass dies Haupt voll Blut auch für uns litt, um uns zu befreien.“*²²⁵ In demselben Aufsatz deutet Brömse übrigens die ganze Kunst mit ihrer Tragik als eine Art Katharsis: *„Wir brauchen uns gar nicht vor dem Schmerz zu fürchten, oder vor dem Tragischen in der Kunst – denn in der Kunst kann uns nichts niederdrücken, jedoch erschüttern und dann erheben, aufrichten und froh machen.“*²²⁶

²²⁵ August Brömse, Über die Linie, zitiert nach: Michael Groblewski, *August Brömse 1873 – 1925. Ein Graphiker in der Spannung zwischen Symbolismus und Expressionismus*, Regensburg, Ostdeutsche Galerie 1978, S. 142.

²²⁶ *Ibidem*, S. 142.

2.2. Die Formen des Transzendenten

Das „Geistige“, „Religiöse“, „Mystische“, „Transzendente“, sind Begriffe, die sowohl in Rezensionen verschiedener Ausstellungen²²⁷ als auch in theoretischen Texten von Künstlern und Kunstwissenschaftlern der ersten beiden Dekaden des 20. Jahrhunderts immer wieder kursieren. Hinter den Begriffen versteckt sich entweder eine vage Vorstellung von etwas Ungreifbarem und Undefinierbarem, oder sie dienen weltanschaulichen Konzepten²²⁸. Auf verschiedenen Ebenen legen sie Zeugnis ab von einem gemeinsamen Streben gegen den wachsenden Materialismus, der in den Grausamkeiten des Weltkrieges seine Opfer hatte²²⁹. Orientierung suchte man einerseits in der christlichen Religion, andererseits in verschiedenen mehr oder weniger okkulten geistigen Bewegungen, wie der Theosophie, dem Spiritismus, dem Mystizismus, in denen sich oft Elemente des Christentums synkretistisch mit Gedanken der östlichen Philosophie mischten²³⁰.

Das Streben nach dem „Geistigen“ nahm in der Kunst mannigfaltige Formen an. Auf einer Seite bestand es in der Zuwendung zu bestimmten Themen aus dem religiösen bzw. aus dem okkulten Bereich mit symbolischen Inhalten²³¹. Auf einer weiteren Ebene führte es zu Versuchen, in der Kunst programmatisch einen Weg zur Befreiung von der materialistisch orientierten Welt zu suchen. In den Kunstwerken sollten die Künstler wegweisende Zeichen auf dem Weg in die von Kandinsky beschworene „Epoche des

²²⁷ Vgl. Carla Schutz-Hoffmann, Die Mystisch innerliche Konstruktion, in: *München leuchtet. Karl Caspar und die Erneuerung christlicher Kunst in München um 1900*, Peter-Klaus Schuster (Hg.), München 1984, S. 47.

²²⁸ Eine sehr gute Übersicht über die geistige Atmosphäre der Zeit liefert Josef Vojvodík [vgl. Josef Vojvodík, Umění jako „Průnik k Bohu“ a moderní umělec jako světec, bojovník a martyr: Mezi symbolistickou a kubistickou modernou (a jejími kulturně-filozofickými kontexty a estetickými pozicemi), in: *Neklidem k Bohu: náboženské výtvarné umění v Čechách a na Moravě v letech 1870-1914*, hg. von Aleš Filip und Robert Musil, Arbor vitae ve spolupráci s Muzeem umění Olomouc a Západočeskou galerií v Plzni 2006, S. 164-190.] Es gelingt ihm einen Bogen zwischen Wilhelm Worringers *Abstraktion und Einfühlung* und Max Dvořáks *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte* zu spannen bis zu Kandinskys *Über das Geistige in der Kunst*.

²²⁹ Vgl. z. B. Gustav Friedrich Hartlaub, *Kunst und Religion*, Leipzig 1919, S. 108: „Hier ist also wie überall, jener unsere Gegenwart bestimmende seelische Erwartungscharakter ausgeprägt, der unter den grässlichen Erschütterungen des Weltkrieges, während der von Jahrhunderten ins Riesenhafte aufgepöpelte Götze des Materialismus das Blut der Millionen trank, nur an ungeheurer Spannung zunahm.“

²³⁰ Konrad Oberhuber, Das Geistige in der Kunst und das Wirken Rudolf Steiners, in: *Das Geistige in der Kunst – abstrakte Malerei 1890 – 1985*, Maurice Tuchmann (Hg.), Stuttgart 1988, S. 8.

²³¹ Vgl. dazu auch Exkurs: „Das Christusbild im ausgehenden 19. und am Anfang des 20. Jahrhunderts“ im Kapitel „Die Ikonografie des Leides – Brömses Christusbild“. Solche Tendenzen kann man bereits im Zusammenhang mit dem Symbolismus und den daran anknüpfenden Strömungen vor und um die Jahrhundertwende beobachten. Hier wäre für das böhmische Milieu auf der tschechischen Seite z. B. der Umkreis der sogenannten Katholischen Moderne zu nennen. Eine der wichtigen Persönlichkeiten war hier František Bílek. Eine zweite Welle des Symbolismus kam mit der 1910 gegründeten Gruppe Sursum. In der Zeit um den Krieg herum griffen auffallend viele Künstler auf religiöse Themen zurück.

großen Geistigen“ setzen, Symbole schaffen, „*die auf die Altäre der kommenden geistigen Religion gehören*“²³².

Bei Brömse war es vor allem eine feste Verankerung in der christlichen Glaubenswelt, die ihn prägte. In seinen jungen Jahren mochte ihm wohl sein evangelischer Vater erste Impulse zur Auseinandersetzung mit der Bibel gegeben haben, eine Quelle, aus der Brömse sein ganzes Leben lang schöpfte²³³. Obwohl sich Brömse später entschieden gegen die Institution katholischen Kirche äußerte, zeugen seine bereits erwähnten zahlreichen Bildnisse von Nonnen und vor allem hohen Geistlichen in roten Gewändern davon, dass ihn diese Welt auf ihre Weise doch faszinierte. „*Neulich habe ich einer Messe, oben im Veitsdom, beigewohnt, wo der Kardinal dieselbe selbst hielt. Es war ein großartiges Schauspiel, Gold und Violett. Und alles in satte Kraft getaucht. Dazu spielte die Orgel wundervoll. Mehr als 30 Priester in den feinsten Ornaten, Gold, Schwarz, Weiss, Violett, es wird mir unvergesslich sein. Vor mir stiegen alte Venezianische Bilder auf, und ich war wie im Traume.*“²³⁴

Einige seiner Zeichnungen²³⁵ sprechen dafür, dass insbesondere das seine Aufmerksamkeit anzog, was sich hinter diesem sinnesberauschenden Glanz der in ihrem Wesen noch der Barockzeit verbundenen „Hülle“ der Messfeier verbarg, nämlich der geheimnisvolle Augenblick der Verwandlung, der Verbindung mit dem Göttlichen. Dieses Moment des Übergreifens in die übersinnliche Sphäre mochte Brömse auch am Gebet fasziniert haben, das Motiv des „Beters“ kehrt auf einigen Bildern wieder. Schließlich ließe sich auch das im Zusammenhang mit dem Andachtsbild angesprochene Interesse an mystischen Begebenheiten in diesem Sinne erklären. Gestalten in visionärer Verzückung sind bei Brömse öfter anzutreffen. Im Gegensatz zu Váchals Mystikern und Visionären, konkreten Personen, die er auf den Blättern seines gleichnamigen Zyklus aus dem Jahr 1913 inmitten ihrer spezifischen visionären Vorstellungen festzuhalten versuchte, lassen Brömses Figuren nur sehr entfernt Vorbilder von Propheten und Heiligen erahnen.

²³² Franz Marc, Die Wilden Deutschlands, in: *Der Blaue Reiter*, hg. von Wassily Kandinsky und Franz Marc. Dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit, München – Zürich 2002, S. 31.

²³³ Später spricht Brömse von der Bibel seines Vaters mit dessen Notizen, die ihm dieser vermacht hat. (vgl. Brief an Else Schünemann vom 4.1. 1906, August Brömse Nachlass, Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg).

²³⁴ Brief an Else Schünemann vom 9.11. 1907, August Brömse Nachlass, Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg.

²³⁵ Unter seinen losen Zeichnungen und Skizzen in Skizzenbüchern sind öfters Darstellungen zu finden, die etwas mit der Messefeier zu tun haben.

Dem Bereich des Visionären könnte man weiter eine ganze Reihe von Temperaskizzen und Zeichnungen - vor allem kleineren Formats - zuordnen, die eindeutig religiöse bzw. christliche Konnotationen haben, in ihrem Inhalt aber oft verschleiert bleiben. Anregungen mochte Brömse hier auch aus der Lektüre des *Blütenkranz des heiligen Franziskus* oder E.T.A. Hoffmanns *Elixieren des Teufels* geschöpft haben, die ihm beide in der Zeit um 1914 als Vorlage für grafische Arbeiten und Aquarelle dienten.

Eine religiöse Einstellung im Rahmen einer Konfession war für Brömse also offensichtlich nicht entscheidend. Auch den Berichten seines Schülers Richard Fleißner zufolge, dessen Frau Edith Brömse in den letzten Jahren vor seinem Tod besonders nahe stand, scheint für ihn tatsächlich das Zustreben aufs Jenseits, welcher Art auch immer, im Mittelpunkt gestanden zu haben. Das diesseitige Leben musste man auf diesem Weg nur „durchgehen“.²³⁶ Leider kann nicht mehr festgestellt werden, ob Brömse in dieser Richtung von einer bestimmten philosophischen Theorie oder dergleichen beeinflusst wurde. Es ist aber gut vorstellbar, dass bei einer derartigen Einstellung Brömse mancher von Rudolf Steiners Gedanken angesprochen haben konnte, mit denen er im Hinblick auf die Beliebtheit des Philosophen beim Prager Publikum sicherlich in Berührung gekommen sein musste²³⁷. Zwischen den Jahren 1907 und 1915 hielt Steiner in Prag insgesamt achtzehn Vorträge, zehn davon öffentlich zugänglich, in denen er vor allem die Tiefen der menschlichen Seele und des übersinnlichen Lebens erschloss.²³⁸

Bei einer Reihe von Brömes Werken hat man wirklich das Gefühl, dass sich hinter ihnen ein Verweis auf einen geistigen Hintergrund verbirgt, wenn auch der Inhalt

²³⁶ Vgl. nicht publiziertes Interview mit Prof. Richard Fleißner, veranstaltet und transkribiert von Prof. Peter Brömse, S. 21f. – Dem Bericht von Groblewski zufolge, gab es zwischen Brömse und Edith Plischke, später Fleißner in der Nachkriegszeit eine Korrespondenz, auf die sich auch Fleißner beruft, die jedoch nicht mehr auffindbar ist. (Michael Groblewski, *August Brömse 1873 – 1925: Ein Graphiker in der Spannung zwischen Symbolismus und Expressionismus*, Regensburg, Ostdeutsche Galerie Regensburg 1978, S. 134).

²³⁷ Aus Berichten von Brömes Sohn Peter sowie den Aussagen von Brömes Schülern und Bekannten geht zwar hervor, dass der Maler der Theosophie und der Anthroposophie gegenüber eher zurückhaltend war, doch es geht dabei wohl vor allem um die Zeit am Anfang der zwanziger Jahre (vgl. nicht publiziertes Interview mit Inge Thiele, veranstaltet und transkribiert von Prof. Peter Brömse, S. 7. - nicht publiziertes Interview mit Dr. Franz Veits, veranstaltet und transkribiert von Prof. Peter Brömse, S. 8f). – Ein enger Familienfreund, Dr. Cornelis Veits, über den sein Bruder berichtet, dass er sich sehr intensiv mit „*jeder Art von Religion*“ befasste und den theosophischen und anthroposophischen Theorien nahe stand, konnte Brömse in dieser Richtung beeinflusst haben (vgl. nicht publiziertes Interview mit Dr. Franz Veits, veranstaltet und transkribiert von Prof. Peter Brömse, S. 9).

²³⁸ Vgl. dazu: Zdeněk Váňa, Rudolf Steiner in Prag, in: *Rudolf Steiner, Národní galerie v Praze 1994*, S. 29-53. – Tomáš Zdražil, *Počátky teosofie a antroposofie v Čechách – Praha, Opava a Třebovice*, Břežnice 1997, S. 82.

manchmal für den „Uneingeweihten“ nicht erschließbar ist. Ihre Ausstrahlungskraft liegt aber nicht nur in der Wahl des Themas – Brömse geht stellenweise mit dem Stoff der Bibel, wenn man es so nennen darf, auch sehr locker um – sondern vielmehr in der Darstellung selbst, in der äußeren Form. *„Die Form ist uns Geheimnis, weil sie der Ausdruck von geheimnisvollen Kräften ist. Nur durch sie ahnen wir die geheimen Kräfte, den ‚unsichtbaren Gott‘“*²³⁹, heißt es bei August Macke. Im weiteren folgt nun der Versuch dieses Geheimnis der Form, welches das transzendente Moment der Darstellungen ausmacht, zumindest ein Stückchen weit zu lüften. Bei den meisten ausgewählten Bildbeispielen ist das Transzendente übrigens auch als der Augenblick des Überschreitens der Grenze zwischen dem Diesseits und dem Jenseits im Thema mitenthalten, wie z. B. in der *Geburt Christi* oder in der *Himmelfahrt*, aber auch im *Moses vor dem Dornbusch*.

2.2.1. Die Frage der Form

*„Als Russe kann ich nie mein ‚Christ ist erstanden‘ vergessen. Aber ich weiß zugleich, dass Christus der Auferstandene im Heiligen Geist lebt, mit seiner Gottheit und seiner Menschheit [...] Ich sehe das Reich des Geistes im Licht heraufziehen und will es, soweit ich es mit meiner Kunst vermag, verkünden. Darum male ich keine Christusbilder, male nicht den Menschensohn, der menschlich darstellbar ist. Der Heilige Geist ist nicht gegenständlich zu erfassen, sondern nur ungegenständlich.“*²⁴⁰

Kandinsky und mit ihm auch viele andere Künstlerkollegen meinten, durch die ungegenständliche Form das grundsätzliche Problem des Erfassens des Unfassbaren gelöst zu haben. Die Schriften von Wilhelm Worringer²⁴¹, sowie theosophische Ausführungen waren für sie dabei inspirierend. Blickt man auf die lange Tradition der religiösen Kunst, ist die Darstellung der Transzendenz auch Bestandteil der gegenständlichen Kunst. Im Katalog zur Ausstellung *„Das Geistige in der Kunst – abstrakte Malerei 1890-1985“* demonstriert es Konrad Oberhuber an einer Untersuchung von Raffaels bekanntem Bild der *Verklärung Christi*, wobei er darauf

²³⁹ August Macke, Die Masken, in: *Der Blaue Reiter*, hg. von Wassily Kandinsky und Franz Marc. Dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit, München – Zürich 2002, S. 54.

²⁴⁰ Zitiert nach: Günter Rombold, Horst Schwebel, *Christus in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Freiburg – Basel – Wien 1983, S. 48.

²⁴¹ Wilhelm Worringers Unterscheidung zwischen den grundlegenden Einstellungen gegenüber der Welt, die er unter die Begriffe der Abstraktion und Einfühlung einordnet, besteht in der Gebundenheit an die diesseitige Welt einerseits und in dem Streben zum Jenseits andererseits. Außer in der Schrift *Abstraktion und Einfühlung* beschäftigt er sich mit dieser Frage auch in einem weiteren Aufsatz *Von Transzendenz und Immanenz in der Kunst*.

aufmerksam macht, dass bestimmte der hier angewandten Gestaltungselemente auch bei den abstrakten Künstlern zur Geltung kommen.²⁴²

In der Gegenüberstellung eines rein geistigen Ereignisses – der Transfiguration Christi in der oberen Bildhälfte – und der irdischen Szene der Heilung eines besessenen Knaben im unteren Bereich des Bildes, zeigt er, auf welche Art die geistige Sphäre visuell abgehoben wird. Es handelt sich in erster Linie um die Anwendung von Farbe als Modifikation von Weiß, die den Effekt eines vom Körper ausgehenden Lichtes erzeugt. Weiters wird im oberen Teil entgegen den perspektivischen Regeln mit der mittelalterlichen Bedeutungsperspektive gearbeitet. Als einen dritten Punkt führt Oberhuber die Einbindung der Gestalten der Gruppe mit Christus in eine klare geometrische Ordnung der Komposition an. Zuletzt macht er auf eine schwebende Bewegung der Figuren aufmerksam, die sich vor allem an ihren flatternden Gewändern bemerkbar macht und den Eindruck erzeugt, „*als ob sie von einer Kraft angezogen würden, die die irdische Schwerkraft überwindet*“.²⁴³

Die vier Kategorien, die Oberhuber festlegt, sind für den Kontext der christlichen Kultur und deren Darstellungstradition allgemein gültig und waren auch für die Analyse von Brömses Bildern inspirierend. Bevor die einzelnen Werke einer genauen Betrachtung unterzogen werden, sollen drei der vier genannten Gestaltungsprinzipien in Rechnung gestellt werden, wobei weitere bei Brömse auftretende formale Mittel berücksichtigt werden.

Das Licht ist quer durch verschiedene Kulturen das wohl am häufigsten mit dem Göttlichen verbundene Symbol. In der westlichen Tradition wurde die Vorstellung des Göttlichen, das als Licht in die materielle Welt strömt, vor allem durch neuplatonische Quellen verbreitet.²⁴⁴ Ähnlich, wie bei Raffael, strahlen Brömses Christusgestalten auf den untersuchten Bildern besonderes, sakrales Leuchtlicht²⁴⁵ aus, welches hier aber nicht immer weiß erscheint. Der von Christus ausgehende Schein ist bei manchen Bildern auch ein farbiger. Brömse erzielt den Leuchteffekt dadurch, dass er die

²⁴² Konrad Oberhuber, Das Geistige in der Kunst und das Wirken Rudolf Steiners, in: *Das Geistige in der Kunst – abstrakte Malerei 1890 – 1985*, hg. von Maurice Tuchmann, Stuttgart 1988, S. 9.

²⁴³ Ibidem, S. 9.

²⁴⁴ Louis Dupré, *Symbole des Heiligen. Die Botschaft der Transzendenz in Sprache, Bild und Ritus*, Freiburg, Basel, Wien 2007, S. 80.

²⁴⁵ Mit diesem Begriff arbeitet Wolfgang Schöne in seiner Studie über das Licht. Er meint damit ein im Gegensatz zum natürlich und künstlichen Licht, welches von einer bestimmten Lichtquelle ausgeht. Beim sakralen Leuchtlicht handelt es sich zwar um einen „unmittelbaren Lichtschein“, die Quelle selbst aber bleibt verborgen (Wolfgang Schöne, *Über das Licht in der Malerei*, Berlin 1954, S. 112, 178-181).

Farbflächen einerseits zu einem dunklen Hintergrund, andererseits zu Figuren, die im Gegenlicht beinahe schwarz erscheinen, in Kontrast setzt.

Das ordnende Prinzip als Abbild einer höheren Ordnung kommt zwar bei den untersuchten Bildern nicht in Form eines geometrisch angelegten kompositorischen Schemas vor, doch lassen sich bei einer Gruppe von Werken Strukturen entdecken, die man als eine Art von Umsetzung einer solchen „heiligen Ordnung“ betrachten könnte.

Schwebende Gestalten sind bei Brömse oft anzutreffen, so z.B. die Christusfigur in der *Vision der sieben Leuchter* oder der Prophet auf dem gleichnamigen Bild. Das Wirken übersinnlicher Kräfte macht sich besonders an ihren nach oben wehenden Haaren bemerkbar²⁴⁶, ein Motiv, das sie mit den meditierenden Gestalten von Konůpek verbindet.

Angeichts von Brömses „transzendenten Bildern“ gewinnt man den Eindruck, dass er bei der Suche nach der richtigen Ausdrucksform das Wesen sakraler Kunstwerke, die ihn umgaben, studierte, um dann bestimmte Prinzipien in seinen eigenen Arbeiten umzusetzen. Besonders markant ist dies an dem Bild *Die Vision des heiligen Franziskus* (Abb. 32), das Elemente aufweist, die stark an eine Ikone erinnern. Diese spezifische Form des Kultbildes stellte übrigens für viele Künstler der Moderne und auch für ihre späteren Kollegen eine wichtige Inspirationsquelle dar²⁴⁷. Brömse musste sich zumindest in seinen jungen Jahren mit den Darstellungsprinzipien der Ikonenmalerei auseinandergesetzt haben, als er sich an der Ausschmückung der orthodoxen Kirchen in Karlsbad und Franzensbad beteiligte²⁴⁸. Die betonte Flächenhaftigkeit, die additive Anordnung von verschiedenen Symbolen, die erstarrte Körperhaltung der Figur, der von einem goldenen Nimbus umgebene Kopf, der Goldgrund und die warme Farbigkeit des Bildes sind im Zusammenhang mit den ikonenhaften Darstellungen zu nennen. Als Ganzes wirkt das Bild, das aus sich wechselseitig durchdringendem Kreis und Dreieck aufgebaut ist, aber viel komplizierter als eine Ikone. Die Bedeutung bleibt verschleiert. Mit den Visionen des heiligen Franziskus, wie sie in dem von Brömse illustrierten Buch *Blütenkranz des heiligen*

²⁴⁶ Auf die Analogie zwischen Bewegung und Geist und die Sichtbarmachung der Wirkung des Unsichtbaren auf das Sichtbare macht Friedhelm Fischer in seinem Artikel aufmerksam (Friedhelm Fischer, Zur Symbolik des Spirituellen und der Transzendenz in der modernen Malerei, in: *Zeichen des Glaubens, Geist der Avantgarde*, Wieland Schmied (Hg.), Stuttgart 1980, S. 53).

²⁴⁷ Vgl. z.B. Stefan Brenske, *Ikonen der Moderne*, Regensburg 2005.

²⁴⁸ Vgl. erster Teil dieser Arbeit. – Auf eine Ähnlichkeit mit den Ikonen macht auch Jana Orliková im Katalog zur Brömseausstellung im Jahr 2001 aufmerksam. Peter Brömse bestätigte ihr in einem Interview, dass die Familie mit einer gewissen Fürstin Jašvili verkehrte, die eine Sammlung von Ikonen besaß (Jana Orliková, *August Brömse und die Gruppe Pilger*, Cheb, Galerie výtvarného umění v Chebu 2001, S. 29).

Franziskus beschrieben werden, kann man sie nicht direkt verbinden. Manche der Symbole scheinen eher auf die Schilderung der Apokalypse zu verweisen.

Um die Übersicht Ausdrucksformen zu vervollständigen, die in Brömses Bildern in verschiedenen Kombinationen zu finden sind, muss hier schließlich noch erwähnt werden, dass Brömse auch abstrakte Formen, vor allem die Linie oder ganze „Linienbündel“ aus parallel verlaufenden Linien und andere Liniengebilde einsetzte, um das an sich abstrakte Übersinnliche zu erfassen.

Die im folgenden analysierten Bilder sind in erster Linie nach dem thematischen Kriterium in zwei Gruppen aufgeteilt, innerhalb derer bestimmte Tendenzen in der formalen Ausführung verfolgt werden. In der ersten Gruppe sind Bilder versammelt, die an die Figur Christi gebunden sind. Der zusammenfassende Titel „Der andere Christus“ bezieht sich auf das im Kapitel über das Leid besprochene Christusbild, zu welchem der hier erscheinende Christus einen Gegenpol bildet. Zur zweiten Gruppe der „Seher“ gehören eigentlich nur zwei Bilder, die einer komplexeren Betrachtung wert sind. Beim letzteren, dem *Propheten*, fußt die Besprechung auf einer interessanten Interpretation aus dem Nachlass des Künstlers.

2.2.2. Der andere Christus

2.2.2.1. Die heilige Ordnung - Geburt Christi, Himmelfahrt und Letztes Abendmahl

Auf dem leider sehr beschädigten Bild mit dem Thema der *Geburt Christi* (Abb. 33) ist das neugeborene Kind, von der Hand einer vor ihm knienden Figur halb verdeckt, kaum zu sehen. Doch das von ihm ausgehende, warme Licht durchdringt die Dunkelheit der Nacht und spiegelt sich an den Körpern der durch die Luft wirbelnden Engelsscharen wieder. Der Himmel hat sich geöffnet, und die himmlischen Bewohner sind hinabgestiegen, um dem Geschehen beizuwohnen. Ähnliches kann man an dem Gemälde *Himmelfahrt* (Abb. 34) beobachten, von dem sich nur noch ein Foto erhalten hat.²⁴⁹ Auch hier bevölkern unzählige Engel die Fläche und begleiten den noch auf dem Schwarzweißfoto alles überstrahlenden Christus auf seinem Weg. Es fällt auf, dass der Reigen der Engel nicht willkürlich ist. Sie gruppieren sich in einer annähernd symmetrischen Anordnung um die Mittelachse, an der die Figur Christi platziert ist. Die geschwungenen Linien ihrer Körper fügen sich dabei zu einem sich von unten bis oben

²⁴⁹ Möglicherweise handelt es sich um das im Katalog zur Gedächtnisausstellung unter der Nummer 53 angeführte Bild *Himmelfahrt Christi*, welches zu der Zeit im Besitz von Dr. Cornelius Veits aus Prag war. Möglicherweise wurde die Aufnahme, welche durch Brömses Sohn Peter in das Archiv des Kunstforums Ostdeutsche Galerie gelangte, eben im Zusammenhang mit dem Verkauf des Bildes gemacht.

entfaltenden Ornament zusammen. Es entsteht eine eigenartige Spannung zwischen der Bewegung und der Erstarrung in einer bestimmten Konstellation. Dieses ornamentale Element kann man auch in der *Geburt Christi* wiederentdecken. Es beherrscht hier den unteren Bereich um das Christuskind in einem als Quadrat angedeuteten Stall. Jeweils zwei von beiden Seiten aufeinander zufliegende Engel auf drei Ebenen übereinander bilden eine symmetrische Zickzackform, nach oben hin wird die Struktur lockerer.

Wenn auf Raffaels Bild das geometrische Schema als Tiefenstruktur vorhanden ist, so tritt das abstrakte ordnende Prinzip bei Brömse in Form des Ornaments an die Oberfläche. Es handelt sich also nicht um ein zugrunde liegendes kompositorisches Mittel. Die das Bild bestimmende Ordnung soll sichtbar sein. Die Art, wie diese zum Ausdruck gebracht wird, ist dabei eine sehr einfache. Den symmetrischen Aufbau um eine betonte Mittelachse beschreibt Prinzhorn in seiner Analyse der psychischen Grundlagen der bildnerischen Gestaltung als ein Hauptmerkmal der Ordnungstendenz, die er als eines der grundlegenden Gestaltungsprinzipien ansieht.²⁵⁰ Bei genauem Hinsehen stellt man fest, dass das die Bildfläche rhythmisierende Gefüge bei Brömse aber nicht ganz gleichmäßig ist und Abweichungen und Unregelmäßigkeiten aufweist. Die Achse liegt nicht direkt in der Mitte, sondern ist bei beiden Bildern etwas zur Seite gerückt. Eine solche auf den ersten Blick die Ordnung störende Unvollkommenheit ist aber gerade bei Werken, die einen transzendenten Anspruch haben, nicht selten zu finden. Luis Dupré führt diese Erscheinung auf ein bewusstes Betonen der „Unzulänglichkeit der ästhetischen Form“²⁵¹ angesichts ihres transzendenten Gehalts zurück.

Ähnliche Tendenzen der symmetrischen Anordnung entlang einer vertikalen Achse kann man auch auf anderen Arbeiten bzw. Skizzen Brömses beobachten, die allesamt eine, wenn auch teils nicht ganz klare, religiöse Bedeutung haben (Abb. 35). Die Hauptrolle spielt die starke Betonung der Vertikalen, der grundlegenden Versinnbildlichung der Transzendenz. In den oben genannten Bildern ist an dieser Achse Christus situiert, der in der Szene von ikonografisch zusammenhängenden Symbolen begleitet wird. Bei der *Geburt Christi* tragen zwei Engel über dem Stall ein Herz, das die Liebe Gottes darstellt, mit der er seinen Sohn zur Erlösung der Menschheit auf die Erde schickte. Auf der *Himmelfahrt* symbolisiert die von vier Engeln gehaltene Dornenkrone unter Christus das von ihm überstandene und dadurch

²⁵⁰ Vgl. Hans Prinzhorn, *Bildnerie der Geisteskranken*, Berlin – Heidelberg – New York 1968, S. 31f.

²⁵¹ Louis Dupré, *Symbole des Heiligen. Die Botschaft der Transzendenz in Sprache, Bild und Ritus*, Freiburg – Basel – Wien 2007, S. 78ff.

besiegte Leid. Dieses Einbinden von Emblemen, sowie die Art, wie sie an der Mittelachse von den assistierenden Engeln präsentiert werden, erinnert stark an Konzepte barocker religiöser Kunstwerke²⁵². Man denke z. B. an die Altarbauten der Brüder Asam mit den schwebenden Kronen oder dem in einem Kranz aus Lichtstrahlen erscheinenden Zungensymbol, dem Attribut des Titularheiligen St. Johannes Nepomuk in der Münchener Asamkirche. Wesentliche Elemente der barocken Darstellungsweise haben dann später oft in rustikaler Form beispielsweise im kleinen Andachtsbild und in anderen Bildformen aus dem Bereich der religiösen Volkskunst weitergelebt. Zu den beliebten Objekten der Andacht gehörte auch das dornengekrönte Herz-Jesu²⁵³, was im Hinblick auf die beiden Symbole der Brömsebilder einen interessanten Zusammenhang ergibt.

Auf dem Prinzip der vertikal ausgerichteten symmetrischen Ordnung ist auch ein weiteres Bild aufgebaut, *Letztes Abendmahl* (Abb. 36). Christus ist hier nicht nur von einem ornamentalen Liniengefüge umgeben, er ist direkt mit eingebunden. Seine ausgestreckten Arme bilden ein Pendant zu den von oben heranschwebenden Engeln. Obwohl er gegenüber den Aposteln an seiner Seite ein wenig nach vorne versetzt ist, ragt er über deren Köpfe hinaus in die Sphäre der Engel, mit denen ihn auch das hell leuchtende Aussehen verbindet. Durch die weiße, pastos aufgetragene Farbe wird zusätzlich auch die runde Tafel in die Sphäre des Heiligen mit einbezogen, während die anderen Figuren um den Tisch in Richtung Rand im Schatten versinken, bzw. im Gegenlicht dunkel wirken. Statt des Kelches, den man zwischen den segnenden Händen des Christus erwarten würde, steht hier ein Teller mit einem Apfel. Verfolgt man den Blick Christi, so findet man den nur umrisshaft dargestellten Kelch am oberen Bildrand schweben. Noch undeutlicher erscheint eine Dornenkrone, die von den zwei von oben kommenden Engeln über dem Kopf Christi gehalten wird. In den drei Symbolen, dem Teller mit Apfel, der Dornenkrone und dem Kelch scheint hier, im Augenblick der an sich symbolischen Szene des Abendmahls, das auf das Opfer Christi vorausdeutet, die

²⁵² Auf die Reflexion des Barock, das das böhmische Milieu entscheidend geprägt hat, macht auch Hana Rousová in ihrem einleitenden Text zur Ausstellung *Lücken in der Geschichte* aufmerksam (vgl. Hana Rousová, Abenteuer einer Ausstellung, in: idem (Hg.), *Lücken in der Geschichte 1890 – 1938, Der polemische Geist Mitteleuropas – Deutsche, Juden, Tschechen*, Praha, Galerie Hlavního města Prahy, 1994, S. 9).

²⁵³ Hsiasung Kok, „Mein hercz leidet schmerz“. Über das Herzmotiv in der religiösen Graphik, In: *Das kleine Andachtsbild vom 16. bis zum 20. Jahrhundert*, Manuela Beer - Ulrich Rehm (Hg.), Hildesheim – Zürich – New York 2004, S. 31-42. – Ein Hinterglasbild mit diesem Motiv wurde übrigens auch in den Almanach des Blauen Reiter mit aufgenommen (vgl. *Der Blaue Reiter*, hg. von Wassily Kandinsky und Franz Marc. Dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit, München – Zürich 2002, S. 207).

ganze Heilsgeschichte sinnbildhaft zusammengefasst. In Christus erfolgt durch sein freiwilliges Leiden die Erlösung von der im Apfel verkörperten Sünde.

Das seinen Ausmaßen nach unauffällige Werk strahlt eine ungeheure Wirkungskraft aus. Durch die an sich schlichten Mittel, die Kombination des symmetrischen Aufbaus und des „Herausleuchtens“ eines bestimmten Bereiches, erzielt Brömse etwas, was sich der sogenannten „zweiten Bewegung“ im Bild nähert, wie sie Jaromír Neumann in Bezug auf die Bilder von Peter Brandl beschrieben hat. Er meint damit ein durch raffiniert gesetzte Lichtakzente hervorgehobenes Gebilde, das unabhängig von den Bewegungen der Figuren, sozusagen in einer zweiten Schicht zum symbolischen Element wird.²⁵⁴ Nach diesem Muster ist man versucht, auch auf Brömsses Bild in dem ornamentalen Gebilde einen Kelch zu sehen.

2.2.2.2. Die Kraft der Linie - *Christus in Emmaus, Auferstehung* und die *Vision der sieben Leuchter*²⁵⁵

Im Gemälde *Christus in Emmaus* (Abb.37) nähert sich Brömse Munch am stärksten. Stellt man dieses Bildchen neben eine der Varianten von Munchs berühmtem *Schrei* (Abb. 38), so fällt das besonders ins Auge. Brömsses Beziehung zu Munch wird immer wieder erwähnt. Mit den Arbeiten des Norwegers ist Brömse sicherlich schon in Berlin in Berührung gekommen²⁵⁶, doch scheint er den Künstler erst viel später für sich „entdeckt“ zu haben. Vielleicht liegt es daran, dass Brömse selbst erst allmählich an die Essenz bestimmter existentieller Zustände gedrungen ist, wie an dem grafischen Werk deutlich abzulesen ist, und somit auch gegenüber Munchs Aussagen, die grundsätzliche Fragen von Leben und Tod, von Angst- und Unsicherheitsgefühlen betreffen, empfänglicher wurde. Gerade im grafischen Werk zeigt sich eine „Verwandtschaft“ mit Munch deutlicher als in der Malerei (Abb. 39). Zwischen den beiden Künstlern soll es sogar eine Korrespondenz gegeben haben, die den Berichten von Brömsses Sohn Peter zufolge vor allem in einem gegenseitigen Austausch von kleinen Arbeiten bestanden

²⁵⁴ Jaromír Neumann, *Malíř svĕtla*, in: *Umĕní XXII*, 1984, S. 220.

²⁵⁵ Im Katalog zu Brömsses Sonderausstellung im Jahr 1922 erscheint das Bild unter dem Titel *Aus der Apokalypse des Johannes*. Als eines der wenigen Bilder von Brömse ist es signiert und datiert, AB 19.12. 1916.

²⁵⁶ Die berühmte Munchaffäre im November 1892, wo die erste Ausstellung Munchs auf deutschem Gebiet wegen Missfällen seitens der konservativen Akademiemitglieder nach einer Woche geschlossen wurde, konnte Brömse, der ja zu dieser Zeit an der Berliner Akademie studierte, nicht entgangen sein. Diese Angelegenheit öffnete paradoxerweise dem jungen Norweger den Weg nach Deutschland, seither fanden in Berlin beinahe jedes Jahr kleinere oder größere Ausstellungen seiner Werke statt (Uwe M. Schneede (Hg.), *Munch in Deutschland*, München – Stuttgart, Kunsthalle der Hypo-Kultur-Siftung 1994, S. 251ff).

haben soll.²⁵⁷ Leider hat sich nichts erhalten, was auf einen derartigen Kontakt direkt zu beziehen wäre. Lediglich Brömse's Frau Else äußert nach dem Tod ihres Mannes in einem Brief an Munch Brömse's große Bewunderung dem Meister gegenüber. „*Mein Mann hat ihre Kunst, den Ernst und das Ringen um den tiefsten Ausdruck darin von ganzer Seele verehrt; - in der Auffassung der großen Lebensarbeit, die einem Künstler auferlegt ist, hat er sich Ihnen, verehrter Meister, innerlich verwandt gefühlt.*“²⁵⁸

Untersucht man, worin das Bedrohliche in Munch's Gemälde besteht, findet man heraus, dass es außer der schreckeneinjagenden Gebärde der Figur im Vordergrund vor allem in den roten und dunkelblauen Wellenlinien liegt, die die ganze obere Hälfte des Bildes ausfüllen. Bei Brömse sind solche „Linienbündel“ auch zu finden, doch er geht mit ihnen ganz anders um. Die hellen roten und goldenen Linien konzentrieren sich nur um die Gestalt des Christus. Wie die Wellen, die entstehen, wenn ein Stein ins Wasser geworfen wird, beziehen sie sich auf diesen Mittelpunkt und bilden ein Feld um ihn, eine Art Aura. Solche auratische Erscheinungen begegnen auch auf anderen Bildern, wie der *Auferstehung* (Abb. 40) und auch der *Vision der sieben Leuchter* (Abb. 41). Auf dem ersteren breitet sich um den weiß leuchtenden Körper Christi ein grünlich-gelbes Feld aus, das genau die Form seines Körpers mit den ausgestreckten Armen umschreibt. Obwohl dieses Feld fast wie eine einheitliche Fläche aussieht, kann man immer noch leicht die Struktur der den Körper umfließenden Linien erkennen. Auch die im bläulichen Licht erstrahlende Figur des zweiten Bildes, die den Auferstandenen darstellt, wie er dem heiligen Johannes erschienen ist, umgeben von sieben goldenen Leuchtern und mit einem aus dem Mund herausragenden Schwert (Offb 1,12-16), umhüllt eine helle, in verschiedenen Farben flimmernde Aura.

²⁵⁷ Vgl. nicht publiziertes Interview mit Prof. Richard Fleißner, veranstaltet und transkribiert von Prof. Peter Brömse, S. 25. – Ernst Schremmers Bericht über einen „kongenialen Briefwechsel“ in seinem Artikel zu Brömse im Buch *Kunst in Eger* klingt etwas übertrieben (vgl. Ernst Schremmer, August Brömse, in: *Kunst in Eger*. Stadt und Land, Lorenz Schreiner (Hg.), München 1992). Neulich erwähnte auch Vojtěch Lahoda in seiner Rezension zur Ausstellung „Vizionář August Brömse“ in der Galerie Ztichlá Klika im Jahr 2006, dass Brömse Munch angeblich Fotos seiner Bilder schickte, damit sie der Meister bewerte, ohne aber die Quelle zu dieser Information anzugeben. (vgl. Vojtěch Lahoda, Vizionář utrpění August Brömse, in: *A2Kulturní týdeník*, 2006, Nr. 18, 3.5., S. 6). – In Brömse's Nachlass hat sich nichts erhalten, was auf einen eventuellen Kontakt mit Munch hindeuten würde. Aus dem Munchmuseum in Oslo habe ich die Nachricht erhalten, dass sich dort nur ein Brief von Else Brömse befindet (vgl. Fußnote 258).

²⁵⁸ Brief von Else Brömse an Edvard Munch vom Januar 1927, Archive des Munch Museums, Oslo. Sammlung der Briefe für Edvard Munch. - Der Brief war ein Dankeschön für einen Gruß, den Munch an den bereits kranken Brömse geschrieben hatte, der diesen aber nicht mehr erreichte. Else erwähnt darin, das Munch von einem gewissen Herrn Smichovsky dazu bewogen wurde, was darauf hindeuten würde, dass Munch Brömse wohl zumindest entfernt gekannt haben muss, dass deren Austausch aber sicher kein besonders reger war.

Es bietet sich der Gedanke an, dass Brömse von Steiners Theorie der menschlichen Aura, die vor dem geistigen Auge in verschiedenen Farben sichtbar wird, angeregt wurde. Ein direkter Zusammenhang zwischen den Bedeutungen der einzelnen Farben bei Steiner und bei Brömse lässt sich aber nicht nachvollziehen, zudem ist die Aura in Steiners Vorstellung eiförmig.²⁵⁹ Das auraähnliche Gebilde stellt bei Brömse nicht nur den Schein dar, der von dem dem irdischen Dasein bereits entrückten Christus ausgeht. Der Linienstrom evoziert gleichzeitig bestimmte Kräfte, die in der Umgebung der Gestalt wirken. Besonders markant ist das in der *Auferstehung*, wo durch den Verlauf der Linien der Schwung, mit welchem der Körper nach oben entfliegt, sichtbar wird. Das sich lösende Leichentuch bestärkt noch diesen Eindruck. Durch eine klar gegebene Außenlinie, die die ganze Lichterscheinung in sich abschließt, entsteht somit eine „Zone des Heiligen“. Innerhalb dieser befindet sich in der Emmausszene ein Engel, während die Jünger davon ganz ausgeschlossen bleiben. Bei der Vision werden die Medaillons mit den Symbolen der sieben Leuchter zum Teil auch innerhalb dieser Sphäre um Christus gruppiert.

Die Wellenlinie als Umgrenzung eines bestimmten heiligen Raumes ist auch auf den im vorherigen Kapitel besprochenen Bildern der *Geburt Christi* und besonders der *Himmelfahrt* deutlich zu erkennen. Die geschwungenen Linienbündel umkreisen hier die ganze Bildfläche, um sich zu der Form einer aufgestellten Bohne zusammenzuschließen. Eine Trennung des sakralen und des profanen Raumes durch Linienbündel kann man auf einem unauffälligen, aber sehr feinen Bildchen mit der Szene der *Verkündigung* (Abb. 42) beobachten. Die gelborange Linienwand zwischen dem gleichfarbigen Engel und einer mit rotem Gewand bekleideten Maria ist aber nicht nur ein trennendes Element, sie bildet zugleich den Hintergrund, vor welchem sich das bedeutungsvolle Spiel der Hände der beiden Gestalten abspielt.

²⁵⁹ Vgl. Rudolf Steiner, *Theosophie* (1904), Einführung in übersinnliche Weltanschauung und Menschenbestimmung, Ausgabe des Rudolf Steiner Online Archivs, C. Clement (Hg.), Salt Lake City 2004, S. 69-76, *Geisteswissenschaft*, <http://geisteswissenschaft.home.att.net/PDF09.pdf>, 9.11.2008.

2.2.3. Zwischen den Welten - Die Seher

2.2.3.1. „Abstrakte Formen“ - Moses im Dornbusch

Während heute das Bild in der Dauerausstellung der Prager Nationalgalerie unter dem Titel *Moses vor dem Dornbusch* (Abb. 43) zu finden ist, war seine Reproduktion im Katalog zu Brömses Sonderausstellung im Jahr 1922 als *Moses im Dornbusch* bezeichnet. Darin liegt auch der Schlüssel zu dem im Jahr 1915 entstandenen Werk. Moses steht nicht vor dem Busch, sondern tatsächlich mitten in einem Gestrüpp von Dornenzweigen. Sein Oberkörper überragt aber dieses Dornenmeer und wendet sich nach oben hin, wo ein kreisförmiges Gebilde seinen Blick fesselt. Brömse greift aus der biblischen Szene den Augenblick des Kontaktes mit Gott, also mit der übersinnlichen Sphäre, heraus und macht ihn zum Ausgangspunkt einer eigenen Interpretation.

Die Figur, an deren emporstrebendem, leicht verkrampftem Körper, starrendem Blick und sogar den zu Berge stehenden Haaren deutlich die Spannung einer ekstatischen Verzückung zu sehen ist, stellt hier nicht mehr den biblischen Moses dar. Sie wird zu einem Seher, der zwar immer noch auf dem Boden stehend in eine neue Sphäre vordringt, zu einer neuen Erkenntnis gelangt. Die Dornen, die in Brömses Leidensikonografie eine wichtige Rolle spielen, sind auch hier in diesem Zusammenhang zu sehen, um so mehr, als an der rechten Seite eine eindeutige Blutspur über die Bildfläche im Bereich der Dornen herunterrinnt. Der Seher durchbricht diese Sphäre des Leides, die zu dem Bereich des Irdischen dazugehört.

Durch eine geschickte Anwendung formaler Mittel gelingt es Brömse, ähnlich wie Raffael in dem genannten Bild, die Unterschiedlichkeit der beiden Sphären im Rahmen eines Bildes festzuhalten. Während sich unten grau-grüne Farbtöne sammeln, erleuchten oben die Grundfarben Rot, Blau und Gelb. Dem entsprechen auch die Formen. Den irdischen Teil dominiert ein sonderbar stilisierter Felsen, der an die Naturdarstellungen mittelalterlicher Bilder erinnert. Auch die Dornensträucher sind zwar schematisierend aufgefasst, doch lassen sie immer noch eine klare konkrete Form erkennen. Die als feuerrote Fläche gestaltete Zone des Himmels – übrigens auch ein Element, das insbesondere in der böhmischen Tradition der Tafelmalerei des 14. Jahrhunderts begegnet²⁶⁰ – füllen hingegen abstrakte, buntfarbige Gebilde, Linien und Strahlen. In den wirbelnden Formen kommt der Kontrast zwischen der Beweglichkeit der geistigen Welt und der Starre des irdischen Bereiches gut zum Ausdruck. Interessant ist der

²⁶⁰ Interessant ist hier ein Vergleich mit dem Wittingauer Altar. Auf der Tafel mit Christus am Ölberg erscheint hier auch ein stilisierter Felsen im unteren Bereich und ein roter Himmel.

Bereich des Übergangs von einer Sphäre in die andere, der als parallel nebeneinander verlaufende Linien dargestellt ist, die sich wie Krallen von beiden Seiten um Moses schließen zu wollen scheinen, jedoch gleichzeitig von der Figur durchbrochen werden.

Die abstrakten Formen mögen vielleicht im Kontext von Brömses figurativem malerischen Werk überraschen. In seinen späten Aquarellen und Lithografien gelangte er zwar zu einer abstrakten Ausdrucksweise, jedoch handelte es sich hier um eine andere Art von Formen eher organischer Natur. Beim *Moses im Dornbusch* sollen die strahlenähnlichen Linien, genauso wie die oben beschriebenen auratischen Felder um die Christusgestalt, wohl das Wirken unsichtbarer Kräfte ausdrücken. Ähnliche Strukturen waren auch auf einer der im Kapitel zur Leidensikonografie besprochenen Varianten des Gemäldes *Todesstunde* (Abb.31) zu sehen. Auch auf einem kleineren Bild, dem *Johannes Evangelist (Johannes auf Patmos)* (Kat. Nr. 346) aus der Prager Nationalgalerie, sind hinter der bewegten Gestalt des Johannes rote und blaue Striche zu erkennen, die wie Blitze den Himmel erleuchten und die gespannte Atmosphäre der Offenbarung zu spüren geben.

Die farbigen, abstrakten Gebilde sind also bei Brömse mit einer bestimmten Funktion bzw. Bedeutung verbunden. Ein ähnliches Phänomen beschrieb Hana Rousová im Katalog zur Ausstellung „Deviationen des Kubismus“, wo sie das „Ausleihen“ kubistischer Formensprache bei Künstlern verfolgt, die primär nicht dieser Richtung zuzuordnen sind: „Sie suchten nach formalen Mitteln, die das Thema am anschaulichsten und ohne Rücksicht auf ihre ursprünglichen Positionen innerhalb eines Systems zum Ausdruck bringen würden.“²⁶¹ Es fiel ihr auf, dass die gegebenen Mittel besonders dort zum Einsatz kommen, wo es um die „Darstellung der abstrakt-geistigen Werkdimensionen,(gegebenenfalls) gegebenen Falls (zu)[um die] symbolhaften Darstellungen außersinnlicher Phänomene“²⁶² geht. Bei Brömse kann man zwar nicht von kubistischer Gestaltungsweise sprechen, doch das Prinzip ist das gleiche.²⁶³ Auch er greift zu den abstrahierenden Formen, um sonst Unfassbares sichtbar zu machen. Spezifisch bei ihm ist, dass er die genannten formalen Mittel jeweils nur auf einen

²⁶¹ Hana Rousová, *Deviace Kubismu v Čechách – Deviation des Kubismus in Böhmen*, Cheb, Státní galerie výtvarného umění v Chebu 1995, S. 9.

²⁶² Ibidem, S. 11.

²⁶³ In dem genannten Katalog wird auch ein Werk von Brömse als Beispiel angeführt (vgl. Hana Rousová, *Deviace Kubismu v Čechách – Deviation des Kubismus in Böhmen*, Cheb, Státní galerie výtvarného umění v Chebu 1995, S. 23). Es handelt sich um das Bild *Auferweckung eines Toten* aus der Prager Nationalgalerie. Meiner Meinung nach ist dieses Bild aber eher als eine Reaktion auf die Gemälde von Cézanne entstanden, was an einigen Merkmalen belegt werden kann (vgl. dazu Fußnote 176).

Bereich des Bildes beschränkt und mit stilisiert archaischen Elementen konfrontiert, wodurch eine eigenartige Spannung entsteht.

In einem Vergleich mit Franz Marcs²⁶⁴ Bild *Tierschicksale* (Abb.44) wird das deutlich. Das Gemälde mit den geometrisierend aufgebauten Tierkörpern, die von splitterartigen Linien regelrecht durchbohrt werden, macht als Ganzes einen viel einheitlicheren Eindruck als Brömses *Moses*. Dabei gibt es zwischen den Bildern eine gewisse Ähnlichkeit. Die Art, wie die von dem runden Körper ausgehenden Strahlen den Kopf des Moses umgeben und gleichsam unter Strom zu setzen scheinen, ist vergleichbar mit der Wirkung der beiden Linien, die den Kopf des blauen Rehs im Zentrum von Marcs Bild „in die Zange nehmen“. Die Bedeutung ist dabei bei beiden Bildern eine andere. Während es sich bei dem ersten um die Strahlen der Erleuchtung handelt, sind es beim zweiten die unauffällig tötenden Kräfte. Das Leid ist aber in beiden Bildern ein Thema – interessant ist in diesem Zusammenhang ein weiteres gemeinsames Element, das Motiv der Blutropfen. Das in Marcs 1913 entstandenem Bild dargestellte leidvolle Schicksal, das der an der Rückseite angebrachte, von Brömses Zyklus bereits bekannten Satz verkündet „Das ganze Sein ist flammend Leid“²⁶⁵ scheint aber in Brömses *Moses* doch überwindbar zu sein. Trotzdem lässt das Bild Fragen offen. In den Zügen der Gestalt kann man nämlich diejenigen Brömses erkennen. Vielleicht geht es hier um ein persönliches Fertigwerden mit dem Leiden. Es könnte aber auch der Künstler Brömse sein, der durch sein Leiden zu einer Erleuchtung gelangt.

2.2.3.2. Verborgene Kräfte - *Der Prophet*

Das Bild (Abb. 45) zeigt eine Gestalt, die auf einem Löwen stehend durch einen wunderbar durchleuchteten, mit wolkenartigen Gebilden ausgekleideten Raum schwebt, wobei von oben rechts ein Engel auf sie zufliegt. Das Zentrum der Tafel liegt im Bereich um den Kopf der „Hauptperson“ – des Propheten. Seine geschlossenen Augen, sowie die wehenden Haare signalisieren eine meditative Vertiefung. Zwischen dem Prophetenkopf und den Händen des Engels entsteht eine seltsame Spannung, die den entscheidenden Moment einer Erleuchtung ahnen lässt.

²⁶⁴ Unter seinen Zeitgenossen scheint Brömse am ehesten neben Munch eben Marc nahegestanden zu haben (vgl. dazu nicht publiziertes Interview mit Prof. Richard Fleißner, veranstaltet und transkribiert von Prof. Peter Brömse, S. 30).

²⁶⁵ Vgl. Roland März, *Franz Marc*, Berlin 1984, S. 56.

Zu dem an sich sonderbar geheimnisvollen und schwer mit Worten fassbaren Gemälde hat sich im Nachlass des Künstlers ein eigenartiger Text erhalten. Es ist sehr wahrscheinlich, dass es sich um eine spätere Abschrift von Brömses eigener Reflexion handelt, die die Intention im Nachhinein erleuchten soll. Der Text ist mit schematischen Zeichnungen versehen, wie man sie auch in Brömses Skizzenbüchern findet.²⁶⁶

Brömse führt am Anfang des Textes das Modell des rollenden Rades ein, an welchem in der Praxis der Physik die Entstehung der Zyklode erklärt wird, um daran bestimmte im Bild wirkende Kräfte anschaulich zu machen. *„Man denke an ein Rad mit zentralen Strahlen gleich Speichen, die jedoch über den Umfang des Rades hinausreichen. Rollt ein Rad, so beschreiben die einzelnen Punkte desselben einfache Zykloiden.“* Diese Zykloide, eine sich *„ins Unendliche periodisch wiederholende Linie“*, steht für die Unendlichkeit schlechthin. Jede der einzelnen Schlingen, die sie bildet, bringt zugleich eine *„strahlende Wirkung“* und das *„Schöpfen von Kraft“* aus der Tiefe zum Ausdruck. Wenn nun die Ebene, auf der sich das gedachte Rad bewegt, oberhalb des Bildes angenommen wird, so greift ein Teil einer dieser Schlingen in das Bild hinein, wie in dem wolkenartigen Streifen sichtbar wird. Die Prophetenfigur ist dabei mitten in dieser Schlinge positioniert. Auf dem Bild wird also sozusagen nur ein Abschnitt der sich unendlich wiederholenden Bewegung festgehalten, die Richtung dieser Bewegung ist durch die horizontale Ausrichtung des Löwen und auch durch die Haltung der Oberarme der Figur angedeutet.

Brömse erwähnt dann eine zweite Schlinge, die man sich als Bestandteil einer kleineren Zykloide vorstellen muss, und die sich im Bild in der von oben rechts hereinbrechenden Wolke sichtbar macht (Abb. 46b). *„Durch die Berührung dieser zwei Schlingen ist ein Augenblick festgehalten, der in dieser Form nicht mehr wiederkehrt. Die beiden Linien gehen auseinander und treffen sich wieder erst im Unendlichen.“* Dieses Aufeinandertreffen bringt *„die eingeschlossenen Kräfte zur Auslösung“*. Hierin liegt der Kerngedanke und die Botschaft des Gemäldes. Den entscheidenden Augenblick bezeichnet Brömse als den *„Urzustand des Keimens“*. Er führt damit die Metaphorik des organischen Wachstums ein, auf die er auch im weiteren Verlauf des Textes noch mehrmals zurückgreift.

²⁶⁶ Das Original von Brömses Text hat sich leider nicht erhalten. Es liegen einzelne Blätter einer Durchschrift vor, die mittels eines Kopierpapiers hergestellt wurde. Die Zeichnungen des Originals wurden dabei übernommen. Auf die Autorschaft von Brömse deuten einige stilistische Merkmale hin, sowie ein chronisches Weglassen von einem Teil der Kommas, was auch in Brömses Briefen ins Auge fällt.

Den „ausgelösten Kräften“ widmet Brömse eine relativ detaillierte Beschreibung und demonstriert sie auch in den beigegeführten Zeichnungen. Den Bahnen der beiden Zykloiden, wie sie bis zu dem Punkt verlaufen, wo sie sich treffen, entsprechen zwei Ströme von Kräften, die in entgegengesetzter Richtung ausstrahlen. Sie werden in den „Flügeln“ des Engels sichtbar gemacht, die wie zwei Fontänen von leuchtenden Farbensträngen einmal zur Seite und einmal empor sprühen. Der „Körper“ dieses Engels, oder besser gesagt, sein blaues Gewand entspricht einer Resultante, die nach der Kräfteauflösung übriggeblieben ist (Abb. 46a). Der folgende Abschnitt bleibt etwas undurchsichtig. Brömse spricht anstatt von der Resultante vom „Blau“ und leitet damit zur Farbensymbolik über, die er bereits vorher in Bezug auf das „Grün“ am Gewand der Prophetenfigur angesprochen hat, welches das „Festwurzeln“ in der Erde und das Schöpfen von Kraft aus dieser Quelle andeutet. Durch das „Blau“ in der Ecke entsteht zum einen die Verbindung zum Weltraum, das Übergreifen, zum anderen ist es aber auch der „Ruhe nach erfolgtem Kampf“ zu vergleichen. Dieses „Blau“ ist nach Brömse das „Rätselhafte im Bild, ohne dem ein Kunstwerk nicht bestehen kann“.

Erst in diesem Moment klärt Brömse darüber auf, was die beiden Zykloiden eigentlich zu bedeuten haben. Er verbindet sie mit dem „Bewusstsein“ und dem „Empfinden“, die sich, wie einer kleinen Skizze zu entnehmen ist, eben in den beiden „ausgelösten Kräften“ fortsetzen. Brömse misst dabei dem Empfinden eine höhere Bedeutung bei, als dem Bewusstsein. „Mag das Empfinden dem Bewusstsein sich zuneigen, es ist doch das aufrechte im Bild, die Strahlung geht nach aufwärts, erreicht neue Raumteile, während das Bewusstsein den gekommenen Weg zurückbeleuchtet.“ Im Bild entspricht das Empfinden dem über den Bildrand hinausragenden rechten „Engelsflügel“.

Es ist also die Berührung zwischen dem Bewusstsein und dem Empfinden, durch die jener „Urzustand des Keimens“ herbeigeführt wird, den Brömse zugleich als den Anfang einer neuen, „großen Epoche“ bezeichnet. Die ausgelösten Kräfte kommen an der Gestalt des Engels zum Ausdruck, durch ihn offenbaren sie sich dem Propheten. Darin besteht die „höhere Eingebung des Propheten“, von der Brömse spricht. Der Prophet selbst wird von den Ereignissen nicht berührt.

In einem weiteren Schritt stellt Brömse einen über das Bild hinausreichenden Bezug her. „Um diese Vorstellung ahnend zu erfahren, muss man gleich dem Propheten im Zentrum dieser gewaltigen Bewegung stehen, gleich einer Spinne, der sich die entferntesten Bewegungen mitteilen.“ Damit positioniert er zugleich sich selbst an die

Stelle des Propheten, denn er, der Künstler, der das Bild als Sinnbild des beschriebenen Prozesses in die Welt gesetzt hat, konnte das ja nur aus der Position des Sehenden gemacht haben. Eine Textstelle deutet direkt darauf hin: *„Diese Empfindungen sind für mich entscheidend. Sie decken sich mit meinen Ahnungen und bekommen eine heute noch unverstandene Bedeutung.“*

Der Text ist nicht einfach nachzuvollziehen, es überschneiden sich darin mehrere ineinander verschachtelte metaphorische Ebenen, und es ist nicht immer klar, was sich worauf bezieht. Es wäre sehr interessant festzustellen, inwieweit es sich um Brömses eigene Gedanken handelt, und inwieweit er zu seinen Überlegungen von anderen Quellen angeregt wurde. Das könnte wohl auch einige Klarheit in das etwas verwirrende „Textgestrüpp“ bringen. Da sich leider außer den Briefen und einer Vorlesung aus den 1920er Jahren keine weiteren Texte oder stichhaltigen Verweise auf eventuelle Inspirationsquellen von Brömse erhalten haben, ist das aber sehr schwierig. Der Versuch, die Interpretation im Kontext von Steiners Schriften zu betrachten, die wie bereits angedeutet wurde, einen für das Prager Milieu wichtigen Bezugspunkt bildeten, scheiterte. Es überrascht vor allem das Einsetzen von Modellen aus dem Bereich der Physik. Der Begriff der Zykloide, erklärt an dem Modell des rollenden Rades, war zwar zu der Zeit in jedem Konversationslexikon zugänglich²⁶⁷, es ist aber fast undenkbar, dass Brömse ohne einen weiteren Impuls darauf verfallen wäre, ihn zum Ausgangspunkt seiner Betrachtung zu machen. Für ein Interesse in diesem Bereich sprechen auch ähnliche Schemata, die sich in einem seiner Skizzenbücher befinden.

Schwierigkeiten bereiten vor allem die Begriffe „Bewusstsein“ und „Empfindung“, deren genaue Bedeutung aus dem Text selbst nicht eindeutig erschlossen werden kann. Man wird sich daher wohl damit zufrieden geben müssen, das „Empfinden“ und das „Bewusstsein“ als sein Gegenstück allgemein im Sinne von „Fühlen“ und „Wissen“ zu begreifen. Das „Fühlen“, das irrationale Wahrnehmen, kann dabei weiterleitend sein, in seiner vertikalen Ausrichtung ist das transzendente Moment enthalten. Das „Wissen“, das rationale Erfassen, lässt dahingegen im Nachhinein in dem bereits durchschrittenen Weg einen Sinn erkennen. Verfolgt man diesen Gedanken weiter, so könnte man die Berührung zwischen dem Bewusstsein und dem Empfinden als einen idealen Zustand der Erkenntnis begreifen.

²⁶⁷ Vgl. z. B. Meyers Konversationslexikon, Leipzig, Wien 1885-1892, Bd. 4, S. 381f, *Retrobibliothek*, <http://www.retrobibliothek.de/retrobib/seite.html?id=103731>, 12.11. 2008.

Die Gleichsetzung des Künstlers mit dem Propheten ist hingegen ein Motiv, das öfters begegnet. Im Laufe des 19. Jahrhunderts wurde der Prophet ähnlich wie Christus zu einer Symbolfigur, mit der sich der Künstler, der an die Sendung seiner Kunst glaubte, identifizieren konnte. Bereits 1889 benannte sich die Künstlergruppe, die sich um Gauguin versammelte, „Nabis“, was im Hebräischen „die Propheten“ heißt. Von hier aus lässt sich ein Bogen bis zu den Expressionisten spannen.²⁶⁸ Gerhard Hartlaub, der sich im Jahr 1919 mit der religiösen Thematik in Bezug auf den Expressionismus auseinandersetzte, stellte fest: *„In dem einen Punkte scheint die jüngere Generation einig zu sein: Der Dichter soll auch Denker, der Künstler Glaubenslehrer sein, vielleicht sogar Prophet.“*²⁶⁹ Den Vergleich zum Propheten zog auch Wassily Kandinsky in seiner Schrift *Über das Geistige in der Kunst*, um die Rolle des Künstlers in seinem Konzept des „geistigen Dreiecks“, an welchem er die geistige Entwicklung der Gesellschaft demonstrierte, zu zeigen: *„In allen Abteilungen des Dreiecks sind Künstler zu finden. Jeder von denselben, der über die Grenzen seiner Abteilung hinaufblicken kann, ist ein Prophet seiner Umgebung und hilft der Bewegung, der widerspenstigen Karre.“*²⁷⁰

Kandinskys Ansatz öffnet in Bezug auf Brömses Interpretation einen weiteren Blickwinkel. Auch Brömses Text und somit auch das Bild könnte man als einen Versuch eines Entwicklungsmodells betrachten. Trotz der etwas undeutlichen Ausführungen wird klar, dass in seinem Modell ein Wachsen, eine Entwicklung über den beschriebenen Augenblick hinaus, immanent mitenthalten ist. Auch hier öffnet sich der Ausblick auf eine neue Epoche, wie sie von Kandinsky und auch anderen beschworen wird. Seinen Text beendet Brömse mit dem Satz: *„Der Prophet steht zu Beginn gleichsam an der Pforte jenes Zustandes, dem sich die werdende Kultur nähern muss.“*

²⁶⁸ Ein Kapitel widmet dieser Thematik Renate Ulmer in ihrem Buch (vgl. Renate Ulmer, *Passion und Apokalypse. Studien zur biblischen Thematik in der Kunst des Expressionismus*, Frankfurt am Main 1992, S. 109-117).

²⁶⁹ Gustav Friedrich Hartlaub, *Kunst und Religion*, Leipzig 1919, S. 104.

²⁷⁰ Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, Bern 1970, S. 30.

Stellt man die Reihe der gezeigten Bilder neben die im vorherigen Kapitel besprochenen Christusdarstellungen, öffnet sich hier eine ganz andere Welt. Angesichts dieser Werke voll Licht und Farbe kann man Brömses enthusiastischem Ausruf zustimmen: „*Farbe, Malerei das ist der Sieg, der Triumph über die Vergänglichkeit, das Licht und die Kraft.*“²⁷¹ Eine Bewältigung der an das irdische Dasein gebundenen Leideserfahrung und der Vergänglichkeit wird an mancher Stelle auch explizit ausgesprochen. Sei es in der *Himmelfahrt*, wo der auferstandene Christus die Dornenkrone weit unter sich zurücklässt, oder in dem *Moses*, der vielleicht noch eher als eine persönliche Bewältigung des Leides anzusehen ist. Auch der *Prophet* steht vor allem als Zeichen eines neuen Aufbruchs, einer neuen Hoffnung.

²⁷¹ Brief an Else Schünemann vom 14.12. 1906, August Brömse Nachlass, Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg.

Schlussbetrachtung: Das Ringen um Kunst

Das im Nachlass des Künstlers befindliche schriftliche Material sowie der umfangreiche Bestand an verschiedenen Arbeiten im Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg ermöglichten einen neuen Einblick in das Leben und Schaffen von August Brömse.

Den ersten, gut durch die Korrespondenz mit Else Schünemann dokumentierten Abschnitt seines Lebens bis 1910, könnte man als ein Ringen um seine Stellung als Künstler zusammenfassen. Der seiner Kunst leidenschaftlich ergebene Brömse bekam immer wieder zu spüren, dass es nicht so einfach war, von der eigenen Arbeit auch zu leben. Der materielle Druck trieb ihn zuerst aus Berlin, wo er an der Akademie studiert hatte, zurück in seinen Geburtsort Franzensbad und 1906 dann weiter nach Prag. Hier wurde ihm wohl in Anschluss an seinen Erfolg mit dem ersten grafischen Zyklus *Tod und Mädchen*, der ihm in Paris die Goldmedaille erbrachte, an der Akademie der Künste die Professorenstelle für Grafik in Aussicht gestellt. Das schien eine Lösung seiner Situation zu bieten, jedoch musste er noch vier Jahre warten, bis die Einrichtung der neuen deutschen Lehrstellen an der utraquistischen Akademie durchgesetzt werden konnte. In der Zeit der Unsicherheit war er mehrmals in Versuchung, Prag zu verlassen und ähnlich wie viele seiner Kollegen nach Deutschland zu übersiedeln.

Schließlich konnte er die Professorenstelle doch übernehmen, womit sich der Schwerpunkt seines Schaffens auf die Grafik verlagerte. Die Malerei, welche ihm vor allem wegen der Möglichkeit, sich mit Farbe auszudrücken, doch mehr am Herzen gelegen hatte, trat aber auch jetzt nicht völlig in den Hintergrund. Er sehnte sich sogar sehr danach, sich auch als Maler durchzusetzen. Das hing damit zusammen, dass in Brömses durch die als Vorbild dienenden Werke der alten Meister geprägter Vorstellung von einer „großen Kunst“ die Malerei gegenüber der Grafik doch das gewichtigere Gebiet darstellte. Seine Hoffnungen legte er in ein „großes Christusbild“.

Brömses Auseinandersetzung mit der Christusfigur ist im Zusammenhang mit seiner Reflexion der Leiderfahrung der menschlichen Existenz zu verstehen. Im Christus der Passionsgeschichte sah Brömse einerseits den Vertreter des dem Schicksal ausgelieferten Menschen. Diese Tendenz lässt sich in der Zeit um den Ersten Weltkrieg bei vielen Künstlern beobachten. Andererseits schwang bei ihm aber auch die für die Heilsgeschichte grundlegende Verbindung zwischen Christi Leiden und der Erlösung mit. Dem Thema versuchte er sich von verschiedenen Seiten zu nähern.

Im Kapitel zur „Ikonografie des Leides“ wurden Brömse unterschiedliche Zugänge an den Beispielen von drei „Christusbildern“ analysiert, die wohl seiner Vorstellung vom „großen Bild“ entsprechen könnten. Das Gemälde *Beweinung* aus der Prager Nationalgalerie, welches mit weiteren ähnlichen Bildern von Brömse in Verbindung gebrachte wurde, ist als eine Präsentation des geschundenen Leichnams aufgefasst. Die hässliche Körperlichkeit als Ausdruck des irdischen Leides und der Vergänglichkeit rückt in den Mittelpunkt. Indem Brömse der Christusfigur die Züge eines Zeitgenossen verlieh, die zugleich an die Physiognomien seiner Darstellungen von Bettlern und Blinden erinnern, aktualisierte er das Thema. Dem entspricht auch die durchaus modernistische Form der Darstellung.

Im *Schmerzensmann* griff Brömse auf den ikonografischen Typus des leidenden Christus zurück, der in der katholischen Kirche als Andachtsbild fungierte. Inspirierend scheinen für ihn vor allem die rustikalen, plastischen Darstellungen gewesen zu sein, die das Mitleid der Gläubigen erwecken sollten. Es wurde darauf hingewiesen, dass er sich sogar formal direkt auf solche Plastiken bezog. Die Figur setzte er in einen stark an mittelalterliche Tafelmalerei erinnernden Rahmen.

Die beiden völlig unterschiedlichen Gemälde gaben gute Beispiele für Brömse Suchen nach dem richtigen „Darstellungsmodus“ ab. Gleichzeitig wurde an ihnen deutlich, dass dieses Ringen um Form, verbunden mit der Vorstellung, ein „großes“ Werk schaffen zu müssen, zu krampfhaften Lösungen führen kann.

Beim letzten untersuchten Bild *Todesstunde* muss man eher von einer Reihe von Skizzen sprechen, denn von dem großformatigen Gemälde, das wohl am Ende stand, hat sich nur ein Foto erhalten. In den Variationen der Kreuzigungsszene, zu denen Brömse über eine längere Zeit hinweg immer wieder zurückkehrte, entwickelte er eine dramatische Schilderung des sterbenden Christus, der im Augenblick seines Todes von der büßenden Magdalena angerufen wird. Es geht hier nicht mehr nur um das an das irdische Dasein gebundene Leid und die Vergänglichkeit des „Menschen“ Christus wie in der *Beweinung*. In der mystischen Szene öffnet sich trotz der geschilderten Grausamkeit doch eine neue Perspektive, eine Hoffnung auf Erlösung.

Brömse scheinen mystische Momente sowie der ganze Bereich des Übersinnlichen im Rahmen der christlichen Religion besonders angezogen zu haben. Von der *Todesstunde* führt ein direkter Weg zu einer anderen Gruppe von Bildern mit religiöser Thematik, auf die im zweiten Kapitel der Begriff des „Transzendenten“ bezogen wurde.

Die ausgewählten Werke, für die das Übergreifen von der irdischen in die überirdische Sphäre gemeinsam ist, bilden zwei thematische Bereiche. Einmal steht Christus im Mittelpunkt, als der Gottessohn, der auf die Erde kommt, der Christus der Himmelfahrt oder als der auferstandene Weltenrichter, wie er dem Evangelisten Johannes erschienen war. Das andere Mal sind es die „Seher“, die sich an der Grenze zwischen den zwei Welten befinden.

Eine Analyse der Darstellungsformen versuchte herauszufinden, welche Mittel Brömse einsetzte, um die Sphäre des Transzendenten abzuheben. Es zeigte sich, dass seine Gemälde bestimmten Prinzipien folgen, die in der Tradition der christlichen Kunst zur Darstellung transzendenter Inhalte herangezogen werden. Brömse war den religiösen Kunstwerken gegenüber wohl sehr sensibel, was auch seine Rezeption des Schmerzensmannes bezeugt. Neben dem Umgang mit Licht wurde das Auftreten symmetrischer, ornamentaler Strukturen entlang einer vertikalen Achse beobachtet, die das ordnende Prinzip im Bild vertreten. Weiter wurde auf Elemente der Ikonenmalerei verwiesen. Brömse griff aber zugleich „moderne Formen“, abstrahierende Liniengefüge auf, die ihm ermöglichten, übersinnliche Kräfte sichtbar zu machen.

Aus der Untersuchung ging auch hervor, dass bei dem Gemälde *Moses vor dem Dornbusch* eine weitere symbolische Ebene in die religiöse Thematik eingeblenet wurde. Das Überwinden des durch die Dornen symbolisierten Leides und das Vordringen in eine höhere Sphäre, das an Moses demonstriert wird, bezieht Brömse, indem er der Figur die eigenen Gesichtszüge verleiht, auf sich selbst. Eine im Nachlass des Künstlers erhaltene Interpretation des Bildes *Der Prophet* deckt bei dieser Tafel eine noch viel komplexere Symbolik auf. Auch hier sind Ansätze einer Identifikation mit der Person des Propheten mitenthalten, der einen entscheidenden Wendepunkt erkennt und seine Vision mitteilt. Das Bild selbst scheint der direkte Beweis dafür zu sein. Es handelt sich also um eine Selbstreflexion des Künstlers, des Malers Brömse.

In den in der Gruppe des „Transzendenten“ versammelten Gemälden scheint sich Brömse als Maler gefunden zu haben. Hier konnte er die Eigenschaften von Farbe und Licht voll entfalten, was ihm die Grafik nicht ermöglichte. Auffallend ist auch, dass er hier seinen „ersten Ideen“, seinen Visionen, wie er sie auf seinen Skizzentafeln „notierte“, am nächsten stand. Er gelangte dabei zu ausdrucksstarken Aussagen.

Bei manchen der Werke wurden dort, wo sich ein Vergleich von konkreten Bildern anbot, Parallelen mit den expressionistischen Malern Edvard Munch und Franz Marc

gezogen. Zu Munch hatte Brömse nachweisbar eine besondere Beziehung, bei Marc gibt es auch Andeutungen, dass ihn Brömse geschätzt hat.

Im Fall von Brömse selbst ist es aber nicht so einfach über Expressionismus zu sprechen, außer man betrachtet diesen als „*Ausdruckskunst schlechthin*“²⁷². Überschneidungen mit den zeitgenössischen expressionistischen Tendenzen machen sich in der Wahl bestimmter Themen aus dem religiösen Bereich, besonders aus der Passionsgeschichte, bemerkbar. Die fast ausschließliche Ausrichtung auf religiöse Thematik, die bei Brömse in der zweiten Schaffensphase beobachtet werden kann, ist aber eher ungewohnt und deutet auf eine sehr intensive und persönliche Auseinandersetzung mit diesen Inhalten hin. In Bezug auf Brömsses Umgang mit der Form stellt sich die Frage, inwieweit sie mit den modernistischen Lösungen der Expressionisten in Verbindung gebracht werden kann. Der Begriff des „altmeisterlichen Expressionismus“²⁷³ von Vojtěch Lahoda versucht das Spezifische von Brömsses Werk, das in der Spannung zwischen der Vorbildhaftigkeit der alten Meister und der Rezeption modernistischer Formen liegt, zu erfassen. Obwohl er diesen Begriff in Bezug auf Brömsses Grafiken und Aquarelle formulierte, könnte man ihn ebenfalls auf Brömsses Malerei übertragen.

Die vorliegende Arbeit versuchte in der Gegenüberstellung der zwei thematisch bestimmten Pole von Brömsses Schaffen, die gleichzeitig mit seinen zum Teil krampfhaften Bemühungen um das große Bild einerseits und einem viel lockereren Zugang andererseits verbunden sind, einen ersten Einblick in das Wesen seiner Malerei zu vermitteln. Sie hat einige Fragen angesprochen, die es lohnen würde, weiterzuverfolgen. So wäre es in weiterführenden Studien zum Werk selbst interessant, die angeschnittene Theorie der verschiedenen Modi auszuführen und zu überprüfen. Das könnte einen Ansatz zu einer komplexen Bearbeitung des malerischen Werkes liefern. Auch sollte man das Werk im breiteren Kontext der deutschböhmischen Kunst sowie der zeitgenössischen Tendenzen in Deutschland untersuchen. Dabei wäre anregend festzustellen, inwieweit die Determination durch die Vorstellung von der „deutschen Kunst“ von Bedeutung war.

²⁷² Gerhard Renda, „*Nun schauen wir euch anders an*“. *Studien zur Gotikrezeption im deutschen Expressionismus*, Nürnberg 1990, S. 200.

²⁷³ Vojtěch Lahoda, *Vizionář utrpení August Brömse*, in: *A2Kulturní týdeník*, 2006, Nr. 18, 3.5., S. 6.

Literaturverzeichnis

Quellen

Brömses Briefe an Else Schünemann aus den Jahren 1902 bis 1910, August Brömse
Nachlass Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg

Brömses Skizzenbücher SB 2 18 925 bis SB 38 18 961, Kunstforum Ostdeutsche
Galerie Regensburg

Else Brömse, nicht publizierter Lichtbildvortrag über August Brömse aus dem Jahr
1930

Nicht publiziertes Interview mit Prof. Richard Fleißner, veranstaltet und transkribiert
von Prof. Peter Brömse

Nicht publiziertes Interview mit Inge Thiele, veranstaltet und transkribiert von Prof.
Peter Brömse

Nicht publiziertes Interview mit Dr. Franz Veits, veranstaltet und transkribiert von Prof.
Peter Brömse

August Brömse, Der Prophet, nicht publizierter Text aus dem Nachlass, Archiv
Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg

Ahnenliste von Prof. Peter Brömse aus Prag/Böhmen, 12.7. 1982

Archiv der Prager Nationalgalerie, Akte August Brömse

Ausgewählte Literatur

Ingeborg Allihn - Monika Hingst (Hg.), „*Die Kunst hat nie ein Mensch allein
besessen*“. *Akademie der Künste, dreihundert Jahre Hochschule der Künste 1696 –
1996*, Berlin, Akademie der Künste und der Hochschule der bildenden Künste, Berlin
1996

Magdalena Bushardt, *Der Geist der Gotik und die expressionistische Malerei*, München
1990

Der Blaue Reiter, hg. von Wassily Kandinsky und Franz Marc. Dokumentarische
Neuausgabe von Klaus Lankheit, München – Zürich 2002

Zbyněk Černý, Čas secese v městě Chebu, in: Dagmar Blümllová – Zuzana Gilarová
(Hg.), *Čas secese: kapitoly z kulturních dějin přelomu 19. a 20. století*, České
Budějovice 2008, S. 23 (Historia culturae VIV, Studia 13)

Louis Dupré, *Symbole des Heiligen. Die Botschaft der Transzendenz in Sprache, Bild
und Ritus*, Freiburg – Basel – Wien 2007

Richard Ernst, *Beiträge zur Kenntnis der Tafelmalerei Böhmens im XIV. und am Anfang des XV. Jahrhunderts*, Prag 1912

Carla Fandrey, Das Leiden Christi im Andachtsbild. Zur Entwicklung der wichtigsten Bildtypen, in: *Christus im Leiden. Kruzifixe, Passionsdarstellungen aus 800 Jahren*, Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum 1986

Aleš Filip, Roman Musil, Hlavní inovace v náboženském umění, in: *Neklidem k Bohu. Náboženské výtvarné umění v Čechách a na Moravě*, Západočeská galerie, Plzeň 2007

Aleš Filip, Vidění a symboly Františka Bílka, in: *Zajatci hvězd a snů. Katolická moderna a její časopis Nový život (1896-1907)*, Moravská galerie v Brně 2000

Friedhelm Fischer, Zur Symbolik des Spirituellen und der Transzendenz in der modernen Malerei, in: *Zeichen des Glaubens, Geist der Avantgarde*, Wieland Schmied (Hg.), Stuttgart 1980

Carl-Friedrich Geyer, *Leid und Böses in philosophischen Deutungen*, Freiburg – München 1983

Michael Groblewski, *August Brömse. Ein Grafiker in der Spannung zwischen Symbolismus und Expressionismus*, Regensburg, Ostdeutsche Galerie Regensburg 1978

Birgit Gropp, *Studien zur Kunsthandlung Fritz Gurlitt in Berlin 1880 – 1943*, zugl. Uni. Diss. an der FU Berlin, Köln 2000

Oliver Hallich, *Mitleid und Moral. Schopenhauers Leidensethik und die moderne Moralphilosophie*, Würzburg 1998

Gerhard Hartlaub, *Kunst und Religion*, Leipzig 1919

Annagret Hoberg, Karl Caspar, Der Expressionismus und das Problem der modernen christlichen Kunst, in: *München leuchtete. Karl Caspar und die Erneuerung christlicher Kunst in München um 1900*, Peter-Klaus Schuster (Hg.), München 1984

Anna Janišťinová, Prag und Böhmen, in: Hana Rousová (Hg.), *Lücken in der Geschichte 1890-1938. Polemischer Geist Mitteleuropas – Deutsche, Juden, Tschechen*, Praha, Galerie hlavního města Prahy 1994

Eva Maria Kaffanke, *Der deutsche Heiland. Christusdarstellungen um 1900 im Kontext der völkischen Bewegung*, Frankfurt am Main 2001

Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, Bern 1973

Otto Kletzl, Bildende Kunst, in: *Von deutscher Kultur in der Tschechoslowakei. Aus Anlass der Ausstellung für zeitgenössische Kultur in Brünn 1928*, Kassel-Wilhelmshöhe 1928, S. 52-101

Max Klinger, *Malerei und Zeichnung*, Leipzig ca. 1910

- Jiří Kořalka, Zahraniční kontakty Prahy jako metropole národa bez státu, in: Hana Svatošová - Václav Ledvinka (Hg.), *Město a jeho dům*, Praha 2002
- Karl Krattner, Eine deutsche Kunstschule in Prag, in: *Deutsche Arbeit* VI, 1905, Heft 11
- Karl Krattner, Die Wiener Ausstellung der deutscher Künstler aus Böhmen, in: *Deutsche Arbeit* II, 1902, Heft 2
- Kurt Krolop, Zur Geschichte und Vorgeschichte der Prager deutschen Literatur des „expressionistischen Jahrzehnts“, in: Eduard Goldstücker (Hg.), *Weltfreunde. Konferenz über die Prager deutsche Literatur*, Berlin 1967
- Hermann Kühn, *Handbuch der künstlerischen Techniken*, Bd. 1, Stuttgart 1984
- Hermann Kühn, Technische Studien zur Malerei Böcklins, in: Rolf Andree (Hg.), *Arnold Böcklin. Die Gemälde*, Zürich 1977
- Vojtěch Lahoda, Proměny realismu a kubismu v malířství dvacátých a třicátých let, in: *Dějiny českého výtvarného umění*, IV/2 1890/1938, Praha 1998
- Gerard van der Leeuw, *Das Heilige in der Kunst*, Gütersloh 1957
- Christian Lenz, *Max Beckmann und die alten Meister. „Eine ganz nette Reihe von Freunden“*, Heidelberg 2000
- Roland März, *Franz Marc*, Berlin 1984
- Alena Mišková (Hg.), *Společnost pro podporu německé vědy, umění a literatury v Čechách (Německá akademie věd v Čechách). Die Gesellschaft zur Förderung deutscher Wissenschaft, Kunst und Literatur in Böhmen (Deutsche Akademie der Wissenschaften in Prag) 1891 – 1945*, Praha 1994
- Ester Neblich, *Die Auswirkungen der Badenschen Sprachenverordnungen von 1897 auf die deutsche und tschechische Bevölkerung des historischen Egerlandes*, zugl. Univ. Diss. Universität Regensburg 2001, Marburg 2001
- Jaromír Neumann, Malíř světla, in: *Umění* XXII, 1984, S. 219-230
- Konrad Oberhuber, Das Geistige in der Kunst und das Wirken Rudolf Steiners, in: *Das Geistige in der Kunst – abstrakte Malerei 1890-1985*, Maurice Tuchmann (Hg.), Stuttgart 1988
- Jana Orliková, *August Brömse und die Gruppe Pilger*, Cheb, Galerie výtvarného umění v Chebu 2001
- Erwin Panofsky, Imago pietatis, in: *Festschrift für Max Friedländer zum 60. Geburtstag*, Leipzig 1927
- Barbara Paul, *Hugo von Tschudi und die moderne französische Kunst im deutschen Kaiserreich*, Mainz am Rhein 1993

Jürgen Pech, *Studien zur religiösen Ikonographie im Werk von Max Ernst bis 1934*, Bonn 1996

Roman Prahl, Tomáš Sekyrka, „Pokojný zápas obou kmenů“ v Moderní galerii (Poznámky k německému odboru), in: *Moderní galerie tenkrát 1902–1942*, Praha, Národní galerie v Praze 1992

Carl du Prel, *Die Magie als Naturwissenschaft. Die magische Psychologie*, zweiter Teil, Leipzig 1912

Hans Prinzhorn, *Bilderei der Geisteskranken*, Berlin – Heidelberg – New York 1968

Marie Rakušanová - Vojtěch Lahoda (Hg.), *!Křičte ústa! Předpoklady expresionismu*, Praha 2007

Klaus Raschzok, *Christuserfahrung und künstlerische Existenz. Praktisch-theoretische Studien zum Christomorphen Künstlerbildnis*, Frankfurt am Main – Berlin – Bern – New York – Paris – Wien 1999

Gerhard Renda, „Nun schauen wir euch anders an“. *Studien zur Gotikrezeption im deutschen Expressionismus*, Nürnberg 1990

Karel Richter, *Češi a Němci v zrcadle dějin*, Bd. 1, Praha 1999

Ringbom, „Art in ‘The Epoch of the Great Spiritual’: Occult Elements in the Early Theory of Abstract Painting, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XXIX, 1966, S. 386-418

Günter Rombold, Christusbild und Gottesbild im 20. Jahrhundert. in: *Christusbild im 20. Jahrhundert*, Linz, Neue Galerie der Stadt Linz 1981

Günter Rombold, Horst Schwebel, *Christus in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Freiburg – Basel – Wien 1983

Karl Rosenkranz, *Ästhetik des Hässlichen*, Stuttgart 2007

Hana Rousová, *Deviace Kubismu v Čechách – Deviation des Kubismus in Böhmen*, Cheb, Státní galerie výtvarného umění v Chebu 1995

Karl Schade, *Andachtsbild. Die Geschichte eines kunsthistorischen Begriffs*, Weimar 1996

Dietmar Schenk (Hg.), *Anton von Werner, Akademiedirektor. Dokumente zur Tätigkeit des ersten Direktors der Königlichen akademischen Hochschule für die bildenden Künste zu Berlin, 1875–1915*, Berlin 1993

Richard Schiff, Pinselstrich, Motiv, Stofflichkeit. Der Cézanne-Effekt im 20. Jahrhundert, in: Felix Baumann (Hg.), *Vollendet – Unvollendet, Cézanne*, Kunstforum Wien, Kunsthaus Zürich 2000

- Gertrud Schiller, *Passion Christi*, in: *Ikongraphie der christlichen Kunst*, Bd. 2, 1968
- Schlichtenmaier, *Die Passionsikonographie in der bildenden Kunst des 19. und frühen 20. Jahrhunderts*, Tübingen 1987
- Richard Schick, *Tagebuchaufzeichnungen aus den Jahren 1866, 1868, 1869 über Arnold Böcklin*, hg. Hugo Tschudi, Berlin 1901
- Uwe M. Schneede (Hg.), *Munch in Deutschland*, München – Stuttgart, Kunsthalle der Hypo-Kultur-Siftung 1994
- Wolfgang Schöne, *Über das Licht in der Malerei*, Berlin 1954
- Ernst Schremmer, *Malerei und Plastik im 19. und 20. Jahrhundert*, in: *Kunst in Eger. Stadt und Land*, Lorenz Schreiner (Hg.), München – Wien 1992
- Scott Specator, *Prague territories. National Conflict and cultural Innovation in Franz Kafka's Fin de Siecle*, Berkeley – Los Angeles – London 2000
- H.A. Schmid, *Die Frühjahrsausstellungen der deutschen bildenden Künstler in Prag*, in: *Deutsche Arbeit VII*, 1908, Heft 6
- Walter Schmitz - Ludger Udolph (Hg.), *Tripolis Praga. Die Prager Moderne um 1900*, Dresden – Berlin – Chemnitz – Liberec – Praha – Ústí nad Labem 2001
- Carla Schutz-Hoffmann, *Die mystisch innerliche Konstruktion*, in: *München leuchtete. Karl Caspar und die Erneuerung christlicher Kunst in München um 1900*, Peter-Klaus Schuster (Hg.), München 1984
- Rudolf Steiner, *O poznávání vyšších světů. Stupně vyššího poznání*, Praha 1993
- Rudolf Steiner, *O iniciaci: věčnost a okamžik, duchovní světlo a životní temnota*, Hranice 2003
- Andreas Strobl, *Curt Glaser. Kunsthistoriker – Kunstkritiker – Sammler, Eine deutsch-jüdische Biografie*, Köln – Weimar – Wien 2006
- Heribert Sturm (Hg.), *Biografisches Lexikon zur Geschichte der böhmischen Länder*, Bd. 2, München 1984
- Marion Tietz Strödel, *Die Kurstadt Franzensbad – ein Gesamtkunstwerk des 19. Jahrhunderts*, in: *Kunst in Eger. Stadt und Land*, Lorenz Schreiner (Hg.), München – Wien 1992
- Lutz Tittel, *Lovis Corinth. Das große Martyrium 1907*, Regensburg 2003
- Renate Ulmer, *Passion und Apokalypse. Studien zur biblischen Thematik in der Kunst des Expressionismus*, Frankfurt am Main 1992

Emil Utitz, Ausstellung Deutsch-Böhmischer Künstlerbund, in: *Deutsche Arbeit* IX 1910, Heft 5

Emil Utitz, Kunstförderung, in: *Deutsche Arbeit* VIII, 1909, Heft 8

Zdeněk Váňa, Rudolf Steiner in Prag, in: *Rudolf Steiner*, Národní galerie v Praze 1994

Volkskunst aus dem Stiftland und Egerland, Waldsassen, Stiftlandmuseum 2006

Vzplanutí. Expresionistické tendence ve Střední Evropě 1903 – 1936, sbírka Galerie Ztichlá klika, Olomouc, Muzeum umění 2008

Petr Wittlich, *Edvard Munch*, Praha 1985

Tomáš Zdražil, *Počátky theosofie a antroposofie v Čechách – Praha, Opava a Třebovice*, Březnice 1997

Internetquellen

Michael H. Burer, Übersicht über die historische Jesus-Forschung: Von Reimarus zu Wright, http://www.bible.org/page.php?page_id=2637, 26.9. 2008

Dorothee Klein, Lexikonartikel Andachtsbild, *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, <http://rdk.zikg.net/gsdll/cgi-bin/library.exe>, 30.11. 2008

Meyers Konversationslexikon, Leipzig, Wien 1885-1892, Bd. 4, S. 381f, *Retrobibliothek*, <http://www.retrobibliothek.de/retrobib/seite.html?id=103731>, 12.11.2008

Rudolf Steiner, *Theosophie* (1904), Einführung in übersinnliche Weltanschauung und Menschenbestimmung, Ausgabe des Rudolf Steiner Online Archivs, C. Clement (Hg.), Salt Lake City 2004, S. 69-76, *Geisteswissenschaft*, <http://geisteswissenschaft.home.att.net/PDF09.pdf>, 9.11.2008

Ausgewählte Bibliografie zu August Brömse

August Brömse, in: Ulrich Thieme (Hg.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker*, Bd. 5, Leipzig 1911, Nachdruck von 1964

August Brömse, in: Hans Vollmar (Hg.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des XX. Jahrhunderts*, Leipzig 1953

Ausstellung „Deutsch-Böhmischer Künstlerbund“, Teil II, in: *Deutsche Arbeit* IX, 1910, Heft 7, S. 377-381

Ferdinand Avenarius, August Brömse, in: *Kunstwart* XXIV, 1910, Heft 2, S. 155-156

Brömseausstellung des Stadtmuseums, in: *Abwehr - Nationales Tagblatt für die Deutschen in Böhmen* LXI, 1931, Nr. 283, 8.12.

Robert Corwegh, August Brömse, in: *Xenien, eine Monatsschrift für Literatur und Kunst* VI, 1913, Februarheft, S. 65-70

Deutschböhmische Künstler auf der großen Kunstaussstellung in Dresden 1912, in: *Deutsche Arbeit* XII, 1913, Heft 1, S. 11

Eger in der Kunst – Kunst in Eger, hrsg. von der Ostdeutschen Galerie Regensburg, Regensburg 1984

Ein Brömse-Schüler über Brömse, Aus Professor Jakubeks Würdigung des Meisters, in: *Teplitz-Schönauer Anzeiger*, 1936, 14.10.

Michael Groblewski, *August Brömse. Ein Grafiker in der Spannung zwischen Symbolismus und Expressionismus*, Regensburg, Ostdeutsche Galerie Regensburg 1978

Alois Grünwald, August Brömse, in: *Die graphischen Künste* XLI, 1918, Heft 4, S.73-85

Rudolf Hemmerle, August Brömse, expressionistischer Graphiker, in: *Prager Nachrichten* XXXVI, 1985, Nr. 6, S. 12-13

Artur Herr, August Brömse. Eine Betrachtung zur Olmützer Metznerbundausstellung, in: *Mährisches Tagblatt* XLIII, 1923, 28. 12.

Rudolf Hönigschmid, Einleitung zum Ausstellungskatalog *August Brömse 1873 – 1925, Ausstellung zu seinem Gedächtnis*, I. Teil, 1926, S. 3-9

Rudolf Hönigschmid, August Brömse, in: Erich Gierach (Hg.), *Sudetendeutsche Lebensbilder*, Bd. 2, Reichenberg 1930, S. 155-160

Rudolf Hönigschmid, Sudetendeutsche Graphik, in: *Ostbrief* IV, 1957, Heft 4, S. 168-171

Rudolf Hönigschmid, *August Brömse. Kunst des Egerlandes. Festschrift, Ausstellung „Bildende Kunst des Egerlandes“*, Eger, 10. Juli bis 6. August 1938

Rudolf Hönigschmid, August Brömse, in: *Prager Nachrichten XXIII*, 1972, Nr. 8, S. 4-8

Rudolf Hönigschmid, August Brömse, in: *Prager Nachrichten XXIII*, 1972, Nr. 9, S. 3-6

Anna Janištinová, Prag und Böhmen, in: Hana Rousová (Hg.), *Lücken in der Geschichte 1890-1938. Polemischer Geist Mitteleuropas – Deutsche, Juden, Tschechen*, Praha, Galerie hlavního města Prahy 1994

Alois John, Aus den Ateliers Egerländer Künstler, August Brömse, in: *Unser Egerland XV*, Heft 1, 1911

Alois John, Aus den Ateliers Egerländer Künstler, August Brömse, in: *Unser Egerland XVI*, Heft 1, 1912, S. 6-7

Alois John, Aus den Ateliers Egerländer Künstler, August Brömse, in: *Unser Egerland XVII*, Heft 1, 1913, S. 8-9

E. E. Kisch, Ausstellung des Deutschböhmischen Künstlerbundes, in: *Zeit im Bild XII*, 1914, 12. 3., S. 601f

Otto Kletzl, Bildende Kunst, in: *Von deutscher Kultur in der Tschechoslowakei. Aus Anlass der Ausstellung für zeitgenössische Kultur in Brünn 1928*, Kassel-Wilhelmshöhe 1928, S. 52-101

Josef Kroutvor, *Vizionář August Brömse*, Praha, Galerie Ztichlá klika 2006

Kunst für Alle XXV, 1910, Heft 12, S. 286 – Rezension der Ausstellung in Dresden

Karl M. Kuzmany, Jüngere österreichische Graphiker, in: *Die Graphischen Künste XXX*, 1907, Heft 4

Vojtěch Lahoda, Vizionář utpení August Brömse, in: *A2Kulturní týdeník* 2006, Nr. 18, 3.5., S. 6

Miloš Marten, Výstava českých Němců, in: *Moderní revue pro literaturu, umění a život XIX*, 1907, Nr. 13, S. 258-266

Ferdinand Matras, Ausstellung des Deutschböhmischen Künstlerbundes, in: *Deutsche Arbeit XI*, 1912, Heft 7, S. 445-447

Wilhelm Michel, August Brömse, in: *Kunst für Alle XXVII*, 1910, S. 117-123

Josef Mühlberger, August Brömse, Painter an Graphik Artists, in: *Central Europe Journal XXI*, 1973, Nr. 10/11, S. 274-278

Jana Orlíková, *August Brömse und die Gruppe Pilger*, Galerie výtvarného umění v Chebu/Ostdeutsche Galerie Regensburg 2001

Josef Pečírka, Professor August Brömse gestorben, in: *Prager Presse* V, 1925, Nr. 307, 8.11.

Josef Pečírka, Gedächtnis-Ausstellung August Brömse, *Prager Presse* VII, 1927, Nr. 312, 13.11.

Josef Pečírka, Professor August Brömse, Zu der Gesamtausstellung seiner Werke, *Prager Presse* II, 1922, Nr. 291, 22.10.

Arnošt Procházka, Němečtí výtvarníci z Čech, *Moderní revue* XXVIII, 1914, S. 237f

Marie Rakušanová, Vzplanutí, in: *Vzplanutí. Expresionistické tendence ve Střední Evropě 1903 – 1936*, sbírka Galerie Ztichlá klika, Olomouc, Muzeum umění 2008

Ernst Schremmer, Malerei und Plastik im 19. und 20. Jahrhundert, in: *Kunst in Eger. Stadt und Land*, Lorenz Schreiner (Hg.), München – Wien 1992

Inge Thiele, Das ganze Sein ist flammend Leid, August Brömse – ein Sudetendeutscher Mystiker, in: *Der Sudetendeutsche*, September 1953

Walter Tiele, August Brömse, in: *Unser Egerland* XXX, Heft 1, S. 1-2

G. Vise, Grafik der August-Brömse-Ausstellung, in: *Abwehr - Nationales Tagblatt für die Deutschen in Böhmen* LXI, 1931, Nr. 279, 3.12.

Übersicht der Ausstellungen*

- 1900 - Eger (Cheb), erste Ausstellung des Vereins deutscher bildender Künstler in Böhmen
- 1902 - Berlin, Große Berliner Kunstausstellung
- Wien, Salon Mithke, Ausstellung des Vereins deutscher bildender Künstler in Böhmen
- 1903 - Prag, Rudolfinum, Jahresausstellung des Schönkustvereins
- 1905 - Wiener Kunstschau
- 1906 - Paris, Internationale Kunstausstellung im Palais du Travail (große goldene Medaille)
- 1907 Jan., Febr. - Prag, Verein deutscher bildender Künstler in Böhmen (Katalog vorhanden)
- 1908 - Prag, Ausstellung deutscher Künstler aus Böhmen
- 1909 - München, 10. internationale Kunstausstellung (15 Blätter, *Das ganze Sein ist flammend Leid* und bunte Blätter aus *Tod und Mädchen*)
- Gablonz (Jablonec), Radierungen
- 1910 Jan. - Dresden, Kunstsalon Arnold, Sonderausstellung mit Katharina Schöffner (Radierungen - Katalog vorhanden)
Apr. - Berlin, Salon Gurlitt (nur Radierungen)
- Prag, Deutsch-böhmischer Künstlerbund (Gemälde: *Gnadenbild, Nahendes Unwetter, Hexentanz, Die tote Königin, Der Freier*)
- weitere Ausstellungen in Karlsruhe, Kiel und Chemnitz
- 1911 - Internationale Kunstausstellung Rom 1911 (*Liebe – Farbradierung, Die Vision des heiligen Johannes – Radierung, Katalog vorhanden*)
- 1912 - Prag, Ausstellung des Deutschböhmischen Künstlerbundes (6 Temperabilder, 10 Radierungen)
- Dresden, Große Kunstausstellung (ausgestellt auch *Todesstunde*)
- Internationale Kunstausstellung in Amsterdam
- Sonderausstellungen: Frankfurter Kunstverein, Bayer und Sohn in Leipzig (10 Ölgemälde, 25 Handzeichnungen (farbige Skizzen und Porträts, 4 Lithographien, 28 Radierungen)
- 1913 - Prag, Ausstellung der europäischen Grafik im Prager

* Ein Teil der aufgelisteten Ausstellungen vor allem aus den 50er Jahren wurde aus dem Katalog Michael Groblewski, *August Brömse, ein Grafiker in der Spannung zwischen Symbolismus und Expressionismus*, Regensburg, Ostdeutsche Galerie Regensburg 1978 übernommen. Weitere Angaben wurden aufgrund der vorhandenen Notizen in der Korrespondenz, der Kataloge und Rezensionen in zeitgenössischen Zeitschriften ergänzt.

Repräsentationshaus

- 1914 Jan., Febr. - Prag, Rudolfinum, Deutschböhmischer Künstlerbund (ausgestellt *Der tote Sohn, Pietà/ Ecce Homo*, von der Grafik *Aus dem Leben Jesu* - Katalog vorhanden)
- 1917 - Wien, Kunstsalon Halm und Goldmann (Radierungen, Stiche und Lithografien)
- 1921 - Prag, Sonderausstellung gemeinsam mit Karl Wagner im Kunstverein (nur Grafik – Katalog vorhanden)
- 1922 Mai - Prag, Kunstverein für Böhmen, Sonderausstellung der Gruppe „Die Pilger“ (Gemälde: *Beweinung* – Katalog vorhanden)
- Okt. - Aussig (Ústí nad Labem), Kunstausstellung der Gruppe „Die Pilger“ und Reichsdeutsche Künstler (Gemälde *Pietà, Auferweckung, Mutter und Sohn* und 9 Lithografien – Katalog vorhanden)
- Okt. - große Sonderausstellung mit über 200 Werken (Katalog – AB, 1922, im Katalog auch Abbildungen)
- 1923 Febr. - Prag, Ausstellung der Gruppe „Die Pilger“
- 1925 Apr., Mai - Prag, Kunstverein für Böhmen, zusammen mit Wenzel Hablik (Katalog vorhanden)
- 1926 Nov, Dez. - Prag, Kunstverein für Böhmen, August Brömse 1873-1925, Ausstellung zu seinem Gedächtnis I. Teil (Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen – Katalog vorhanden)
- 1927 Nov. - Prag, Kunstverein für Böhmen, August Brömse 1873-1925, Ausstellung zu seinem Gedächtnis II. Teil (Katalog vorhanden)
- Wien (Sezession), Aussig, Reichenberg (Liberec)
- 1928 Okt., Nov. - Brünn (Brno), Gedächtnisausstellung Prof. August Brömse, Wilhelm Riedel im Mährischen Kunstverein (2 Temperabilder, 21 Aquarelle, 145 Grafiken – Katalog vorhanden)
- 1931 Dez. - Warnsdorf, August Brömse Ausstellung (27 Gemälde und 78 Blätter, Grafiken, Aquarelle und Zeichnungen, Ausstellung von Else Brömse mit einem Vortrag über August Brömse eingeleitet)
- 1936 Okt. - Teplitz-Schönau (Teplice), 15. Kunst-Ausstellung Brömse und sein Kreis (20 Gemälde, 37 Grafiken – Katalog vorhanden)
- 1937 Jan. - Zeitgenössische deutsche Kunst im Troppauer Privatbesitz (7 Temperabilder und 7 Grafiken, alle aus dem Besitz des Dozenten Dr. Cornelius Veits)
- 1953 - Stuttgart, Sudetendeutsche Grafik

- 1955 Juli - Esslingen, Sonderausstellung August Brömse, Künstlergilde
- Tag des Egerlandes Beyreuth, Brömse-Gedächtnisausstellung
- 1956 Juni-Sept. - Bamberg, Zeitgenössische Kunst des deutschen Ostens
- 1959 - Regensburg, Zeitgenössische Kunst des deutschen Ostens
- 1964 - Berlin, Ausstellung der Künstlergilde e.V. Esslingen und der Ostdeutschen Galerie
- 1978 Juli-Sept. - Regensburg, Ostdeutsche Galerie, August Brömse (1873 - 1925), Ein Grafiker in der Spannung zwischen Symbolismus und Expressionismus
- 1992 ,
1993 - Karlovy Vary, Praha, Grafická tvorba německých autorů v Čechách 1890-1938 ve sbírkách Galerie umění Karlovy Vary (Grafische Werke aus den Sammlungen der Kunstgalerie Karlsbad)
- 1994 Apr.-Mai - Praha, Městská knihovna v Praze, Lücken in der Geschichte 1890-1938, Polemischer Geist Mitteleuropas – Deutsche, Juden, Tschechen (24 Gemälde und 4 Grafiken) - die Ausstellung fand anschließend auch in Eisenstadt und Regensburg statt
- 2001 Juli-Sept. - Cheb, Galerie výtvarného umění v Chebu, August Brömse und die Gruppe Pilger (48 Gemälde, 160 Grafiken und Zeichnungen)
- 2006
Nov.-
März 2007 - Praha, Galerie Ztichlá klika, Vizionář August Brömse (Der Visionär August Brömse) – Grafiken, Aquarelle, Monotypien
- Praha, Galerie hlavního města Prahy, Křičte ústa. Předpoklady expresionismu (Oh, schreie Mund. Die Voraussetzungen des Expressionismus) – Gemälde: *Beweinung, Prophet, Judith, Der wunderbare Fischfang, Die Blinden*
- Nov.-
Febr. 2007 - Praha, Obecní dům, V barvách chorobných. Idea dekadence a umění v českých zemích 1880 – 1914 (In krankhaften Farben. die Idee der Dekadenz und der Kunst in den Böhmischen Ländern 1880 – 1914) – Grafiken, Zyklus *Tod und Mädchen*
- 2008 Jan.-März - Olomouc, Muzeum umění, Vzplanutí. Expresionistické tendence ve Střední Evropě 1903-1936 (Loderndes Feuer. Expressionistische Tendenzen in Mitteleuropa 1903-1936), sbírka Galerie Ztichlá klika (Grafik und Aquarelle)
- Aug.-Okt. - Františkovy Lázně, Galerie Brömse, August Brömse & Beate Brömse (Grafiken und Aquarelle)
- Okt.-
Jan. 2009 - Wien, Unteres Belvedere, Gustav Klimt und die Kunstschau 1908

Der Prophet

(von August Brömse, transkribierter Text aus dem Nachlass)

Ich will vorerst die in mir ausgelöste räumliche Wirkung schildern. Das Bild ist nach keiner Richtung hin begrenzt. Ich sehe vorerst einen sammelnden Wirbel, der auf die einfachste Form zurückgebracht, der Schlinge einer Zykloide verglichen werden könnte. Man denke an ein Rad mit zentralen Strahlen gleich Speichen, die jedoch über den Umfang des Rades hinausreichen.

Rollt ein Rad, so beschreiben die einzelnen Punkte desselben einfache Zykloiden. Punkte innerhalb des Rades wellenlinienähnliche Kurven. Punkte außerhalb des Rades Linien, welche Schlingen einschließen.

Die Schlingen gehen um so tiefer, je weiter der Punkt vom Rad entfernt ist. Auf einer dieser Schlingen. Welche das Erfassen der Umgebung, die strahlende Wirkung auf umliegende Raumteile in einer sammelnd rollenden Art andeuten, und gleichzeitig das Streben in die Tiefe das Schöpfen von Kraft erkennen lassen soll, kann die Hauptkomposition des Bildes zurückgeführt werden. Das Bild zeigt nur einen Teil dieser Schlinge, die eigentlich einer ins Unendliche sich periodisch wiederholende Linie entstammt.

Die Hauptbewegung dieser Zykloide ist durch mehrfachen Horizontalismus im Bilde angegeben. Die Oberfläche, auf welcher das gedachte Rad rollt, befindet sich oberhalb des Bildes, ein Moment, dass so sein muss, um die Analogie der Komposition mit dem Prozess des Keimes am wirksamsten zu gestalten. Der Horizontalismus wird je tiefer er im Bilde, die vorerst rollend-sammelnde Bewegung andeutet, immer kräftiger zur Darstellung gebracht, um das Schöpfen von Kraft recht nachhaltig zu schildern.

So sind es vorerst die Arme des Propheten und tief unten der Löw, das Sinnbild von ruhender unerschöpflicher Kraft. Das Grün, das schließlich doch immer wieder das Abwärtsstreben zur Erde andeutet, das Festwurzeln, unterstützt die Andeutung der von der Tiefe geschöpften Kraft. Soweit nur die horizontale Bewegung des Bildes. Eine zweite Schlinge (als einfachste Form der Composition) wird von der ersten Schlinge eingeschlossen, deren zugehörige Linienbewegung in der Hauptrichtung mehrfach angedeutet ist, so die linke Handbewegung des Propheten. Durch die Berührung dieser zwei Schlingen ist ein Augenblick festgehalten, der in dieser Form nicht mehr wiederkehrt. Die beiden Linien gehen auseinander und treffen sich wieder erst im Unendlichen.

Die ganze Verschwendung der Natur ist in diesem seltenen, nie wiederkehrenden Berühren der Schlingen festgehalten.

Die Bahnen berühren sich und bringen dadurch die eingeschlossenen Kräfte zur Auslösung, die hier im Urzustand des Keimens sich widerspiegelt. Der Prophet deutet (seine ganze Erscheinung ist richtunggebend) auf den glücklichen Augenblick des Keimens einer großen Epoche hin.

Die Ausstrahlung der ausgelösten Kräfte erfolgt in der gerade entgegengesetzten Richtung, wobei der schwächere Teil vorerst vom stärkeren angezogen wird. Die Monumentalität dieser Ausstrahlung wird durch die Bewegungen des Engels, der höheren Eingebung des Propheten in größter Art und Weise gesteigert. Durch Verdichtung zweier so starker Wirbel erfolgt eine Einschnürung der Massen, eine Reibung derselben, welche ein wellenförmiges Erzittern des ganzen bedingen, was als ein Anstoß zur Auslösung der inneren Kräfte angesehen werden kann.

Das Blau sammelt sich wiederum um eine neue, den beiden Bahnen entsprechende, nach erfolgter Kräfteauslösung übrigbleibende Resultante. Die Strahlen, die diese Bahn bilden, zeigen in ihrer Richtung auch die Concentration an. Dadurch, dass das Blau die rechte obere Ecke ausfüllt, lässt es die Möglichkeit der weiteren Begegnungen und Bewegungen seiner Bahn im Weltraum offen.

Die Concentration soll sich nur auf die ausstrahlenden Kräfte beschränken, das Blau bewirkt das Rätselhafte in dem Bild, ohne dem ein Kunstwerk nicht bestehen kann.

So wirkt es nicht nur bahnbeschreibend, sondern im gewissen Sinne auch verlöschend. So ist auch das Blau zu deuten, dass die ausstrahlende Kraft des rot vorerst begleitet, dann aber doch zur Hauptbahn des Blau hingezogen wird.

Das Blau wäre der Ruhe zu vergleichen, der Ruhe nach erfolgtem Kampf, entlang dessen Bahn sich die Gegensätze? Berühren, das Gleichgewicht halten.

Dadurch bekommt es erhöhte Bedeutung, erhöht den Sinn des Bildes und vermag zu jeder Einseitigkeit, den zum Gleichgewicht notwendigen Gegensatz zu verschaffen.

Diese Empfindungen sind für mich entscheidend. Sie decken sich mit meinen Ahnungen und bekommen eine heute noch unverstandene Bedeutung.

Ich liebe das Bild so sehr.

In ihm berühren sich die Bahnen des Bewusstseins und die Bahnen des Empfindens.

Mag das Empfinden dem Bewusstsein sich zuneigen, es ist doch das aufrechte im Bild, die Strahlung geht nach aufwärts, erreicht neue Raumteile, während das Bewusstsein den gekommenen Weg zurückbeleuchtet.

Damit sind aber die Betrachtungen noch lange nicht abgeschlossen. Die Hyperzykloide die die Schlinge bildet, entspricht bloß einem Punkt und würde zum vereinfachten Erfassen der Gesamtbewegung angenommen.

Tatsächlich sind es viele Strahlen, die dieser rollenden Bewegung folgen und gleich Speichen eines Rades in folge der Raschheit der Bewegung nicht gesehen werden können.

Dadurch, dass die tief und Nahwirkung der Strahlen noch in Betracht kommt, bildet sich die Licht und Schattenschichtung heraus, die als Ausdruck der Raschheit der Bewegung so schön zur Darstellung kommt.

So ähnlich wie das Wachsen eines Baumes die inneren Schichten immer mehr einzwängt, so erfolgt auch bei der Einschnürung? der inneren Massen.

Doch gerade der Vergleich mit dem Wachsen eines Baumes lässt diesen Schluss übrig, dass sich die oben angedeutete Bewegung stetig wachsend fortwährend wiederholt. Die Bahn wird stetig wachsend immer und immer wieder durchlaufen.

Der Löwe ruht auf dem Höhepunkt einer kleinen Bahn, die sich in ähnlicher Weise vergrößern kann, wodurch der Vertikalismus das Wachsen in der Empfindung geahnt wird.

Es kommt hier ein Urzustand des Keimens, des Berührens des Bewusstseins mit dem Empfinden, eine Vorstellung zustande, die wirklich prophetisch wirkt.

Um diese Vorstellung ahnend zu erfahren, muss man gleich dem Propheten im Zentrum dieser gewaltigen Bewegung stehen, gleich einer Spinne, der sich die entferntesten Bewegungen mitteilen.

Die Ahnung selbst gleicht einem Keim, der durch die stetig wachsende Umgebung selbst wächst, durch jede gefühlte Bewegung ungeheuer bereichert wird.

Der Prophet erfüllt auch diese Bestimmung vollkommen, denn er befindet sich selbst in jenem Gleichgewichtszustand, wie die Ereignisse auf ihn wirken, er selbst von ihnen nicht fortgerissen wird, zu Beginn der Gleichgewichtsbahn eben stetig wachsend durchlaufen wird.

Der Prophet steht zu Beginn gleichsam an der Pforte jenes Zustandes, dem sich die werdende Kultur nähern muss.

Katalog

Der vorliegende Katalog ist ein erster Versuch, einen Überblick über das gesamte, heute bekannte malerische Werk von August Brömse zu vermitteln. Zu diesem Zweck wurden Angaben über alle Arbeiten aus dem Nachlass des Künstlers, sowie über die in den Sammlungen tschechischer Galerien aufbewahrten Gemälde zusammengetragen und geordnet.

Viele der meistens kleinformatischen Arbeiten aus dem Nachlass sind als Proben und Skizzen anzusehen, die entweder nicht weiter ausgeführt wurden, oder sich auf verschollene Werke beziehen. Möglicherweise waren sie aber auch gar nicht zu einer weiteren Aufarbeitung bestimmt. Trotzdem dokumentieren gerade sie die Eigenart von Brömses Schaffen, einem Ringen mit Technik und Darstellungsform, weshalb sie in vollem Umfang in den Katalog miteinbezogen worden sind. Die Titel dieser Arbeiten sind meistens beschreibend.

Die Schwierigkeit bei der Bearbeitung von Brömses malerischem Werk liegt darin, dass die Mehrheit der Arbeiten nicht datiert ist, und aufgrund einer formalen Analyse in den meisten Fällen keine genauere zeitliche Einordnung erfolgen kann. Das gilt vor allem für die Zeit nach 1910. Wie bereits in der kurzen Übersicht über Brömses Schaffen in der Einleitung angedeutet wurde, setzt um diese Zeit eine bestimmte Wende ein, die sich hauptsächlich in der Ausrichtung auf religiöse Themen bemerkbar macht und sich auf formaler Ebene durch eine vielschichtige Diversität auszeichnet. Das chronologische Kriterium wurde deshalb bei der Sortierung der Werke nur ansatzweise für die erste Phase angewendet. Sind bei den nach 1910 entstandenen Werken Angaben zur Entstehungszeit angeführt, so sollten sie nur einer ungefähren Orientierung dienen. Die Grundlage für die Aufgliederung des Materials bildet die thematische bzw. ikonografische Bestimmung.

Die erste Gruppe von Bildern besteht aus kleinformatischen Skizzen aus der Zeit um 1900 und kurz danach. Möglicherweise sind einige darunter bereits in die 90er Jahre des 19. Jahrhunderts zu datieren. Es gilt dabei, dass die Ölstudien wohl älter sind, als die in Tempera gemalten Arbeiten. Die verbindenden Themen sind die Darstellung von Landschaft bzw. des Menschen in der Landschaft einerseits und mythologische Darstellungen andererseits.

Aufgrund der Korrespondenz und der Zeichnungen in Skizzenbüchern konnten einige bekannte Bilder aus der Zeit zwischen 1903 und 1910 genauer datiert und weitere

identifiziert werden. Zusammen mit Vorstudien und anderen in Bezug stehenden Skizzen wurden sie chronologisch aufgelistet.

Einen Übergang zum rein thematisch geordneten Teil des Katalogs bildet die Gruppe der Selbstporträts, die während seiner gesamten Schaffenszeit entstanden sind. Daran schließt eine Auflistung von identifizierbaren Porträts an. Unter den übrigen Figurenstudien und Studienköpfen, die teils auch porträthafte Züge aufweisen, werden vor allem jene in der Art einer historisierenden Stilisierung hervorgehoben. Eine besondere Gruppe bilden dann die für Brömse spezifischen Darstellungen von Nonnen und Geistlichen.

Damit wird zu den religiösen Darstellungen übergeleitet. Der allgemein gefasste Titel „Religiöse und biblische Figuren“ umschließt einige weitere Teilgruppen, wovon die letzte Figuren in visionärer Verzückung erfasst, die eine Ergänzung zum entsprechenden Unterkapitel im Teil über die Formen des Transzendenten liefern. Unter den „Christlich-symbolischen Darstellungen“ sind solche Motive versammelt, die eine oft nicht näher bestimmbare religiöse Symbolik aufweisen und sich meistens auf die Gestalt Christi beziehen. In der Gruppe der identifizierbaren konkreten biblischen Szenen sind hauptsächlich alttestamentarische Motive versammelt zusammengestellt, aus dem Bereich des Neuen Testaments sind die Christusdarstellungen herausgelöst und bilden einen eigenen Komplex.

Der Schwerpunkt liegt dabei auf den Passionsdarstellungen, die nach dem ikonografischen Prinzip aufgegliedert werden. In einer eigenständigen Gruppe sind diejenigen Arbeiten versammelt, die Christus als Einzelfigur zeigen und mehr oder weniger mit dem Typus des Andachtsbildes zusammenhängen. Es folgt eine weiter nicht strukturierte Gruppe von Madonnen- und Mariendarstellungen. Die letzte thematische Gruppe versucht solche Darstellungen herauszugreifen, die das Leiden vom Schicksal gezeichneter Menschen zum Thema haben. Der Fokus liegt auf dem jeweiligen Gesichtsausdruck der Gestalten.

Am Schluss werden noch Arbeiten mit vereinzelt und zum Teil unbestimmbaren Motiven sowie die vielen Skizzentafeln aufgelistet. Arbeiten, die entweder stark beschädigt und fragmentarisch oder im Hinblick auf ihre Maße von wenig Belang sind, werden unter den Marginalia angeführt.

Aus Werkverzeichnissen und Katalogen, die im Archiv des Kunstforums Ostdeutsche Galerie zugänglich sind, geht hervor, dass der Umfang der Werke vor allem aus der zweiten Phase ursprünglich ein viel größerer war. Einige der Bilder sind

völlig spurlos verschwunden, viele wurden verkauft. Prof. Peter Brömse hat zwar einige Hinweise auf die aufgelistet, doch würde eine größere Recherche nach den Werken den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Es ist auch möglich, dass sie nicht erfolgreich wäre, da durch die Ereignisse in und nach dem Zweiten Weltkrieg vieles tatsächlich gänzlich verloren gegangen ist. Ergänzend wird im Anschluss an den Katalog eine Liste mit jenen verschollenen Werken angeschlossen, von denen sich Fotoreproduktionen erhalten haben.

Abkürzungen für die vorkommenden Galerien:

KOG Regensburg – Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg
NG – Národní galerie v Praze (Nationalgalerie in Prag)
OG Liberec – Oblastní galerie v Liberci (Regionalgalerie in Liberec)
Varnsdorf – Okresní muzeum Děčín, pobočka Varnsdorf (Kreismuseum Děčín,
Zweigstelle Varnsdorf)

Maße sind in cm angegeben, Höhe steht vor der Breite.

Skizzen aus der frühen Phase um 1900 bzw. bis 1906

1.Reklameentwurf für Stollwerk. Um 1900
Gouache, Aquarell, Papier
33,7 x 44,8
KOG Regensburg 7740

2.Junger Mann mit Cello. Um/vor 1900
Aquarell, Papier
41,8 x 32,5
KOG Regensburg 7742

3.Gewitter. Vor 1900
Tempera, graugetöntes Papier
39,2 x 24,5
KOG Regensburg 7747

4.Menschenmenge in der Stadt. Um 1900
Tempera, Leinwand
16,5 x 38
KOG Regensburg 7686

5.Lesender Mann. Um/vor 1900
Tempera, Leinwand
57,7 x 43
KOG Regensburg 7759

6.Liegender männlicher Akt. Vor 1900
Tempera, Papier
28 x 56,8
KOG Regensburg 7755

7.Ritter. Um 1900
Tempera, Leinwand
18 x 14,5
KOG Regensburg 8276

Landschaft, Mensch in Landschaft

8.Männlicher Akt in Landschaft. Vor 1900
Öl, Leinwand
45,8 x 34,3
KOG Regensburg 8238

9.Jugendliche Akte im Garten. Um 1900
Tempera, Schiefer
40,1 x 40,3
KOG Regensburg 8244

10.Nackte Jungen im Wald mit Ziegenbock.
Um/vor 1900
Tempera, Pappe
14 x 12,6
KOG Regensburg 7863

11.Flötender Hirtenknabe. Vor 1900
Tempera, brauner Zeichenkarton
41,5 x 33,4
KOG Regensburg 7744

12.Bachlandschaft mit weidender Herde und einem Hirten. Um 1900
Tempera, Pappe
15,6 x 16,4
KOG Regensburg 7973

13.Männliche Rückenfigur vor Landschaft. Um 1900
Tempera, Holz
26,9 x 15,5
KOG Regensburg 7967

14.Selbst in der Wiese liegend. Um/vor 1900
Tempera, Leinwand
33,3 x 54,3
KOG Regensburg 7748

15.Rastender Wanderer. Um 1900
Tempera, Holz
48 x 39
KOG Regensburg 8189

16.Zwei Wanderer auf der Rast. Nach 1902
Tempera, Sperrholz
8,8 x 9,5
KOG Regensburg 8125

17.Wiesenlandschaft im Sommer. Um 1900
Öl, Leinwand
20,5 x 27
KOG Regensburg 7685

18.Waldlandschaft. Vor 1900
Tempera, beiger Zeichenkarton
34,6 x 47,5
KOG Regensburg 7746

19.Düstere Waldlandschaft. Um 1900
Tempera, Leinwand
34 x 26,4
KOG Regensburg 7688

20.Landschaft. Um 1900
Tempera, Leinwand
40,8 x 64,9
KOG Regensburg 8261

21.2 Landschaftsskizzen. Um 1900
Tempera, Pappe
23,7 x 40,5
KOG Regensburg 7750

- 22.Landschaft mit Gehöft. Um 1900
Tempera, Leinwand
34,3 x 40,5
KOG Regensburg 7752
- 23.Landschaft mit Dorf. Um 1900
Tempera, Leinwand
32,7 x 53,7
KOG Regensburg 7753
- 24.Landschaft mit Gehöft. Um/vor 1900
Tempera, Leinwand
33,7 x 54,3
KOG Regensburg 7754
- 25.Landschaft mit Dorf. Um/vor 1900
Tempera, Leinwand
29,5 x 51,5
KOG Regensburg 7749
- 26.Alte Bäuerin, rücks. Reiter. Um/vor 1900
Tempera, Pappe
57,5 x 42,9
KOG Regensburg 8226
- 27.Frühlingslandschaft mit pflügendem Bauern.
Um 1900
Tempera, Leinwand
10,5 x 17,5
KOG Regensburg 7646
- 28.Abelndlandschaft mit pflügendem Bauer. Um
1900
Gouache, Papier
35,2 x 26,5
KOG Regensburg 7687
- 29.Bauernpaar bei der Aussaat, Pflügender
Bauer, Bauer am Feld. Um 1900
Tempera, Pappe
56,1 x 48,5
KOG Regensburg 8235
- 30.Bauer auf dem Feld. Um 1900
Öl, Leinwand
11,8 x 19,1
KOG Regensburg 7650a
- 31.Bäuerin auf dem Feld. Um 1900
Öl, Leinwand
16,9 x 25
KOG Regensburg 7650b
- 32.Auf dem Feld hackender Bauer. Um 1900
Tempera, Leinwand
10,5 x 12,8
KOG Regensburg 7651a
- 33.Sämann. Um 1900
Tempera, Pappe
- 17,5 x 21,5
KOG Regensburg 7651b
- 34.Landschaft mit ausziehendem Schnitter. Um
1900
Tempera, Pappe
17,9 x 11,5
KOG Regensburg 7977
- 35.Bauer mit Sense in Nachtlandschaft. Um
1900
Tempera, Leinwand
16 x 18,8
KOG Regensburg 7648
- 36.Rinder auf der Weide. Um/vor 1900
Tempera, Pappe
11 x 18
KOG Regensburg 7970
- 37.2 Landschaftsskizzen, rücks. mythologische
Szene. Um 1900
Öl bzw. Tempera, Holz
16 x 31
KOG Regensburg 7964
- 38.Landschaft. Um 1900
Tempera, Pappe
13,8 x 21,7
KOG Regensburg 7972
- 39.Junges Paar in Landschaft mit blühenden
Bäumen. Um 1900
Tempera, Pappe
17,6 x 16,7
KOG Regensburg 7975
- 40.Liebespaar in Landschaft, rücks. Fragment
eines aufgebahrten Leichnams. Um 1903
Tempera, Leinwand
14,1 x 9,9
KOG Regensburg 8083
- 41.Landschaft mit Spaziergängern. Um 1900
Tempera, Pappe
18,5 x 25
KOG Regensburg 7971
- 42.Spaziergänger auf dem Lande, rücks.
stehender Mann vor Landschaft mit Gehöft. Um
1900
Tempera, Holz
15,8 x 25,7
KOG Regensburg 7989
- 43.Landschaft mit See, rücks. Wäscheleine vor
Waldlandschaft mit Figur. Um 1900
Tempera, Pappe
16 x 20,5
KOG Regensburg 7983

44. Kleine Skizzen zu Ein Lebenstag, Der Schimmelreiter, Heiligtum und andere Motive. Um 1904
Tempera, Pappe
27 x 9,2 x 31,8 bzw. 12,5
KOG Regensburg 8155
45. Interieur mit Bett, rücks. Bleistiftskizze eines Frauenkopfes. Um 1900
Tempera, Pappe
23,5 x 18,3
KOG Regensburg 7858
46. Herd mit Töpfen. Um 1900
Öl, Leinwand
17,5 x 11,5
KOG Regensburg 7642
47. Sensenreiter in Landschaft, rücks. Standbild. Um 1900
Tempera, Pappe
13 x 9,5
KOG Regensburg 7974
48. Landschaft mit Sensenreiter und zwei Wanderern. Um 1900
Tempera, Pappe
9,7 x 18
KOG Regensburg 7976
49. Pferde vor einen Wagen gespannt. Um 1900
Öl, Leinwand
11,5 x 17
KOG Regensburg 7645
50. Landschaft mit Pferdewagen und zwei Wanderern, rücks. Skizze zu Ein Lebenstag. Um 1903
Tempera, Leinwand
15,5 x 22,1
KOG Regensburg 8117
51. Drei Bauernkinder in der Wiese. Um 1903
Tempera/Öl, Leinwand
29,4 x 23,5
KOG Regensburg 7689
52. Skizzen: Wald, Kreuzigung, rücks. Landschaft mit Dorf und Wanderer, Winterlandschaft, pflügender Bauer, um 1900
Tempera, Pappe
46,4 x 35,7
KOG Regensburg 8215
53. Verschiedene Landschaftsskizzen und Skizzen mythologischen Inhalts, rücks. Bleistiftskizzenfragment, Rahmendekoration für einen Sarkophag. Um 1903
Tempera, Pappe
32,5 x 34,5
54. Landschaft mit See, rücks. Christus am Kreuz, zwei Marien und Johannes, recto um 1903, verso um 1915
Tempera, Leinwand
19,2 x 13,8
KOG Regensburg 8114
55. Stehender Mann im Garten, rücks. stehender Mönch in Landschaft. Um 1902
Tempera, Leinwand
14,5 x 9,5
KOG Regensburg 8115
56. Am Tisch sitzender Mann (unvollendet). Um 1900
Tempera, Büttenpapier
19,3 x 15,9
KOG Regensburg 7677
57. Ruderboot an Anlegestelle. Um 1900
Öl, Pappe
12,4 x 20
KOG Regensburg 7643
58. Landschaft am Abend. Um 1900
Tempera, Leinwand
17,8 x 32,5
KOG Regensburg 7644
59. Landschaft mit Birken. Um 1900
Tempera, Leinwand
10,5 x 17,5
KOG Regensburg 7647
60. Landschaft mit spielenden Kindern, rücks. Skizzen, u.a. Landschaft mit Wanderer. Um/vor 1900
Öl, Pappe
46,3 x 34,4
KOG Regensburg 8206
61. Orientaler Reiter am Strand. Um 1900
Tempera, Leinwand
10,4 x 16,1
KOG Regensburg 7683
62. Reiter im Gebirge, rücks. Teil einer Skizze zu Ein Lebenstag. Um 1903
Tempera, Leinwand
15,1 x 12
KOG Regensburg 8047
63. Mann an einer Mauer. Um 1904
Tempera, Leinwand
10,2 x 12
KOG Regensburg 7652
64. Liebespaar auf Waldbank. Um 1905

Tempera, Leinwand
13,1 x 8,6
KOG Regensburg 7654

65.Liebespaar in Landschaft. Um 1900
Tempera, Leinwand
9 x 6
KOG Regensburg 7655

66.Sitzende Dame im Wald. Um 1905
Tempera, Leinwand
9 x 7
KOG Regensburg 7656

67.Paar in Abendlandschaft spazieren gehend.
Um 1903
Tempera, Pappe
7,8 x 13,5
KOG Regensburg 7682

Mythologische Motive und symbolische Szenen

68.2 Satyren am Fluss, rücks. Nymphe. Um
1900
Tempera, Pappe
16,1 x 20
KOG Regensburg 7990

69.Trauernder Mann am Meeresstrand,
Philoktet, rücks. Fragment von Ein Lebenstag.
Um 1905
Tempera, Leinwand
11,3 x 22
KOG Regensburg 7669a

70.Trauernder Mann am Meeresstrand,
Philoktet. Um 1905
Tempera, Leinwand
11 x 12,5
KOG Regensburg 7669b

71.Trauernder Mann am Meeresstrand,
Philoktet. Um 1905
Tempera, Leinwand
12,5 x 12,8
KOG Regensburg 7669c

72.Sitzender Mann am Meer, Philoktet. Um
1900
Tempera, Leinwand, auf Pappe aufgezogen
8,3 x 18,5
KOG Regensburg 7859

73.Aufgebahter männlicher Leichnam. Um
1903
Tempera, Leinwand
17,6 x 27,1
KOG Regensburg 7676

74.Aufgebahter junge Frau und zwei am
Sarkophag kniende Männer, rücks. zwei Männer
auf einem Felsen in Landschaft sitzend. Nah
1900

Tempera, Holz
25 x 33,5
KOG Regensburg 8127

75.Nackter, aufgebahter Leichnam, rücks.
Reste kleiner Skizzen. Vor 1910
Tempera, Holz
7 x 18
KOG Regensburg 7856

76.Männlicher Akt mit erhobenen Armen vor
Landschaft, Tantalus?. Vor 1910
Tempera, Holz
18,7x 13,2
KOG Regensburg 7960

77.Männliche Figur unter Früchten, Tantalus.
Um 1905?
Tempera und Gips, Holz
53,5 x 33,5
KOG Regensburg 8229

Bilder und dazugehörige Skizzen aus der Zeit zwischen 1903 und 1910

Ein Lebenstag

78.Ein Lebenstag. 1904
Tempera, Leinwand
46 x 70,5
NG O 4071

79.Skizze zu Ein Lebenstag. Um 1904
Tempera, Leinwand
46,2 x 70
KOG Regensburg 8200

80.Skizze zu Ein Lebenstag. Um 1904
Tempera, Pappe
24 x 37
NG O 4072

81.Skizze zu Ein Lebenstag. Um 1904
Tempera, Leinwand
24 x 32,5
KOG Regensburg 8204

82.Skizze zu Ein Lebenstag, rücks. kniende
Frau. Um 1904
Tempera, Pappe
9 x 12,5
KOG Regensburg 7987

83.Ein Lebenstag, rücks. 2 Skizzen. Um 1904

Tempera, Pappe
26,3 x 13,8
KOG Regensburg 7995

84. Skizze zu Ein Lebenstag, rücks.
Landschaftsskizzen (3 Stück). Um 1904
Tempera, Pappe
24,0 x 37,0
KOG Regensburg 7965

85. Skizze zu Ein Lebenstag, rücks. Fragment
einer Skizze zum Leichnam Christi. Um 1904
Tempera, Pappe
13,3 x 17,6
KOG Regensburg 7992

86. Skizze zu Ein Lebenstag, große und kleine
Skizze, rücks. Karikaturen mit Bleistift. Um
1904
Tempera, Pappe
32,7 x 43,3
KOG Regensburg 8153

87. Skizze zu Ein Lebenstag. Um 1904
Tempera, Leinwand
13,5 x 18,7
KOG Regensburg 7649a

88. Skizze zu Ein Lebenstag. Um 1904
Tempera, Leinwand
9,7 x 16,3
KOG Regensburg 7649b

Schimmelreiter

89. Der Schimmelreiter. 1903-1906
Tempera, Leinwand
46 x 70
KOG Regensburg 8172

90. Reiter am Strand – Schimmelreiter, rücks.
verschiedene kleine Skizzen. Recto zwischen
1903-1906, verso unterschiedlich zwischen
1900-1920
Tempera, Pappe
16,7 x 13,9 bzw. 23,1
KOG Regensburg 7988

91. Der Schimmelreiter. Zwischen 1903-1906
Tempera, Leinwand
9,7 x 16,5
KOG Regensburg 7979

92. Skizze zu Der Schimmelreiter, rücks.
männliches historisches Porträt. Recto zwischen
1903-1906, verso um 1920
Tempera, Holz
5,9 x 9,1
KOG Regensburg 7982

93. Skizze zu Der Schimmelreiter. Zwischen
1903-1906
Tempera, Pappe
11,5 x 18
KOG Regensburg 7978

94. Skizze zu Der Schimmelreiter. Zwischen
1903-1906
Tempera, Leinwand
13 x 20
KOG Regensburg 7980

95. Öde Landschaft mit wildem Reiter (Skizze
zu Der Schimmelreiter), rücks. Landschaft mit
Rückenfigur. Zwischen 1903-1906
Tempera, Leinwand
16 x 20,8
KOG Regensburg 8118

Zauberteich

96. Zauberteich. Zwischen 1903-1906
Tempera, Holz
49,3 x 39,2
KOG Regensburg 8208

97. Skizze zu Zauberteich, rücks. Liebespaar in
Landschaft. Zwischen 1903-1906
Tempera, Pappe
17,6 x 13,2
KOG Regensburg 7993

98. Skizze zu Zauberteich, rücks. Skizze zu
Heiligtum. Zwischen 1903-1906
Tempera, Pappe
13,9 x 9,4
KOG Regensburg 7984

99. Zauberteich. Zwischen 1903-1906
Tempera, Holz
49,3 x 39,2
KOG Regensburg 8208

100. Skizze zu Zauberteich. Zwischen
1903-1906
Tempera, Leinwand
27,7 x 20
KOG Regensburg 7691a

101. Skizze zu Zauberteich. Zwischen
1903-1906
Tempera, Leinwand
21,5 x 15,8
KOG Regensburg 7691b

102. Am Zauberteich. Zwischen 1903-1906
Tempera, Leinwand
52 x 43
KOG Regensburg 7758

Heiligtum

103.Im Heiligtum. Zwischen 1903-1906
Tempera, Leinwand
45 x 33
KOG Regensburg 8170

104.Skizze zu Heiligtum. Zwischen 1903-1906
Tempera, Leinwand
9,3 x 7,3
KOG Regensburg 7653

105.Landschaft mit Tempel, rücks. männlicher
Studienkopf. Zwischen 1903-1906
Tempera, Pappe
13 x 9
KOG Regensburg 7986

Schlossherr und Hausgeist

106.Schlossherr und Hausgeist. 1904
Tempera, Holz
21,5 x 20
signiert unten links „AB 04“
NG O 4073

Freier

107.Der Freier (Kentaur und Nixe). Um 1909
Tempera, Leinwand
14,5 x 23
KOG Regensburg 8158

108.Skizze zu Der Freier. Um 1909
Tempera, Leinwand
14,3 x 21,2
KOG Regensburg 7670

109.Kentaur und Nymphen. Vor 1909
Tempera, Pappe
20 x 18
KOG Regensburg 7861

110.Kentaur im Wasser stehend und trinkend.
Um 1905
Tempera, Leinwand
12,6 x 10
KOG Regensburg 7671

111.Kentaur und zwei Figuren in Landschaft.
Um 1909
Tempera, Leinwand
10,5 x 16,7
KOG Regensburg 7674

112.Der Freier (Kentaur und Nixe). Um 1909
Tempera, Leinwand
33,9 x 45,8
KOG Regensburg 8211

113.Skizze zu Der Freier. Um 1909
Tempera, Leinwand
10,5 x 15
KOG Regensburg 7675a

114.Skizze zu Der Freier. Um 1909
Tempera, Leinwand
13,5 x 17,3
KOG Regensburg 7675b

115.Skizze zu Der Freier. Um 1909
Tempera, Leinwand
17,6 x 27,1
KOG Regensburg 7675c

116.Kentaur am Strand. Um 1903
Tempera, Leinwand
16,5 x 14,8
KOG Regensburg 7684

Roter Reiter

117.Skizze zu Roter Reiter. Um 1909
Öl, Holz
31,6 x 72,2
KOG Regensburg 8175

118.Landschaft mit Reiter. Um 1909
Tempera, Holz
50,4 x 40
KOG Regensburg 8176

Witwe

119.Witwe, rücks. Studien, u. a. Brustbilder und
Köpfe, Kreuzigung. Zw. 1909-1910
Tempera, Holz
42,2 x 73,8
KOG Regensburg 8179

Gnadenbild

120.Gnadenbild. 1909
Tempera, Holz
50 x 115
NG O 4101

Prometheus

121.Prometheus. Um 1910?
Tempera, Holz
39,7 x 50
KOG Regensburg 8171

122.Studie zu Prometheus. Um 1910
Tempera, Leinwand
17 x 13,4
KOG Regensburg 7673c

123.Studie zu Prometheus. Um 1910
Tempera, Leinwand
16,8 x 17,6
KOG Regensburg 7673d

124. Skizze zu Prometheus am Felsen, rücks. 4 kleine Skizzen, männliche Studienköpfe, Orientale zwischen zwei Bäumen, Entwurf einer Felsenlandschaft. Recto um 1910, verso 1920/25
Tempera, Holz
16,5 x 16,5
KOG Regensburg 8041
125. Studie zu Prometheus. Um 1910
Tempera, Leinwand
13,5 x 14,3
KOG Regensburg 7673a
126. Studie zu Prometheus. Um 1910
Tempera, Leinwand
11,5 x 11,9
KOG Regensburg 7673b
127. Studie zu Prometheus. Um 1910
Tempera, Leinwand
9,3 x 8,7
KOG Regensburg 7673e
128. Prometheus. Vor 1910
Tempera, Leinwand, auf Holz aufgezogen
10,6 x 14,5
KOG Regensburg 7862
129. An einen Felsen geketteter junger Mann: Prometheus, rücks: Skizze zu Ein Lebenstag. Vor 1910, rücks. Um 1903
Tempera, Pappe
14,2 x 17,5
KOG Regensburg 8040
- Selbstporträts**
130. Selbstbildnis mit Hut, rücks. Selbstbildnis? Um/vor 1900
Öl, Holz
55 x 43,3
KOG Regensburg 8217
131. Selbstporträt (unvollendet). Vor 1900
Tempera, Leinwand
52,7 x 47
KOG Regensburg 7757
132. Selbstporträt. Vor/um 1900
Tempera, Leinwand
51,5 x 44,5
KOG Regensburg 7756
133. Selbstporträt. Vor 1900
Tempera, Leinwand
50 x 30,5
KOG Regensburg 7751
- 134.2 Selbstporträtskizzen. Um/vor 1900
- Tempera, grüner Zeichenkarton
29,5 x 19
KOG Regensburg 7678
135. Männliches Dreiviertelporträt, Selbstporträt. Um 1900
Tempera, Leinwand
25,7 x 18,8
KOG Regensburg 7707
136. Selbstbildnis mit Hut. Um/vor 1900
Tempera, Leinwand, auf dicker Pappe aufgezogen
17,5 x 17,8
KOG Regensburg 7952
137. Selbstbildnis. Nach 1900
Tempera, Leinwand
15,6 x 11,7
KOG Regensburg 7636
138. Selbstporträt vor Bilderwand. Um 1905?
Tempera, Leinwand
63,3 x 41,3
KOG Regensburg 8173
139. Selbstbildnis, rücks. Selbstbildnis vor Landschaft. Um 1910?
Tempera, Pappe
16 x 12,7
KOG Regensburg 7994
140. Selbstbildnis, rücks. Kleine Skizzen mit Gewändern und historischer männlicher Studienkopf. Recto: nach 1900, verso: um 1920
Tempera, Holz
14,9 x 14,3
KOG Regensburg 7997
141. Selbstporträt, rücks. Kopf einer Nonne. Um 1920
Tempera, Holz
13 x 8,8
KOG Regensburg 8068
142. Selbstbildnis mit Nelke, rücks. weiblicher Porträtkopf
Tempera, Holz
8,6 x 5,2
KOG Regensburg 8045
143. Selbstporträt mit Ehering. 1912
Tempera, Holz
45 x 36
signiert „AB 1912“
KOG Regensburg 8159
144. Skizze zu Selbstporträt, rücks. männlicher Studienkopf. Um 1912
Tempera, Holz

11 x 9,6
KOG Regensburg 8015

145.Selbstbildnis. Um 1915?
Tempera, Pappe
21,5 x 15,2
KOG Regensburg 7878

146.Halbfiguriges Selbstporträt. Um 1916/20
Tempera, Pappe
18 x 15,3
KOG Regensburg 7946

147.Stehender Mann vor Nische.
Selbstporträt.1915/20
Tempera, Leinwand
24,5 x 10,5
KOG Regensburg 7631

148.Selbstbildnis im Raum mit Pult
Tempera, Leinwand
28 x 20,5
KOG Regensburg 7640

149.Selbstporträt, unvollendet. Nach 1920?
Tempera, Leinwand
66 x 50
KOG Regensburg 8191

Identifizierbare Porträts

150.Der kleine Peter am Tisch sitzend und spielend. 1914
Tempera, Leinwand
21,3 x 15,2
KOG Regensburg 7639

151.Porträt Peter Brömse, Peter IX Jahre alt, rücks. fragmentarische Skizzen. 1921
Tempera, Holz
16 x 13
KOG Regensburg 7947

152.Porträtkopf - Peter Brömse. Um 1916
Tempera, Sperrholz
12, 8 x 8,2
KOG Regensburg 7951

153.Porträt von Peter, rücks. männliche Halbfigur mit Kappe. Recto um 1915, verso nach 1920
Tempera, Sperrholz
11 x 8,3
KOG Regensburg 8044

154.Halbfigur – Porträt Peter Brömse mit Häschen, rücks. Angaben zum Firmiss. 1917/18
Tempera, Holz
8,6 x 5,4

KOG Regensburg 7950

155.Halbfiguriges weibliches Porträt Else Schünemann-Brömse. 1920
Tempera, Pappe
27,8 x 20,3
KOG Regensburg 7885

156.Porträt von Else Schünemann-Brömse. Um 1910?
Tempera, Pappe
13,7 x 9
KOG Regensburg 7884

157.Weibliche Halbfigur, Porträt von Else Brömse, rücks. männliches Porträt. Um 1920
Tempera, Sperrholz
10,3 x 8
KOG Regensburg 8066

158.Porträt Else Brömse, rücks. Brustbild eines Mannes. Recto 1910/15, verso um 1915
Tempera, Leinwand
13 x 14,9
KOG Regensburg 8121

159.Else Schünemann-Brömse
Öl, Holz
54,5 x 44,6
KOG Regensburg 8185

160.Junge Frau mit Kind, wohl Else mit Peter. Recto: Tempera, Holz, verso: Tempera, Leinwand
98,8 x 66
KOG Regensburg 8182

161.Else Brömse. Nach 1912?
Tempera, Leinwand
40,5 x 27,8
KOG Regensburg 8160

162.Else Schünemann-Brömse (Rückenfigur). 1910/15?
Öl, Leinwand
50 x 35,5
KOG Regensburg 8218

163.Weibliches Porträt, Else Brömse. 1910/15
Tempera, Leinwand
28 x 23,5
KOG Regensburg 7641e

164.Weiblicher Porträtkopf, Else Brömse. 1910/15
Tempera, Leinwand
21 x 18,5
KOG Regensburg 7641f

165. Rote Skizze von Mutter mit Sohn
Bleistift auf Tempera, Pappe
24,7 x 17,6
KOG Regensburg 7890

166. Dame mit pelzbesetztem Mantel, Mary Duras, um 1920
Tempera, Leinwand
107 x 59
KOG Regensburg 8240

167. Dame mit pelzbesetztem Mantel. Um 1920
Tempera, Leinwand
85 x 70
KOG Regensburg 8183

168. Mary Duras. Um 1920
Tempera, Leinwand
18,5 x 12,5
KOG Regensburg 7949

169. Porträt eines bärtigen Mannes. Professor Klein. Um 1910
Tempera, Leinwand
47,8 x 38,2
KOG Regensburg 8194

170. Bärtiger männlicher Porträtkopf, Prof. Klein. Um 1909
Tempera, Leinwand
16,3 x 12,5
KOG Regensburg 7627

171. Männliche Halbfigur am Tisch lesend, Prof. Klein. Um 1909
Tempera, Leinwand
9 x 7,3
KOG Regensburg 7614

172. Männlicher bärtiger Studienkopf, Prof. Klein
Tempera, Leinwand
8 x 10,6
KOG Regensburg 7613d

173. Porträt des Malers Sternhell. Nach 1920
Tempera, Holz
70 x 46
KOG Regensburg 8209

174. Männliche Figur stehend neben einem Tisch mit Buch. 1915/20
Tempera, Leinwand
16,8 x 8,6
KOG Regensburg 7605

175. Porträt eines Mannes
Tempera, Holz
22,3 x 20
NG O 4313

176. Porträt eines älteren Herren, rücks. Skizzen am Spannrahmen
Öl, Leinwand
51,5 x 38,3
KOG Regensburg 8201

177. Männliches Porträt im zeitgenössischen Anzug, rücks. fragmentarische Skizze. 1915/20
Tempera, Holz
16,9 x 10,8
KOG Regensburg 7941

178. Halbfigur, männliches Porträt. Nach 1920
Tempera, Holz
19,8 x 13,3
KOG Regensburg 7935

Studienköpfe und Figurenstudien, teils mit porträthaftern Zügen

179. Männliches Studienporträt, rücks. 2 kleine Skizzen, männliche Halbfigur vor Landschaft, Prozession von 5 Pilgern. Um 1910/15?
Tempera, Holz
15,9 x 14,7
KOG Regensburg 8049

180. 2 kleine Kopfstudien, männlicher Kopf mit Bart. Um/nach 1920
Tempera, Leinwand
8,7 x 9,7
KOG Regensburg 7606a, b

181. Männliche bärtige Halbfigur. 1900/1910
Tempera, Leinwand
15,7 x 14,5
KOG Regensburg 7608

182. Männlicher Studienkopf. Um/nach 1929
Tempera, Leinwand
11,9 x 11,9
KOG Regensburg 7611

183. Männlicher Studienkopf, Selbstporträt
Tempera, Leinwand
6,8 x 8,3
KOG Regensburg 7613a

184. 2 Studienköpfe, rücks. Studienkopf
Tempera, Schiefer
25,6 x 6,6
KOG Regensburg 8257

185. Maler vor der Staffelei, rücks. Marienfigur.
1920/25
Tempera, Holz
13,7 x 13,1
KOG Regensburg 8020
186. Männlicher bärtiger Studienkopf
Tempera, Leinwand
6 x 9
KOG Regensburg 7613b
187. Männlicher bärtiger Studienkopf,
Selbstporträt
Tempera, Leinwand
9,2 x 9,5
KOG Regensburg 7613c
188. Männlicher bärtiger Studienkopf.
1900/1910
Tempera, Leinwand
8 x 9,5
KOG Regensburg 7615
189. Männlicher Studienkopf. 1915/20
Tempera, Leinwand
11,5 x 8,2
KOG Regensburg 7618
190. Männlicher Studienkopf. 1915/20
Tempera, Leinwand
19,5 x 13,5
KOG Regensburg 7626
191. Bärtiger männlicher Studienkopf, rücks.
Landschaftsfragment. 1900
Tempera, Leinwand
16,8 x 14,1
KOG Regensburg 7628
192. Männlicher Studienkopf
Tempera, Leinwand
25,5 x 19,5
KOG Regensburg 7637
193. Männlicher Porträt-Studienkopf,
unvollendet
Tempera, Leinwand
28,5 x 25,5
KOG Regensburg 7638
194. Männlicher Kopf. Um 1920
Tempera, Schiefer
12,0 x 7,0
KOG Regensburg 7844
195. Zwei kleine Skizzen, männlicher bärtiger
Kopf, rote Blume. Nach 1920
Tempera, Pappe
14 x 7,5
KOG Regensburg 7934
- Halbfiguriges Porträt eines jungen Mannes. Um
1920
Tempera, Holz
15,2 x 10,0
KOG Regensburg 7944
196. Männliches Porträt im Sessel sitzend. Um
1920
Tempera, Pappe
24,5 x 20,5
KOG Regensburg 7911
197. Männliche Halbfigur, rücks. Männlicher
Studienkopf. Um 1915
Tempera, Sperrholz bzw. Pappe
8,6 x 6,7
KOG Regensburg 8002
- 198.3 kleine Skizzen, männliche und weibliche
Figuren, rücks. männliche historische Halbfigur,
2 Skizzenfragmente. Vor 1920
Tempera, Holz
36 x 7
KOG Regensburg 8028
199. Weibliche Figur in Nische. 1915/20
Tempera, Holz
9,5 x 3,5
KOG Regensburg 7869
200. Männliche Figur, rücks. weibliche Figur.
1920/25
Tempera, Holz
18 x 8
KOG Regensburg 8059
201. Männliche Dreiviertelfigur vor Vorhang,
rücks. Fragment einer männlichen historischen
Figur vor Landschaft. Um 1920
Tempera, Pappe
18,8 x 3,6
KOG Regensburg 8055
202. Rückenfigur eines sitzenden Fürsten, rücks.
Verkündigung. Nach 1920
Tempera, Leinwand
9,6 x 9,2
KOG Regensburg 8056
203. Männliche Dreiviertelfigur im roten
Gewand. 1920/25
Tempera, Schiefer
16,5 x 7
KOG Regensburg 7847
204. Halbfiguren. Um 1920
Tempera, Holz
7,4 x 4,5
KOG Regensburg 7894

205.2 Männer, einer lesend, rücks. Halbfigur
Mariae. Nach 1920
Tempera, Holz
13,8 x 16,5
KOG Regensburg 8058

206. Zwei männliche Köpfe und Vorhang. Um
1920
Tempera, Leinwand
11,7 x 18
KOG Regensburg 7607

207.7 Skizzen von Halbfiguren
Tempera, Linoleum
21,5 x 12,5
KOG Regensburg 8258

208. Am Bett kniende Frau
Foto
8,5 x 8,7
KOG Regensburg 7641a

209. Kniende Frau im schwarzen Kleid
Tempera, Leinwand
12,8 x 9
KOG Regensburg 7641b

210. Weiblicher Porträtkopf, rücks. Fragment
einer Skizze mit Tod. Recto vor 1910, verso
nach 1900
Tempera, Leinwand
13,5 x 12
KOG Regensburg 8113

211. Richter, rücks. diverse Studien
Tempera, Pappe, rücks. Bleistift
47,2 x 34
KOG Regensburg 7743

212. Halbfigur eines männlichen Aktes zwischen
zwei Köpfen. 1920/25
Tempera, Schiefer
21 x 10,7
KOG Regensburg 7846

Figuren in theatralischen Posen
213. Weibliche Dreiviertelfigur vor Vorhang,
Else Brömse, rücks. Christus an der Geiselsäule.
1915/20
Tempera, Leinwand
15,9 x 12,5
KOG Regensburg 7629

214. König im blauen Gewand, karikaturenhaft,
rücks. 3 kleine Skizzen. Um 1920
Tempera, Sperrholz
21,1 x 18,1
KOG Regensburg 8054

215. Figur mit wirren Haaren und langem
Gewand hinter Vorhang, Architekturbogen,
Illustration zu Shakespeare? Um 1920
Tempera, Leinwand
35 x 14,7
KOG Regensburg 7635

216. Narr. Um 1915
Tempera, Pappe
21,3 x 15,8
KOG Regensburg 7909

217. Figur in rot
Tempera, Linoleum
16,5 x 8,3
KOG Regensburg 8264

218. Dreiviertelfigur eines Mannes im roten
Gewand. 1920/25
Tempera, Pappe
14,5 x 9,5
KOG Regensburg 7830

219. E.S. Else Schünemann maskiert? Vor 1910
Tempera, Pappe
9,3 x 5,7
KOG Regensburg 7928

Bildnisse in der Art historischer Porträtdarstellungen, historisch gekleidete Figuren

220. Männlicher Porträtkopf. Um 1920
Tempera, Holz
22,5 x 14,2
KOG Regensburg 8007

221. Männliche Halbfigur. 1922
Tempera, Holz
27 x 22
signiert unten links „B. 22“
KOG Regensburg 8167

222. Historische männliche Halbfigur, rücks.
historischer männlicher Studienkopf. Um 1920
Tempera, Sperrholz
19,7 x 8
KOG Regensburg 8018

223. Männliches Porträt in der Art historischer
Porträts. Um 1915
Tempera, Sperrholz
16 x 13,2
KOG Regensburg 7931

224. Zwei historisch gekleidete Frauen auf einer Bank sitzend, rücks. Aufkleber Künstlerbund Hagen. Vor 1912
Tempera, Pappe
23 x 17,5
KOG Regensburg 7916
225. Halbfiguriges männliches Porträt in historischer Kleidung. 1915/20
Tempera, Pappe
15,9 x 9,3
KOG Regensburg 7922
226. Halbfigur eines Mannes im roten Gewand. Nach 1920
Tempera, Pappe
11,8 x 5,8
KOG Regensburg 7923
- 227.2 Skizzen mit historischen männlichen Halbfiguren, rücks. historischer männlicher Kopf, historischer weiblicher Kopf. 1915/20
Tempera, Holz
18 x 6,3
KOG Regensburg 8021
228. Männliche Ganzfigur im zeitgenössischen Anzug, rücks. männliche Halbfigur im historischen Anzug. Um 1920
Tempera, Holz
15,1 x 8,8
KOG Regensburg 8070
229. Maria unter Bogen (Halbfigur), rücks. Studienköpfe in historischen Kostümen. Um 1920
Tempera, Holz
14 x 7
KOG Regensburg 8004
230. Männliche Halbfigur. Um 1920
Tempera, Pappe
10,5 x 13,5
KOG Regensburg 7921
231. Männliches historisches Porträt mit Blume, rücks. männliches historisches Porträt mit Helm. 1915/20
Tempera, Sperrholz
10,8 x 6
KOG Regensburg 8026
232. Männliches Büstenporträt in der Art flämisch-italienischer Porträts des 15. Jahrhunderts. 1915/20
Tempera, Pappe
7,8 x 4,7
KOG Regensburg 7926
233. Männliche Halbfigur vor einem Tisch mit Obst. 1920/25
Tempera, Schiefer
18,5 x 7,7
KOG Regensburg 7841
234. Halbfigur, rücks. Männliche Halbfigur. 1915/20
Tempera, Leinwand
10,4 x 5,2
KOG Regensburg 8048
235. Historisch gekleidete Dreiviertelfigur eines Jungen, rücks. männliche Halbfigur. Um 1920
Tempera, Pappe
16,1 x 7,7
KOG Regensburg 8064
236. Männliche Halbfigur in historischer Tracht, rücks. männlicher Akt. Um 1920
Tempera, Holz
14,2 x 9,6
KOG Regensburg 7881
237. Männliche Figur in rotem Talar, vielleicht Dante?, rücks. überschnittene Skizze eines männlichen Kopfes und Entwurfsskizze zu einer gefesselten Figur. Um 1915
Tempera, Sperrholz
25,1 x 11,7
KOG Regensburg 7927
238. Porträtkopf eines bärtigen Mannes mit roter Kappe, rücks. Fragment einer Skizze. Um 1915
Tempera, Pappe
12,5 x 11,2
KOG Regensburg 7929
239. Historischer männlicher Studienkopf. 1915/20
Tempera, Holz
12,5 x 8,6
KOG Regensburg 7866
240. Weibliche Halbfigur mit Kreuz an der Brust. Um 1920
Tempera, Schiefer
17 x 6,5
KOG Regensburg 7842
241. Männliche Halbfigur, historisches Porträt, rücks. Halbfigur in abstraktem Raum. 1920/25
Tempera, Schiefer
14,3 x 7,6
KOG Regensburg 7839
242. Brustbild eines Mannes. 1915/20
Tempera, Pappe
9 x 6
KOG Regensburg 7872

243. Drei männliche Halbfiguren: zwei Geistliche und Weltlicher in historischer Tracht des frühen 15. Jahrhunderts. Um 1920
Tempera, Pappe
10,7 x 7,3
KOG Regensburg 7823

244. Halbfigur eines jungen Mannes in historischer Tracht. Um 1915
Tempera, Holz
10,2 x 7,5
KOG Regensburg 7877

245. Skizzenfragment eines hist. männl. Studienkopfes
Tempera, Holz
12,5 x 4
KOG Regensburg 7913

246. Männl. Studienkopf, Fragment Skizze.
1915/20
Tempera, Holz
26,5 x 4,5
KOG Regensburg 7914

247. Männliche Halbfigur mit Buch. Um 1920
Tempera, Holz furnier
8 x 7
KOG Regensburg 7609

248. Männliche Halbfigur im historischen Gewand zwischen Vorhängen. Um 1920
Tempera, Leinwand
10,1 x 8,9
KOG Regensburg 7610

249. Männlicher Studienkopf. 1915/20
Tempera, Leinwand
8,9 x 8,5
KOG Regensburg 7612

250. Historisierendes männliches Porträt.
1915/20
Tempera, Leinwand
12,5 x 9,5
KOG Regensburg 7616a

251. Historisierendes männliches Porträt.
1915/20
Tempera, Leinwand
11,9 x 9,2
KOG Regensburg 7616b

252. 6 kleine Skizzen mit männlichen Studienköpfen und Halbfiguren. 1915/20
Tempera, Leinwand
14,5 bzw. 5,5 x 2,5 x 18,5
KOG Regensburg 7617

253. Männlicher historischer Studienkopf.
1915/20
Tempera, Leinwand
9,5 x 5,7
KOG Regensburg 7619

254. Männlicher Studienkopf mit roter Mütze, rücks. Landschaftsfragment. 1915/20
Tempera, Leinwand
12 x 10,2
KOG Regensburg 7620

255. Männlicher Studienkopf, rücks. Landschaftsfragment. 1915/20
Tempera, Leinwand
6,5 x 5
KOG Regensburg 7621

256. Halbfigur eines Orientalen. Um 1915
Tempera, Leinwand
7,7 x 10
KOG Regensburg 7623

257. Männliche Halbfigur vor Vorhang. Nach 1925
Tempera, Leinwand
10 x 11,2
KOG Regensburg 7624

258. Stehende weibliche Halbfigur
Tempera, Leinwand
8,5 x 6,7
KOG Regensburg 7641c

259. Sitzende Halbfigur
Tempera, Leinwand
18,5 x 17,8
KOG Regensburg 7641d

260. Männlicher Studienkopf (in historischer Kleidung). 1915/20
Tempera, Sperrholz
5,7 x 4,0
KOG Regensburg 7867

261. Männlicher Studienkopf mit runder Kappe (historisch, altniederländisch). Um 1920
Tempera, Sperrholz
11,4 x 2,5
KOG Regensburg 7868

262. Kniende männliche Figur in historischer Tracht. 1915/20
Tempera, Pappe
7,3 x 4,0
KOG Regensburg 7870

263. Männlicher historischer Studienkopf, rücks. männliche Figur in rotem Gewand. 1915/20
Tempera, Holz

13,1 x 7,5
KOG Regensburg 7912

264.Männliche Dreiviertelfigur im historischen
Kostüm. 1920/25
Tempera, Holz
16,3 x 8,8
KOG Regensburg 7939

265.Männliche historische Halbfigur, rücks.
männliche historische Halbfigur. Um 1915/20
Tempera, Holzfurnier
7,3 x 3,8
KOG Regensburg 8001

266.Mann mit hohem Hut
Tempera, Schiefer
40,3 x 25,3
KOG Regensburg 8280

267.Historisches Porträt
Tempera, Leinwand
10 x 9,5
KOG Regensburg 8281

268.Historisches Porträt eines Mannes
Tempera, Leinwand
9,5 x 6,5
KOG Regensburg 8282

Porträts von Nonnen und Geistlichen

269.Nonne Brustbild
Tempera, Leinwand
39,8 x 33,7
KOG Regensburg 8221

270.Nonne mit Buch, rücks. Kleine Skizzen.
Um 1920
Tempera, Leinwand
20,5 x 14,5
KOG Regensburg 8116

271.Lesende Nonne, Halbfigur. Nach 1920
Tempera, Holz
23,4 x 20
KOG Regensburg 7957

272.Kopf einer Nonne. Nach 1920
Tempera, Holz
10,3 x 6
KOG Regensburg 7953

273.6 Nonnen-Frauen in Schleiern. 1920/25
Bleistift und Tempera, Holz
18,2 x 13,1
KOG Regensburg 7955

274.Halbfigur einer lesenden Nonne, rücks. 5
Skizzen. Recto um 1920, verso 1920/25
Tempera, Holz

27,1 x 17,3
KOG Regensburg 8039

275.Halbfigur einer lesenden Nonne, rücks.
männlicher Studienkopf. Um 1920
Tempera, Holz
11,5 x 8,8
KOG Regensburg 8067

276.Junge Nonne, rücks. betende Nonne vor
Altar mit Fahnen geschmückt. Um 1920
Tempera, Holz
21,4 x 13,7
KOG Regensburg 8037

277.Brustbild eines jungen Geistlichen,
historisch, rücks. 3 Skizzen, Bauern, visionäre
Landschaft, weibliches Porträt. Um 1920, rücks.
zwischen 1900 u. 1920
Tempera, Holz
11,1 x 14,4
KOG Regensburg 8065

278.Sitzender hoher Geistlicher und dienender
Mönch. Um 1917
Tempera, Pappe
18,7 x 9,7
KOG Regensburg 7832

279.Porträt eines Geistlichen in rotem Gewand,
rücks. 3 kleine Skizzen, Erscheinung Christi,
Halbfiguren von Geistlichen. 1917/20
Tempera, Holz
21,5 x 14,5
KOG Regensburg 8097

280.Geistlicher, rücks. männliche Halbfigur im
Profil
Tempera, Holz
14,9 x 11,3
KOG Regensburg 8202

281.2 Geistliche, Kardinal und Priester. 1920/25
Tempera, Holz
8 x 5,7
KOG Regensburg 7900

282.Männliche Halbfigur in rotem Gewand,
Geistlicher. Vor 1920
Tempera, Holz
10,5 x 8
KOG Regensburg 7924

283.Figur eines Priesters oder Herrschers
zwischen Säulen, rücks. 2 kleine Skizzen,
Verkündigung, männliche Halbfigur. Nach 1920
Tempera, Holz
11 x 8,5
KOG Regensburg 8031

284. Richter oder Priester im roten Gewand, rücks. 7 kleine Skizzen mit christlichen Darstellungsinhalten. Recto um 1920, verso um 1915/20

Tempera, Holz

21,5 x 17

KOG Regensburg 8009

285.2 Priester. 1915/20

Tempera, Leinwand, auf Holz aufgezogen

19,4 x 9,5

KOG Regensburg 7789

286.3 männliche Halbfiguren, Priester, rücks. männliche Halbfigur. Um 1920

Tempera, Sperrholz

13 x 10

KOG Regensburg 8043

287. Männliche Dreiviertelfigur in langem roten Gewand, Geistlicher. Um 1920

Tempera, Holz

11 x 5,7

KOG Regensburg 7829

288. Männliche Figur, Geistlicher. Um 1920

Tempera, Pappe

13,3 x 8

KOG Regensburg 7874

289. Männliche Halbfigur, Geistlicher. 1915/20

Tempera, Pappe

18 x 7,2

KOG Regensburg 7879

Religiöse bzw. biblische Figuren

Szenen mit Mönchen

290. Klostersgarten

Tempera, Pappe

12,5 x 19

KOG Regensburg 7690

291. Wunderszene unter Mönchen (Skizze). Um 1914?

Tempera, Pappe

21 x 15,6

KOG Regensburg 7788

292. Mönch in einem Raum mit Gewölbe, rücks. männliche Halbfigur. 1920

Tempera, Pappe

13,5 x 9,9

KOG Regensburg 8095

293. Mönch mit erhobenen Armen vor Kirche.

Nach 1920

Tempera, Leinwand

33 x 22

KOG Regensburg 7665

294. Mönche beim Brevier im Kreuzgang, rücks. Handfragment, abstrakte Form. Vor 1920

Tempera, Holz

13,5 x 7

KOG Regensburg 7836

295. Stehender gestikulierender Mönch im Hintergrund eine Kirche. 1915/20

Tempera, Pappe

10 x 4,7

KOG Regensburg 7834

296.2 Mönche. Um 1920

Tempera, Pappe

16,1 x 9,4

KOG Regensburg 7787

Betende und klagende Figuren

297. Messe

Tempera, Leinwand

18,5 x 12,5

nicht signiert

NG O 4334

298. Betender

Tempera, Holz

13,3 x 9,8

nicht signiert

NG O 4333

299. Der Beter

Tempera, Pappe

15,8 x 14

nicht signiert

NG O 4311

300.2 betende Männer. Um 1920

Tempera, Pappe

18,3 x 9,3

KOG Regensburg 7827

301. Betende männliche Figur unter Architekturbogen. Um 1920

Tempera, Leinwand

9,4 x 8,5

KOG Regensburg 7622

302. Kniender Mann mit Kelch, rücks. Halbfigur mit Schleier. Um 1920

Tempera, Holz

11,5 x 6,8

KOG Regensburg 8012

303. Halbfigur eines betenden Einsiedlers. Vor 1910?

Tempera, Pappe

10 x 9,5

KOG Regensburg 7825

304.Klagende Frauen
Tempera, Holz
23 x 14
NG O 4331

305.Klagende Frauen
Tempera, Holz
23 x 18,5
NG O 4284

Heilige, Märtyrer

306.Prediger und der hl. Paulus. Um 1910?
Tempera, Leinwand
21 x 15
Varnsdorf V 3992/86

307.Stehende männliche Figur im roten Gewand
mit erhobenen Armen. Hl. Johannes der
Täufer?. Um/nach 1920
Tempera, Pappe
19 x 8,6
KOG Regensburg 7920

308.Heiliger, rücks. Fragmente von Skizzen.
Recto nach 1920?, verso um 1903
Tempera, Pappe
30,4 x 18,2
KOG Regensburg 8038

309.Hl. Antonius oder Franziskus. Nach 1920
Tempera, Holz
12,8 x 7,7
KOG Regensburg 7898

310.Heiligen- oder Apostelfigur. Um 1915
Tempera, Leinwand
8,4 x 7
KOG Regensburg 7667

311.Hl. Sebastian am Baum, Menge und im
Hintergrund Stadtbild. 1910/15
Tempera, Pappe
13,5 x 9,1
KOG Regensburg 7784

312.Steinigung des heiligen Stefans. 1922
Tempera, Holz
120 x 80,5
NG O 4328

313.Steinigung
Tempera, Holz
21 x 14
Varnsdorf V 4264/86

314.Männlicher Halbakt, Märtyrer, rücks. 4
kleine Skizzen. Um 1920
Tempera, Leinwand

15,5 x 9,5

KOG Regensburg 8111

315.Männliche historische Figur auf Drachen
stehend: Hl. Georg, männlicher historischer
Studienkopf, rücks. Auffahrt einer Figur in den
Himmel. 1920/25
Tempera, Holz
25,1 x 6,3 bzw. 4,7
KOG Regensburg 8016

316.Schleier der Veronika
Tempera, Leinwand
24,5 x 20,5
NG O 4316

317.Hl. Martin und Bettler. Vor 1910?
Tempera, Pappe
21,7 x 15,8
KOG Regensburg 7785

318.Reiter sein Pferd zügelnd, hl. Georg?,
rücks. männliche Figur auf Felsen von Flammen
umgeben. 1920/25
Tempera, Holz
13,7 x 9,2
KOG Regensburg 8082

319.Prophet
Tempera, Holz
19 x 12,5
OG Liberec O 343

320.Schutzengel
Tempera, Holz
22 x 15
Varnsdorf V4257/86

Weibliche Figuren mit Schleier

321.Weibliche Dreiviertelfigur – Maria. Nach
1920
Tempera, Holz
16 x 9,2
KOG Regensburg 7940

322.Halbfigur Mariae. Um 1920
Tempera, Pappe
5,5 x 5,0
KOG Regensburg 7896

323.Weibliches halbfiguriges Porträt. Nach
1920
Tempera, Holz
18 x 9,3
KOG Regensburg 7945

324. Skizze zu 3 weiblichen Köpfen, rücks. 5
kleine Skizzen. Nach 1920
Bleistift und Tempera, Pappe
20 x 16,3
KOG Regensburg 8057

325. Weiblicher Kopf mit Schleier, Maria. Um
1920
Tempera, Pappe
14,5 x 15,7
KOG Regensburg 7668

326. Drei Frauen mit Schleier. Nach 1920
Tempera, Holz
19,3 x 12,5
KOG Regensburg 7954

327. Frauenfigur mit Schleier. Nach 1920
Tempera, Leinwand, auf Spannrahmen
aufgezogen
21,7 x 18
KOG Regensburg 7958

328. Frauenkopf mit Schleier, im Hintergrund
Gebirgslandschaft. Um 1922
Tempera, Holz
21,0 x 18,5
KOG Regensburg 7959

329. Weiblicher Kopf mit rotem Schleier –
Maria. Nach 1920
Tempera, Pappe
15 x 11
KOG Regensburg 7831

330. Halbfigur Mariae. Nach 1920
Tempera, Pappe
16,3 x 14
KOG Regensburg 7680

331. Halbfigur Mariae, rücks. Studienkopf eines
bärtigen Mannes. Um 1920
Tempera, Sperrholz
14,1 x 13
KOG Regensburg 8087

332. Weiblicher Studienkopf mit Schleier. Nach
1920
Tempera, Holz
11,5 x 8,0
KOG Regensburg 7871

333. Weiblicher Studienkopf mit Schleier.
1920/25
Tempera, Sperrholz
9,4 x 4,5
KOG Regensburg 7819

334. Weiblicher Studienkopf mit Schleier, rücks.
weiblicher Studienkopf mit Schleier. Nach 1920
Tempera, Holz
13,8 x 9,6
KOG Regensburg 8060

335. Frau mit langem Gewand und Schleier
(unvollendet)
Tempera und Bleistift, Schiefer
40 x 40
KOG Regensburg 8220

336.2 Frauen mit Schleier aus Schale trinkend.
1920/25
Tempera, Schiefer
12,2 x 15,5
KOG Regensburg 7956

337. Die drei Marien, rücks.
Landschaftsfragment.
Tempera, Leinwand
17,3 x 9,9
KOG Regensburg 8254

338. Die drei Marien?, rücks. kniender betender
Mann. 1920/25
Tempera, Sperrholz
9 x 7
KOG Regensburg 8078

Figuren in visionärer Verzückung

339. Der Prophet
Tempera, Holz
45,3 x 36
NG O 4320

340. Johannes auf Pathmos?, rücks. männliche
Figur. Um 1916
Tempera, Sperrholz
11,8 x 9,3
KOG Regensburg 7809

341. Evangelist mit Engel (Johannes auf
Pathmos?), rücks. männliche Halbfigur. Um
1920
Tempera, Leinwand
16,5 x 13
KOG Regensburg 8092

342. Johannes auf Pathmos, rücks.
Verkündigung und Darbringung im Tempel.
1920/25
Tempera, Holz
15,5 x 8,6
KOG Regensburg 8080

343. Figur eines Heiligen auf einem Felsen
sitzend, rücks. männliche Figur. Um 1916
Tempera, Sperrholz

11,8 x 9,3
KOG Regensburg 7809

344.Vision der sieben Leuchter. 1916
Tempera, Holz
34 x 20
NG O 4315

345.Johannes Evangelist
Tempera, Holz
22,8 x 13
NG O 4285

346.Kniender Mann in der Gebirgseinöde:
Johannes in der Wüste?, rücks. orientalischer Palast
und Figuren. Um 1915
Tempera, Holz
14,7 x 10,0
KOG Regensburg 8109

347.Johannes der Täufer. 1916
Tempera, Holz
34 x 19,2
signiert links im Bild „AB 1916“
KOG Regensburg 8178

348.Figur mit ekstatischer Geste vor rotem
Hintergrund, Moses empfängt die
Gesetzestafeln?, rücks. Halbfigur Mariae.
1920/25
Tempera, Holz
11,4 x 10,2
KOG Regensburg 8075

349.Moses vor dem Dornbusch. 1915
Tempera, Holz
65 x 46
signiert
NG O 4319

350.Männliche Figur in rotem Gewand am
Felsen über einer Stadt, am Himmel
Erscheinung des Gekreuzigten. Um 1920
Tempera, Pappe
21,2 x 11,5
KOG Regensburg 7816

351.Schwarzgekleidete Heiligenfigur vor dem
Gekreuzigten (hl. Franziskus?), rücks. 2 kleine
Skizzen, blaue Landschaft, Mönch vor
übergroßen Fuß Christi. Recto um 1909, verso
nach 1920
Tempera, Holz
17,2 x 8,9
KOG Regensburg 8036

352.Gestikulierende männliche Figur auf
Felsgestein sitzend, rücks. Fragmente kleiner
Skizzen. Um 1910
Tempera, Holz

11,1 x 10,0
KOG Regensburg 7828

353.Einsiedler in Landschaft
Tempera, Pappe
15,5 x 13,5
KOG Regensburg 8273

Christlich – symbolische Darstellungen

354.Vision des heiligen Franziskus
Tempera, Leinwand
70 x 46
NG O 4330

355.Aus der Apokalypse. Um 1915?
Tempera, Holz
21,5 x 16,3
KOG Regensburg 8165

356.Karfreitag. 1915
Tempera, Leinwand
56 x 41,7
NG O 4321

357.Mann im roten Gewand beim toten
Christus, rücks. bärtiger männlicher Kopf. Um
1916
Tempera, Sperrholz
13,9 x 16,5
KOG Regensburg 7786

358.Leichnam Christi mit Kerzen, rücks.
undeutliche Szene, wohl Beweinung. Um 1920
Tempera, Holz
13 x 18,3
KOG Regensburg 8085

359.Toter Christus im symbolischen Raum.
1920/25
Bleistift mit Tempera, Holz
15,7 x 13,2
KOG Regensburg 7794

360.Das Lamm Gottes in der Glorie, rücks.
männliche Dreiviertelfigur mit Kranich.
1920/25
Tempera, Holz
14 x 8,8
KOG Regensburg 8096

361.Lamm Gottes
Tempera, Linoleum
27 x 21,8
KOG Regensburg 8248

362.Auferstehung Christi und strahlender Kopf,
rücks. männliche Halbfigur. Um 1920

- Tempera, Holz
9,5 x 17,8
KOG Regensburg 8105
- 363.Kopf eines jungen Priesters, rücks.
Auferstehung. 1920/25
Tempera, Holz
8,1 x 6,1
KOG Regensburg 8089
- 364.Halbfigur Christi mit blühender
Dornenkrone. Um 1920/25
Tempera, Holz
14 x 8,5
KOG Regensburg 7817
- 365.Erscheinung des Kruzifixes, rücks.
männliche Halbfigur. Um 1920
Tempera, Leinwand
13,4 x 11,9
KOG Regensburg 8093
- 366.Christus in der Mandorla erscheint
Wanderern im Gebirge, rücks. vier kleine
Skizzen. 1920/25
Tempera, Holz
23,0 x 17,5
KOG Regensburg 8074
- 367.Kämpfer und schwebender Engel
Tempera, Holz
22,5 x 17,5
Varnsdorf V 4250/86
- 368.Symbolische Szene. 1922
Tempera, Karton
18,5 x 15
OG Liberec O 1980
- 369.Messopfer vor Gebirgskulisse. 1920/25
Tempera, Holz
9,5 x 7,2
KOG Regensburg 8072
- 370.Zwei Figuren und Wolke: Wunderszene?
1910/15 nach 1920
Tempera, Pappe
8,9 x 5,8
KOG Regensburg 7849
- 371.Gottvater in der Glorie über der Erde. Um
1920
Tempera, Pappe
19,6 x 15
KOG Regensburg 7661
- 372.Wunderheilung
Tempera, Schiefer
40,3 x 26,2
KOG Regensburg 8214
- 373.Nonne mit Christuskind und
Landschaftsausblick, rücks. Nonne. Um 1920
Tempera, Holz
13,7 x 11
KOG Regensburg 8029
- 374.Visionäre Szene: apokalyptischer Engel
Tempera, Holz
46,8 x 35,5
KOG Regensburg 8230
- 375.Engelschor
Tempera, Pappe
17 x 13,7
NG O 4312
- 376.Vision. 1919
Tempera, Pappe
29 x 21,5
signiert auf der Rückseite „A. Brömse 1919“
OG Liberec O 337
- 377.Madonnenvision über Gebirgslandschaft
Tempera, Holz
21 x 11,7
KOG Regensburg 8274
- 378.Madonnenstatue vor einem Vorhang
Tempera, Holz
11,5 x 5,6
KOG Regensburg 7811
- Konkrete biblische Szenen***
- Altes Testament***
- 379.Zwei männliche historische Figuren, Saul
und David, rücks. männliche historische
gekleidete Halbfigur. Um 1920
Tempera, Leinwand
13,9 x 7,3
KOG Regensburg 8052
- 380.David und Saul, rücks. Skizzen. Um 1920?
Tempera, Holz
14 x 13,3
KOG Regensburg 8166
- 381.Rückkehr des verlorenen Sohnes. Um 1920
Tempera, Pappe
17,3 x 9,8
KOG Regensburg 7837
- 382.Judith
Tempera, Holz
26,5 x 18
OG Liberec O 1952

383. Judith mit dem Haupt des Holofernes.
1915/1920
Tempera, Pappe
19 x 13,5
KOG Regensburg 7962

384. Enthauptung Josephs, rücks. Madonna mit
Kind, 4 Studienköpfe. Um 1918/20
Tempera, Holz
22 x 15
KOG Regensburg 8013

385. Susanna und die beiden Alten, rücks.
Fragment einer Landschaftsskizze
Tempera, Leinwand
16 x 21,1
KOG Regensburg 8112

386. Weiblicher Halbakt, Susanna, rücks. 4
Skizzen mit Studienköpfen. Recto 1910/15,
verso 1915/20
Tempera, Leinwand
16,1 x 14,8
KOG Regensburg 8119

387. Weiblicher Halbakt, Susanna, rücks.
verschleierte Frauen und weiße Rose. Recto
1910/15, verso um 1920
Tempera, Leinwand
16 x 15
KOG Regensburg 8120

388. Susanna und die beiden Alten, rücks.
Landschaftsfragment. Recto: um 1910, verso
um 1900
Tempera, Leinwand
16,2 x 21,2
KOG Regensburg 8253

Neues Testament

389. Tanz der Salome. 1920/25
Tempera, Pappe
19 x 18,5
KOG Regensburg 7961

390. Silberling. 1916/1920?
Tempera, Leinwand
45,5 x 28,5
signiert oben rechts „AB“
KOG Regensburg 8168

391. Judas bringt die Silberlinge
Tempera, Holz
15 x 17
Varnsdorf V 3993/86

392. Auferweckung eines Toten. 1913
Tempera, Leinwand
65 x 85

signiert
NG O 4322

393. Auferweckung des Lazarus
Tempera, Pappe
22 x 14,8
Varnsdorf V 3991/86

394. Judas und die Pharisäer. Vor 1910?
Tempera, Holz
61,5 x 44
OG Liberec O 342

Passionsdarstellungen

Mehrfigurige Darstellungen – Schaustellung/Verspottung, Kreuzigung, Kreuzabnahme, Beweinung, Pieta

395. Christus mit Dornenkrone. Vor 1910?
Tempera, Holz
71,7 x 43,5
OG Liberec O 340

396. Verspottung Christi. Nach 1920
Tempera, Leinwand
50,9 x 34,4
KOG Regensburg 8188

397. Ecce Homo. Nach 1920?
Tempera, Holz
41,5 x 42
KOG Regensburg 8199

398. Verspottung Christi. Nach 1920?
Tempera, Leinwand
29,0 x 21,5
KOG Regensburg 7815

Kreuzigungsszene

399. Kreuzigung, rücks. ungleiches Paar.
1920/25
Tempera, Holz
15 x 21,7
KOG Regensburg 8091

400. Christus am Kreuz, Maria und Johannes.
Nach 1920
Tempera auf Ölkreide, Pappe
26,2 x 16,6
KOG Regensburg 7801

401. Christus am Kreuz. 1920/25
Tempera, Sperrholz
23,5 x 15,5
KOG Regensburg 7802

402.Kreuzigung. Um 1922
Tempera, Pappe
15,8 x 11
KOG Regensburg 7796

403.Kreuzigung. Nach 1920
Tempera, Holz
21 x 13,5
KOG Regensburg 7808

404.Kreuzigungsgruppe – unvollendet, rücks.
Skizzen u. Skizzenfragmente. Um 1920
Tempera, Holz

220 x 108
KOG Regensburg 8247

405.Kreuzigung, rücks. Holzschnitt. Um/nach
1915
Tempera, Sperrholz
25,1 x 11,5
KOG Regensburg 8249

406.Der Gekreuzigte mit Maria und Johannes
Tempera, Pappe
16,5 x 15
NG O 4310

Todesstunde

407.Skizze zu Todesstunde. Um 1909?
Tempera, Sperrholz
5,1 x 12,3
KOG Regensburg 7781

408.Skizze zu Todesstunde. Um 1910?
Tempera, Holz
8,5 x 10,9
KOG Regensburg 8275

409.Skizze zu Todesstunde. Um 1910?
Tempera, Holz
6,8 x 10
KOG Regensburg 8270

410.Skizze zu Todesstunde, rücks. ungleiches
Paar. Um 1910?
Tempera, Holz
15 x 21,7
KOG Regensburg 8091

411.Skizze zu Todesstunde. Um 1910?
Tempera, Holz
17 x 23
KOG Regensburg 8174

412.Skizze aus dem Umkreis der Todesstunde.
Um 1910?
Tempera, Leinwand
11 x 16,2
KOG Regensburg 7659

413.Skizze zur Todesstunde, rücks.
Kreuzabnahme, Skizzenfragmente. Zwischen
1910 – 1915?
Tempera, Holz
18,7 x 23,0
KOG Regensburg 8126

414.Skizze zu Todesstunde. Zwischen
1910-1915?
Tempera, Holz
16 x 21
Varnsdorf V 4266/86

415.Skizze zu Todesstunde. Um 1915?
Tempera, Holz
20,5 x 27,5
NG O 4309

Kreuzabnahme, Beweinung, Grablegung, Pieta

416.Kreuzabnahme
Tempera, Holz
70 x 59
NG O 4218

417.Kreuzabnahme. Um 1920
Tempera, Holz
8,3 x 8
KOG Regensburg 8268

418.Kreuzabnahme, unvollendet. 1920/25
Bleistift und Tempera, Holz
22,2 x 13,4
KOG Regensburg 7803

419.Kreuzabnahme. Um 1920
Tempera, Pappe
18,7 x 17,4
KOG Regensburg 7799

420.Ausschnitt einer Kreuzabnahme
Tempera, Holz oder Leinwand?
23,8 x 15,4
KOG Regensburg 7901

421.Kreuzabnahme, rücks. drei Skizzen.
1920/25
Tempera, Holz
20,3 x 17,7
KOG Regensburg 8110

422.Kreuzabnahme, unvollendet, rücks. Skizzen
(u.a. Selbstporträt, weiblicher Akt, Frauen mit
pelzbesetzten Mänteln)
Tempera, Leinwand
63 x 49,4
KOG Regensburg 8196

423.Kreuzabnahme
Tempera, Holz

51,5 x 29,7
KOG Regensburg 8162

424. Beweinung
Tempera, Eternit
33,5 x 32,5
signiert unten rechts „AB“
OG Liberec O 338

425. Kreuzabnahme, rücks. Holzschnitt
Tempera, Holz
20 x 15
KOG Regensburg 8252
426. Kreuzabnahme, rücks.
Landschaftsfragment. Nach 1920
Tempera, Leinwand
32 x 26
KOG Regensburg 8267

427. Beweinung Christi, rücks. weiblicher
Studienkopf. Um 1920
Tempera, Sperrholz
14,1 x 9,7
KOG Regensburg 8088

428. Kreuzabnahme
Tempera, Holz
16,2 x 13,2
Varnsdorf V 3989/86

429. Beweinung. 1914
Öl, Leinwand
150,5 x 83
signiert oben links „Ostern 1912 AB“
NG O 4217

430. Beweinung Christi. 1920/25
Tempera, Sperrholz
13 x 66
KOG Regensburg 7833

431. Beweinung Christi. Um 1920
Tempera, Sperrholz
10,7 x 7,8
KOG Regensburg 7892

432. Beweinung Christi, rücks. fünf männliche
Köpfe. Nach 1920
Tempera, Leinwand
21 x 18
KOG Regensburg 8084

433. Beweinung (Pietà). Nach 1920?
Tempera, Pappe
11,3 x 6,0
KOG Regensburg 7797

434. Beweinung (Pietà). Um 1912/15?
Tempera, Sperrholz
12,2 x 8,0
KOG Regensburg 7798

435. Beweinung Christi. Nach 1920
Tempera, Pappe
19,2 x 26,6
KOG Regensburg 7660

436. Beweinung, Skizze
Tempera, Holz
30 x 40
NG O 4318

437. Beweinung Christi
Tempera, Holz
18 x 19,5
Varnsdorf V 4251/86

438. Beweinung
Tempera, Holz
52,8 x 33,5
NG O 4323

439. Grablegung Christi/Beweinung
Tempera, Leinwand
21,5 x 15
Varnsdorf V 4241/86

440. Pietà. Rücks. 2 kleine Skizzen,
Verkündigung, Stilleben. 1920/25
Tempera, Sperrholz
13,5 x 6,9
KOG Regensburg 8073

441. Pietà, rücks. Studienkopf eines Priesters.
1920/25
Tempera, Holz
11,6 x 7,6
KOG Regensburg 8033

442. Pietà, rücks. verummter Mann, Narr und
kläffender Hund. Um 1920, rücks. um 1915
Tempera, Holz
9,5 x 7,0
KOG Regensburg 8107

443. Pietà hinter Altar mit Messkelch und Kerze,
rücks. kniender Engel betend. Um 1920
Tempera, Holz
14,5 x 10,5
KOG Regensburg 8076

444. Grablegung
Tempera, Leinwand
27,2 x 20,4
KOG Regensburg 8266

445.Grablegung
Tempera, Holz
13,5 x 9,1
KOG Regensburg 8272

446.Die Frauen am Grab
Tempera, Pappe
14,2 x 22,1
KOG Regensburg 8163

***Christus als Einzelfigur –
Darstellungen in der Art des
Andachtsbildes***

447.Ecce Homo
Tempera, Holz
14,8 x 8
Varnsdorf V 3990/86

448.Verspotteter Christus im Purpurmantel. Vor
1920
Tempera, Holz
5,3 x 5,3
KOG Regensburg 7790

449.Skizze eines Christus an der Geiselsäule,
rücks. männlicher Studienkopf. Um 1920
Tempera, Pappe
8,2 x 7,5
KOG Regensburg 8006

450.Schmerzensmann/Geißelbelter
Tempera, Holz
10 x 19
Varnsdorf V 4244/86

451.Ecce Homo, Halbfigur. Um/nach 1920
Tempera, Holz
20,5 x 16,2
KOG Regensburg 7792

452.Ecce Homo
Tempera, Holz
75,3 x 63,5
NG O 4329

453.Schmerzensmann
Tempera, Holz
10 x 19
Varnsdorf VU 41

454.Gepeinigter. 1924
Öl, Leinwand
79 x 62,9
signiert oben links „AB 1924“
KOG Regensburg 8241

455.Ecce Homo.
Tempera, Leinwand
78,5 x 63,5
NG O 4219

456.Halbakt Christus, rücks. Studienkopf einer
Nonne, männlicher Studienkopf. Um 1920
Tempera, Pappe
15 x 10
KOG Regensburg 8010

Schmerzensmann

457.Schmerzensmann, rücks. Skizzen. Um
1918/20
Tempera, Holz
169,5 x 60,5
KOG Regensburg 8245

458.Erbärmdechristus bzw. Schmerzensmann,
rücks. Figur mit erhobenen Armen. Recto um
1918, verso nach 1920
Tempera, Holz
15 x 9
KOG Regensburg 8034

459.Stehender Erbärmdechristus. Um 1918
Tempera, Sperrholz
14,6 x 7,8
KOG Regensburg 7791

460.Erbärmdechristus und zwei männliche
Köpfe hinter Vorhang. 1920/25
Tempera, Holz
20,0 x 13,4
KOG Regensburg 7793

461.Erbärmdechristus, rücks.
Landschaftsskizze, 3 Skizzenfragmente. Um
1918
Tempera, Pappe
14,3 x 12,8
KOG Regensburg 8103

462.Halbfigur - Erbärmdechristus
Tempera, Holz
7,7 x 6,3
KOG Regensburg 7795

463.Erbärmdechristus, rücks. 2 Studienköpfe.
Um 1918/20
Tempera, Holz
17,8 x 8,8
KOG Regensburg 8106

464.Erbärmdechristus, rücks. 2 kleine Skizzen –
Reiter, Studienkopf. Um 1920
Tempera, Holz
24,5 x 10,5
KOG Regensburg 8011

465. Erbarmdechristus und zwei männliche
köpfe hinter Vorhang. 1920/25
Tempera, Holz
20,0 x 13,4
KOG Regensburg 7793

466. Schmerzensmann. 1916/1920
Tempera, Holz
24,5 x 13,3
KOG Regensburg 8164

467. Christus im Kerker, rücks. Skizzen, v.a.
hist. Porträts. 1920/25
Tempera, Holz
91,7 x 61
KOG Regensburg 8263

468. Schmerzensmann. 1916/1920
Tempera, Holz
24,5 x 13,3
KOG Regensburg 8164

469. Halbfigur Christi, rücks. 5 kleine Skizzen,
männliche Studienköpfe in historischer
Kleidung, Skizzenfragmente. Um 1920
Tempera, Sperrholz
16 x 10,3
KOG Regensburg 8104

470. Halbfigur Christi, rücks. Christus am Kreuz
mit Maria. 1920/25
Tempera, Holz
29 x 9,2
KOG Regensburg 8071

Christus am Kreuz

471. Christus am Kreuz. 1920/25
Tempera, Holz
20,8 x 13,4
KOG Regensburg 7800

472. Halbfigur Christus am Kreuz. 1920/25
Tempera, Holz
17,0 x 13,0
KOG Regensburg 7806

473. Christus am Kreuz (Halbfigur), rücks.
Skizze zu Zauberteich, recto nach 1920, verso
um 1903
Tempera, Leinwand
21,1 x 14,2
KOG Regensburg 8098

474. Christus am Kreuz, rücks. 8 kleine Skizzen.
Um 1920
Tempera, Leinwand
15,7 x 21,4
KOG Regensburg 8101

475. Leidender Christus – Brustbild, rücks.
Bauern beim Heuen.
Öl, Holz
49,8 x 31,8
KOG Regensburg 8190

476. Fragment von Christus am Kreuz. Um 1909
Tempera, Pappe
8,5 x 10,0
KOG Regensburg 7782

Vereinzelt vorkommende Motive im Zusammenhang mit der Passionsgeschichte

477. Christus am Ölberg. Um 1910
Tempera, Stoff
ca. 20,5 x 22,5
KOG Regensburg 8250

478. Christus am Ölberg. Um 1920
Tempera, Pappe
22 x 11,7
KOG Regensburg 7658

479. Kreuztragung. 1920/25
Tempera, Holz
19,8 x 13,6
KOG Regensburg 7804

480. Kreuztragung, Sturz unter dem Kreuz.
1915/20
Tempera, Hohlurnier
12,7 x 10,2
KOG Regensburg 7810

481. Sturz Christi unter dem Kreuz. Um 1915/20
Tempera, Pappe
6,6 x 5,4
KOG Regensburg 7899

482. Fall unter dem Kreuz
Tempera, Papier
18 x 19,7
KOG Regensburg 7679

483. Christus wird gefesselt fortgeführt. 1920/25
Tempera, Holz
20,0 x 13,3
KOG Regensburg 7805

484. Das Schweiß Tuch der Veronika. Nach 1920
Tempera, Jutte
16 x 15,5
KOG Regensburg 7663

485. Nach der Kreuzabnahme: Maria, Johannes
und drei leere Kreuze in Landschaft. Um 1915
Öl, Pappe

10,8 x 15,7

KOG Regensburg 8233

486. Mann und zwei Frauen, die beiden Marien und Johannes? Nach 1920

Tempera, Holz

23,2 x 14,8

KOG Regensburg 7918

487. Dies schlafenden Wachen am Grab.

1920/25

Tempera, Holz

17 x 13,6

KOG Regensburg 7807

488. Schächer am Kreuz

Tempera, Holz

41 x 25,5

signiert „AB“

KOG Regensburg 8161

489. Schächer

Tempera, Leinwand

43,5 x 32,7

KOG Regensburg 8232

Weitere Motive aus dem Leben Jesu

490. Verkündigung, rücks. Teil eines großen Gemäldes Hand mit Bauch. Recto um 1920, verso um 1900

Tempera, Leinwand

28 x 24

KOG Regensburg 8100

491. Verkündigung. 1920/1925

Tempera, Pappe

26,0 x 18,7

KOG Regensburg 7814

492. Verkündigung

Tempera, Holz

24,5 x 21,5

Varnsdorf V 4249/86

493. Verkündigung. Um 1920

Tempera, Pappe

21,5 x 16,5

KOG Regensburg 7812

494. Verkündigung, rücks. Mönche auf der Rast vor einer Stadt. Nach 1920

Tempera, Holz

15,5 x 7

KOG Regensburg 8077

495. Verkündigung. Nach 1920

Tempera, Leinwand, auf Holz aufgezogen

11 x 12,5

KOG Regensburg 7783

496. Verkündigung, rücks. 3 Männer und Landschaftsausblick. Nach 1920

Tempera, Holz

9,2 x 11,6

KOG Regensburg 8032

497. Skizze zur Verkündigung oder Evangelist mit Engel? 1920/25

Tempera, Pappe

24 x 19,8

KOG Regensburg 7889

498. Geburt Christi, rücks. 19 Studien, v. a.

Köpfe. Recto: nach 1915, verso: unterschiedlich zwischen 1902 und 1910

Tempera, Leinwand, recto Tempera, Holz

61 x 41,2

KOG Regensburg 8223

499. Geburt Christi oder Geburt Mariae.

Zwischen 1915 und 1920

Tempera, Pappe

22,5 x 15

KOG Regensburg 7891

500. Geburt Christi (unvollendet). Um 1915

Tempera, Leinwand

19 x 16

KOG Regensburg 7664

501. Jesus und Maria in der Krippe, rücks.

Landschaftsfragment. Recto: um 1915/20, verso: um 1900

Tempera, Leinwand

65,3 x 41

KOG Regensburg 8262

502. Die hl. Familie, rücks. Zauberteich. Verso um 1903

Recto: Öl, Leinwand, verso: Tempera, Leinwand

55,7 x 40,4

KOG Regensburg 8186

503. Anbetung der Könige. Nach 1920?

Tempera, Holz

31,3 x 22,9

KOG Regensburg 8180

504. Anbetung der Könige, gerahmt, rücks. Teil einer kleinen Landschaftsskizze. Vor 1910

Tempera, Pappe

14,0 x 10,8

KOG Regensburg 7886

505. Anbetung der Hirten, rücks. Fragment zu

Trauernder Mann am Meeresstrand. Recto um 1920, verso um 1900

Tempera, Pappe

21,2 x 11,7
KOG Regensburg 8102

506.Taufszene. Um 1917
Tempera, Pappe
13,2 x 12
KOG Regensburg 7662

507.Der wunderbare Fischfang
Tempera, Pappe
21 x 24
OG Liberec O 336

508.Sturm auf dem Meer, Navicella. 1920/25
Tempera, Pappe
20,5 x 15,5
KOG Regensburg 7813

509.Letztes Abendmahl
Tempera, Holz
30,5 x 25
NG O 4325

510.Auferstehung
Tempera, Pappe
36 x 21
Varnsdorf V 4110/86

511.Auferstehung, rücks. Landschaftsfragment,
Recto: nach 1920, verso um 1900
Tempera, Leinwand
18,8 x 10,2
KOG Regensburg 8255

512.Auferstehung, rücks. betender Mönch.
Nach 1920?
Tempera, Holz
13,8 x 11,5
KOG Regensburg 8278

513.Christus in Emmaus
Tempera, Pappe
26,5 x 21,3
NG O 4326

514.Christus in Emmaus
Tempera, Holz
15 x 12
NG O 4327

515.Verklärung bzw. Himmelfahrt Christi. Um
1920
Tempera, Pappe
16 x 13,8
KOG Regensburg 7657

516.Triptychon: Maria mit Kind, Christus mit
Aposteln, Pietà
Tempera, Holz (Balken)

cca. 21 x 65,7
KOG Regensburg 8187

Madonnen- und Mariendarstellungen

517.Madonna mit Kind. Nach 1912
Öl, Pappe
27,3 x 19,6
KOG Regensburg 8265
518.Skizze zur Madonna
Tempera, Holz
61,5 x 49
NG O 4314

519.Madonna mit Kind und Birne. 1920/25
Tempera, Pappe
24,5 x 15,8
KOG Regensburg 7888

520.Madonna mit Kind
Tempera, Pappe
9,6 x 6,5
KOG Regensburg 8271

521.Madonna mit Kind als Standbild in der
Landschaft von Engeln umschwirrt, rücks. 2
Männer in der Einöde und Vogel. 1920/25
Tempera, Holz
16,8 x 9,4
KOG Regensburg 8081

522.Madonna mit Kind, rücks. Christus am
Kreuz über Hausdächern. 1920/25
Tempera, Schiefer
13,0 x 10,7
Rücks.: Angaben zur Technik
KOG Regensburg 7838

523.Madonna mit Kind
Tempera, Holz
13 x 11,2
Varnsdorf V 3945/86

524.Halbfigur – Maria. 1920/25
Tempera, Pappe
11 x 9,5
KOG Regensburg 7893

525.Marienfigur, rücks. Mann mit Halskrause.
Um 1920
Tempera, Sperrholz
20 x 5,9
KOG Regensburg 8017

526.Madonna mit Kind vor Landschaft. Um
1915
Tempera, Leinwand
10,4 x 10

KOG Regensburg 7666

527. Thronende Madonna mit Kind, Engel und Stifter, rücks. Märtyrer und Henker. Um 1929
Tempera, Holz
10 x 8,3
KOG Regensburg 8030

528. Marientod (unvollendet), rücks. 51 Skizzen u. Skizzenfragmente. Nach 1920
Tempera, Holz
96,8 x 178,1
KOG Regensburg 8246

529. Madonna mit Kind. Nach 1912
Öl, Pappe
27,3 x 19,6
KOG Regensburg 8265

530. Madonna mit Engeln
Tempera, Holz
35,5 x 47
NG O 4317

Bettlertypen, Arme, Blinde und anders vom Schicksal gezeichnete Menschen

531. Blinder Bettler
Öl, Leinwand
100,3 x 89,6
KOG Regensburg 8184

532. Grotesker männlicher Studienkopf
Tempera, Leinwand
29 x 18,5
KOG Regensburg 7625

533. Grotesker weiblicher Studienkopf, rücks. Fragment eines größeren Gemäldes. Um 1915
Tempera, Leinwand
17,7 x 19,5
KOG Regensburg 7630

534. Drei Köpfe von Bettlern, rücks. Landschaftsfragment. Um 1915
Tempera, Leinwand
26,5 x 16
KOG Regensburg 7632

535. Bettler und Hund auf der Straße. Um 1920
Tempera, Leinwand
17 x 10,8
KOG Regensburg 7634

536. Drei arme Leute, rücks. Figurenskizzen
Tempera, Papier
37,7 x 38

KOG Regensburg 7745

537. Brustbild eines alten Mannes mit einer Münze: Bettler, Der Zinsgroschen. Um 1920
Tempera, Schiefer
15 x 7,5
KOG Regensburg 7843

538. Bettler und Krüppel und kleines Kind, rücks. Skizze eines männlichen Studienkopfes. Um 1915
Tempera, Pappe
24,6 x 19,2
KOG Regensburg 7854

539. Blinder mit Kind
Öl, Holz
71,8 x 50,8
KOG Regensburg 8198

540. Drei Blinde
Tempera, Leinwand
27,5 x 24
nicht signiert
NG O 4324

541. Männer mit Hund
Tempera, Holz
36,5 x 23,3
signiert oben links „ABrömse“
KOG Regensburg 8212

542. Blinde
Tempera, Holz
36,5 x 23,8
NG O 4332

543. Drei männliche Köpfe. Nach 1920
Tempera, Holz
15,0 x 17,4
KOG Regensburg 7917

544.6 männliche Köpfe. Nach 1920
Tempera, Leinwand
33,3 x 22
KOG Regensburg 7915

545.2 männliche Charakterköpfe. Um 1920
Tempera, Leinwand
23 x 14,5
KOG Regensburg 8277

546.2 männliche Köpfe, Blinde. Um 1920
Tempera, Schiefer
14,5 x 14
KOG Regensburg 7845

547.4 männliche Köpfe, Blinde. Um 1920
Tempera, Holz
10,5 x 4,8

KOG Regensburg 7932

548. Der Blinde und seine Führerein?. Nach 1920?

Tempera, Schiefer

40,3 x 39,6

KOG Regensburg 8219

549. „Arme Leute“ ?

Tempera, Holz

72 x 61,6

KOG Regensburg 8228

550. Zwei Frauen am Tisch

Tempera, Leinwand

111 x 96

KOG Regensburg 8239

551. Zwei Männer am Tisch

Öl, Leinwand

90,7 x 45,7

KOG Regensburg 8242

552. Narr mit Hund. rücks. 3 Skizzen, Geistliche in einer Stadt, 2 Brustbilder. Recto um 1915, verso 1920/25

Tempera, Sperrholz

20,7 x 18

KOG Regensburg 8140

553. Männliches Porträt mit expressivem

Ausdruck

Öl, Leinwand

51,7 x 38,2

KOG Regensburg 8195

554. Profilporträt eines Mannes mit zurückgelegtem Kopf, rücks. Landschaftsfragment

recto: Öl, Leinwand, verso: Tempera, Leinwand
70 x 46,5

KOG Regensburg 8197

Unterschiedliche, vereinzelte, teils unbestimmbare Motive

555. Kirchenväter

Öl, Leinwand

150 x 149,5

OG Liberec O 344

556. Die Versammlung

Tempera, Leinwand

47,2 x 33,3

KOG Regensburg 8169

557.5 Studien, Stilleben mit präpariertem Vogel, 4 Studienköpfe

Tempera, Holz

35,7 x 45

KOG Regensburg 8192

558. Stilleben, rücks. Studienköpfe. Recto um 1900, verso um 1920

Tempera, Leinwand

26,5 x 36,5

KOG Regensburg 7966

559. Symbolische Skizze mit Säugling und Früchten

Tempera, Leinwand, auf Pappe aufgezogen

9 x 11,7

KOG Regensburg 7904

560. Studie eines Pfirsichs auf einem Teller. 1920/25

Tempera, Holz

13 x 16,5

KOG Regensburg 7942

561. Hände und Frucht. 1922

Tempera, Schiefer

15,5 x 14,5

signiert unten in der Mitte „BA MCMXXII“
KOG Regensburg 7840

562. Symbolische Szene mit drei männlichen Figuren. Nach 1920

Tempera, Holz

20,2 x 9,0

KOG Regensburg 7937

563. Halbfigur eines Mannes vor der Kulisse eines Feldes mit grasendem Tier, rücks. 3 kl. Skizzen. Untersch. zwischen 1915 – nach 1920

Tempera, Holz

16,5 x 16,7

KOG Regensburg 8003

564. Mann in Winterkleidung am Tisch sitzend. Um 1915?

Tempera, Pappe

21,5 x 16,5

KOG Regensburg 7882

565. Männlicher Studienkopf mit grünem Hut und Fisch auf dem Teller. 1915/20

Tempera, Leinwand

23 x 16

KOG Regensburg 7633

566. Drei männliche Figuren hinter Tisch mit Krug. 1920/25

Tempera, Holz

18,6 x 9,1

KOG Regensburg 7938

567. Schwangere in Begleitung von zwei Männern, rücks. 4 Studien. Nach 1920
Tempera, Holz
66 x 35,1
KOG Regensburg 8231

568. Symbolische Szene, Enthauptung
Tempera, Pappe
15,5 x 12,5
KOG Regensburg 8225

569. Geige
Tempera, Pappe
4,9 x 15,0
KOG Regensburg 7851

570. Ankunft eines Reiters vor dem Schloss, rücks. 2 kleine Skizzen, Peter Brömse, Auferstehender. Um 1920
Tempera, Holz
10,7 x 14,7
KOG Regensburg 8050

571. Metzger bei der Arbeit, rücks. verschleierter Studienkopf. 1920/25
Tempera, Holz
16,6 x 10,5
signiert unten rechts „AB“
KOG Regensburg 8062

572. Aufgebahrter männlicher Leichnam, rücks. Fragment einer Skizze. Nach 1920
Tempera, Sperrholz
11,9 x 16,3
KOG Regensburg 8086

573. Abstrakte Skizze. 1924/5?
Tempera, Pappe
12,4 x 5,2
KOG Regensburg 7905

574. Asiatisch anmutende Figur und Leierspieler, rücks. Skizze.
Bleistift und Tempera, Pappe und Kreidegrundierung
23 x 15
KOG Regensburg 7852

575. Orientale vor Platz. Um 1920
Tempera, Pappe
13,5 x 7,5
KOG Regensburg 7822

576. Männlicher Studienkopf in russischer Volkstracht, rücks. an einem Haus angekommener Reiter. Um 1920
Tempera, Holz
19,4 x 13,5

KOG Regensburg 8053

577. Zwei Figuren in der Einöde: Dante und Vergil?. Um 1912
Tempera, Holzfurnier
8,3 x 8,1
KOG Regensburg 7848

578. Zelebration der Messe, gerahmt, rücks. drei Studien. Recto: 1917/20, verso: 1920
Tempera, Holz
15,5 x 12,5
KOG Regensburg 7821

579. Zelebration der Messe – Priester am Altar
Gouache, Stoff
38,5 x 38,5
KOG Regensburg 8283

580.2 männliche Halbfiguren in historischer Stadt, rücks. Kopfskizze. Um 1920
Tempera, Pappe
20 x 13
KOG Regensburg 7919

581. Studie für eine Sisyphosdarstellung? Um 1900
Öl, Pappe
16,7 x 14,8
KOG Regensburg 7860

582. Abstrakte Formen. 1924/5
Tempera, Holz
13,0 x 12,5
KOG Regensburg 7902

583. Prag im Winter, rücks. lesende Frau mit Schleier. Um 1920?
Tempera, Holz
6,5 x 7
KOG Regensburg 8046

584. Schwer zu identifizierbare Darstellung, Opfergabe oder Beschenkung eines Bettlers. 1920/25
Tempera, Pappe
17,7 x 13,3
KOG Regensburg 7835

585. Schwer zu identifizierbare Darstellung mit Überreichung von Früchten an einen Herrscher. Um 1915?
Tempera, Pappe
17,5 x 9,8
KOG Regensburg 7907

Gruppe von großen Szenen mit Architekturkulissen

586.Ecce Homo. Vor 1910?
Öl, Leinwand
71 x 100
OG Liberec O 339

587.Pilger zum Kreuz Christi. Vor 1910?
Öl, Leinwand
63,5 x 145
OG Liberec O 345

588.Prozession auf der Brücke. Vor 1910?
Öl, Leinwand
74 x 150
OG Liberec O 346

589.Wallfahrtsort. Vor 1910?
Öl, Leinwand
54 x 69
OG Liberec O 341

590.Landschaft mit Ruine. Vor 1910?
Öl, Leinwand
69 x 87
OG Liberec O 347

**Figuren in Räumen (besondere Gruppe,
in den 20er Jahren – stumpfe Farben,
Neigung zu geometrischen Formen)**

591.Männliche Halbfigur im Zimmer mit Apfel.
1920/25
Tempera, Holz
15,8 x 25
KOG Regensburg 7943

592.Halbfigur einer Frau im Tuch seitlich vor
einem Tisch mit Blumen. 1920/25
Tempera, Holz
17 x 13,5
KOG Regensburg 7936

593.Halbfigur einer Frau im Pelzmantel im
Interieur. 1920/25
Tempera, Holz
170 x 135
KOG Regensburg 7948

**Skizzentafeln mit mehreren
Motiven, teils
unterschiedlich datiert**

594.Kleine Skizzen zu Ein Lebenstag, Der
Schimmelreiter, Heiligtum und andere Motive
Tempera, Pappe
27 x 9,2 x 31,8 bzw. 12,5
KOG Regensburg 8155

595.20 Studien, u.a. Ecce Homo, Dante,
weiblicher Akt, männliche Halbfigur vor
Landschaft. Unterschiedlich ca. 1912 - 1920
Tempera, Holz
71,5 x 50,6
KOG Regensburg 8177

596.5 kleine Skizzen, Madonna mit Kind,
Halbfigur eines jungen Mannes, Männliche
Halbfigur, Himmelskönigin, Christus am
Ölberg, rücks. weiblicher Studienkopf mit
Schleier, männlicher Kopf in Landschaft,
Skizzenfragment mit Landschaft . Nach 1920
Tempera, Holz
38,8 x 16,9 bzw. 7,6
KOG Regensburg 8147

597.Weiblicher Kentaur, Madonna mit Kind,
rücks. Selbstbildnis, Fragment einer Skizze.
Verso um 1903, um 1920, recto um 1920
Tempera, Holz
15 x 26
KOG Regensburg 7996

598.Vielzahl kleiner Skizzen auf Vorder- und
Rückseite, u. a. Lanzenstich, Porträts- und
Studienköpfe. Zw. 1915 und 1920
Tempera, Holz
21 x 21,5
KOG Regensburg 8130

599.Vielzahl von kleinen Skizzen vorder- und
rückseitig, u.a. religiöse Darstellungen und
Detailskizzen. Unterschiedlich v. a. 1915-1920
Tempera, Holz
22,0 x 26,7
KOG Regensburg 8131

600.Vielzahl kleiner Skizzen vorn und hinten
mit männlichen und weiblichen Halbfiguren und
einer Landschaft. Unterschiedlich, v. a. um
1920
Tempera, Holz
14,3 x 22, 8
KOG Regensburg 8141

601.3 kleine Skizzen – Engel über der Erde,
Studienköpfe, rücks. historischer männlicher
Studienkopf, weibliche sitzende Figur. Um 1929
Tempera, Sperrholz
13,4 x 14
KOG Regensburg 8019

602.Vielzahl kleiner Skizzen, männliche und
weibliche Studienköpfe (bemalter Holzrahmen).
Nach 1920
Tempera, Holz
Rahmendurchmesser 26 x 18,7, Breite 27
KOG Regensburg 8146

603. Historische männliche Halbfigur, Kleider auf Kleiderständern/Gewandstudie, rücks. Selbstbildnis, sitzende Figur. 1915/20
Tempera, Sperrholz
20,5 x 9,2
KOG Regensburg 7998
604. Vielzahl kleiner Skizzen auf Vorder- und Rückseite u. a. Studienköpfe und religiöse Darstellungen. Unterschiedlich. zw. 1905 bis nach 1920
Tempera, Holz
34,5 zw. 20,5 x 31,0
KOG Regensburg 8151
605. Vielzahl kleiner Skizzen verschiedener Darstellungsinhalte, u. a. auch ein Selbstbildnis, lesende Nonne, religiöse Inhalte. Um 1920
Tempera, Pappe
31,8; 22,7; 9,8 x 23,8; 15,8 ; 10,4
KOG Regensburg 8149
606. Vielzahl kleiner Skizzen verschiedener Darstellungsinhalte, v. a. religiöse Szenen und einige Porträts. Um 1920
Tempera, Holz
21 x 22
KOG Regensburg 8142
607. Vielzahl kleiner Skizzen auf Vorder- und Rückseite, u. a. Landschaften und Studienköpfe, auch Selbstporträt als Maler und Graphiker. Untersch. Zw. 1900 und 1920
Tempera, Holz
38 bzw. 24,5 x 32
KOG Regensburg 8150
608. Kleine Skizzen, strahlender Baum, stehende Figur eines Juden, Studienkopf, Erbärmdechristus, visionäre Szene mit leerem Kreuz, rücks. historischer weiblicher Studienkopf, Christus auf dem Leichentuch, Narr in einem Raum. Unterschiedlich zw. 1917 und nach 1920
Tempera, Holz
21,3 x 17,5
KOG Regensburg 8139
609. Vielzahl verschiedener Skizzen, zumeist religiösen Darstellungsinhaltes, Porträts und religiöse Szenen. Um 1920
Tempera, Pappe
20,8 x 15,9
KOG Regensburg 8143
610. Vielzahl kleiner Skizzen mit Darstellungen aus dem Neuen Testament. Um/nach 1920
Tempera, Sperrholz
21,2 x 16,3
KOG Regensburg 8144
- 611.5 kleine Skizzen, Kreuzabnahme, männliche Studienköpfe, lesende Nonne, weiblicher Studienkopf, rücks. 2 kleine Skizzen und 2 Skizzenfragmente, Trompetenengel in Landschaft. Unterschiedlich zwischen 1915 bis nach 1920
Tempera, Holz
17 x 16,8
KOG Regensburg 8137
612. Vielzahl kleiner Skizzen mit männlichen Halbfiguren und Darstellungen religiösen Inhaltes, u. a. betende Hände, brennender Dornbusch. Um 1920
Tempera, Holz
26,6 x 13,7
KOG Regensburg 8138
613. Vielzahl verschiedener kleiner Skizzen, v. a. Porträts, kleine Skizze zum Toten Sohn, rücks. 3 Skizzen mit Studienköpfen, u. a. Nonne. Unterschiedlich zwischen 1910 und nach 1920
Tempera, Holz
28,2 x 18,4
KOG Regensburg 8135
614. Vorder- und rückseitig kleine Skizzen mit Studienköpfen und Halbfiguren von Nonnen und historischen Figuren. Um/nach 1920
Tempera, Holz
21,2 x 15
KOG Regensburg 8145
615. Vielzahl kleiner Skizzen mit männlichen Halbfiguren und Darstellungen religiösen Inhaltes, u. a. betende Hände, brennender Dornbusch. Um 1920
Tempera, Holz
26,6 x 13,7
KOG Regensburg 8138
- 616.7 kleine Skizzen mit Studienköpfen. 1915/20
Tempera, Holz
18,7 x 7,3
KOG Regensburg 7864
617. Vielzahl von kleinen Skizzen, rücks. Waldlandschaft. Recto zw. 1910 und 1920, verso um 1900
Tempera, Holz
26,7 x 34,9
KOG Regensburg 8134
618. Vielzahl von Skizzen, zumeist religiösen Darstellungsinhaltes auf Vorder- und Rückseite. Untersch. datiert zwischen 1900 bis 1910
Tempera, Holz

58 bzw. 38 x 30 bzw. 20
KOG Regensburg 8157

619. Vielzahl von kleinen Skizzen auf Vorder- und Rückseite, u. a. Studienköpfe, Porträts, religiöse Darstellungen, Porträt von Peter Brömse mit Spielsachen, Moses im Dornbusch. Um 1915
Tempera, Holz
45 x 30,5
KOG Regensburg 8154

620. Vielzahl von kleinen Skizzen vorder- und rückseitig u. a. Porträts, Studienköpfe und religiöse Inhalte. Um 1920
Tempera, Holz
31,3 x 23,0
KOG Regensburg 8133

621. Vielzahl von kleinen Skizzen vorder- und rückseitig u. a. Studienköpfe und religiöse Darstellungen. Unterschiedlich v. a. nach 1920
Tempera, Holz
31,0 x 20,0
KOG Regensburg 8132

622. Vielzahl von kleinen Skizzen vorder- und rückseitig u. a. Studienköpfe und religiöse Inhalte, u. a. Johannes Evangelist, Madonna mit Kind. Um 1920
Tempera, Holz
30,5 x 22,0
KOG Regensburg 8129

623. Vielzahl kleiner Skizzen auf Vorder- und Rückseite, u. a. Studienköpfe, religiöse Inhalte, Johannes Evangelist, Madonna mit Kind. Um 1920
Tempera, Holz
30,5 x 22
KOG Regensburg 8128

624. Detailskizzen auf Vorder- und Rückseite, u. a. Bein, Finger
Tempera, Leinwand
16,7 x 13,5
KOG Regensburg 8122

625. Kleine Skizzen auf Vorder- und Rückseite u. a. Studienköpfe, Maria, visionäre Darstellungen, recto nach 1920, verso 1917/20
Tempera, Leinwand
23,5 x 8,7
KOG Regensburg 8123

626. Vielzahl kleiner Skizzen auf Vorder- und Rückseite, u. a. Peter Brömse. Um 1920
Tempera, Leinwand
22 x 29
KOG Regensburg 8124

627. Vielzahl von Skizzen, zumeist religiösen Darstellungsinhaltes auf Vorder- und Rückseite. Um 1915
Tempera, Holz
50,5 x 29,8 bzw. 140
KOG Regensburg 8156

628. Beidseitig Studien zu vorwiegend männlichen Figuren, um 1920
Tempera, Holz
38,5 x 24
KOG Regensburg 8181

629. Studien (mythologische Szenen, Porträts). Recto nach 1910, verso um 1903
Tempera, Holz
41 (19,8) x 13,3 (25,6)
KOG Regensburg 8193

630. 17 Studien u. a. religiöse Motive
Tempera, Holz
73,8 x 56,1
KOG Regensburg 8203

631. Studien, u. a. Christus mit Dornenkrone, Frau mit pelzbesetztem Mantel. Nach 1920
Tempera, Sperrholz
35,7 x 38,2
KOG Regensburg 8205

632. Studien
Tempera, Holz
40,6 x 29,6
KOG Regensburg 8207

633. Beidseitig Skizzen, vor allem religiöse Motive und Porträts
Tempera, Holz
40,7 x 30,9
KOG Regensburg 8210

634. Beidseitig Skizzen, u. a. Madonna mit Kind, Kreuzabnahme, Geistlicher
Tempera, Holz
35,1 x 23
KOG Regensburg 8216

635. Skizzen, u. a. Paar, weibl. Porträt, Kentaur und Nymphe. Um 1903
Tempera, Holz
55,3 x 44
KOG Regensburg 8222

636. Studien, unter anderem männliche Brustbilder, Landschaft, Venus, rücks. 3 Köpfe.
Tempera, Holz
32,1 x 24,1
KOG Regensburg 8224

637. Beidseitige Skizzen, vor allem Köpfe.
Unterschiedlich datiert
Tempera, Holz
57,5 x 42,9
KOG Regensburg 8227

638. Vielzahl kleiner Skizzen
Tempera, Holz
58,2 x 40,7
KOG Regensburg 8234

639.3 Skizzen: symbolische Szene: Der
Künstler(?) am Venusbrunnen (vgl. Tizian,
Himmliche und irdische Liebe), Toter Christus,
Figur in rot. Unterschiedlich zwischen 1902 und
1912
Tempera, Holz
23,5 x 37 (31,2x45,2)
KOG Regensburg 8236

640.7 Skizzen, u. a. Christus, 2 Engel, rücks. 12
Skizzen, u. a. Kreuzigung
Tempera, Holz
31,5 x 31
KOG Regensburg 8237

641.8 Skizzen, v. a. Porträts und Ausschnitt aus
einer Kreuzabnahme
Tempera, Holz
36 x 29,6
KOG Regensburg 8243

642. Skizzen: Selbst- und Frauenporträt,
Geistliche vor einer Pietà, rücks. historisches
Porträts eines Geistlichen und einer Fürstin,
Holzschnitte
Tempera, Holz
38,5 x 20,8
KOG Regensburg 8256

643.3 Studien: Nonne, Selbstporträt,
Grablegung
Tempera, Holz
44,1 x 18,3
KOG Regensburg 8259

644. Beidseitig Skizzen, u. a. Mythologisches,
Porträts, Studienköpfe. Recto: nach 1900, verso:
nach 1910, nach 1920
Tempera, Pappe
46 x 40
KOG Regensburg 8260

645. Skizzen, u. a. Fruchtschale, Geistlicher,
Porträt. Nach 1920
Tempera, Pappe
22,5 x 19,6

KOG Regensburg 8279

Marginalia (Kleinformatiges, stark Beschädigtes, Fragmentarisches)

646. Inhaltlich schwer definierbare
Darstellungen mit Randskizzen. Um 1900
Tempera und Kohle, grünliches Zeichenpapier
25,9 x 48,5

KOG Regensburg 7741

647. Mann am Tisch sitzend mit kargem Essen
gedeckt. 1920/25

Tempera, Pappe

18,5 x 18,5

KOG Regensburg 7910

648. Szene mit einer Menschengruppe. Um 1915

Tempera, Holz

19,3 x 12,9

KOG Regensburg 7908

649. Zwei Männer in langen Gewändern mit
erhobenen Armen. Um 1920

Tempera, Pappe

8,2 x 7,5

KOG Regensburg 7906

650. Gebirgslandschaft, rücks. 2 kleine Skizzen,
historische männliche Figuren. Um 1920

Tempera, Holz

16,3 x 17,5

KOG Regensburg 7981

651. Skizzenfragment mit weiblicher Figur,
Skizzenfragment mit männlicher historischer

Figur. 1920/25

Tempera, Holz

14 x 3,5

KOG Regensburg 8025

652.2 Skizzen mit weibliche Halbfiguren in
Schleier, rücks. männliche Halbfigur mit Hasen.

Nach 1920

Tempera, Holz

22 x 5,2

KOG Regensburg 8027

653. Köpfe eines Paares (Maria und Joseph?).

Nach 1920

Tempera, Holz

7,6 x 5,4

KOG Regensburg 7933

654. Mutter mit Kind, rücks. männliche
Halbfigur in historischem Kostüm. 1920/25

Tempera, Holz

- 16,5 x 10,7
KOG Regensburg 8063
- 655.Männlicher Studienkopf, rücks. Skizze eines Christus an der Geiselsäule. Um 1920
Tempera, Pappe
8,2 x 7,5
KOG Regensburg 8006
- 656.Halbfigur eines Geistlichen. Um 1920
Tempera, Sperrholz
9 x 4,8
KOG Regensburg 7826
- 657.2 Männer auf Felsen über einer Stadt, religiöser Darstellungsinhalt, rücks. Szene zu Friedrich Schillers Räubern, recto nach 1920, verso um 1918
Tempera, Pappe, rücks. Feder
22 x 14,4
KOG Regensburg 8094
- 658.Heimsuchung Mariae, rücks. männliche historische Halbfigur. Um 1920
Tempera, Holz
15,7 x 6,9
KOG Regensburg 8035
- 659.Bittende verschleierte Frau(en), rücks. 2 Landschaftsskizzen, Der Schimmelreiter, Haus am See. Recto um 1920, verso um 1900
Tempera, Pappe
19,1 x 12,3
KOG Regensburg 7985
- 660.Landschaftsskizze. Um 1900
Wasserfarben, Pappe
6,7 x 9,7
KOG Regensburg 7968
- 661.Reiter in Gebirgslandschaft. Um 1900
Tempera, Holz
13,3 x 15,5
KOG Regensburg 7969
- 662.Männlicher Porträtkopf, rücks. 3 kleine Skizzen, männlicher Porträtkopf, weibliche Halbfigur, Landschaft. Um 1920
Tempera, Holz
9,9 x 12
KOG Regensburg 8014
- 663.Männlicher Studienkopf, rücks. 2 kleine Skizzen, u.a. in Schleier gehüllte weibliche Figur. Nach 1920
Tempera, Holz
20 x 10,5
KOG Regensburg 8024
- 664.Männliche Halbfigur, rücks. Landschaft mit Gehöft. Recto um 1915, verso um 1900
Tempera, Holz
22,5 x 17,3
KOG Regensburg 8008
- 665.3 Skizzen, weiblicher Studienkopf mit Schleier, Innenraum, weiblicher Studienkopf. Nach 1920
Tempera, Holz
38,9 x 7,5
KOG Regensburg 8148
- 666.Der trunkene Noah oder Bacchus, rücks. Fragment eines Frauenporträts. Um 1920
Tempera, Holz
18,5 x 14
KOG Regensburg 8108
- 667.Männliche Halbfigur im Profil, betend. Um 1920
Tempera, Holz
8,5 x 8,7
KOG Regensburg 8269
- 668.2 männliche Figuren in römischer Kleidung, Apostel? 1915/20
Tempera, Holz
7,8 x 5,5
KOG Regensburg 7897
- 669.Weibliche Halbfigur, männlicher Leichnam, rücks. weibliche Halbfigur – Maria, Skizzenfragment mit Obst, männliche Halbfigur – Christus. Um 1920
Tempera, Papier, auf Holz aufgezogen
21,3 x 4
KOG Regensburg 8005
- 670.2 kleine Skizzen, männlicher Studienkopf, weibliche Halbfigur, rücks. Fragment einer Kopfskizze. 1915/20
Tempera, Sperrholz
14,8 x 6,5
KOG Regensburg 7999
- 671.Männliche Halbfigur, rücks. männliche Halbfigur. Um 1920
Tempera, Sperrholz
13,6 x 5,5
KOG Regensburg 8023
- 672.Männliche Figur in langem Gewand in Wüstenlandschaft, rücks. 2 kleine Skizzen. 1920/25
Tempera, Pappe
11,5 x 9
KOG Regensburg 8051
- 673.Bärtiger männlicher Porträtkopf. Um 1920

Tempera, Pappe
6 x 5,8
KOG Regensburg 7930

674.2 kleine Skizzen, Bossenmauer mit
Landschaftsausblick, Betender in historischer
Tracht, rücks. Fragment einer Skizze mit zwei
Männern am Sarkophag. Verso um 1903
Tempera, Sperrholz
17,2 x 8,4
KOG Regensburg 7991

675. Stehende männliche Figur unter
architektonischen Bogen in historischer
Kleidung. 1915/20
Tempera, Holz
9,6 x 3,8
KOG Regensburg 7925

676.2 kleine Skizzen, Verkündigung?,
Anbetung? Nach 1920?
Tempera, Pappe
20 x 15,2
KOG Regensburg 7857

677. Junger Mann mit erhobenen Händen auf
einem Felsen vor einer Burg. 1910/15?
Tempera, Pappe
7,7 x 4,6
KOG Regensburg 7850

678. Brustbild eines Mannes in altdeutscher
Tracht. 1915/20
Tempera, Holz
10,7 x 5
KOG Regensburg 7865

679. Zwei Frauen, eine mit Schale. Nach 1920
Tempera, Schiefer
26 x 24,5
KOG Regensburg 8213

680. Männlicher Studienkopf, rücks. Fragment
eines männlichen Porträtkopfes. Recto um 1915,
verso nach 1900
Tempera, Leinwand
12,2 x 9,3
KOG Regensburg 8042

681. Halbfiguriges männliches Porträt. Um 1920
Tempera, Schieferbruch
18,5 x 7,5
KOG Regensburg 7963

682. Weibliche Halbfigur mit Blume, rücks.
männlicher Studienkopf. 1915/20
Tempera, Leinwand
13,1 x 9,2
KOG Regensburg 8061

683.2 männliche Halbfiguren und Stilleben.
Nach 1920
Tempera, Leinwand
8,7 x 15
KOG Regensburg 7875

684.2 Mönche in Landschaft unter einem Baum,
rücks. Bleistiftskizze. Um 1920?
Tempera, Pappe
10,7 x 7,4
KOG Regensburg 7820

685. Taufakt (Unvollendet)
Tempera, Pappe
16,5 x 17
KOG Regensburg 7887

686. Männlicher Studienkopf. 1915/20
Tempera, Pappe
15,9 x 10,5
KOG Regensburg 7883

687. Kopf Christi, rücks. 2 Skizzen, Kelche. vor
1920
Tempera, Holz
9,5 x 5
KOG Regensburg 8079

688. Weibliche Halbfigur. Um 1920
Tempera, Holz
6,9 x 3,3
KOG Regensburg 7818

689. Weiblicher Porträtkopf, Fragmente von
kleinen Skizzen, rücks. 4 kleine Skizzen.
Unterschiedlich zwischen 1910-20
Tempera, Holz
20,3 x 17,7
KOG Regensburg 8000

690. Stehender Mann, unvollendet, rücks.
ornamentales Fragment
Tempera, Pappe
20 x 7,6
KOG Regensburg 7876

691. Männliche Halbfigur im zeitgenössischen
Anzug. Um 1920
Tempera, Pappe
17 x 55
KOG Regensburg 7873

692.2 Skizzen, männlicher Studienkopf,
wandernder Mönch, rücks. weiblicher
Studienkopf. Um 1920
Tempera, Sperrholz
15,5 x 10,9
KOG Regensburg 8022

693.3 Skizzen mit einer männlichen Halbfigur.
1915/20
Tempera, Pappe
17,8 x 22,3
KOG Regensburg 7880

694.3 Skizzen mit einer männlichen Halbfigur.
1915/20
Tempera, Pappe
17,8 x 22,3
KOG Regensburg 7880

695. Skizzenfragment
Tempera, Pappe
5,1 x 7,8
KOG Regensburg 7903

696. Mehrere kleine Skizzen verschiedener
Darstellungsinhalte, Geistlicher, 2 Figuren in
historischen Kostümen. Um 1920
Tempera, Pappe
10,1 x 15,8
KOG Regensburg 8136

697. Skizzen von männlichen Studienköpfen und
Ecce Homo (unvollendet). Um 1920
Tempera, Pappe
17,6 x 19,3
KOG Regensburg 7855

698. Männl. Studienkopf, Fragment Skizze.
1915/20
Tempera, Holz
26,5 x 4,5
KOG Regensburg 7914

699. Weibliche Figur in Nische. 1915/20
Tempera, Holz
9,5 x 3,5
KOG Regensburg 7869

700. Religiös-symbolische Entwurfsskizze.
1920/25
Tempera, Holz
21,8 x 10,5
KOG Regensburg 7824

701. Männliche Figur in römischer Kleidung:
Apostel? 1915/20
Tempera, Pappe
8,0 x 4,5
KOG Regensburg 7895

702. Sitzende Frau
Tempera, Leinwand
10,5 x 12
KOG Regensburg 7681

703. Symbolische Szene am Strand,
Entwurfsskizzen mit Bleistift. Um 1903

Tempera, Pappe
15,7 x 19,6
KOG Regensburg 7853

704. 2 Skizzen (Aktfragment, Kopfstudie). Um/
vor 1910

Tempera, Leinwand
19,5 x 7
KOG Regensburg 8251

705. Leichnam Christi, rücks. Männlicher
Studienkopf. Um 1920
Tempera, Holz
4,5 x 8,7
KOG Regensburg 8090

Verweise auf Reproduktionen und Fotografien von verschollenen Bildern

Der Naturfreund

Auf hohen Zinnen I, 1910, Heft 1

Liebespaar am Hügel unter dem Titel Frühling, 1910

Kunst für Alle XXVII, 1912, S. 123

Der tote Sohn, 1912

Zeit im Bild XII, 1914, 12. 3., S. 601f.

Kleine Kreuzabnahme

Mutter und Sohn

Beweinung

Himmelfahrt

Verklärung

Frauenbildnis

Verklärung eines Heiligen

Katalog August Brömse, 1922

Auferstehung

Beweinung

Himmelfahrt

Christophorus

Verkündigung

Todesstunde – große Version

Fotografisches Material von Peter Brömse im Archiv Kunstforum Ostdeutsche
Galerie Regensburg

Summary

The work is based on the estate of August Brömse in the Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg, which contains over 1050 letters from the period between 1902 and 1910, and a large collection of sketches and pictures. The structure of the work is determined by this material.

The first part is focused on the period up to 1910. On the basis of his correspondence it investigates the artist's life after his studies in Berlin up until his establishment as Professor of Graphics at the Academy of Arts in Prague. The text not only provides a biographical study, but also gives an insight into the cultural life of "Czech Germans" in the specific context of the struggles between Czechs and Germans in Bohemia. Of special interest is the "fight" for the two posts for German professors at the Academy, which lasted four years and was very important for Brömse.

The second part is devoted to Brömse's paintings from the period after 1910, which have not yet been treated adequately in research on the artist. It ties in with the first part, which shows the starting points of Brömse's painting and also comments on important pictures in the context of the artist's work. The second part offers an analysis of selected significant paintings. After 1910 Brömse concentrates on religious themes in his work. Two thematic issues have been chosen to demonstrate the main characteristics of Brömse's work. The first is the representation of the suffering figure of Christ, a motif to which Brömse returns again and again. The second involves paintings with a transcendent dimension, such as those portraying the Ascension, which stand in contrast to the images of human suffering shown in the person of Christ.

A catalogue of all known paintings and sketches by Brömse completes the overview of his painting.