



Waltraud Engelbrecht (Hrsg.)

**Erich Engelbrecht – Introspektive Bilder/Introspective Images**

Mit Beiträgen von Susan Barthold, Waltraud Engelbrecht, Gottfried Knapp, João de Abreu Vares, Hans Jürgen Vogt und Renate Vogt. 144 S. mit 95 Abb., 280x300 mm, fest geb., deutsch/englisch.

ISBN 978-3-86905-014-0

Euro 59.00, £ 49.90, US \$ 69.90

Mit einem Film über Erich Engelbrecht von Helmuth Kohn auf einer DVD

Erich Engelbrecht (1928–2011) nennt seine Bilder »introspektiv«. Er führte dazu aus: »Das introspektive Bild sichtet den Schauplatz der Seele, das Wirkungsfeld der Archetypen, die die Grundmuster unseres Verhaltens bilden.« Besonders tiefe Einsichten in das Wesen der Archetypen verdanken wir C. G. Jung. Nach ihm machen sie in ihrer Gesamtheit das kollektive menschliche Unbewußte aus und bestimmen unser Handeln. Sichtbar werden die Archetypen nur in Sinnbildern. Solche Konkretisierungen sind für Werner Haftmann die Werke der symbolbildenden Künstler aller Zeiten.

Die Werke Erich Engelbrechts, ob Graphiken, Ölbilder, Gobelins oder Holz- und Stahlfiguren, wirken flächenhaft und abstrakt. In seinen Stahlfiguren zum Beispiel besteht die dritte Dimension nur in der Dicke der Stahlplatten. Seine Werke rücken so in die Nähe der Märchen. Als »flächenhaft und abstrakt« beschreibt der Literaturwissenschaftler Max Lüthi in seinem Buch *Das europäische Volksmärchen* den Stil der Märchen, der alles Geschehen auf die Ebene der Handlung projiziert. So etwa fließt in dem Märchen *Die sieben Raben* kein Blut, und man hört keinen Schmerzenslaut, wenn sich die Schwester den kleinen Finger abschneidet und mit ihm das Tor zum Glasberg aufschließt, um ihre dort gefangenen Brüder zu erlösen.

Beide, das Märchen und das erwähnte »introspektive Bild«, erzählen eine Geschichte und bedienen sich dabei urchimlicher Bilder. Solch eine Vorgehensweise, die erzählend mit archetypischen Bildern wie Wald, Höhle, Meer einen Sinnzusammenhang stiftet, der auf einer menschlichen Urerfahrung beruht, nennt C. G. Jung ein »archetypisches Programm«, ein urchimliches Verhaltensmuster, dem alle Menschen folgen, unabhängig von Rasse, Kultur oder Epoche.

Wie beim Märchen kann beim introspektiven Bild der Schaffensprozess nur intuitiv-meditativ sein, eine Versenkung ins Unbewußte. Erich Engelbrecht hatte keinen Plan, keine Idee für ein Kunstwerk, sondern ein leeres Blatt oder eine leere Leinwand vor sich, öffnete sich, wartete und ließ sich leiten, ein durchaus auch als quälend, ja seine Existenz bedrohend erlebter Vorgang. Er fühlte jedoch, wann sein Suchprozeß zu Ende war, allerdings ohne den Sinn eines so entstandenen Gebildes zu verstehen. Seine Frau Waltraud Engelbrecht versuchte dann, diese Bildwerke zu »lesen«, aus Form- und Farbzusammenhängen einen Sinnzusammenhang herauszuarbeiten.

Renate Vogt

Auslieferungen

**Brockhaus Commission**  
**Kreidlerstraße 9**  
**D-70806 Kornwestheim**  
**Germany**  
**tel. +49-7154-1327-24**  
**fax +49-7154-1327-13**  
**menges@brocom.de**

**Gazelle Book Services**  
**White Cross Mills**  
**Hightown**  
**Lancaster LA1 4XS**  
**United Kingdom**  
**tel. +44-1524-68765**  
**fax +44-1524-63232**  
**sales@gazellebooks.co.uk**

**National Book Network**  
**15200 NBN Way**  
**Blue Ridge Summit, PA 17214**  
**USA**  
**tel. +1-800-4626420**  
**fax +1-800-3384550**  
**custserv@nbnbooks.com**



Waltraud Engelbrecht (ed.)

**Erich Engelbrecht – Introspektive Bilder/Introspective Images**

With contributions by Susan Barthold, Waltraud Engelbrecht, Gottfried Knapp, João de Abreu Vares, Hans Jürgen Vogt and Renate Vogt. 144 pp. with 95 illus., 280x300 mm, hard cover, deutsch/englisch.

ISBN 978-3-86905-014-0

Euro 59.00, £ 49.90, US \$ 69.90

With a film about Erich Engelbrecht by Helmuth Kohn on a DVD

Erich Engelbrecht (1928–2011) called his pictures »introspective«. He remarked on this: »The introspective image inspects the arena of the soul, the field of operation of archetypes, which constitute the fundamental pattern of our behaviour.« We are indebted to C. G. Jung for providing especially deep insights into the nature of archetypes. According to him, they constitute, in their totality, the collective human unconsciousness, and determine our actions. These archetypes become visible only in symbolic images. For Werner Haftmann such images are the works of symbol-forming artists of all times.

The works of Erich Engelbrecht, whether graphics, oil pictures, gobelins, or wooden and steel figures, appear planimetric and abstract. In his steel figures, for instance, the third dimension exists only in the thickness of the steel plates. This makes his artworks akin to folk tales. In his book *The European Folktale*, Max Lüthi describes the style of the folk tale as »planimetric and abstract«, with projecting all happenings on the level of plot. When the sister cuts her little finger off and uses it to open the door to the glass castle to free her imprisoned brothers in the folk tale *The Seven Ravens*, no blood flows and we hear no cry of pain.

Both – the folk tale and the »introspective image« – tell a story and use primal images in order to do it. This mode of action – of creating a coherence of meaning through a narrative of archetypal images such as forest, cavern, or sea that rests upon primal human experience – is described by C. G. Jung as an »archetypal programme«, a primal behaviour pattern that all human beings follow, regardless of race, culture, or epoch.

With the introspective image, as with the folk tale, the creative process must be intuitive and meditative, an immersion in the unconscious. Erich Engelbrecht had no plan or idea for an artwork, merely an empty sheet of paper or canvas in front of him; he made himself receptive, waited, and allowed himself to be guided by the images, a process that he experienced very much as an ordeal and even as a threat to his existence. He did, however, have a sense for when his process of searching was at an end, albeit without understanding the meaning of a picture created in this way. His wife Waltraud Engelbrecht would then try to »read« these images and to derive a coherence of meaning from correspondences of form and colour.

Renate Vogt

Distributors

**Brockhaus Commission**  
**Kreidlerstraße 9**  
**D-70806 Kornwestheim**  
**Germany**  
**tel. +49-7154-1327-24**  
**fax +49-7154-1327-13**  
**menges@brocom.de**

**Gazelle Book Services Ltd.**  
**White Cross Mills**  
**Hightown**  
**Lancaster LA1 4XS**  
**United Kingdom**  
**tel. +44-1524-528500**  
**fax +44-1524-528510**  
**sales@gazellebookservices.com**

**National Book Network**  
**15200 NBN Way**  
**Blue Ridge Summit, PA 17214**  
**USA**  
**tel. +1-800-4626420**  
**fax +1-800-3384550**  
**customercare@nbnbooks.com**

Erich Engelbrecht (1928–2011) called his pictures »introspective«. He remarked on this: »The introspective image inspects the arena of the soul, the field of operation of archetypes, which constitute the fundamental pattern of our behaviour.« We are indebted to C.G. Jung for providing especially deep insights into the nature of archetypes. According to him, they constitute, in their totality, the collective human unconsciousness, and determine our actions. These archetypes become visible only in symbolic images. For Werner Haftmann such images are the works of symbol-forming artists of all times.

The works of Erich Engelbrecht, whether graphics, oil pictures, gobelins, or wooden and steel figures, appear planimetric and abstract. In his steel figures, for instance, the third dimension exists only in the thickness of the steel plates. This makes his artworks akin to folk tales. In his book *The European Folktale*, Max Lüthi describes the style of the folk tale as »planimetric and abstract«, with projecting all happenings on the level of plot. When the sister cuts her little finger off and uses it to open the door to the glass castle to free her imprisoned brothers in the folk tale *The Seven Ravens*, no blood flows and we hear no cry of pain.

Both – the folktale and the »introspective image« – tell a story and use primal images in order to do it. This mode of action – of creating a coherence of meaning through a narrative of archetypal images such as forest, cavern, or sea that rests upon primal human experience – is described by C. G. Jung as an »archetypal programme«, a primal behaviour pattern that all human beings follow, regardless of race, culture, or epoch.

With the introspective image, as with the folk tale, the creative process must be intuitive and meditative, an immersion in the unconscious. Erich Engelbrecht had no plan or idea for an artwork, merely an empty sheet of paper or canvas in front of him; he made himself receptive, waited, and allowed himself to be guided by the images, a process that he experienced very much as an ordeal and even as a threat to his existence. He did, however, have a sense for when his process of searching was at an end, albeit without understanding the meaning of a picture created in this way. His wife Waltraud Engelbrecht would then try to »read« these images and to derive a coherence of meaning from correspondences of form and colour.

Renate Vogt

059.00 Euro  
049.90 £  
069.90 US\$  
ISBN 978-3-86905-014-0  
9 783869 050140 5 6 9 9 0

Erich Engelbrecht

Menges



# Erich Engelbrecht

Erich Engelbrecht (1928–2011) nennt seine Bilder »introspektiv«. Er führte dazu aus: »Das introspektive Bild sichtet den Schauplatz der Seele, das Wirkungsfeld der Archetypen, die die Grundmuster unseres Verhaltens bilden.« Besonders tiefe Einsichten in das Wesen der Archetypen verdanken wir C.G. Jung. Nach ihm machen sie in ihrer Gesamtheit das kollektive menschliche Unbewußte aus und bestimmen unser Handeln. Sichtbar werden die Archetypen nur in Sinnbildern. Solche Konkretisierungen sind für Werner Haftmann die Werke der symbolbildenden Künstler aller Zeiten.

Die Werke Erich Engelbrechts, ob Graphiken, Ölbilder, Gobelins oder Holz- und Stahlfiguren, wirken flächenhaft und abstrakt. In seinen Stahlfiguren zum Beispiel besteht die dritte Dimension nur in der Dicke der Stahlplatten. Seine Werke rücken so in die Nähe der Märchen. Als »flächenhaft und abstrakt« beschreibt der Literaturwissenschaftler Max Lüthi in seinem Buch *Das europäische Volksmärchen* den Stil der Märchen, der alles Geschehen auf die Ebene der Handlung projiziert. So etwa fließt in dem Märchen *Die sieben Raben* kein Blut, und man hört keinen Schmerzenslaut, wenn sich die Schwester den kleinen Finger abschneidet und mit ihm das Tor zum Glasberg aufschließt, um ihre dort gefangenen Brüder zu erlösen.

Beide, das Märchen und das erwähnte »introspektive Bild«, erzählen eine Geschichte und bedienen sich dabei urtümlicher Bilder. Solch eine Vorgehensweise, die erzählend mit archetypischen Bildern wie Wald, Höhle, Meer einen Sinnzusammenhang stiftet, der auf einer menschlichen Urerfahrung beruht, nennt C. G. Jung ein »archetypisches Programm«, ein urtümliches Verhaltensmuster, dem alle Menschen folgen, unabhängig von Rasse, Kultur oder Epoche.

Wie beim Märchen kann beim introspektiven Bild der Schaffensprozess nur intuitiv-meditativ sein, eine Versenkung ins Unbewußte. Erich Engelbrecht hatte keinen Plan, keine Idee für ein Kunstwerk, sondern ein leeres Blatt oder eine leere Leinwand vor sich, öffnete sich, wartete und ließ sich leiten, ein durchaus auch als quälend, ja seine Existenz bedrohend erlebter Vorgang. Er fühlte jedoch, wann sein Suchprozeß zu Ende war, allerdings ohne den Sinn eines so entstandenen Gebildes zu verstehen. Seine Frau Waltraud Engelbrecht versuchte dann, diese Bildwerke zu »lesen«, aus Form- und Farbzusammenhängen einen Sinnzusammenhang herauszuarbeiten.

Renate Vogt

**Erich Engelbrecht**  
**Introspektive Bilder**  
**Introspective Images**

**herausgegeben von**  
**edited by**  
**Waltraud Engelbrecht**

**Edition Axel Menges**

© 2020 Edition Axel Menges, Stuttgart/London  
ISBN 978-3-86905-014-0

Alle Rechte vorbehalten, besonders die der Übersetzung in andere Sprachen.  
All rights reserved, especially those of translation into other languages.

Druck und Bindearbeiten / Printing and binding:  
Graspo CZ, a.s., Zlín, Tschechische Republik / Czech Republic /

Übersetzung ins Englische / Translation into English:  
Alison Kirkland  
Lektorat / Editorial work: Dorothea Duwe, Sarah Engelbrecht, Nora Krehl von Mühlendahl  
Buchgestaltung / Book design: Axel Menges

| Inhalt | Contents  |
|--------|---|
| 6      | Vorwort   |
| 8      | Hans-Jürgen Vogt im Gespräch mit Susan Barthold und Waltraud Engelbrecht                                  |
| 20     | Renate Vogt: Das bildnerische Werk von Erich Engelbrecht  |
| 36     | Waltraud Engelbrecht: Versuche, mich in das Werk von Erich Engelbrecht hineinzufinden                     |
| 86     | Gottfried Knapp: Der Garten der Geheimnisse. Erich Engelbrechts Skulpturen im Park des Château des Fougis |
| 92     | Bildteil  |
| 130    | João de Abreu Vares: Werkverzeichnis  |
| 142    | Biographie  |
| 144    | Nachweise   |
|        | Pictorial section   |
|        | João de Abreu Vares: List of works  |
|        | Biography   |
|        | Credits   |



Haus Engelbrecht in Melle-Holterdorf. Atelier im Obergeschoß.

Engelbrecht house in Melle-Holterdorf. Studio in the upper floor.

**Vorwort**

In meiner Jugend wollte ich selbst Künstlerin werden, doch als ich die Schule beendet hatte, war ich klug genug geworden, um zu begreifen, dass die Aussicht, Großes zu leisten, sehr gering war. Mittelmäßiges gibt es genug auf diesem Feld. Deshalb entschloß ich mich in München an der dortigen Universität ein Studium zu beginnen, das Kunstgeschichte einschloß. Mein Hauptfach war Philosophie. Der Entschluß meines Mannes, Künstler zu werden, war mir sehr willkommen, denn ich begriff, daß mein eigenes Leben dadurch sehr viel reicher und spannender würde: Ich würde mir seine Werke sehr genau ansehen und war dann bald davon überzeugt, sie in Sprache übersetzen zu können. Die Kunst meines Mannes wurde für mich ein intellektuelles Abenteuer. Eine Auswahl meiner Texte stelle ich in diesem Buch vor.

Im Sommer 2016 hatte mein Schwiegersohn João de Abreu Vares verschiedene Kunstbuchverlage kontaktiert und ihnen auch Beispiele meiner Aufsätze zugesandt. Eine Welle positiver Rückmeldungen hat uns dazu bewogen, im Herbst die Frankfurter Buchmesse zu besuchen, um uns einige Verlagshäuser anzusehen. Die Begegnung mit Axel Menges und seiner Lebensgefährtin Dorothea Duwe war von Anfang an von Sympathie geprägt und führte nach ihrem Besuch des Skulpturenparks des Château des Fougis im Sommer 2017 schließlich zu einer dauerhaften, erfreulichen Zusammenarbeit.

Mein besonderer Dank für seine Mitwirkung an dieser Monographie gilt dem Ehepaar Renate und Dr.-Ing. Hans-Jürgen Vogt, das bereits in frühen Jahren die Arbeit meines Mannes unterstützt hat.

Ich danke auch Herrn Dr. Gottfried Knapp für seinen Essay »Der Garten der Geheimnisse. Erich Engelbrechts Skulpturen im Park des Château des Fougis, und Ich erinnere mich mit großer Freude an unsere Begegnung in Fougis.

Als große Bereicherung für diese Publikation empfinde ich den dem Buch beigelegten Film von Helmuth Kohn, der auch alte Filmausschnitte enthält, in denen mein Mann über die besondere Art seiner Arbeitsweise spricht.

Nicht unerwähnt soll an dieser Stelle auch Alison Kirkland bleiben, die sich erfolgreich in den Sinn meiner Texte vertiefen konnte und sie ins Englische übersetzt hat.

Last but not least bedanke ich mich bei meiner Tochter Sarah und ihrem Mann João für ihre unermüdliche Arbeit an der Erstellung dieser Monographie über den Künstler Erich Engelbrecht.

Waltraud Engelbrecht

**Preface**

In my youth I wanted to become an artist myself, but when I finished school I had become clever enough to realize that the prospect of achieving great things was very small. There is enough mediocrity in this field. That is why I decided to study in Munich at the university there, which included art history. My main subject was philosophy. The decision of my husband to become an artist was very welcome, because I understood that my own life would become much richer and more exciting: I would take a very close look at his works and was soon convinced that I could translate them into language. My husband's art became an intellectual adventure for me. I present a selection of my texts in this book.

In the summer of 2016 my son-in-law João de Abreu Vares had contacted various art-book publishers and sent them examples of my essays. A wave of positive feedback led us to visit the Frankfurt Book Fair in the autumn to see some publishing houses. The encounter with Axel Menges and his life companion Dorothea Duwe was marked by sympathy from the very beginning and, after her visit of the sculpture park of the Château des Fougis in the summer of 2017, finally led to a permanent, enjoyable collaboration.

My special thanks for his contribution to this monograph go to the couple Renate and Dr.-Ing. Hans-Jürgen Vogt, who already supported my husband's work in his early years.

I would also like to thank Dr. Gottfried Knapp for his essay »The garden of secrets. Erich Engelbrecht's sculptures in the park of the Château des Fougis«, and I remember our meeting in Fougis with great joy.

I consider Helmuth Kohn's film enclosed with the book, which also contains old film excerpts in which my husband talks about the special way he works, as a great enrichment for this publication.

Alison Kirkland is also worth mentioning here, who has successfully deepened her knowledge of my texts and translated them into English.

Last but not least I would like to thank my daughter Sarah and her husband João for their tireless work on this monograph about the artist Erich Engelbrecht.

Waltraud Engelbrecht

**Hans-Jürgen Vogt (HJV) im Gespräch mit Susan Barthold (SB) und Waltraud Engelbrecht (WE), (30.12. 2016)**

**SB:** Lieber Herr Vogt, herzlichen Dank, dass Sie uns in Ihr Haus eingeladen haben, um gemeinsam über Ihren langjährigen Freund Erich Engelbrecht zu sprechen.

**HJV:** Meine Frau und ich freuen uns sehr, es liegt uns beiden viel daran, einmal von diesen alten Zeiten zu sprechen.

**SB:** Darf ich erfahren, wie und wo Sie sich kennen gelernt haben?

**HJV:** Also Erich und ich kannten uns sozusagen vom Blickkontakt her schon von der Volksschule. Ich bin erste Hälfte Jahrgang 1928, er ist zweite Hälfte Jahrgang 1928, und daher waren wir auf verschiedenen Klassen, auch später im Gymnasium. Man kannte sich nur von Ansehen, und das galt auch für die Zeit im Gymnasium. Aber der entscheidende Zeitpunkt war 1942 für mich und 1943 für Erich. Und da muss ich eine ganz wesentliche Bezugsperson erwähnen: Richard Dohse, Besitzer einer Kalenderfabrik, ein großartiger Kerl mit einer natürlichen Autorität, gepaart mit großem Sinn für das Ingenieurwesen. Er war unser Gefolgschaftsführer in der Nachrichten-HJ, zu der ich 1942 und Erich Anfang 1943 kamen. Ich kannte Richard Dohse schon sehr lange. Wann Erich ihn kennen gelernt hat, weiß ich nicht, es kann in dieser Zeit gewesen sein. Richard Dohse war kein sturer Hitlerjugendführer, sondern er hatte das Ziel, uns mit der Elektrotechnik, mit der Fernmeldetechnik vertraut zu machen. Wir hatten eine großartige Ausrüstung vom Militär, das war in allen Einheiten in Deutschland gleich, aber Richard sorgte dafür, dass wir auch andere Kontakte hatten, zum Beispiel zur Post oder zu den Selbstwähleinrichtungen der Stadtwerke. Kurzum, wir waren sehr begeistert, Erich auch gerade deshalb, weil Richard Dohse ein leidenschaftlicher Radiobastler war. Und das Interessante ist ja, dass schon diese Zeit sicher Erich dazu gebracht hat, später sich zunächst als Studenten der Hochfrequenztechnik in Hannover einzuschreiben.

**SB:** Das wußte ich gar nicht!

**HJV:** Er hatte später einen gänzlich anderen Studienschwerpunkt, aber er gehörte weiterhin noch viel länger als ich zu Richard Dohses engem Freundeskreis und ist von diesem stark beeinflusst worden. Wir werden später sehen, dass er für Richard an entscheidender Stelle gearbeitet hat. Ich machte einen kurzen Abiturlehrgang und ging nach dem Abitur in die Lehre. Dabei entwickelte ich mich mehr in Richtung Maschinenbau.

**SB:** Ich verstehe.

**HJV:** Jetzt kommt der entscheidende Punkt: Am 27. Oktober 1949, Erichs Geburtstag, stapften wir beide zur Technischen Hochschule in Hannover und trafen uns auf der großen Freitreppe. Und ich sagte: »Mensch Erich, was machst du denn hier?« »Ja, ich mache hier Studium Hochfrequenztechnik.« – »Ich mache Studium Maschinenbau.« Das war umwerfend. Und da alles damals noch sehr zerstört war in der Hochschule, haben wir uns sofort zusammengeschlossen. Erich hatte schnell ein Zimmer in Hannoversch Linden, ich hatte noch gar kein Zimmer, und es war – müssen Sie sich vorstellen – mal hier ein Hörsaal und da ein Hörsaal, zwischendurch war die Hochschule ausgebrannt, da liefen Sie zwischen den Mauern, guckten in den Himmel, und jeder musste sehen, dass er seinen Platz kriegte. Und da haben wir uns also immer gegenseitig unterstützt und waren eigentlich

vom ersten Tag an eine verschworene Gemeinschaft. Das hat dazu geführt, dass ich in meinem Studium schließlich einen Freundeskreis aus lauter Elektrotechnikern hatte – und dazu Erich.

**SB:** Das waren dann ja recht schwierige Verhältnisse.

**HJV:** Ja natürlich, obwohl wir großes Glück hatten, denn die Semester vor uns mussten in der Hochschule noch ein Semester arbeiten, schippen und aufräumen und so weiter.

**SB:** Ach so war das, quasi Trümmer beseitigen.

**HJV:** Trümmer beseitigen, ja. In den ersten Jahren war das aber trotzdem toll (lacht).

**SB:** Das klingt aber auch wie eine Mischung aus ...

**HJV:** ... abenteuerlich ...

**SB:** ... aus Abenteuer und Studiendrang. Also Herr Engelbrecht Elektrotechnik und Sie Maschinenbau.

**HJV:** Ja, er Hochfrequenztechnik. Das war sozusagen die »Superseite«. Und ich bloß Maschinenbau. Da gab es auch immer mal so'n bisschen Stänkerei zwischen uns beiden, wenn ich sagte: »Mann, du mit deiner Theorie, da muss ich aus der Praxis sagen, so geht das nicht!« Und er erwiderte dann: »Du mit Deiner Praxis, so geht es auch nicht!« Aber ich muss sagen, wir haben im Studium unheimlich hart gearbeitet. Ich fiel noch mal drei Wochen aus, weil ich für meine alte Firma [bei der er auch nach der Lehre an einem Projekt mitarbeitete] nach Paris musste, und als ich dann Anfang 1950 – mitten im Semester – wiederkam, musste ich den ganzen Stoff nachholen, und da wurde die Beziehung sehr eng, denn Erich hat sich darum gekümmert, dass ich alle Übungen und alle Dinge nachholen konnte, sodass ich zum Semesterende wieder voll dabei war.

**SB:** Das zeugt schon von einer angehenden Freundschaft.

**HJV:** Ja, und als es dann in das zweite Semester ging, da habe ich mir überlegt: Hannover hat ja die Leine und andere Flüsse und den Maschsee, und da habe ich mir aus dem ersparten Geld aus meiner Werkzeugmacherzeit bei den Lohmann-Werken ein Klepperboot, ein Pad-delboot für zwei Personen, gekauft. Und dann zockelten wir von meiner Bude aus, im Dörfchen Limmer, durch dieses schöne alte Dorf bis an die Leine, bauten das Boot auf und ruderten mit aller Kraft bergauf, bis es nicht mehr weiterging. Dort befindet sich der Stadtteil Linden, eine Industrie- und Arbeitergegend. Jeder kennt die Hanomag, die hannoversche Maschinenfabrik. Und dann paddelten wir durch diese Gegend – die Fabriken waren alle zerstört, es war ein surrealer Eindruck, diese zerstörten Fabriken! Hier krabbelte mal 'ne Ratte rum, und wir paddelten da die Leine hoch, und wenn wir oben waren, Paddel weg, Bücher raus, gelernt.

**SB:** Ach so, stromabwärts, Sie haben sich treiben lassen!

**HJV:** Intensiv, bis wir wieder unten waren. Wir haben uns treiben lassen bis unten zur großen Conti-Gummi-fabrik in Limmer. An einem Nachmittag gab es drei Paddeltouren.

**SB:** Um das Lernpensum zu erfüllen.

**HJV:** Ja, das Pensum musste geschafft werden. Erichs Vater war zu der Zeit noch nicht entnazifiziert, und demnach gab es kein Geld. Er war Berufsschuldirektor gewesen und hatte lange große Schwierigkeiten, wieder in den Dienst zu kommen; und das bedeutete, dass Erich wie auch die anderen Freunde in jedem Semester Fleißprüfungen machen mussten wegen Gebührenerlass. Ich war der Einzige, der Gebühren bezahlte. Mein Vater war wieder in Arbeit und Brot als Anwalt. Ich habe aber im-

1. Erich Engelbrecht, 1996.

**Hans-Jürgen Vogt, speaking with Susan Barthold (SB) and Waltraud Engelbrecht (WE), (30.12. 2016)**

**SB:** Dear Herr Vogt, I would like to begin by thanking you for inviting us to your home to talk about your long-time friend Erich Engelbrecht.

**HJV:** My wife and I are delighted to do so. It means a great deal to both of us to speak about the old times.

**SB:** Will you please tell me where and how you got to know each other?

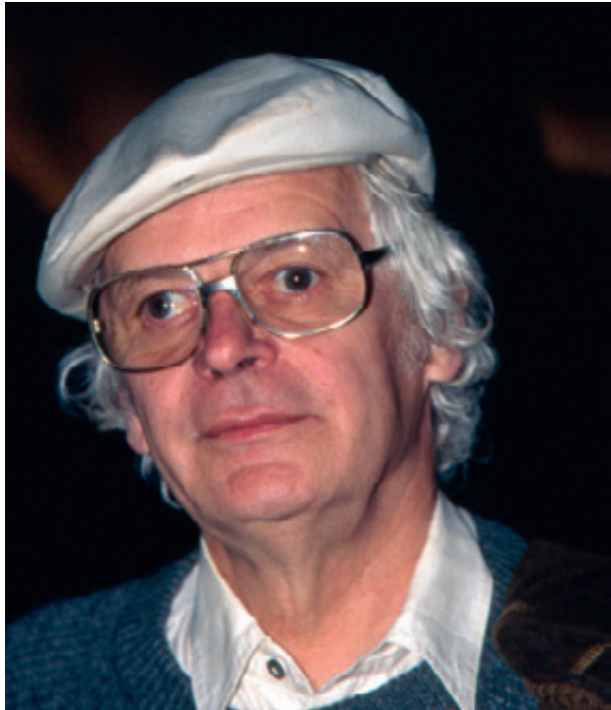
**HJV:** Well, Erich and I knew one another by sight, so to speak, since *Volksschule* (first general school). I was born in the first half of 1928 whilst Erich was born in the second half of that year, and so we were in different classes both at the *Volksschule* and at the *Gymnasium* (high or grammar school). We only knew each other by sight, and it stayed that way at the *Gymnasium*. The critical moment, however, arrived for me in 1942, and for Erich in 1943. At this point, I have to mention an important connection: Richard Dohse, the owner of a calendar factory, a fine man with natural authority coupled with a keen sense for engineering. He was our company leader in the *Nachrichten-HJ* (or Signals Hitler Youth), which I had joined in 1942 and Erich joined in 1943. I had known Richard Dohse for some time. I don't know when Erich met him, but they may have met during this period. Richard Dohse was not an unbending Hitler Youth leader; his aim was to teach us about electronics and telecommunications. Like every unit in Germany, we had been given plenty of equipment by the military, but Richard made sure that we also had other contacts – with the Postal Service, for instance, or with the automatic telephone exchanges run by the municipal utilities. All in all, we were very enthusiastic, and Erich particularly so because Richard Dohse was a passionate amateur radio man. The interesting thing is that this period must have induced Erich to enrol at Hanover to study high-frequency technology later on.

**SB:** I didn't know that!

**HJV:** Later, he took up an entirely different subject of study, but he was a member of Richard Dohse's inner circle far longer than myself, and was very much influenced by him. Later, as we will see, he worked for Richard in a decisive position. I took a short Abitur (high-school graduation certificate) course. After taking my Abitur, I embarked upon an apprenticeship. In the process, I became more proficient in mechanical engineering.

**SB:** I see.

**HJV:** Then the critical point arrived: on the 27th of October 1949, which was Erich's birthday, we both walked over to the Technische Hochschule in Hannover and met on the large open-air staircase. I said: »Erich, what are you doing here?« »Yes, I'm studying high-frequency technology here.« – »I'm studying mechanical engineering.« That was quite astonishing. Since everything was still quite severely damaged at the Hochschule, we immediately got together. Erich quickly got a room in the Hannoversch Linden. I still hadn't got a room. You have to understand that it was just an auditorium here, an auditorium there, with the Hochschule burned out in between. You could walk between the walls looking at the sky, and everyone had to find their own place. In this situation, we would always give each other plenty of support. In fact, we made common cause from day one.



One result of this was that, owing to my studies, I ended up with friends who were all electronics engineers – and then there was Erich.

**SB:** The situation back then was certainly very difficult.

**HJV:** Yes, of course, although we were extremely fortunate in one respect: the previous semester intake had to spend a semester working in the Hochschule, clearing and shovelling and so on.

**SB:** So it was a case of clearing the rubble, more or less.

**HJV:** Clearing the rubble, yes. In the first year, though, that was great all the same (laughs).

**SB:** But that also sounds like a mixture of ...

**HJV:** ... adventure ...

**SB:** ... of adventure and study pressure. So, Herr Engelbrecht was studying electrical engineering and you studied mechanical engineering.

**HJV:** Yes, he studied high-frequency technology. That was the super course of studies. Whilst I just did mechanical engineering. There was always a bit of trouble between us about that – I would say: »Man, you with your theory – I have to say from my own practical experience that it won't work!« And then he would reply: »You with your practical experience, that won't work either!« But I have to say that we really did work very hard in our student days. Once, I didn't attend for three weeks, because I had to go to Paris on behalf of my old firm [for which he also worked on a project following his apprenticeship]. When I returned, in early 1950 – in the middle of the semester – I had to catch up on three weeks' worth of work. At that point, our relationship became very close – Erich made sure that I was able to catch up on all the exercises and other things, so that by the end of the semester I had fully caught up.

**SB:** That sounds like a sign of a growing friendship.

**HJV:** Yes, and when we started our second semester, bearing in mind that Hannover has the Leine river and a number of other rivers plus the Maschsee, I bought a *Klepperboot* [a folding boat made by the Klepper company], a canoe for two people, with the money I saved from my tool-making for the Lohmann factory. From my place in the small village of Limmer, we would plod through that beautiful old village to the Leine, set the boat up and row with all our strength upriver as long as possible. Here, we found the district of Linden, an industrial and working area. Everyone knows the Hanomag, the Hannover machine factory. We would then paddle through this area – the factories were all destroyed, it was a surreal sight, these wrecked factories! There might be a rat scuttling around. We would paddle up the Leine, and once we reached the top, we would ship our paddles, take up books out, and start learning.

**SB:** So you just let yourself be carried along downstream!

**HJV:** Exactly, until we ended up all the way back down again. We let ourselves be carried down as far as the large Conti rubber factory in Limmer. One afternoon, we went through the paddling routine three times.

**SB:** To get your learning done.

**HJV:** Yes, we had to get a certain amount done. At this time, Erich's father had not yet been de-Nazified, which meant that there was no money. He had been the director of a vocational school, and for some time he had great difficulty regaining his position. This meant that Erich, along with some of my other friends, had to undertake a test every semester to prove his diligence as a student, in order for fees to be remitted. I was the only

mer mit den anderen zusammen gelernt. Das hat uns sehr geholfen. Aus uns wurde letztlich eine Truppe von Doktor-Ingenieuren.

**SB:** Ja, das ist mir natürlich bekannt. Insofern erübrigt sich auch die Frage nach einem gemeinsamen Studium.

**HJV:** Zum Studium muss ich aber folgendes sagen: Also mein Studienweg ging geradeaus. Ich habe Werkzeugmacher gelernt, dann mit Erich bis zum Vorexamen an der TH Hannover studiert; und weil wir im Vorexamen beide gut abschnitten, ich in praktischer Mathematik und Erich vor allem in darstellender Geometrie, wurden wir schon im fünften Semester Hilfsassistenten, »Hilfsbremser« bei Professor von Sanden, der praktische Mathematik und darstellende Geometrie lehrte. Damit waren wir Mitglieder der Hochschule, »Netzwerker«.

**SB:** Das war ja schon eine höhere Ebene.

**HJV:** Tolle Sache, Netzwerker! Erst mussten wir die Aufgaben für die Studenten vorbereiten, wir mussten die Zeichnungen anfertigen, die uns der Chef vorgab. Das wurde genau gemacht; und da war eine Strecke drin, von der wir wussten, die durfte jetzt 3 mm differieren, dann hatten die Jungs richtig gezeichnet. Und wenn die dann mit ihrer Zeichnung ankamen, hielten wir die erst mal gegen das Licht, ob sie mit einem Stechzirkel durchgepunktet hatten; wenn das in Ordnung war, wir unsern Stechzirkel raus, Strecke gemessen ... ja, sehr gut, in Ordnung. Zack. Gar nicht weiter geguckt.

**SB:** So ging das!

**HJV:** So ging das. Und es gab dann halt auch Aufgaben in der praktischen Mathematik. Kurzum, für uns war das dann schon eine Heimat. Am Lehrstuhl für praktische Mathematik konnte man seine Klamotten lagern. Wir fühlten uns irgendwie schon dazugehörig. Im fünften Semester begann ich dann das Studium im Professor Kienzle. Er war in Berlin der führende Professor für Fertigungstechnik gewesen und nach dem Krieg nach Hannover gekommen. Zu ihm wollte ich immer hin. – Bin ich dann auch. In seine erste Vorlesung ging Erich mit. Es war wieder Erichs Geburtstag! Und wir kommen in die Vorlesung, und der Alte legt da los, wir waren hellauf begeistert! Was der da brachte an Beispielen und Geschichten! Schon in der einen Vorlesung waren wir beide hingerissen. Und es begann ein Prozess, der interessanterweise mich mehr zur Elektrotechnik und Erich mehr zur Fertigungstechnik geführt hat. Im Grunde genommen, hat ihn die Hochfrequenztechnik überhaupt nicht mehr interessiert. Er hat also zuerst Elektrotechnik studiert und dann vor allem Fertigungstechnik und Fabrikanlagen.

**SB:** Man kann also sagen, diese erste Vorlesung, die Sie gemeinsam mit Erich Engelbrecht bei Herrn Kienzle gehört haben, hatte etwas Zielführendes.

**HJV:** Das war etwas Tolles! Und dann haben wir natürlich mit Kienzle alle Exkursionen mitgemacht, u.a. eine schöne zum Volkswagenwerk nach Hannover. Und da setzte sich im Bus der Alte zu uns beiden, der ging so durch die Reihen und setzte sich überall mal hin, um seine »Schäffchen« näher kennen zu lernen. Und als er hörte, dass wir Hilfsassistenten bei von Sanden, also bei der Mathematik, waren, da sagte er: »Eigentlich müssen Sie zu mir kommen.« Ja, und wir haben natürlich unser Semester bei der praktischen Mathematik und Geometrie anständig zu Ende gebracht, und dann wurden wir Hilfsassistenten bei Kienzle. Damit kriegte Erichs Studium einen anderen Dreh; und da der Kienzle selber auch Elektrotechniker war und sich mit den Werkzeugmaschinensteuerungen beschäftigte und ich ja auch in meiner

praktischen Ausbildung 40 Prozent Elektrotechnik gemacht hatte, schob ich mich mehr hin zur Werkzeugmaschinensteuerung. Und so kam es dann später, dass Erich über den Lehrstuhl für Fabrikanlagen seine Promotionsaufgabe am Torfinstitut bekam. Ganz verrückt, ein Institut an der Hochschule, die wollten wissen, wie man aus Torf Briketts pressen kann. »Och«, sagte ich, »Erich, willst du das machen?« »Och«, sagte er, »vielleicht mal ganz interessant, und ich komm da wahrscheinlich ein Jahr flotter voran.« Ist er ja auch, er war ein Jahr früher fertig als ich mit der Promotion.

**SB:** Schön!

**HJV:** Ich war dann bis zur Promotion Assistent bei Kienzle, und Erich kriegte dann dieses tolle Angebot von Richard Dohse und baute zunächst in Bielefeld für die Firma »Richard Dohse und Sohn« die erste automatische Buchbindeanlage in Deutschland auf. Der Richard hatte Vertrauen zu ihm, und Erich sagte, das machen wir so und so. Bei der ganzen Geschichte gab es einen wunden Punkt: Beim Buchbinden muss irgendetwas geleimt werden. Das wird normalerweise auf Regale gelegt und getrocknet. Und da hat Erich in die Straße eine Hochfrequenzerwärmungsanlage eingebaut, wo diese Kalender »ruck, zuck« trockneten. Und so konnte man eine kontinuierliche Straße bauen.

**SB:** Ja, ohne Verzögerung.

**HJV:** 1955 hat er das gebaut, und dann kam er wieder nach Hannover und sagte: »Mensch, ich will aber doch promovieren.« Und wie ich vorher schon erwähnte, pasierte das mit dem Institut für ...

**SB:** Dem Torfinstitut.

**HJV:** Torfinstitut. Damit haben wir ihn immer aufgezo-gen – »Mister Torf«. Es ging darum, den Torf aus Norddeutschland so zu pressen, dass man ein regelrechtes Brikett bekommt. Erich hat sich mit dem Thema rumge-quält, hat auch praktische Versuche gemacht, und jetzt kommt etwas ganz Interessantes: Eines Tages treffen wir uns zum Essen, ich komme vom Institut. »Du«, sagt er, »ich habe ein tolles Erlebnis gehabt, ich habe heute Nacht von der Formel geträumt, wie die Presskräfte aussehen müssen, um diese Haftungs-, Bindungskräfte atomarer Art zu überwinden!« Im Traum! Eine ganz schwierige Differentialgleichung, also ich kriegte zu viel! Er hat dann ungefähr 14 Tage an dieser Gleichung rumgebastelt, und es passte. Damit war er sehr schnell wissenschaftlich vorangekommen, und es lief bei ihm – wie man in Westfalen sagt – »wie ein Döppken«, sodass er ja 1957 schon promovieren konnte, und zwar in Fabrikanlagen. Verrückt, nicht in Elektrotechnik. Ich aber quälte mich noch mit meinen Steuerungen rum und bin dann 1958 fertig geworden. In dieser Zeit, als wir beide Doktoranden waren, haben wir uns sehr oft getroffen, meistens mittags beim Essen. Ich hatte nämlich inzwischen schon eine Wohnung. Es gab bei den Assistenten – ich war ja Assistent bei Kienzle, kein regulärer, sondern Forschungsassistent, ganz schlecht bezahlt – zwei Dinge, entweder hatte man ein Auto, das hatten die meisten, oder man hatte eine Wohnung, das hatten die wenigsten. Ich habe mich für die Wohnung entschieden und das nicht bereut. Diese Jahre in Hannover mit der Wohnung waren ganz entscheidend.

**SB:** Hat Erich Engelbrecht Sie dann dort auch öfter auf-gesucht?

**HJV:** Ja, wir haben viel zusammengesessen.

**SB:** Eine Wohnung, die der Freund dann aufsucht, bedeutet ja auch, dass man vielleicht über das Studium hinaus gemeinsame Interessen feststellt ...

one who paid fees. My father was in work and earning a living as a lawyer. In spite of this, I always did my learning side-by-side with the others. It was a great help to us. We came out of it as a troop of doctors of engineering.

**SB:** I knew that, of course. So there is no need for me to ask about your shared studies.

**HJV:** One thing I have to say about my student years: my study path progressed in a straight line. I trained as a toolmaker, and then I studied with Erich up until the preliminary exams at the TH Hannover, and, because we both got good grades in the preliminary exams – myself in practical mathematics and Erich primarily in descriptive geometry – the fifth semester saw us become research assistants with Professor von Sanden, who taught practical mathematics and descriptive geometry. That made us members of the University, part of the »network«.

**SB:** So that meant you were on a higher level.

**HJV:** A grand thing, being a networker! First, we had to prepare the assignments for the students. We had to produce the drawings requested by the boss. That was very precisely done; there would be a line within it, and we would know that if that line did not deviate by more than 3 mm, the boys had drawn it correctly. When they brought their drawings to us, we would first hold them up to the light to see if they had marked the points all through with a pair of compasses. If all was well, we would take out our own compasses and measure the line ... yes, very good, all in order. Tick. We wouldn't look at anything else.

**SB:** So that was how it went!

**HJV:** That was how it went. And then there were exercises in practical mathematics. In short, we felt at home. You could store your clothes at the department for mathematics. Somehow, we felt as though we belonged there. I began my studies with Professor Kienzle in the fifth semester. Once Berlin's leading professor of manufacturing technology, he had come to Hannover after the war. I had always wanted to study with him – and, finally, I could. Erich came with me to his first lecture. Once again, it was Erich's birthday! So, when we went to the lecture, and the old man got started, we were full of enthusiasm! The stories and examples he cited! Even in the first lecture, we were both enthralled. It was the start of a process which, interestingly, drew me more towards electronics and Erich more towards manufacturing technology. He essentially lost his interest in high-frequency technology. He studied electronics and then went on to study, for the most part, manufacturing technology and factory structures.

**SB:** So you might say that this first lecture with Herr Kienzle set both you and Erich Engelbrecht on the path to a goal.

**HJV:** It was wonderful! Of course, we also went with Kienzle on all the excursions. These included a fine trip to the Volkswagen factory at Hannover. The old man sat next to us on the bus. He always used to pass through the rows and sit here or there, in order to get to know his »flock« better. When he heard that we were assistants for von Sanden in mathematics, he said: »Really, you should come and work with me.« Yes, and so, of course, we duly completed our semester in practical mathematics and geometry, and then we became assistants to Kienzle. Thus, Erich's studies took another turn; and since Kienzle himself was also an electrical engineer and was involved with machine tool control, and since

40 percent of my practical training had consisted of electrical engineering, I shifted more toward machine tool control. Thus it was that, later on, Erich received his PhD assignment at the Torfinstitut (peat institute) through the department for factory systems. It was quite mad, an institute at the university that wanted to know how to press peat into briquettes. »Well«, I said to him, »Erich, do you want to do that?« »Well«, he said, »it might be quite interesting, and it'll probably get me through a year more easily.« He was right about that – he completed his PhD a year earlier than I did.

**SB:** That was pretty good!

**HJV:** Until I got my PhD, I was an assistant for Kienzle, and Erich then received this terrific offer from Richard Dohse and started by building Germany's first automated bookbinding plant for the company »Richard Dohse und Sohn« at Bielefeld. Richard had confidence in him, and Erich would say: let's do such-and-such. There was one vulnerable point in the whole thing: in bookbinding, something or other has to be glued. Normally, they were laid out on shelves and dried. So Erich had a high-frequency heating installation installed in the production line, where the calendars could be dried »just like that«. This allowed for a continuous production line.

**SB:** I see, with no delays.

**HJV:** He built that in 1955, and then he returned to Hannover and said: »Well, I want to get my PhD after all.« As I already mentioned, he did that with the Institute for ...

**SB:** The Torfinstitut (peat institute).

**HJV:** The peat institute. We used to make fun of him – »Mr. Peat«. It was a question of pressing the North German peat to obtain a regular briquette. Erich struggled with the subject, made practical experiments, and then something very interesting emerged: one day, we went for a meal. I came from the Institute. »Hey«, he said, »I had a great experience. In a dream last night, I saw the formula for the pressing forces needed to overcome the atomic adhesion and binding forces.« In a dream! A very difficult differential equation. That was too much for me! Then he spent about a fortnight tinkering with that equation, until it worked. So he was proceeding in science very quickly, and he got on – as they say in Westphalia – »wie ein Döppken« (»as brisk as a top), getting his PhD in 1957 on the subject of factory systems. It was crazy that it wasn't in electronics. I carried on struggling with my control systems, finishing in 1958. In this period, when we were both PhD students, we met up very frequently, usually for lunch. By then, I had a place of my own. Assistants – at this point, I was a research assistant rather than a regular assistant for Kienzle, and very badly paid – had one of two things. Either you had a car, which is what most people had, or you had a home, which fewer people had. I decided on a home, and I didn't regret it. These years in Hannover, when I lived there, were critical to me.

**SB:** Did Erich Engelbrecht come to see you often?

**HJV:** Yes, we sat together a lot.

**SB:** A friend coming to see you at home can mean that you have established common interests that go beyond studying together ...

**HJV:** Yes, that was while we were still studying. Not in our first semesters, but after the preliminary exams and in the fifth semester, when we became linked to the Kestnergesellschaft (the Kestner Society).

**SB:** The Kestnergesellschaft, which was based in Hannover, founded – I think – in 1916 and initially disbanded in 1936, because Herr Justus Bier, the director at the

Renate Vogt  
**Das bildnerische Werk von Erich Engelbrecht**

### Zum Werdegang des Künstlers

Der 1928 in Bielefeld geborene Erich Engelbrecht fand erst auf dem Umweg über ein Studium der Elektrotechnik und verschiedener Fächer des Maschinenbaus und der Wirtschaftswissenschaften zur Kunst. Nach seiner Promotion zum Dr.-Ing. 1957 brachte ein kurzes Zweitstudium der Philosophie und der Kunstgeschichte in München eine neue Saite in ihm zum Klingen. Anregend wirkten außerdem die Freundschaft mit einem Tiefenpsychologen, der ihn in die Gedankenwelt Carl Gustav Jungs einführte, und die Begegnung mit Literaten und bildenden Künstlern, z. B. Walter Mehring und Julius Bissier, in Locarno, wo er zeitweilig ein Atelier hatte. 1964 gab er seine selbstständige Tätigkeit als Industrieberater auf und lebte seitdem mit seiner Familie als freischaffender Künstler auf dem ehemaligen »Krusen-Hof« in Holterdorf bei Melle, den er zunächst mieten, später erwerben und für seine Zwecke ausbauen konnte.

In der Abfolge der Schaffensschwerpunkte zeigt sich eine Korrespondenz zum jeweiligen Lebensalter:

Der junge Mann setzt nach anfänglichen Ölbildern seine Visionen in flache Holzplastiken und Gobelins um. Er ist mit diesen Materialien nahe an der Natur.

Die Kraft der Mannesjahre drückt sich in Stahlfiguren aus, besonders in den Großplastiken, von denen einige einen »Figurengarten« um sein Haus bilden.

Mit zunehmendem Alter wird die Gestaltung sublimier. So entstehen kleinere Figuren in den Edelmetallen Gold und Silber.

Es kennzeichnet Erich Engelbrecht, dass er der als menschenfeindlich erfahrenen Technik in seinem Leben die dienende Rolle zurückgegeben hat und in ständiger Lernbereitschaft ihre wachsenden Möglichkeiten für seine künstlerische Arbeit nutzbar zu machen suchte.

### Das Werk im Überblick

Immer wieder beobachte ich, dass Betrachter bei ihrer ersten Begegnung mit Erich Engelbrechts Werk überascht sind von seiner »Einmaligkeit« oder »Unverwechselbarkeit«. Die Frage nach einer Beziehung zum Werk anderer lebender Künstler, überhaupt bildender Künstler des 20. Jahrhunderts stellt sich zwar augenblicklich, erscheint aber schwierig zu beantworten. Um einen solchen Brückenschlag zu erleichtern, möchte ich zu Beginn meiner Ausführungen an einige wichtige Kriterien der bildenden Kunst unseres Jahrhunderts erinnern. Ich stütze mich bei dieser Orientierungshilfe in erster Linie auf Werner Haftmanns zweibändiges Werk *Malerei im 20. Jahrhundert*, in dem er die wesentlichen Charakteristika des modernen Bildes zusammengestellt hat.

was ist es  
das uns bewegt  
mit unserem Sagen  
ins Ungesagte  
zu zielen  
wenn da nicht ist  
ein Schein

von Gewißheit  
daß sich Gesagtes  
im Unsagbaren vollende«  
(Heinz-Albert Heindrichs, *Frühbuch*, S. 56.)

Diese Worte eines Lyrikers, Malers und Komponisten der Gegenwart formulieren einen Urimpuls der Literatur und Kunst des 20. Jahrhunderts und werfen somit auch ein Licht auf die Kriterien, die die ungeheure Vielfalt der Strömungen in der bildenden Kunst übersichtlich werden lassen:

Eine besonders durch die Erkenntnisse der modernen Naturwissenschaften vieldimensional, fremd und rätselhaft gewordene Welt erfordert – nach Haftmann – den Abschied von der illusionistischen Darstellung. Inhalte werden nicht mehr reproduziert, sondern evoziert. Alle weiteren Kennzeichen des neuen Bildkunstwerks ergeben sich aus seinem evokativen Charakter:

Als Antwort auf den erweiterten Wirklichkeitsbegriff, der das Fremde, ganz andere einschließt, auch alles, was aus den unbewussten Tiefen aufsteigt, ist das neue Bild ein Innenbild.

Ob abstrakt oder gegenständlich oder beides, es entsteht nicht mehr im Angesicht eines Motivs, sondern intuitiv-meditativ im Atelier.

Viele Künstler sprechen von der gleichen Erfahrung; ihre Formulierung durch Picasso wurde zu einem geflügelten Wort: »Ich suche nicht, ich finde.«

Der Entstehungsprozess eines solchen autonomen, authentischen Bildes bedeutet existentielle Gefährdung des Künstlers. Haftmann spricht von einem »umfassenden Abenteuer in ein gänzlich Unbekanntes hinein«<sup>1</sup> und vom innigen »Zusammenwirken von Intuition und Intellekt«.<sup>2</sup>

Derartige aus der unbewussten Tiefe heraufgeholte Bilder sind flächig und aperspektivisch, denn sie haben nichts mehr mit der perspektivischen Darstellung von Motiven aus der bekannten dreidimensionalen Außenwelt zu tun. (1)

»Erscheinungsort der Bildwelt ist« jetzt wieder »die Fläche«, die »im reproduzierenden Bild verdrängt« war.<sup>3</sup> Sie ist aber nicht »flach« im herkömmlichen Sinn, sondern durch verschiedenartigste Techniken verwandelt zum Schauplatz vielfältiger Beziehungen, komplexer Zusammenhänge. Die Bildfläche öffnet sich, wird transparent oder »eine Art Schrifttafel«<sup>4</sup> mit einer abstrakt-zeichenhaften Schrift wie bei Kandinsky und in seiner Nachfolge oder einer figürlichen Bilderschrift wie z. B. bei Klee oder Miró.<sup>5</sup>

Klee erlebt besonders »intensiv das unter modernen Malern verbreitete »Gefühl, als ›Primitiver‹ einer neuen Wirklichkeit gegenüberzustehen«. Es macht sie empfänglich »für alles Archaische und Frühe«.<sup>6</sup>

Vor allem in den figürlichen Bildern entdeckt Haftmann die Bilderschrift, die in einer Art mythologischer Hieroglyphik, wie sie den alten, mythisch gebundenen und primitiven Kulturen zur Verfügung stand, das Gefühlte und Erfahrene als mythische Fabel beschreibt. Das neue Bild beginnt also zu erzählen und will gelesen werden.

»In dieser Bilderschrift«, sagt Haftmann, »sind alle Inhalte mitteilbar, die in der Tiefenerfahrung ihre Spur hinterließen. Sie sind nicht immer erfreulicher Natur. Auch die schweren Spannungen im Menschen, das triebhaft Unerlöste, die Gefährdung unseres Daseins in der Welt und der Ekel vor der Bosheit der lebendigen Natur verlangen nach Mitteilung.«<sup>7</sup>

Renate Vogt  
**The pictorial work of Erich Engelbrecht**

### On the genesis of the artist

Born in Bielefeld in 1928, Erich Engelbrecht came to art indirectly, initially studying electronics and various fields in mechanical engineering and economics. Having been made a doctor of engineering (Dr.-Ing.) in 1957, he took a brief second course of study in philosophy and the history of art in Munich that brought to light a new side of his nature. He was also inspired by his friendship with a depth psychologist who introduced him to the conceptual world of Carl Gustav Jung, and by encounters with literary figures and fine visual artists such as Walter Mehring and Julius Bissier, in Locarno. At times, he kept a studio there. In 1964, he gave up working as an independent engineer, and since that time he has lived with his family as an independent artist at the former »Krusen-Hof« in Holterdorf bei Melle, which he initially rented and was later able to buy and to convert to serve his purpose.

A sequence of changes in emphasis in his œuvre corresponds to the succeeding phases of his life:

As a young man, he implements his visions as flat wooden sculptures and gobelins, based on initial oil paintings. Thus, his choice of materials shows a closeness to nature.

The forcefulness of his years as a mature man is expressed in steel sculptures, and especially in his large-scale sculptures, a number of which form a »garden of figures« around his house.

With increased age, his designs become more sublime, with the creation of smaller figures in precious metals: gold and silver.

It is characteristic of Erich Engelbrecht that, during his life, he returned technology, perceived as inimical to humanity, to its subordinate role, and that he was constantly ready to learn how to use technology's expanding possibilities to benefit his artistic work.

### An overview of the work

I constantly observe that viewers encountering Erich Engelbrecht's work for the first time are surprised by its »uniqueness« or »unmistakability«. It immediately occurs to one to ask how it relates to the work of other living artists, and to the work of other 20th century artists in particular, but the question appears difficult to answer. In order to make it easier to make the connection, I would like to begin my remarks here with a reminder of some important criteria relating to fine art in our century. My guidance here is largely based upon Werner Haftmann's two-volume work *Malerei im 20. Jahrhundert (Painting in the 20th Century)*, in which he listed the essential criteria of the modern image.

what is it  
that moves us  
with our saying  
into the unsaid  
to aim  
when there is no  
appearance  
of certainty

that the said  
will be perfected in the unsayable  
(Heinz-Albert Heindrichs, *Frühbuch*, p. 56.)

These words from a contemporary lyrical poet, painter, and composer express a fundamental impulse of the literature and art of the 20th century, and thus also throw a light on the criteria that make the great variety of movements in the fine arts more plain:

According to Haftmann, a world made more multi-dimensional, alien, and puzzling – especially by the insights of the modern physical sciences – called for a departure from illusionistic representation. Subject matter is no longer to be reproduced, but evoked. All further characteristics of the new image artworks resulted from its evocative character:

In response to the expanded concept of reality that embraces the alien and entirely different as well as everything that arises from the depths of the unconscious, the new image is an interior image.

Whether abstract, representational, or both, it is no longer created in relation to a motif, but intuitively and meditatively in the studio.

Many artists speak of having the same experience; Picasso's phrase for this has become axiomatic: »I do not search, I find.«

The creation process of an autonomous, authentic image of this kind signifies an existential threat to the artist. Haftmann speaks of an »all-embracing adventure into a complete unknown«<sup>1</sup> and of an inner »collaboration of intuition and intellect«<sup>2</sup>.

Pictures of this kind, raised from the depths of the unconscious, are planar and non-perspectival, because they no longer adhere to the perspectival representation of motifs from our known three-dimensional outer world. (1)

»The manifestation place of the image world is now« once again »the surface«, which was »suppressed in the reproducing image«<sup>3</sup>. However, it is not »flat« in the conventional sense, but is instead transformed, by means of a variety of techniques, into an arena for a variety of relationships and complex contexts. The image surface opens up, becomes transparent or »a kind of writing tablet«<sup>4</sup> featuring an abstract/symbolic script, as with Kandinsky and his successors, or a figural image language as, e. g., with Klee or Miró.<sup>5</sup>

Klee experienced in a particularly intensive way the feeling, so widespread among modern painters, of being a ›primitive‹ faced with a new reality«. This made them receptive »to everything early and archaic«.<sup>6</sup>

In figurative pictures in particular, Haftmann discovers the symbol text, a mythological hieroglyphic form of the type used by ancient, primitive cultures adhering to myths to describe things felt and experienced as a mythical fable. Thus, the new image begins to narrate, and wants to be read.

»In this image script«, Haftmann says, »all subject matter can be conveyed that leave their trace behind them in deep experience. They are not always of a joyous nature. The severe tensions in human beings, the compulsive unredeemed quality, the danger to our existence in the world and the revulsion from the hostility of living nature demand to be communicated.«<sup>7</sup>

In the endeavour to raise truths from the unconscious – particularly those that shock us – painting is »not just ›art‹, it is also a ›méthode de la recherche‹ and as such contributes to illuminating the original darkness within which the world before us hides itself«.<sup>8</sup>

In dem Bemühen um das Herausholen von Wahrheiten aus dem Unbewussten, gerade auch solchen, die uns erschrecken, bleibt die Malerei »nicht nur ›Kunst‹, sie ist auch ›méthode de la recherche‹ und als solche Beitrag zur Erhellung der ursprünglichen Dunkelheit, in der sich die Welt vor uns verbirgt«. <sup>8</sup>

Auf diesem Hintergrund lassen Sie mich nun das Werk Erich Engelbrechts betrachten. »Tiefenerfahrung als Bilderschrift« – dies könnte als Leitspruch über seiner Arbeit stehen. Dezipierter noch, als Werner Haftmann ahnen mochte, führt sie vor Augen, was das sein kann.

Ich beginne mit einer überblickartigen Darstellung meiner Eindrücke vom Gesamtwerk. Erich Engelbrecht arbeitet streng aperspektivisch und betont geradezu das Flächenhafte. (2) Seine Arbeiten bilden nichts ab, sondern evozieren mythische Inhalte, uralte, zum Teil verschüttete Weisheit, und lehren sie neu sehen. Schon die wenigen gezeigten Beispiele können Zeugnis davon ablegen. Die Engelbrechtschen Figuren rufen die Erinnerung wach an tanzende Berserker, an die Geburt des jungen Königs, an den schöpferischen Drachen, den mythischen Schmied, an Opferszenen und vieles mehr. Germanische, griechische, fernöstliche, biblische Spuren treffen aufeinander und werden zu einer überraschenden Einheit verbunden, energiegeladen, phantasievoll und von hoher Geistigkeit. So entsteht eine neuartige mythische Qualität. Abstrakt und gegenständlich zugleich, voller verschiedenartigster archaischer Anklänge, sprechen diese Figuren rätselhaft von einer spannungsvollen Situation, einer Konstellation, einem Ereignis und fordern uns auf, ihre geheimnisvolle Botschaft zu lesen, wenigstens ein Stück weit zu entschlüsseln.

Junge Betrachter sind manchmal fasziniert von der Überzeugungskraft, der »Gesetzmäßigkeit« dieser konzentrierten, dichten, wesenhaft wirkenden Gestaltungen. Sie lassen sich nicht planen, ausdenken, sondern sind intuitiv-meditativ erschaute, »gefundene« Bilder, »Geschenke des Unbewussten«, wie Waltraud Engelbrecht, die Frau des Künstlers, es ausgedrückt hat. Ihr Herausholen aus der unbewussten Tiefe wird vom Künstler als existentielle Bedrohung erlebt, so als wage man sich in die äußerste Nähe des Feuers und müsse diesen elementaren Kampf bestehen; noch einen Schritt weiter, und man verbrennt; und damit würde auch der kostbare Schatz, das Bild, wieder untergehen. So schildert Erich Engelbrecht seine Erfahrungen in einem Kurzfilm<sup>9</sup> über sein Werk.

Das frühe Ölbild *Speise ging von dem Fresser und Süßigkeit von dem Starken*<sup>10</sup> verrät ein wenig davon, wie der Künstler an ein solches Bild aus der unbewussten Tiefe kommen kann: Rechts oben, als Teil eines komplexen Zusammenhangs, erscheint ein Löwe angedeutet. Sein Rachen ist aufgesperrt, aber ein Dorn, den er sich in den Oberkiefer gerammt hat, hindert ihn am Zubeißen. Bezogen auf den Künstler, heißt das: Er ist ein Kämpfer und muss zugleich das Raubtierhafte in sich am Zupacken hindern und ganz offen und empfänglich sein, um den kostbaren Schatz ins Bild heben zu können.

»Introspektiv« nennt Erich Engelbrecht seine Bilder, und C. Samson führt hierzu aus: »Das introspektive Bild sichtet den Schauplatz der Seele, das Wirkungsfeld der Archetypen, die die Grundmuster unseres Verhaltens bilden.«<sup>11</sup>

Dass sich in seinen Werken Archetypisches ausdrückt, dafür spricht neben der Energiegeladenheit, Wesenhaftigkeit und zwingenden Überzeugungskraft vor al-

lem ihre oben beschriebene mythische Qualität. Sind doch nach Carl Gustav Jung, dem wir in unserem Jahrhundert besonders tiefe Einsichten in das Wesen des Archetypus verdanken, die mythischen Motive die ersten überlieferten Konkretisierungen der an sich abstrakten, unanschaulichen Archetypen, die in ihrer Gesamtheit das kollektive menschliche Unbewusste ausmachen. Er versteht sie als »Reaktions- und Bereitschaftssysteme«, <sup>12</sup> Grundmuster, die unser psychisches Erleben und instinkthafes – d. h. auch schöpferisches – Handeln bestimmen. Da die Archetypen ewig sind, müssen sie sich, um im jeweiligen »Jetzt und Hier« wirksam zu werden, in immer neuen Bildern offenbaren, die eine nicht darstellbare Grundwahrheit variieren. Diese Konkretisierungen sind das Werk der symbolbildenden Künstler aller Zeiten, von denen jeder seine eigene Handschrift hat. In ihr gestaltet er Archetypisches, das er erlebt, und trägt so zu jener »Erhellung der ursprünglichen Dunkelheit« bei, von der Haftmann spricht. <sup>13</sup> C. Samson sagt am Ende ihrer Ausführungen zu Erich Engelbrechts introspektiver Kunst: »Welche geistige Aufgabe könnte in unserer Zeit dringlicher sein als die Erhellung der unbewussten Bereiche unseres Daseins durch Kunst und Wissenschaft? ... In diesen Bereichen liegen schließlich die Antriebskräfte und Muster für Taten und Untaten des Menschen gegenüber sich selbst, seinesgleichen und seiner Umwelt.«<sup>14</sup>

#### Die Sprache der Formen

»Die Seele ist nicht von heute! Ihr Alter zählt viele Millionen Jahre. Das individuelle Bewusstsein aber ist nur der saisongemäße Blüten- und Fruchtständer, der aus dem perennierenden unterirdischen Rhizom emporwächst ...«<sup>15</sup>

Erich Engelbrechts visionäre Figuren mit ihren scharf umrissenen, rätselhaften oder benennbaren Formen sind originär. Er verfremdet nicht nur die vertrauten Dinge wie die Surrealisten, zumal die veristischen, die das Archetypische auch berühren, aber noch stark in der von der unbewussten Psyche beherrschten Traumwelt befangen bleiben.

Besonders fällt an seinen Gestaltungen eine neuartige Ganzheitlichkeit auf, die sich auf vielfältige Weise dokumentiert:

Ohne identifizierbaren umgebenden Raum und keiner bestimmten Zeitepoche zuzuordnen, sind seine Figuren raum- und zeitfrei, was Jean Gebser in der modernen Kunst als Ausdruck des im Werden begriffenen aperspektivischen, ganzheitlichen Bewusstseins wertet. <sup>16</sup>

In der Formensprache überrascht zunächst die phantasievolle Zusammenführung von Kontrastierendem zu einem jeweils neuartigen Ganzen aus Schwüngen und Winkeln, Kurven und Ecken, Kreisen und Dreiecken; aus solchen geometrischen Formen und Formen des Lebendigen. Menschliche, Tier- und pflanzenhafte Formen finden sich verbunden mit Formen aus der Welt der Technik, Wachstums- und Keimformen zusammen mit Trenn- und Tötungswerkzeugen wie Schere, Messer und Schwert.

Ein herunterhängender Arm endet in einer Schöpfschale, der hoch erhobene andere in einem Vogelflügel. Beide eint der große Schwung einer Diagonalen in der Gestalt des *Eulenspiegel*. <sup>17</sup>

Besonders auffällig sind die Fußstellung und die Fußbildung vieler Figuren. (3) Ob stehend, gehend oder tan-



1. *Der Wanderer mit dem Fisch* oder *Der Pilger*. Kopie von ZE-036.0150).  
2. *Eulenspiegel*, III. Kopie von ZE-087.0236).  
3. *Speise ging von dem Fresser und Süßigkeiten von dem Starken* (ML-022.0475).

1. *The Wanderer with the Fish* or *The Pilgrim* Copy of ZE-036.0150).  
2. *Eulenspiegel*, III. Copy of ZE-087.0236).  
3. *Out of the Eater Came Forth Meat and Out of the Strong Came Forth Sweetness* (ML-022.0475).

Let us now consider the work of Erich Engelbrecht against this background. »Depth experience as image script« – this could stand as the motto for all of his work. It demonstrates what this might mean still more strongly than Werner Haftmann might envisage.

I will begin with an overview-type representation of my impressions of the whole oeuvre. Erich Engelbrecht works in a strictly non-perspectival way, very much emphasising the two-dimensional. (2) His works do not represent anything – they evoke mythical subject matters, ancient, partially buried knowledge, teaching us to see them in a new way. Even the less-frequently exhibited examples bear witness to this. The Engelbrecht figures awaken memories of dancing berserkers, on the birth of the young king, on the creative dragons, the mythical smith, sacrifice scenes and many more besides. Germanic, Greek, Far Eastern, and biblical traces are brought together into a surprising unity: energy-charged, imaginative, and with a great deal of intellectuality. This creates a new kind of mythical quality. Abstract and representational at the same time, full of the most diverse archaic references, these figures speak mysteriously of a situation of great tension, a constellation, an event, and challenge us to read their secretive message, to decode at least some of it.

Young viewers are sometimes fascinated by the persuasiveness, the »regulated structure« of these concentrated, dense, intrinsic-appearing designs. They cannot be planned or thought out, but instead are intuitively and meditatively envisaged »found« images, »gifts of the unconscious«, as Waltraud Engelbrecht, the artist's wife, expressed it. The raising of them out of the unconscious depths is experienced by the artist as an existential threat, like venturing extremely close to a fire and having to withstand a battle with the elements; a step further, and one will burn, with the valuable treasure also being lost. In a short film about his work, this is how Erich Engelbrecht describes his experiences. <sup>9</sup>

The early oil painting *Out of the Eater Came Forth Meat and Out of the Strong Came Forth Sweetness*<sup>10</sup> betrays something of how the artist arrives at an image of this type from the depths of the unconscious: at the top left, as part of a complex combination, the suggestion of a lion appears. Its jaws are open, but a thorn that has rammed itself into the upper jaw prevents it from biting down. Seen as a statement on the artist, this means: he is a fighter, but at the same time he must prevent the predatory aspect of himself from attacking and be entirely open and receptive, in order to raise the precious treasure up into the image.

Erich Engelbrecht calls his pictures »introspective«. C. Samson enlarges on this as follows: »The introspective image places on view the arena of the psyche, the field in which archetypes operate, which forms the basic pattern of our behaviour.«<sup>11</sup>

The way the archetypal is expressed in his work is shown by their energetic charge, their essential qualities of being, and their compelling power of conviction, but, above all, by their above-mentioned mythical quality. After all, the mythical motifs of the first of the surviving concrescences of archetypes which are in and of themselves abstract and not visual, which, in their totality, comprise the collective human unconsciousness, are borrowed from Carl Gustav Jung, whom our century has to thank for a particularly deep insight into the essence of the archetype. He understood them as »reaction and readiness systems«<sup>12</sup>, basic patterns that determine our

psychic experience and instinctual – including creative – actions. Because the archetypes are eternal, they must reveal themselves in ever-new images – variations on a fundamental truth that cannot be directly represented – in order to be effective in any given »here and now«. These concrescences are the work of artists who have created symbols across the ages, each of which has his own signature style. In that style, he shapes the archetypal as he experiences it, thus contributing to that »illumination of the original darkness« of which Haftmann speaks. <sup>13</sup> At the end of his remarks on Erich Engelbrecht's introspective art, C. Samson says: »What intellectual task could be more important in our time than the illumination of the unconscious areas of our existence through art and science? ... It is in these realms that the drives and patterns for the positive and negative acts of human beings, in relation to our own selves, our fellow men, and our environment.«<sup>14</sup>

##### The language of forms

»The soul is not born of today! Its age numbers many millions of years. The individual consciousness, however, is only the seasonal cluster of flowers or fruits that grows up out of the perennial subterranean rhizome ...«<sup>15</sup>

Erich Engelbrecht's visionary figures, with their sharply-outlined, mysterious or nameable forms, are original. He does more than just make familiar things alien, as the Surrealists do – particularly the Verist artists, who also touch on the archetypal sphere, but remain strongly caught up in the dreamworld dominated by the unconscious psyche.

One particularly striking aspect of his designs is a novel sense of wholeness, which reveals itself in a number of ways:

With no identifiable surrounding space and nothing to tie them to any specific time period, his figures are free of space and time. Jean Gebser sees this as an expression of an aperspectival, holistic consciousness that is in the process of coming into being. <sup>16</sup>

What is initially surprising about this language of forms is the imaginative bringing-together of contrasting elements to form a wholeness novel in each case, composed of curves and corners, angles, circles, and triangles; composed of geometric forms and living forms. Human, animal, and plant-like forms are united with forms taken from the world of technology, and growth and germination forms are united with tools of severance and slaughter such as shears, knives, and swords.

A downward hanging arm ends in a ladle bowl, whilst the other, upraised arm ends in a bird's wing. The two are united by a large-scale diagonal motion in the form of *Eulenspiegel*. <sup>17</sup>

In many of the figures, the formation and positioning of the feet are particularly striking. (3) Whether the figures are standing, walking, or dancing, the toe of one foot will point left, whilst the other points in the opposite direction, to the right. For instance, this is how the large figure in *The Lesson*, I, stands, and this is how *The Wanderer with the Fish* walks. This contradiction is particularly blatant in the case of *The Dancing Berserkers*. One foot is bizarrely en pointe, ballet-style, expressing the movement of ecstatic dance, whilst the other triangular club-foot stands firm. And yet both are part of the mien of the whole figure.



zend, eine Fußspitze weist nach links, die andere in die Gegenrichtung nach rechts. So steht z. B. die große Figur in der *Lektion*, I, so schreitet *Der Wanderer mit dem Fisch*. Besonders krass ist der Gegensatz bei den *Berserkern*. Ein bizarrer Fuß in balletartiger Spitzenstellung drückt ekstatische Tanzbewegung aus, der andere dreieckige Klumpfuß steht fest. Dennoch gehören beide zum Duktus der ganzen Figur.

Spannungsvoll und doch ausgewogen, vereinen solche Gestalten Statik und Dynamik, Schwere und Leichtigkeit, Plumpheit und Eleganz, Gehemmtheit und Freiheit, Kraft und Zartheit, Aggression und Sanftheit, Bedrohung und Bedrohtheit, Ernst und Witz, Geschlossenheit und Offenheit, Rätselhaftes und klar Identifizierbares, Männliches und Weibliches, Altes und Junges, Sterben und Entstehen, Herkunft und Zukunft, Ursprung und Ziel.

Besonders ergreifend sind viele dieser Zuordnungen in der Gestalt mit dem Titel *Die Klage um den toten König* verkörpert: Der Kopf des toten Königs, dessen »Stamm« abgesägt ist, ruht im Leib einer schwangeren Frau. Der linke Bogen ihres Kopfes und der rechte ihres Leibes veranschaulichen den »Umschwung« des archetypischen »Stirb und Werde«.

An solchen Konkretionen (4) kann das paradoxe Wesen der Archetypen offenbar werden, an dem der Mensch leidet, solange er die Archetypen unbewußt lebt. In den Engelbrechtschen Figuren aber kann alles bewusst miterlebt werden, und das Gefährliche erhält in der neu wahrgenommenen Ganzheit seine Funktion und seinen Stellenwert, sodass es nicht übermächtig und zerstörerisch werden kann. Furchterregend sind diese Gestalten und zugleich ergreifend schön wie alles, was den Grund unseres Wesens anrührt.

Sie bedeuten keine bloße Rückkehr zu einer früheren Bewusstseinsstufe, auf der polare Zuordnungen als Zwei-Einheit wahrgenommen wurden, sondern ihre Ganzheit erweist sich als komplexer: In ihnen bilden zeichenhaft oder geometrisch wirkende Formen wie Kreuz und Kreis, Raute, Dreieck oder Vieleck, Formen der Gestirne, Wachstums- und Keimformen sowie Werkzeuge und Maschinenteile und andere Hinweise auf die Welt der Technik ein überraschendes, lebendiges Miteinander.

Auffällig ist auch die formale Mehrdeutigkeit. Ein Kopf ist zugleich ein Unterleib und eine sich öffnende Fruchtschale (*Elvira*). Derartiges beobachtet der Betrachter Engelbrechtscher Arbeiten ständig. Es handelt sich nicht um ein vages »Entweder-Oder«, sondern um ein im Gebberschen Sinne ganzheitliches »Sowohl-als-auch«.<sup>18</sup> Es offenbart das geistige Wesen der Gestalten, ja, es präzisiert ihre geistige Bedeutung, etwa wie in der Sprache »Frucht-Schale« genauer ist als »Schale«. Je mehr man sich in diese formale Mehrdeutigkeit vertieft, desto bewusster wird einem die Differenziertheit dieser Geistigkeit, der Beziehungsreichtum der Gestalten. Auch etwas von ihrer kosmischen Gesetzhaftigkeit lässt sich dabei erspüren. Ich will das später an einem Beispiel verdeutlichen.

Eng verbunden mit dem formalen »Sowohl-als-auch« ist ein weiteres Charakteristikum: Viele Formen wirken vom Standpunkt der Realität aus wie nicht zu Ende geführt, nicht festgelegt, offen, in andere Formen übergehend. Besonders gilt das für die komplexeren Arbeiten, z. B. das erwähnte Bild *Speise ging von dem Fresser ...*, viele Graphikblätter, manche Gobelins, etwa *Der grüne Löwe*,<sup>19</sup> und die differenzierteren Stahlfiguren (siehe Pa-

riser Katalog). Alles erscheint so eingeordnet in einen größeren Zusammenhang, gewissermaßen in den »Tepich des Lebens«.

Schon in den Graphiken, deutlicher noch in den Stahlfiguren seit den 1980er Jahren offenbart sich dieser Zusammenhang in besonderer Weise: Die frei gelassenen Flächen bzw. die ausgeschnittenen Leerformen sind selbst wieder sinntragende Figuren, »Luftfiguren«, wie Waltraud Engelbrecht sie genannt hat. Sie »ergänzen« die dargestellten Figuren. Bei der *Lektion*, I, z. B. erkennt man die Luftfigur eines Ohres, in das Münder sprechen, in der Brust der stehenden Gestalt und zwischen ihr, dem Pferdekopf und dem kleinen Wesen, das an ihrem ausgestreckten Arm hängt, die Luftfigur eines Affen. Dieses imaginäre Wesen zwischen den Konturen dreier Figuren erinnert mich an Jean Gebbers Satz: »Für denjenigen, der sich um die Wahrung des Ganzen bemüht, ist das Abwesende nur eine andere Form des Anwesenden.«<sup>(5)</sup><sup>20</sup>

Anfangs waren die Öffnungen in den einzelnen Figuren nur klein: Spalte, Schlitze, besonders an der Stelle der Augen, kleine runde Löcher, die z. B. bei den *Berserkern* in ihrer Gesamtheit wie Sternbilder wirken. In den späteren Figuren, zumal denen von 1992, werden die Freiräume größer. Die Gestalten öffnen sich immer mehr dem Licht, nicht im Sinne von ätherischer Transparenz, bei der sich Körperhaftes in Licht auflöst, sondern durch solche Durchbrüche und Einbrüche. Dringt mit dem Licht das ganz Andere – Kosmische – durch sie hindurch? Mir offenbart sich in all diesen Gebilden eine Ahnung vom großen Zusammenhang der Schöpfung, nicht nur wie in den verschiedenartigen Zeugnissen einer magisch-mythischen Weitsicht, sondern, bei aller klassischen Einfachheit der Gestaltung, in moderner Abstraktheit und Differenziertheit.

Lassen Sie mich das zur Engelbrechtschen Formenwelt Gesagte an einem Beispiel erhärten: Die Stahlfigur *Der Wanderer mit dem Fisch* ist durch die erwähnte gegenläufige Fußstellung am Gehen in einer Richtung gehindert. Die Zeit der »Einsinnig«-keit (6), der Perspektive, der »Aus«-Richtung auf nur einen Zielpunkt, ist vorbei. Wie sehr das Streben in Richtung und Gegenrichtung zugleich eine einzige, so deutlich nie vorher gesehene Bewegung ist, veranschaulichen der stark geometrisch geformte, an einen Giebel erinnernde Kopf mit dem schräg gestellten laternenartigen Aufsatz, dessen zwei Lichtschlitze die Stelle der Augen einnehmen, und der schwingende Pilgermantel, der als großer Fischkopf mit geöffnetem Maul gestaltet ist. Der schräg nach oben (»vorn«?) weisende »Laternenkopf« und der schräg nach unten (»hinten«?) weisende Fischkopf liegen auf einer Diagonalen, bilden einen einzigen Schwung. Das wird auch dadurch betont, dass sich der Laternenkopf in einem breiten Spalt in die Richtung des Fisches öffnet und das von dorthier Kommende in sich hineinlässt. Diese »Vereinigung« von Richtung und Gegenrichtung ist dynamisch. Nur ein »Wandel« nach dem Gleichgewichtsprinzip, dass, wenn etwas voranschreitet, etwas anderes zurückgeht, besiegt das Chaos, die Ungestalt. Die neue Variante dieser »Einsicht« in das paradoxe Wesen alles archetypischen »Wandels« offenbart ihre Unverwundtschaft mit frühen Zeugnissen dieser alten Weisheit, etwa dem chinesischen *I Ging*, dem *Buch der Wandlungen*. Wie die dort niedergelegte Philosophie ist das neue Erkenntnisbild aus der Orientierung am Ursprung gewonnen. (7) Es entsteht dort, wo das erste Licht auf das psychische Dunkel fällt: als archetypisches Symbol. Er-



4. *Die Lektion*, I (SG-023.0333).
5. *Elvira*, VII (TG-045.0407).
6. *Elvira*, VI-2 (TG-041.0402).
7. *Die Klage um den toten König*. Kopie von ZE-024.0111).
8. *Tanzender Berserker – Der Abendgänger* (SG-003.0313), links, und *Tanzender Berserker – Der Doppelgänger* (SG-004.0314), rechts.

4. *The Lesson*, I (SG-023.0333).
5. *Elvira*, VII (TG-045.0407).
6. *Elvira*, VI-2 (TG-041.0402).
7. *The Lament for the Dead King*. Copy of ZE-024.0111).
8. *Dancing Berserker – The Night Walker* (SG-003.0313), on the left, and *Dancing Berserker – The Doppelgänger* (SG-004.0314), on the right.



Filled with tension yet balanced, forms like these unite the static and dynamic, weight and lightness, ungainliness and elegance, inhibition and freedom, power and delicacy, aggression and gentleness, threat and being threatened, seriousness and humour, closed and open qualities, the mysterious and the plainly identifiable, male and female, old and young, death and coming into being, origins and future, genesis and goal.

Many of these attributes are embodied in a particularly striking way in the form entitled *The Lament for the Dead King*: the head of the dead king, whose »stem« has been sawn through, rests in the body of a pregnant woman. The left-hand arch of her head and the right hand arch of her body envisage »turning and returning«, the archetype of »dying and becoming«.

Concrescenses (4) like this have the power to reveal the paradoxical nature of archetypes: a paradox that the human being suffers from for as long as he follows unconsciously archetypal patterns. In Engelbrecht's figures, however, people can experience everything consciously; and the dangerous aspect receives its function and its place and status in the newly perceived wholeness, so that it cannot become dominant and destructive. These forms inspire fears, and are at the same time captivatingly beautiful, like everything that relates to the foundation of our being.

They do not signify any mere return to an earlier stage of consciousness, in which opposed attributes are perceived as twofold unity. Their wholeness proves to be more complex than this: within them, schematic or geometric-appearing forms form a surprising, living togetherness, such as the cross and the circle, the lozenge, the triangle or polygon, the forms of the celestial bodies, growth and germination forms, plus tools and machine parts and other references to the world of technology.

Another striking aspect is the ambiguity of the forms. A head may simultaneously be the lower half of the body and an opening fruit bowl (*Elvira*). Anyone viewing Engelbrecht's sculptures constantly observe things of this

kind. This is not a vague »either-or«, but a holistic »not only but also« in the Gebser sense.<sup>18</sup> It reveals the spiritual essence of the forms – indeed, it makes their intellectual meaning more precise; as in the language »fruit-bowl«, for instance, is more precise than »bowl«. The more one immerses oneself in these ambiguities of form, the more conscious one becomes of the differentiated nature of this intellectuality, the evocativeness of the forms. Additionally, something of their relationship to cosmic laws makes itself felt in this. At a later point, I will make this more clearer based on a particular example.

There is a further characteristic that is closely associated with this »not only but also« of forms: from the standpoint of reality, many of the forms look as though they had not been completed, and are not fixed; they are open, transitioning into other forms. This is particularly true of the more complex works, such as the aforementioned image *Out of the Eater Came Forth Meat ...*, many graphical pieces, some gobelins, such as *The Green Lion*,<sup>19</sup> and the differentiated steel figures (see Paris catalogue). Thus, everything appears in its own place in a greater context, one might say in the »gobelin of life«.

This context is revealed in a special way early on in the graphic pieces – and still more so in the steel figures created since the 1980s: the surfaces that are left free, or the empty cut-out forms, themselves become meaningful figures, which Waltraud Engelbrecht calls »air figures«. They »supplement« the represented figures. In *The Lesson*, I, for instance, one recognises the air-figure of an ear, into which mouths speak, in the chest of the standing form and between it, the horse's head, and the small being that hangs from its outstretched arm, the air-figure of a monkey. This imaginary being between the contours of two figures reminds me of Jean Gebser's phrase: »For those concerned with adherence to the whole, the absent is only a different form of the present.«<sup>(5)</sup><sup>20</sup>



Waltraud Engelbrecht  
**Versuche, mich in das Werk von Erich Engelbrecht hineinzufinden**

#### Die Klage um den toten König

Skulptur  
Holterdorf, 1980er Jahre, 87,5 x 50,6 x 2,8 cm, schwarz lackierter Stahl

Zwei große, geschwungene Kurven, deren ebenmäßiges Wechselspiel an die Darstellung mathematischer Kurven heranreicht, zeichnen eine Gestalt auf, die als Frau gelesen wird. In dem großen Bogen, der das Hinterhaupt begrenzt, hängt ein rätselhaftes Zeichen. Oben ähnelt es einer Mondsichel, unten einer Krebssschere. – »Krebs« und »Mond«? Eine Erinnerung taucht auf: das astrologische Zeichen des Krebses, dem von alters her der Mond zugeordnet wird! Was bedeutet dieses Zeichen? Die Zeit des Krebses leitet die zweite Hälfte des Jahres ein, den Abstieg der Sonne. Der Krebs ist ein Rückwärtsgänger. Hier wird nur seine Schere gezeigt. Sie deutet auf Abschneiden, der Mond darüber auf Nacht. Daneben eine einzige große Träne! Als großer Bogen umschließt der vordere Arm der Frau ein abgeschlagenes Haupt. Von unten her wird es durch ihren zweiten Arm gestützt. Die archaisch anmutende Hand daran besitz nur drei Finger. Das Haupt blickt in die entgegengesetzte Richtung wie die Frau. Der lange Hals wirkt wie der Stamm eines gefällten Baumes. Dieses »gefällte Haupt« ist »der tote König«, von dem der Titel spricht. Als Symbol gelesen, bezeichnet es das Bewusstsein, also überhaupt keinen Körper. In sein Gesicht ist der Kopf eines Lammes eingetragen. Wir erkennen die Mundspalte, das Ohr. Das Auge des Lammes und das Auge des Königs sind ein und dasselbe. Die Einfügung des Tieres beschreibt den Tod des Königs als Opfertod. Er ist das Opfer der großen Schere des Krebses geworden. Die Skulptur ist ein Inbild der Trauer.

#### Das standhafte Auge

Skulpturen  
Holterdorf, 1980er Jahre, 90 x 38 x 2,8 cm, schwarz lackierter Stahl  
Holterdorf, 1980er Jahre, 149 x 63,5 x 5 cm, vergoldetes, Marinesperrholz  
Holterdorf, 1980er Jahre, 30 x 13 x 1,2 cm, versilbertes Messing

Gobelin  
Holterdorf, 1990, 374 x 183 cm, Wolle/Acryl

Der Titel nennt die am schwersten zu entdeckende Form dieser Bildskulptur: das Auge. Der Grund ist die ungewöhnliche Stellung dieses »Auges«: Es steht senkrecht! Unsere Augen stehen waagrecht im Gesicht. Wenn wir uns in der Welt nach allen Richtungen hin umsehen wollen, drehen wir uns um die eigene Achse, und der Blick gleitet horizontal im Kreis. Das Auge hingegen, das der Titel der Skulptur anspricht, steht senkrecht und nicht in einem Kopf. Überraschenderweise »hat« es einen Kopf – vogelartig sieht er aus –, und außerdem hat es einen Fuß. Es ist der große Leib eines scheinbaren Vogelwesens, dessen Form unserem Auge ähnlich ist.

Außen befinden sich die Schwünge zweier Augenlider, dazwischen die Augenmandel. Die normalerweise runde Pupille hat hier die Gestalt einer Blume mit vier Blütenblättern angenommen. Sie ist eine ausgeschnittene Leerform, nichts als Luft umschließend. Würde dieses Auge uns zu einer Reise einladen, so würde es uns in das Reich der Vögel und in das Reich der Fische führen. Der vogelartige Kopf oben ist schon angesprochen. Der Fisch hat seinen Kopf unten. Seine Mundlinie ist so geführt, dass der Eindruck entsteht, er habe einen Menschen verschlungen; gerade noch ein Stück von seinem Bein ist zu sehen. So eine Geschichte haben wir doch schon einmal gehört? Gab es da nicht vor langer Zeit diesen Jonas, der von einem Wal verschlungen wurde, der ihn in die Tiefe des Meeres zog und an dessen anderem Ufer wieder ausspie? Eine wundersame Geschichte; denn der Mann, dem dies widerfuhr, hätte zu Deutsch »Taub« geheißen. »Jonas« bedeutet im Hebräischen nämlich »Taub«. Jener Jonas vermochte vermutlich dasselbe wie das, was »das standhafte große Auge« als Bild zum Vorschein bringt. Er war ein Reisender, und seine besonderen Ziele waren der »Himmel« und das »tiefe Meer«. Darum war er und darum ist es – das in Rede stehende Auge – sowohl ein Vogel als auch ein Fisch. Der Himmel ist das uralte Symbol des Geistes, das Meer ein uraltes Symbol der Seele. Was ein derartiges Auge auf solchen Reisen wohl sieht? »Blühendes aus Luft« ist die erste knappe, anschauliche Antwort der Skulptur und ihre zweite: »Das, was es sieht, lässt sich außerdem zur Sprache bringen, und zwar mit zweierlei Mündern«! Der eine Mund gehört zum Kopf des Vogels, der andere setzt tiefer an. Letzterer ist größer, und die äußeren Konturen sind geschwungen. Der Ausdrucksscharakter dieses Lippenpaares lässt sich schwer in Sprache übersetzen. Es scheint, als müsse seine Sprache weiter ausholen, um das von ihr Angesprochene zu benennen. Dieser Mund spricht über eine andere Welt, und sie liegt ersichtlich tiefer. Jonas durchquerte ein Meer. Das Vogelwesen vermag also über zweierlei zu sprechen: über das, was unser Verstand erkennt, und über das, was wir fühlen, über geistige Inhalte einerseits = Vogel und über unsere tiefen Gefühle andererseits = Fisch! Unsichtbares, nämlich geistige und seelische Inhalte – »Dinge wie Luft« – lassen sich gar nicht anders als in Gleichnissen mitteilen. Wir sind uns dessen selten bewusst. Die Sprachen der Menschen sind ural, ohne nachzudenken übernehmen und verstehen wir sie als Kinder. Nur unsere Etymologen und die Freunde dieser Wissenschaft sehen den unabdingbaren, ursprünglichen Zusammenhang zwischen Worten für äußere Wahrnehmungen und Worten für innere Wahrnehmungen, gehen ihm nach und kennen ihn: Worte für innere Wahrnehmungen sind ausschließlich leicht abgewandelte Bildgleichnisse der äußeren Wahrnehmung. Es ist ein echtes Debakel, dass ausgerechnet die Zunft der bildenden Künstler sich nicht im Klaren darüber ist, dass alle Aussagen über Geistiges auf Bildgleichnisse angewiesen sind! In dem noch immer hoch geachtetem Werk *Malerei im 20. Jahrhundert*, 1954 erschienen, nannte Werner Haftmann zwei Pole, zwischen denen sich das Kunstschaffen dieser Epoche abspiele. Der eine sei »das große Reale«, der andere »das große Abstrakte«. Das erschien dem damaligen Leser, mich eingeschlossen, sehr plausibel. Heute frage ich mich, traf er mit dieser Unterscheidung wirklich ins Schwarze? Der eigentliche Gegenpol zum »großen Realen« wäre ja wohl »das große Psychische«! War »das große Abstrakte« nur die not-



1. *Die Klage um den toten König*. Kopie von ZE-024. 0111).
2. *Das standhafte Auge* (TG-016.0204).

1. *The Lament for the Dead King*. Copy of ZE-024. 0111).
2. *The Steadfast Eye* (TG-016.0204).



Waltraud Engelbrecht  
**Try to find my way into the work of Erich Engelbrecht**

#### The Lament for the Dead King

Sculpture  
Holterdorf, 1980s, 87.5 x 50.6 x 32.8 cm, black-coated steel

Two large, pronounced curves whose evenly measured interplay approximates how mathematical curves are represented delineate a form interpreted as a woman. Within the large arch that demarcates the back of her head, a mysterious symbol hangs. At the top, it resembles a crescent or sickle moon; at the bottom, a crab's pincer. – »Crab« and »moon«? A memory arises: the astrological sign of the crab, assigned since antiquity to the moon! What do these signs mean? The crab's tenure ushers in the second half of the year, the declining sun. The crab moves in retrograde. Here, we see only his pincer. It indicates severance, whilst the moon above refers to the night. Beside them, a single great tear! The great arch of the woman's forward arm encloses a severed head, which her other arm supports from beneath. The hand appears archaic; it has only three fingers. The head looks in the opposite direction to the woman. The long neck resembles the trunk of a felled tree. This »felled head« is »the dead king« of the title. Read as a symbol, it denotes consciousness; thus, no body. The head of a lamb has been incorporated into his face. We can see the slit of the mouth, and the ear. The eye of the lamb and the eye of the king are one and the same. This animal addition characterises the king's death as the death of a victim. He has become the victim of the great pincer of the crab. The sculpture is an embodiment of grief.

#### The Steadfast Eye

Sculptures  
Holterdorf, 1980s, 90 x 38 x 2.8 cm, black-coated steel  
Holterdorf, 1980s, 149 x 63,5 x 5 cm, gold-plated maritime plywood  
Holterdorf, n. d., 30 x 13 x 1.2 cm, silver-plated brass

Gobelin  
Holterdorf, 1990, 374 x 183 cm, wool/acrylic

The title refers to the most hard-to-find form within this pictorial sculpture: the eye. The reason for this is the unconventional positioning of the »eye«: it is vertical! Our eyes are set into our faces horizontally. When we want to look at the world around us in all directions, we turn on our own axis, and our gaze travels in a horizontal circle. The sculpture's titular eye, on the other hand, is placed vertically, and not within a head. Surprisingly, it »has« a head – resembling a bird's – and it also possesses a foot. It forms the large body of what appears to be a bird creature, with a form similar to our eye. On its outside are the curves of two eyelids, with the almond form of the eye in between. The pupil is normally round, but here it has the form of a flower with four

petals. It is a cut-out hollow form, enclosing nothing but air. If this eye were to invite us on a journey, it would take us into the realm of the birds and the realm of the fishes. The birdlike head at the top has already been mentioned. The head of the fish is at the bottom. The line of its mouth gives the impression that it has swallowed a human being; only part of a leg can be seen.

Have we not heard a story like this before? A long time ago, wasn't Jonah swallowed by a whale that took him down into the depths of the sea and spat him out on its far shore? A wondrous story; in German, the man who had this experience would have been called »Taub«– his name (Jonas) is the Hebrew word for »dove«. Thus, Jonas presumably achieved the same thing that is manifested in this image of »the great steadfast eye«. He was a traveller, and his specific goals were »the heavens« and the »deep sea«. This is why Jonah and this sculpture – the eye under discussion – are alike in being at once bird and fish. The heavens are the ancient symbol of the intellect, the sea an ancient symbol of the soul. What would an eye of this kind see on such a journey? The first, very brief answer given by the sculpture is »a blossoming of air«. Its second answer: »What it sees can also be expressed in language – with two kinds of mouths, in fact«! One of these mouths is in the head of the bird, whilst the other is placed lower down. The second of these mouths is the larger, and its outer contours are curved. The expressive character of this pair of lips is difficult to translate into language. It is as if its language must rise to new heights in order to name the thing of which it speaks. This mouth speaks of another world, and it goes visibly deeper. Jonah crossed an ocean. Thus, this bird-being is able to speak of two kinds of things: things recognised by our reason and things that we feel. Intellectual matters on the one hand (= bird) and our deepest feelings on the other (= fish)! Matters that are invisible because they are intellectual and spiritual – »things like air« – can only be communicated through similes. We are rarely conscious of these similes. The languages of human beings are ancient; as children, we take them on and comprehend them without further thought. Only our etymologists and friends of that science – whose business is to pursue and to truly know words – perceive the essential original connection between words describing outer perceptions and words describing inner perceptions: words for inner perceptions are, without exception, slightly altered versions of the words for outer perceptions. It is a real scandal that the fellowship of visual artists, of all people, should not be clear on the fact that all statements about the intellectual depend upon visual similes! In the still highly-acclaimed work *Malerei im 20. Jahrhundert*, (*Painting in the Twentieth Century*) published in 1954, Werner Haftmann described the two poles between which the art of that era was enacted. One of these was »the great real«, the other »the great abstract«. To readers at the time, myself included, this appeared very plausible. Today, I find myself asking: did he really make the correct decision? The true opposing pole to »the great real« would have to be »the great psychic«! Was »the great abstract« just a necessary interim solution for a line of development in art that started at the real, to ultimately reach the second half of our human reality, the »great psychic«? After all, the Surrealists had already taken steps in this direction! The achieve-

wendige Zwischenlösung eines Entwicklungsweges der Kunst, der vom Realen hinwegführte, um irgendwann und endlich zur zweiten Hälfte unserer menschlichen Wirklichkeit zu gelangen, zum »großen Psychischen«? Die Surrealisten hatten sich bereits in diese Richtung bewegt! Die Leistung der abstrakten Malerei war nicht gering. Es gehörte – zumindest anfänglich – viel Mut dazu, dem Betrachter Form als Verweigerung jeder fassbaren Bedeutung vorzustellen. Als Beseitigung traditioneller Bildinhalte war das abstrakte Bild eine Notwendigkeit, und viele dieser »bildlosen Bilder« in strahlenden Farben und mathematisch anmutenden Ordnungen fesseln das Auge auch des heutigen Betrachters. Warum, so frage ich mich, war die Beseitigung älterer Kunstformen zu Gunsten abstrakter Bilder so faszinierend? Weil diese die Existenz unseres geistigen Wesens mittels abstrakter Kompositions-kunst zumindest bereits symbolisch anspielten? Ich erinnere mich an ein gänzlich schwarzes Bildquadrat von Kasimir Malewitsch in einer der ersten Kasseler Documenta-Ausstellungen und an drei fast gänzlich weiße, gerahmte Leinwände in einer späteren. »Ach«, dachte ich angesichts der letzteren, »erst ist eine Kunstform in der Nacht verschwunden, und jetzt warten weiße Leinwände auf eine neue?« Inzwischen ist viel Zeit vergangen. Wann wird endlich das »große Psychische« Bilder erfinden, in denen seine Grundzüge fassbar aufscheinen und nicht nur als Ahnung via abstrakter Komposition? Es gibt sie schon, aber als einsame Fremdlinge. Im Kleid der Kunst besitzt Wahrheit auch immer das stille Geheimnis von Schönheit und läßt zum Verweilen des Auges ein. Das *Standhafte Auge ist schön!*

#### Die Lektion

Skulpturen  
Fougis, 2006, 800 x 540 x 26 cm, schwarz lackierter Stahl  
Holterdorf, 1984/85, 300 x 200 x 12 cm, violett lackierter Stahl  
Holterdorf, 1980er Jahre, 84 x 57 x 2,8 cm, schwarz lackierter Stahl  
Holterdorf, 1980er Jahre, 29 x 20 x 1,2 cm, Messing vergoldet und poliert

Die Gestalt mit dem erhobenen Zeigefinger erscheint auf den ersten Blick als ein frontal dastehender Mensch, das Gesicht zur Seite gewandt. Der Winkel in seinem Ärmel ist wohl der Hinweis darauf, dass es sich um einen Amtsträger handelt, um einen Würdenträger, der sich auf eine höhere Institution beruft.

Am ausgestreckten Arm hält er einen kleinen, schwächlichen Kerl beim Schopf. Sein Fuß baumelt in der Luft, das Bild des Kopfes beschränkt sich auf die Zeichnung des offenen Mundes. Dieser schwächliche Kerl ist die *zweite* Gestalt. In freier Anlehnung an ein volkstümliches Spiel des Mittelalters könnte sie »Jedermann« heißen.

Die dritte Gestalt im Bunde hat etwas Unheimliches, denn die Form, die neben den Füßen des großen »Lehrers« aufragt und hinauf zu dem kleinen Kerl reicht, scheint ein einzelner, mächtiger Tierschädel zu sein. Zu erkennen ist das kleine, kreisrunde Auge mit einem Dreieck darüber, die Maulspalte läuft senkrecht nach unten, schmal und weitgehend parallel gezogen. Eine feine abstrakte Schärfe, Klugheit, liegt in den Zügen dieses Antlitzes. Sein Anblick erinnert an das geheimnisvolle spre-

chende Haupt des Pferdes »Fallada« aus dem grimm-schen Märchen *Die Gänsemagd*. Unter dem finsternen Tor, durch das die »wahre Prinzessin« jeden Morgen ihre Gänse vor die Stadt treibt, hängt es angenagelt und spricht zu ihr. Das Tor ist nicht da, aber um so einen abgeschlagenen, sprechenden Pferdeschädel könnte es sich hier wohl auch handeln.

Die vierte Figur ist am schwersten zu sehen, und das nicht ohne Grund: Sie ist sozusagen gar nicht da, besteht eigentlich bloß aus Luft! Sichtbar wird sie nur als Form zwischen den eben genannten drei anderen Gestalten. Lenkt man also den Blick auf jenen ausgesparten Luftraum unterhalb vom ausgestreckten Arm des großen »Lehrers« und lässt ihn von oben dem weiten Bogen seines Armes bis hinab zum Fuß folgen, dann von unten nach oben der Kontur des Pferdeschädels und weiter der Rückenlinie des kleinen Kerls bis hinauf zu dessen Kopf, dann sieht man plötzlich den Umriss eines leicht nach vorne gebeugten, stehenden Affen. Er ist wirklich nur aus Luft, ein »Geist«, möchte man sagen – »ein Geist in Affengestalt«. Sein Arm liegt wie schützend über dem Pferdeschädel. Seinen Kopf erkennen wir genau hinter dem des kleinen Kerls, und es sieht aus, als sei auch er ein sprechendes Tier: Die von hinten in den Kopf des kleinen Kerls vorgeschobenen, weich gerundeten, geöffneten Lippen erzeugen diesen Eindruck. Der Schwanz des Affen setzt an der Stelle an, wo die linke Hüftlinie des »Lehrers« nicht durchgezogen ist. Hier hat der Künstler der Gestalt des Affen den Vorrang gegeben, hat sie einfach in die des Lehrers eingeschnitten.

Was – so fragt man sich – spielt sich hier eigentlich ab? Ist das eine Geschichte? So etwas wie eine Fabel in Bildform vielleicht? Ja, so etwas Ähnliches ist es wohl. Aber was bedeutet sie?

Die Hauptfigur birgt eine bisher nicht angesprochene Eigentümlichkeit, die der Schlüssel zum Ganzen ist: Das Gesicht des großen Lehrmeisters ist kein gewöhnliches Gesicht! Es wird aus einer bis in den Brustraum hinabreichenden Luftfigur gebildet, die die Form eines Ohres hat. Das »Luft«-Ohr umschließt eine feste Form, die ein Auge enthält. In das Ohr scheinen Münder hineinzusprechen. Wieder sehen wir Lippen – sowohl in den festen wie in den luftigen Formen. Diese überraschende Tat, ein gewaltig großes Ohr mit einem Auge und Mündern zu einem Ganzen zu verbinden, kann nicht bloße Willkür sein. Sicher steckt ein verborgener Sinn darin, der nach Deutung verlangt.

Lesen wir den Zusammenhang »Ohr – Auge – Münder« als bildhafte Verknüpfung von Fähigkeiten, dann erschließt sich uns eine geistige Fähigkeit. Nicht die Sinnesorgane eines Gesichts werden dargestellt, sondern »vernehmendes Sehen« oder »sehendes Vernehmen«. Und das ist genau das, was unsere Sprache in dem Wort »Vernunft« zum Ausdruck bringt. Das Wort »Vernunft« ist eine Ableitung von »vernehmen«. Menschen, die »vernehmend« sehen, handeln »vernünftig«.

Und noch etwas müssen wir uns klarmachen: Das, was den kleinen Kerl beim Schopf gepackt hat, ist viel größer als er, ein Riese! Demnach geht es auch um eine größere Sache als bloß um die individuelle Geisteskraft eines einzelnen Lehrers, der irgendeinen armen Schüler oder Studenten am Wickel hat und drangsaliert! Riesenhaft wird menschliche Erkenntniskraft erst im kollektiven Maßstab. Ich behaupte daher, dieser Riese ist eine bildhafte Darstellung dessen, was wir »kollektive Vernunft« oder auch »kollektives Bewusstsein« nennen. Es hat eine lange Geschichte. Unzählige Münder haben in sein

3. *Die Lektion*, I (SG-023.0333).

3. *The Lesson*, I (SG-023.0333).

ments of abstract painting were not inconsiderable. To start with, at least, it took considerable courage to present viewers with any form that rejects all tangible meaning. The abstract picture was necessary to remove traditional image elements, and many of these »picture-less images«, with their radiant colours and apparent mathematical configurations, still captivate the eye of viewers today. And so I ask myself: why was the removal of older art forms in favour of abstract images so fascinating? Because they do at least make symbolic reference to the existence of our intellectual being, by means of abstract composition art? I recall a picture of an entirely black square by Kazimir Malevich in one of the first Kassel documenta exhibitions, and three almost entirely white, framed canvases in one of the later documentas. »Aha«, I thought, looking at the latter of these, »first an art form disappears into the night, and now here are white canvases waiting for a new one?« A lot of time has passed since then. When will »the great psychic« finally create pictures in which its essential features tangibly appear, and not merely as a suggestion via abstract composition? They do exist, but they are isolated outsiders. In the dress of art, truth still possesses the silent secret of beauty, inviting the eye to linger. The *Steadfast Eye* is beautiful!

#### The Lesson

Sculptures  
Fougis, 2006, 800 x 540 x 26 cm, black-coated steel  
Holterdorf, 1984/85, 300 x 200 x 12 cm, violet-coated steel  
Holterdorf, 1980s, 84 x 57 x 2.8 cm, black-coated steel  
Holterdorf, 1980s, 29 x 20 x 1.2 cm, polished gilded brass

At first glance, this form with a raised index finger appears to be a human being shown frontally, face turned to the side. The angle of its sleeve is surely what indicates to us that this is a man in office, a dignitary who invokes a higher institution.

The man's outstretched arm holds a small, scrawny boy by the hair. His foot dangles in the air and the image of the head is restricted to the drawing of the open mouth. This scrawny boy is the *second* form. Loosely based upon a folk play from the Middle Ages, one might call this form »Everyman«.

The third form in the group is somewhat uncanny, for the form that rises next to the feet of the large »teacher« upwards to the small boy appears to be a single, massive animal skull. We can see a small, circular eye with a triangle above it, whilst the slit of the mouth runs vertically downward, a narrow line running largely in parallel. The features of this face have a refined, abstract sharpness and cleverness. Looking at it, one is reminded of the mysterious talking head of the horse »Fallada« from the Grimm tale *The Goosegirl*. It was nailed up beneath the dark gate through which the »true princess« would drive her geese out of the city every morning, and it used to speak to her. There is no gate here, but we may be looking at a severed talking horse's skull.

The fourth figure is the hardest to see, and not without reason: one might say that it is not there at all,



since it consists solely of air! It is visible only as a form appearing between the three forms already mentioned. If you direct your gaze toward this gap – this air-filled space beneath the outstretched arm of the big »teacher« – and allow your eye to follow the wide arch of his arm from the apex all the way down to the foot, and then to follow the contour of the horse's skull from bottom to top, moving onward to the line of the small boy's back and upward to his head, then one suddenly sees the outline of a monkey, standing and leaning slightly forward. It is, in truth, only air; one might call it a »spirit«, or »a spirit in monkey form«. Its arm rests upon the horse's skull, as if to protect it. We can clearly see its head behind that of the small boy, and it looks as though it, too, is a talking animal – an impression produced by its softly rounded, opened lips, pressed into the head of the small boy from behind. The monkey's tail begins at the point where the line of the »teacher's« left hip does not continue. Here, the artist has given the monkey form priority, simply inscribing it into that of the teacher.

What, we may ask ourselves, is playing out here? Is it a story? A kind of pictured fable? Yes, it must be something like that. But what does it mean?

Returning to the main figure, I'll show you a peculiarity not hitherto mentioned that is the key to the whole artwork: the face of the big schoolmaster is no normal face! It is constituted by an air figure that extends downward as far as the chest space, which is in the form of an ear. This »air« ear encloses a solid form that contains an eye. Mouths appear to be speaking into the ear. Once again, we can see lips – in the solid and air forms alike. This surprising act of combining a large, imposing ear with an eye and mouths to form a whole can surely be no accident. There must surely be a hidden meaning here to be decoded.

If we read »ear, eye, and mouths« as a pictured union of abilities, then what we see revealed to us here is an intellectual ability. This is not a representation of the sense organs of a face, but of »hearing sight« or »seeing hearing«. And that is precisely what the German language expresses in the word »Vernunft« (sense, reason). The word »Vernunft« derives from »vernehmen« (hear, examine, question). People who see in a »vernehmend« (hearing, perceiving) way, are »vernünftig« (sensible) in their behaviour. Something else about which we must be clear is that the thing that has grasped the small boy by the hair is much bigger than he is, a giant! This, however, is about more than just the individual intellectual force of a single teacher, who has got hold of and is menacing some poor pupil or student! The human capacity for understanding achieves gigantic proportions only on the collective scale. I would therefore argue that this giant is a pictured representation of what we call »kollektive Vernunft« (collective reason) or »collective consciousness«. It has a long, long history. Countless mouths have spoken into its »giant ear«. Their experiences and discoveries have accumulated and been unified within it. This collective consciousness has taken the poor small boy by the hair – it is the great schoolmaster of us all. This is another reason why I call the unfortunate small boy »Everyman«.

Sometimes we also call this collective consciousness the »dominant consciousness«, and this is more apt than we generally realise. It »upholds« each of us, and yet it also keeps us »under its thumb« – a fact

Gottfried Knapp  
**Der Garten der Geheimnisse. Erich Engelbrechts Skulpturen im Park des Château des Fougis**

Im dünn besiedelten Bourbonnais, das geographisch ungefähr in der Mitte Frankreichs liegt, sind touristische Attraktionen deutlich dünner gesät als im östlich angrenzenden Burgund oder in der südlich anschließenden Auvergne. Auch scheint sich das Leben über weite Strecken auf die weißen Charolais-Rinder zu beschränken, die fast überall auf den sanft gewellten Hügeln grasen.

Um so aufregender ist es für jemanden, der diese Gegend mit dem Auto durchstreift, wenn vor ihm auf einer Wiese plötzlich bizarr gezackte Kunstgebilde auftauchen, scharf zugeschnittene Metallobjekte, die in ihrer leuchtenden Farbigkeit elektrisierend fremdartig, ja geheimnisvoll verlockend aussehen, als seien sie eben vom Himmel herabgestiegen und hätten sich hier aufgestellt.

Bei uns Kunst-Pilgern, die wir den weiten Weg von Lyon hergefahren waren, wurde es im Auto jedenfalls schlagartig laut, als wir nach dem Durchqueren des Dorfs Thionne plötzlich diese rätselhaften Geisterwesen entdeckten, die uns zuzuwinken schienen, als hätten sie uns erwartet. Aus dem Hintergrund aber grüßte das Schloß herüber, das die Wegweiser schon einige Kilometer zuvor angekündigt hatten. Wir waren also am Ziel unserer Kunstreise angekommen. Das Staunen konnte beginnen.

Als der deutsche Künstler Erich Engelbrecht im Sommer des Jahres 2000 auf der Suche nach einem Ort in Frankreich, an dem er seine Großskulpturen aufstellen konnte, das wiesenartig offene Gelände und das dahinter in ein Waldstück sich schmiegende Schloß entdeckte, war er nicht weniger erstaunt. Genau solch einen von Baumgruppen malerisch gesäumten Freiraum hatte er sich vorgestellt. Und daß am Ende des Grundstücks auch noch ein Schloß auf einen neuen Besitzer wartete, das machte die Entdeckung zu einem echten Glücksfall, wie ihn Menschen nur selten und Künstler fast nie erleben.

Schon einmal – lange zuvor in Deutschland – hatte ein auf dem Lande gelegenes Bauwerk im Leben des promovierten Ingenieurs, kreativen Erfinders und erfolgreichen Industrieberaters Erich Engelbrecht einen entscheidenden Schub in Richtung bildende Kunst erbracht. In den Semestern der Jahre 1958 bis 1960 hatte Engelbrecht in München ein Zweitstudium in Kunstgeschichte und Philosophie begonnen. Auf einer der Bahnfahrten vom Studienort München in den Wohnort Bielefeld hat Engelbrecht bei bestimmten Fahrgeräuschen starkfarbige Bilder empfangen und so intensiv erlebt, daß er spontan beschloß, Künstler zu werden, also sich solchen oder ähnlichen Bildern zuzuwenden.

Schon wenig später hat Engelbrecht, seine Erfahrungen mit technischen Apparaturen nutzend, aus gefundenen Maschinenteilen erste Skulpturen zusammengeschnitten. Auch großformatige Gemälde sind damals in Bielefeld erstmals entstanden. Doch erst als er 1961 in Holterdorf im Kreis Melle in Niedersachsen einen 200 Jahre alten Bauernhof pachtete, in dem er ungehindert experimentieren konnte, wurde aus dem technisch versierten Maschinen-Erfinder, der erste Schritte in Richtung Kunst getan hatte, der Bilder-Erfinder, der sich selbstbewußt in fast allen klassischen Kunstgattungen betätigte und die damals gebräuchlichen Techniken und Gerät-

schaften nach seinen Vorstellungen kreativ weiterentwickelte.

So hat Engelbrecht in Holterdorf beispielsweise einen Webstuhl konstruiert, der deutlich breiter war als handelsübliche Modelle. Mit dieser Maschine, diesem selbstgeschaffenen Malgerät, konnte seine Frau Waltraud Gobelins von ungewöhnlicher Größe und Farbigkeit herstellen. Und da der Webstuhl-Erfinder bald danach im Haus auch noch eine Garnfärberei einrichtete, in der ausschließlich lichtechte Farben verwendet wurden, konnte er die intensiven Farben, die er schon in seinen Ölgemälden zu klaren Formen gebündelt hatte, auch auf Wandteppiche übertragen und so einen eigenen Gobelinstil, eine eigene Technik des Malens mit Garnen entwickeln.

Das Bauernhaus in Holterdorf, das in den 1960er Jahren zur Wohnung für die wachsende Familie, zur Werkstatt, zum Atelier, ja zur Galerie für die entstehenden Kunstwerke ausgebaut und erweitert wurde, hat also enorme Bedeutung für die Entwicklung des bildnerischen Werks von Erich Engelbrecht gehabt. Hier hat der Künstler seinen Individualstil gefunden, hier hat er die wichtigsten Bilder gemalt und erstmals mit Textil- und Keramiktechniken experimentiert. Und hier sind auch die ersten druckgraphischen Arbeiten, die Siebdrucke, Lithographien und Radierungen, entstanden.

Vor allem aber: in Holterdorf hat Erich Engelbrecht die Stahlplastik, der von da an seine Leidenschaft gehörte, als das Medium entdeckt, in dem er die von ihm geschaffene Formenwelt ins Räumliche, ja ins Monumentale übertragen konnte. Und hier, auf dem Gelände um sein Haus herum, hat er auch die ersten Stahlplastiken im Freien aufgestellt, also quasi einen Skulpturenpark in Modellform erprobt.

Als Engelbrecht rund 40 Jahre nach dem Einzug in Holterdorf das Château des Fougis in Frankreich erwarb, war sein bildnerisches Werk in formaler Hinsicht schon weitgehend abgeschlossen. Er brauchte also nicht unbedingt ein zweites Atelier, um kreativ zu bleiben oder etwas Neues zu schaffen. Und er brauchte auch nicht unbedingt eine Zweitwohnung in Frankreich. Das ehemals bourbonische Jagdschloß, das von seinen Besitzern im 19. Jahrhundert im Renaissance-Stil wohnlich ausgestattet und 1912 um eine auf der Hofseite vor die beiden Flügel gesetzte gemeinsame Loggia erweitert worden war, bot genügend Wohnraum für die ganze Familie. Doch viel wichtiger war, daß in den repräsentativ ausgestatteten Räumen im ersten Obergeschoß und vor allem in der verglasten Loggia und in dem darüber entstandenen breiten hellen Flur großformatige Gemälde und Gobelins aufgehängt und Stahlplastiken aufgestellt werden konnten, die bislang in Depots geschlummert hatten.

Das Schloß ließ sich also bewohnen und in Teilen gleichzeitig als Ausstellungsgalerie nutzen. Hier konnte man Besuchern, die Führungen durch Schloß und Park gebucht hatten, Werke zeigen, die bislang nur in Photographien zugänglich waren. Sehr viel wichtiger für das bis dahin nur in wenigen Ausstellungen gewürdigte künstlerische Werk war aber das Gelände rund um das Schloß: die große Freifläche vor der Südterrasse, die angrenzenden offenen Wiesen und der von den Flügeln des Schlosses und von dichten Baumgruppen gesäumte, platzartig weite Hof.

Für diese Örtlichkeiten konnte Engelbrecht einige der zwischen den 1960er und 1980er Jahren entworfenen polychromen Figuren so vergrößern, daß sie auch



1. Lageplan.
2. Die Schloßallee mit *Tanzendem Berserker* – *Der Abendgänger* (links), und *Tanzendem Berserker* – *Der Doppelgänger* (rechts).
3. Das Schloß von Nordwesten. Links *Der Vogel und der Sohn des Vogels* (SG-012.0322).

1. Site plan.
2. The château avenue with *Dancing Berserker* – *The Night Walker* (on the left), and *Dancing Berserker* – *Der Doppelgänger* (on the right).
3. The château from the north-west. On the left *The Bird and the Son of the Bird*.



Gottfried Knapp  
**The garden of secrets: Erich Engelbrecht's sculptures in the park of the Château des Fougis**

In thinly-populated Bourbonnais tourist attractions are significantly scarcer than in Burgundy to the east or Auvergne to the south. Over large expanses, the only life on view appears to be restricted to the white Charolais cattle that graze almost everywhere on the gently undulating hills.

This makes it all the more intriguing when, driving through the locality, one suddenly sees a meadow ahead full of bizarre, jagged art objects, metal objects with sharply-cut edges whose brilliant colours appear electrifyingly alien and even mysteriously enticing, as though they had just descended from the heavens to display themselves here.

In the case of art pilgrims like us, who had made the long journey from Lyon, shouts could be heard in the car as, having driven through the village of Thionne, we suddenly discovered these mysterious spirit beings, which appeared to wave as if they were expecting us. But in the background, there was the château to welcome us, announced by signposts some kilometres previously. We had reached the end of our art journey. We could begin to marvel.

The German artist Erich Engelbrecht can scarcely have marvelled any less when, in the summer of 2000, during his search for a place in France where he could present his large sculptures, he discovered this open, meadow-like land, with the château tucked into a piece of forest behind it. This open space, picturesquely framed by groups of trees, was precisely what he had imagined. The fact that a château was waiting for its new owner at the end of this tract of land made this discovery a stroke of luck rarely experienced by anyone in general, and almost never by artists in particular.

Once before – a long time previously in Germany – a building located out in the country had given the qualified engineer, creative inventor, and successful industrial consultant Erich Engelbrecht a push in the direction of the fine arts. From 1958 to 1960, he had begun a second course of study in Munich, studying art history and philosophy. During a train ride from his place of study in Munich to his home in Bielefeld, he heard specific sounds created by the movement of the train that caused him to perceive vividly coloured images, which he experienced so intensively that he immediately decided to become an artist, to devote himself to these or to similar images.

Only a short time later, Erich Engelbrecht, taking advantage of his experience with technical equipment, welded found machine parts together to create his first sculptures. He also created his first large-format paintings during this period in Bielefeld. However, it was not until 1961, when he leased a 200-year-old farm in Holterdorf in the precinct of Melle in Lower Saxony where he was able to experiment unhindered, that the technologically skilled inventor of machines, who had taken the first steps in the direction of art, became the inventor of images, able to operate confidently in almost all of the classical genres of art and creatively refining the techniques and equipment customary at the time according to his own ideas.

For instance, Erich Engelbrecht constructed a loom in Holterdorf, significantly wider than conventional models. This machine – this self-created painting device – allowed his wife Waltraud to create gobelins of unusual size and colours. And, since the inventor of this loom also set up a yarn dyeing workshop in his house a short time afterwards, using only light-resistant colourings, he was able to transfer the intense colours he had previously focused into clear forms in his oil paintings to gobelins, thus creating a distinctive gobelin style.

The farmhouse in Holterdorf, which Erich Engelbrecht renovated and expanded in the 1960s to provide a home for his growing family as well as a workshop, a studio, and a gallery for the artworks he was creating, was also of enormous significance in the development of Erich Engelbrecht's visual work. It was here that the artist discovered his individual style; it was here that he painted his most important pictures and experimented for the first time with textile and ceramic techniques. It was also here that his first printed works, silkscreen prints, lithographs, and etchings were created.

Most of all, however, it was in Holterdorf that Erich Engelbrecht discovered steel sculpture as the medium that would allow him to transfer the world of forms that he had created into a spatial – even a monumental – dimension. From that point on, they became his passion. It was here, in the land around his house, that he exhibited the first steel sculptures in the open air, making a kind of an experimental sculpture park model.

When Erich Engelbrecht acquired the Château des Fougis in France, around 40 years after moving into Holterdorf, his visual work was already largely developed in formal terms. Thus, he did not necessarily need a second studio in order to remain creative or to create something new. Nor did he necessarily need a second home in France. This former Bourbon hunting lodge, which had been redesigned in the 19th century in the Renaissance style by its owners and given a shared loggia placed in front of both of the two wings in 1912, provided sufficient living space for the whole family. Far more importantly, however, large-format paintings and gobelins could be hung, and steel sculptures displayed, in the grandly appointed rooms in the ground and the first floors – and especially in the glazed loggia and the wide and bright hallway created above it. These pieces had previously languished in storage.

Thus, the château could be inhabited, whilst parts of it could be used as a gallery for exhibitions. Here, one could show artworks that could previously be viewed only in photographic forms to visitors who had booked tours of the château and the park. Far more important to an artistic oeuvre that had previously appeared in only a small number of exhibitions, however, were the grounds around the château: the large open space extending from the south terrace, the adjoining open meadow land, and the wide, plaza-like courtyard, framed by dense groups of trees and by the wings of the château.

For these locations, Erich Engelbrecht succeeded in enlarging some of the polychrome figures he had designed in the 1960s, 1970s, and 1980s, ensuring that they retained their power when set against the depths of the landscape. Above all, however, he was

in der Tiefe der Landschaft noch ihre Kraft behielten. Vor allem aber konnte er die seit den späten 1980er Jahren entworfenen stählernen Riesenplastiken, von denen bislang nur ganz wenige im Freien hatten gezeigt werden können, erstmals in offener Landschaft so freistellen, daß sie die gestische Dynamik ihrer Formen effektischer ausspielen konnten.

Zu allen Zeiten haben Künstler mit ihren plastischen Arbeiten aus der Werkstatt oder dem Atelier hinaus ins Freie gedrängt. Der Ort, an dem sich Skulpturen in ihrer Dreidimensionalität am besten entfalten können, ist der durch keine Wände und Decken eingeschränkte Freiraum, in dem alle Kraft- und Bewegungsströme ungehindert ausschwingen können. Natürlich haben auch die Bildhauer der Moderne die unterschiedlichen Wirkungen gekannt, die von ihren Bildwerken in geschlossenen und in offenen Räumen ausgehen. Und sie haben für beide Darbietungsarten eigene Formen entwickelt. Da der öffentliche Raum aber nur sehr begrenzt Möglichkeiten zur Entfaltung bietet, sind überall in der Welt spezielle Skulpturenparks geschaffen worden.

Die vom Rang her bedeutendsten Sammlungen plastischer Werke im Freien sind wohl der Skulpturenpark des Kröller-Müller Museum in Otterlo und der des Louisiana Museum of Modern Art in Humlebaek bei Kopenhagen. In Frankreich gilt der Park der Fondation Maeght in Sant-Paul-de-Vence als eine der wichtigsten Skulpturenkollektionen unter freiem Himmel. Doch dort sind die erworbenen Plastiken ganz nach den Vorstellungen des Galeristen, Sammlers und Stifters Maeght aufgestellt worden. Anders ist es im 2013 eröffneten Skulpturenpark »Ile Art« bei Malans (Haute-Saone): Dort können sich die eingeladenen Künstler den Platz, für den sie etwas produzieren wollen, selbst aussuchen.

Um Orte zu finden, die mit dem Park von Fougis verglichen werden können, müssen wir uns den Skulpturenparks zuwenden, die von modernen Bildhauern zur Präsentation ihres eigenen Werks in der direkten Umgebung ihres Wohn- und Arbeitsplatzes angelegt worden sind. Prominentestes Beispiel ist wohl der Garten, den der englische Bildhauer Henry Moore in Perry Green in Hertfordshire auf dem weiten grünen Gelände um sein Wohnhaus und sein Atelier herum angelegt und mit 25 Großplastiken bestückt hat.

Ähnlich umfassend ist der Überblick über das eigene Werk, den der deutsche Bildhauer Erich Hauser in seiner Heimatstadt Rottweil in den dezidiert modernen Atelier- und Wohnhäusern und im 30 000 Quadratmeter großen umgebenden Park bietet. Die aus geometrischen Formen scharfkantig zusammengesetzten, teilweise haushohen Edelstahlskulpturen, die er dort gefertigt und aufgestellt hat, scheinen über die Wiese hinweg gestisch miteinander zu kommunizieren.

Der andere große Stahl-Bildhauer Deutschlands, Alf Lechner, hat für sein Werk im schönen Altmühltal in Bayern ein stillgelegtes Eisenhüttenwerk entdeckt, dessen Werkhallen und Verwaltungsbauten sich malerisch vor den Wänden eines Steinbruchs abzeichnen. Lechner baute eines der Gebäude wohnlich um, machte aus den Werkstätten Ausstellungsräume und richtete auf den Terrassen des dahinterliegenden Steinbruchs mit seinen Stahlskulpturen ein begehbares Freilichtmuseum ein.

Als Erich Engelbrecht sich überlegte, wie die in Deutschland hergestellten Großplastiken in Fougis auf dem Gelände angeordnet werden sollten, ließ er sich von einem historischen Plan des Gartens anregen. Der

Gartenarchitekt des 19. Jahrhunderts hatte einen vom Schloß ausgehenden kreisförmigen Weg geplant, an den sich im Süden ein weiterer Kreis anschließen sollte. Engelbrecht übernahm in seinem Wegeplan den ersten Kreis und lieh sich vom zweiten Kreis die das Grundstück abschließende Kurve. Diese beiden angedeuteten Kreisformen verband er durch einen geraden Weg, der sich exakt auf der Mittelachse des Schlosses bewegt. Sieht man mittels Google Earth aus großer Höhe auf das Grundstück, auf den Kreis, der vom Schloß ausgeht, auf die weiterführende Gerade und die beiden am Grundstücksende aus dem Kreissegment gebildeten flügelartigen Gebilde, dann entdeckt man, daß die von Engelbrecht angelegten Wege auf dem Gelände ungefähr die Form eines Ankers beschreiben.

Man könnte also sagen: Die Kunst ist im Schloßpark von Fougis vor Anker gegangen. Zwölf der hier aufgestellten Figuren ragen direkt an diesem vorgeschlagenen Weg empor. Die übrigen Bildwerke sind entweder vor bestimmte Baumgruppen gestellt worden, vor denen sie sich besonders markant abheben; oder sie wurden auf der offenen Wiese so postiert, daß sie bequem von allen Seiten betrachtet werden können.

Überblickt man Engelbrechts bildnerisches Gesamtwerk, dann zeichnet sich eine klare Entwicklungslinie ab. Sie führt von den ersten Gemälden und Zeichnungen über die Druckgraphiken und die Gobelins zu den Plastiken. Am Anfang war die Linie, die Linie, die sich in Kurven oder Geraden über eine Fläche zog. Kreuzten sich die kurvigen Linien, dann schnitten sie Formen aus der Fläche heraus, Formen, die schon etwas Materielles oder Körperliches zu beschwören schienen, jedenfalls beim Betrachter erste Assoziationen auslösten.

Diese quasi improvisatorisch erzeugten Rundformen ließen sich mit Schraffuren füllen. Sehr viel wirkungsvoller war es aber, wenn sie bis zum Rand mit Farben gefüllt wurden. Dann hoben sich die Formen kräftig voneinander ab, sie bekamen Konturen, die nun sehr viel entschiedener gegenständliche Assoziationen provozierten.

Aus Rundformen hat Engelbrecht also einen ganzen bildnerischen Kosmos erschaffen. Ja, als er 1982 einen Ausflug in Richtung Architektur unternahm und für Bekannte in Westfalen ein Wohnhaus entwarf, ließ er sich sowohl im Auf- wie im Grundriß von Kreisformen zu höchst originellen Lösungen inspirieren.

Fast alle bildnerischen Kompositionen Engelbrechts lassen sich sowohl abstrakt als auch gegenständlich ausdeuten und erleben. Diese Offenheit in beide Richtungen, diese Mehrdeutigkeit, ist ein typisches Kennzeichen für Engelbrechts Kunst, sie ist einer der Gründe, warum wir uns zu diesen Schöpfungen hingezogen fühlen.

Die Linie hat also Formen geschaffen und Farben auf den Plan gerufen, sie dominiert alle Kompositionen. Sie schlägt aber auch den Weg frei in die dritte Dimension. Sie gibt den plastischen Gebilden ihre Form, sie bestimmt den Umriß der Skulpturen. In Gemälden, Zeichnungen und Gobelins verlaufen die Linien jeweils zweidimensional; bei den aus Platten gesägten Skulpturen bewegen sich die Linien im Entwurfsstadium zwar auch auf einer einheitlichen Ebene, doch da sie dann in die Platte hineingeschnitten werden, stoßen sie auch in die dritte Dimension vor.

Bei einigen frühen Skulpturen hat sich Engelbrecht noch auf die plastische Wirkung, die er mit starken Farben erzielte, beschränkt. Im Park von Fougis gibt es mehrere Bildwerke, die an diese frühe Entwicklungs-



4. Korridor im Erdgeschoß des Westflügel des Schlosses. Links an der Wand *Hugin und Munin finden einen alten Stiefel* sowie *Das himmlische Horn des Mondes*. 5. Korridor im Obergeschoß des Westflügel des Schlosses. Rechts angeschnitten *Das Gottesauge*. 6. Salon im Erdgeschoß des Westflügels des Schlosses. Im Holzrahmen *Die Biene*. 7. Links *Der Vogel und der Sohn des Vogels*, rechts *Der Schmied*.

4. Corridor on the ground floor of the west wing of the château. On the left wall *Hugin and Munin Find an Old Boot* and *The Celestial Horn of the Moon*. 5. Corridor on the upper floor of the west wing of the château. On the right, cut, *The Eye of God*. 6. Salon on the ground floor of the west wing of the château. In a wooden frame *The Bee*. 7. On the left *The Bird and the Son of the Bird*, on the right *The Blacksmith*.

able, for the first time, to expose in an open landscape the giant steel sculptures that he had been designing since the late 1980s (few of which he had previously succeeded in displaying in the open air) so that they could show the gestural dynamics of their forms in a more surely effective way.

In their sculptural works, artists have always broken out of the workshop or studio and into open-air spaces. After all, the place where sculptures are best able to show their three-dimensional quality is in an open space not enclosed by walls and ceiling, in which all flows of power and movement can have free rein. Naturally, modernist sculptors, like others, have recognised the different effects that their artworks have in enclosed and in open spaces. They have developed forms of their own for both presentation types. However, because public spaces offer only very limited possibilities for sculpture development, special sculpture parks have been developed almost everywhere in the world.

In terms of prestige, the most significant open-air collections of sculptural works are surely the sculpture park of the Kröller-Müller Museum in Otterlo and that of the Louisiana Museum of Modern Art in Humlebæk at Copenhagen. In France, the park belonging to the Fondation Maeght in Sant-Paul-de-Vence is considered one of the most valuable open-air sculpture collections. There, however, the sculptures are exhibited according to the principles of the gallerist, collector, and foundation owner Aimé Maeght and of his wife Marguerite. The sculpture park »Ile Art« at Malans (Haute-Saône), which opened in 2013, is different in that artists can select the specific place for which they wish to create a piece of art.

In order to find places that can be compared with the park at Fougis, we must turn to those sculpture parks that have been laid out by modern sculptors to present their own artworks in the immediate vicinity of their living and working space.

The most prominent example is surely the garden created by the English sculptor Henry Moore at Perry Green in Hertfordshire on the wide, green estate surrounding his residence and studio, which features 25 large sculptures. The German sculptor Erich Hauser created a similarly comprehensive overview of his own artwork in his home town of Rottweil, in his decidedly modern studio/residence and in the 30 000 square metre park surrounding it. The stainless steel sculptures that Hauser created there, which are sharp-edged and composed of geometric forms and are in some cases as tall as a house, appear to communicate gesturally with each other across the meadows. For his artworks, Alf Lechner, Germany's other creator of large-scale steel sculptures, discovered a disused ironworks in Altmühltal in Bavaria, whose factory halls and administrative buildings appear in a visually effective way against the walls of a quarry. Lechner converted one building to serve as a home, turned the workshops into exhibition rooms, and set up a freely accessible open-air museum on the terraces of the quarry behind the complex, featuring his steel sculptures.

Erich Engelbrecht's deliberations on how the large sculptures created in Germany should be displayed in the grounds at Fougis were inspired by a historic garden plan. In 1889, the garden architect François-Marie Treyve had planned a circular path beginning at the château, which was to connect with a further circle to

the south. Erich Engelbrecht included the first of these circles in his route plan, whilst borrowing his curved boundary to the site from the second circle. He used a straight path precisely on the château's central axis to link these two suggestions of circular forms. If one uses Google Earth to look at the site from a great height at the circle beginning at the château, at the straight path leading outward from it and at the two wing-like structures consisting of circle segments at each end of the site, then one discovers that the paths laid out by Erich Engelbrecht across the grounds roughly describe the form of an anchor.

One might say that art has dropped its anchor at the park of the Château des Fougis. Twelve of the figures displayed here are erected directly on this route. The remaining sculptures are either set against specific tree groups that makes them stand out in a particularly striking way, or are positioned in the open meadow land in such a way that they can be viewed comfortably from all sides.

If one casts an eye over Erich Engelbrecht's artistic oeuvre as a whole, one sees a clear line of development, leading from the first paintings and drawings through his print works and gobelins to his sculptures. In the beginning was the line, drawn straight or in curves over a surface. If the curved lines crossed, they would cut forms out of the surface – forms that already appeared to evoke something material or physical, or at any rate began to trigger associations in the viewer.

These round forms produced in a quasi-improvisational way might be filled in using crosshatching. However, it was far more effective to fill them up to the edges with colour. This caused the forms to be strongly distinguished from one another; they acquired contours, provoking more definite associations with objects.

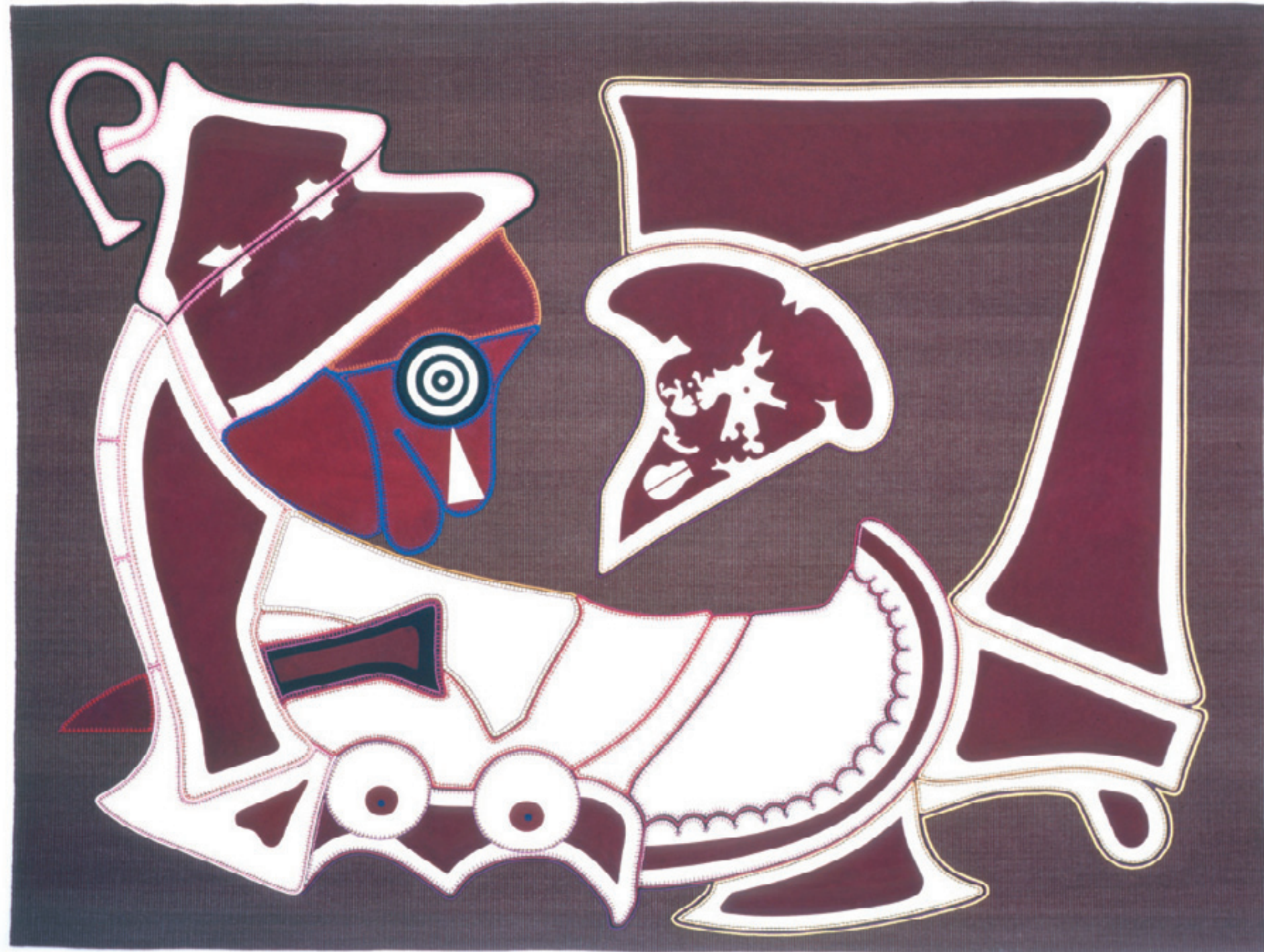
Thus, Erich Engelbrecht created a whole visual cosmos from round forms. Indeed, when, in 1982, he made a detour in the direction of architecture and designed a home for a client in Westphalia, circular forms inspired him to create highly original solutions for the floor plan and vertical layout alike.

Almost all of Erich Engelbrecht's visual compositions may be interpreted or experienced either as abstract or as representational. This openness to both directions, this ambiguity, is a typical characteristic of Erich Engelbrecht's art; in fact, it is one of the reasons why we feel drawn to his creations.

Thus, it was the line that created forms, and produced the necessity for colours. It dominates all compositions. However, it also opens the way for the third dimension. It gives the plastic structures their form, and it determines the outline of the sculptures. In paintings, drawings, and gobelins, the lines run two-dimensionally. In the sculptures created from steel plates, the lines do move on a uniform plane during the design stage, but once they are cut into the plate, they also emerge into the third dimension.

In some of his early sculptures, Erich Engelbrecht restricted himself to achieving plastic effect with strong colours. In the garden of Fougis, there are several artworks reminiscent of this early stage of his development. In *The Lying Dragon* and in the two versions of *Elvira*, the large cut-out forms are still covered with coloured shapes in the same manner as the oil paintings and gobelins, with symbols that are almost cheerful in their suggestion of human or animal forms.





19. *Hugin und Munin finden einen alten Stiefel*. (TG-057.0431). Gobelin.  
 20. *Madonna mit Waffenschein, I, oder Das Hollandmädchen, I* (TG-061.0447). Gobelin.

19. *Hugin and Munin find an old boot* (TG-057.0431). Gobelin.  
 20. *Madonna with Gun Licence, I, or The Dutch Girl, I* (TG-061.0447). Gobelin.

S. 112, 113  
 21. *Der Vogel und der Sohn des Vogels* (TG-071.0481). Gobelin.  
 22. *Der rote Mann* (mit dem Horn), SW-014.0471). Öl auf Sperrholz.

S. 112, 113  
 21. *The Bird and the Son of the Bird* (TG-071.0481). Gobelin.  
 22. *The Red Man* (with the Horn) (SW-014.0471). Oil plywood.





