

Jan Brokof geht eigene künstlerische Wege. Er weiß zugleich, dass die Kunst ihren Antrieb nicht allein unmittelbar aus dem Leben, den inneren Befindlichkeiten und äußeren Erlebnissen gewinnt, sondern sich stets auch auf sich selbst bezieht und aus der »imitatio artis« heraus weiter entwickelt. Das heißt, neue Kunst entsteht nicht zuletzt immer aus der Auseinandersetzung mit älterer Kunst oder aus der Befragung der eigenen künstlerischen, materialen und technischen Voraussetzungen. In diesem Spannungsfeld zwischen voraussetzungslos Neuem und der Reflexion des Gewesenen hat Jan Brokof einen unbegangenen Pfad gefunden.

Brokofs Vorliebe gehört dem Arbeiten auf und mit Papier, das er teilweise mit anderen künstlerischen Materialien kombiniert. Seit seiner Studienzeit an der Dresdner Hochschule für Bildende Künste bevorzugt Brokof vor allem den Holzschnitt, die schwarze Tuschemalerei und er zeichnet mit Blei- und Farbstiften. Seine Kunst ruht damit auf einem traditionellen Fundament. Gesehenes, Gedachtes, Gefühltes trägt er in kleine Skizzenbücher ein und sammelt hier wie in einem Bildspeicher Motive zur späteren Verfügung. Daraus können - ganz »klassisch« sozusagen - kleine und größere Papierarbeiten entstehen. Doch gerade sein Umgang mit dem Holzschnitt macht deutlich, dass er über das gewöhnlich mit dem Begriff »Graphik« Verbundene weit hinausgeht, indem er diese Drucktechnik für raumplastische Zusammenhänge nutzt. So »installiert« er metergroße Papiercollagen, baut Reliefs und Objekte, deren massive Kerne mit Holzschnitten überzogen sind und erweitert diese bis hin zu ganzen Raumszenarien.

In seinem bisherigen Schaffen verarbeitet Brokof motivisch vor allem Erinnerungen an seine Jugend in der Industriestadt Schwedt an der Oder und aus seiner tagtäglichen Lebenswelt. Das reicht von der fortdauernden Rückbesinnung auf die grau und trist wirkenden Einheitswohnblocks seiner Heimat, Industrieanlagen, über sein »Jugendzimmer« und Blicke aus dem Fenster in eine anonyme Stadtlandschaft bis hin zu unmittelbaren persönlichen Erlebnissen und Begebenheiten. Alles um ihn her interessiert ihn, ist Stoff für seine Kunst: der Blick auf die Freundin, seine Bekannten und Freunde, sein Arbeitstisch, die Musikgruppe, die er mag, Werbeposter, die alte Frau, die zum Einkaufen geht... Immer wieder erinnert er sich in seinen bildnerischen Arbeiten alltäglicher Verrichtungen, des Badens in der Neubaubadewanne etwa oder an das Zusammenhocken mit Freunden am Abend und in der Nacht. Ebenso wichtig sind ihm ganz private Befindlichkeiten wie etwa die Kopfschmerzen beim Wetterwechsel oder sexuelle Gefühle und Stimulierungen.

Brokofs visualisierte Erlebnissplitter, seine bildnerischen Gefühlsnotate sind besonders häufig mit Stiften, mit Blei- oder Farbstiften, und in einer assoziativen, Bildsprache festgehalten, die manchmal karikierend überzogen ist und surreal verfremdet sein kann. »Sex pistols« etwa erzählt humoristisch, mit Anspielungen auf das Prinzip der »Comics« eine ganz persönliche Geschichte, bei der allerdings offen bleibt, ob sie der Künstler selbst

erlebt hat. Man denkt an ein Zeltlager, den Besuch in einem Popkonzert, an die Verpflichtung, Militärdienst zu leisten. Auffallend sind bei diesen Erzählmomenten die vielen sexuellen Anspielungen, etwa wenn hinter dem Zelt eine dichte Baumreihe, deren Äste aussehen wie erigierte Penisse. Oder es gibt traumartig verwandelte Szenen, wo zum Beispiel eine Hügelkuppe einen vaginal anmutenden Zugang hat, in dem eine penisartige Form steht, die zugleich an ein Stecknadelkissen oder einen Kaktus erinnert.

Diese Zeichnungen sind auch ihrer gestalterischen Struktur komplexer als die meisten, bis heute entstandenen Tuschezeichnungen. Der Duktus der benutzten Stifte ist wesentlich variabler. Brokof strichelt, schraffiert und laviert und erweist sich auf diesen Blättern durchaus als subtiler Zeichner und Kolorist, was er auf den Tuscheblättern und den Holzschnitten in dieser Differenziertheit vermeidet.

Neben solchen zum Teil schwer entschlüsselbaren Arbeiten voller Anspielungen stehen Zeichnungen, Tuscheblätter und Holzschnitte, die sich vor allem mit architektonischen Formen, Häusern, Gebäudekomplexen und Straßenzügen auseinandersetzen. Hier spielen programmatische Fragen offenbar eine größere Rolle, und hier werden auch grundlegende Gestaltungsprinzipien des Künstlers deutlich.

Bei den Tuschblättern arbeitet Brokof vor allem mit dem lapidaren Gegensatz von Schwarz und Weiß. Fast primitivistisch setzt er zumeist breite schwarze Strichen, deckende schwarze Flächen und einen grauen Mittelton, der aus der Verdünnung der schwarzen Farbe entstanden ist, um etwa Schattenflächen anzudeuten. Das Weiß des Papiergrundes steht dagegen oft in wirkungsvollem Gegensatz.

Auffällig ist bei den Tuschearbeiten der Seriencharakter und das Spiel mit verschiedenen Bildrealitäten. Brokof setzt ein ganzes Repertoire von Hausformen wie Versatzstücke ein. Es gibt lapidare plane Ansichten von Häusern, wobei die Fenster nur als nachlässig ausgesparte weiße, hochrechteckige Aussparungen erscheinen. Eine optische Irritation kann dadurch entstehen, dass etwa die Felder auf einer Seite gedrängter wirken und daher im Betrachter das automatische Bemühen hervorrufen, eine perspektivische Verkürzung hineinzusehen. Hochhauskulissen tauchen in jeder Form und Größe auf und zeigen ganz unterschiedliche Weisen realistischer Erfassung - gleichsam ganz verschiedene bildnerische Aggregatzustände. Sie reichen von vergleichsweise differenziert angelegten Hochhauskulissen bis hin zu einfachen Rastern mit getupften Flecken. Manchmal gibt es nur eine Art Lochblechmuster, das unbeholfen auf das Papier gesetzt wirkt, zweifellos aber ein Derivat der Hochhausthematik darstellt. Einerseits werden die Hochhauskulissen scherenschnittartig, wie bei einer Theaterkulisse hintereinander geblendet, andererseits entwirft Brokof ganz raumplastisch aufgefasste Kuben auf dem Papier. Schließlich gibt es Hochhäuser, die weit in die Bildtiefe gerückt dastehen wie in einer zubetonierten Öde und Straßen, die als schwarze Bänder auf sie zufluchten.

Ein mehrfach wiederkehrender Typus in dieser Werkgruppe sind die „Pyramidenhäuschen“, kleine Würfelhäuser, oft nur mit einem Fenster auf jeder Seite und ganz steilen Pyramidendächern. Diese Häuser können vereinzelt dargestellt sein oder aufgereiht wie Badehäuschen hinter einem Staketenzaun; andere sind von oben aus der Vogelperspektive in extremer Hell- Dunkelwirkung gezeigt. Sie wirken, als seien sie in einem Filmstudio mit künstlicher Beleuchtung in gleißendes Licht getaucht. Einen vergleichbar artifiziellen Charakter hat das Licht auf vielen Tuschezeichnungen.

Andere Blätter wiederum zeigen nur noch ein schlichtes Rautenmuster, das von Ferne an die Badehäuschen erinnert, ganz so als sähe man in der Nacht von oben aus dem Himmel auf ihr Dächer herab. Auf einzelnen Zeichnungen operiert Brokof dagegen mit dem Gegensatz von sauber aufgemalten Fensterfronten und fleckenartig verfließenden Mustern, die den Arbeiten einen überraschend informellen, fast abstrakt-expressiven Klang verleihen.

Insgesamt dominieren der summarische Rapport und das Spiel mit verschiedenen Modi. Raster und Gitter können sich auf diesen Zeichnungen übergangslos in Fensterfronten verwandeln und zurück in ein ornamentales Muster, wodurch die Bildaussage zwischen mimetischem und abstrakt zeichenhaftem Charakter pendelt.

Atmosphäre spielt nur in einer wenig differenzierten Zuständlichkeit eine Rolle. Sie entsteht auf diesen Arbeiten zum Beispiel durch einen einfachen schwarzen Bildhintergrund, der den Eindruck einer Nachtszene vermittelt oder durch einfache helle Hintergründe, die Tageslicht suggerieren. Manchmal werden diese fast plakativen Stimmungswerte modifiziert, indem etwa Wolken, die wie schwarzer Qualm aus Fabrikschloten gequollen scheinen, einen bedrohlichen Charakter vermitteln. Viele der Blätter, so stellt man im Zusammenhang fest, haben einen gedämpften, fast traurigen Klang.

In Brokofs Schaffen fällt bei einigen Werken neben dem Prinzip des motivischen Variierens und dem inhaltlichen Pendeln zwischen Chiffre und Realitätsnähe das Fragmentarische und das Übereinanderschichten von Bildmotiven ins Auge, wie man es etwa im Computer durch das Aufrufen mehrerer Dateien erzeugen kann. Gerade das zweite Merkmal scheint durchaus typisch für eine Bildwelt, die von der heutigen Konfrontation mit den neuen Medien zeugt. Doch stellt sich Brokof dabei ganz bewusst gegen eine „gestylte“ Bildsprache. Vergleicht man seine künstlerische Vorgehensweise und seinen Umgang mit den Bildmaterialien mit vielen anderen Künstlern seiner Generation, so vermeidet er einen Kreativprozess, der wie bei Martin Kober zu cyberspace-artigen Raumkonstrukten führt, die sich auf die Bildsprache vieler Computerspiele zurückverfolgen lassen.

Brokofs Zeichnungen, Tuschen und vor allem Holzschnitte zeichnen sich dagegen durch etwas auffallend Naives, etwas Handwerkliches und Schlichtes aus, was die materialimmanenten Ausdrucksqualitäten unterstreicht. Es geht ihm offensichtlich nicht um besondere Raffinesse, wobei die Raffinesse gerade darin bestehen könnte, sie zu vermeiden

und damit doch subtil zu sein. Der Künstler sucht sich das kindlich Direkte zu bewahren, was an die Art Brut eines Jean Dubuffet denken lässt, wobei er immer wieder auf seine Spontaneität vertraut. Damit polemisiert er gegen eine elegant verfestigte Stilhaltung und jede routinierte Virtuosität. Brokof vollführt einen Balanceakt, der zwischen kalkulierter Anspruchshaltung und spontaner Bedeutungsoffenheit oszilliert. Nicht zuletzt dadurch wahren seine Werke einen antiakademischen Zug.

Oft sind die Zeichnungen nachlässig ausgeführt, die Konturen wackelig, die Tusche unsauber gemischt, so als seien sie schnell und ohne jede stilistische Absicht auf das Papier geworfen. Es gibt Flecken und Arbeitsspuren, die dem Betrachter stets die „Machart“ der Arbeiten bewusst machen. Die Holzschnitte sind häufig keineswegs in einer Weise gedruckt, wie es sich ein versierter Drucker wünschen würde. Es geht dem Künstler nicht vorrangig um ein gleichmäßiges, sattes Ausdrucken der Farben von sauber eingefärbten Stöcken, sondern um eher um eine expressiv-impulsive Wirkung. Oft sieht man die Maserungen des Holzes, von dem gedruckt wird, ein Effekt den Edvard Munch erstmals als eigenen Ausdruckswert in die Holzschnittkunst einführte. Wie bei Munch so haben auch Brokofs Holzschnitte zudem einen deutlich selbstreferentiellen Charakter, sie sind nicht nur Abbild, sondern thematisieren gleichsam die ihnen zugrunde liegende Technik selbst.

Indem der Künstler uralte Verfahren wie die Tuschmalerei und den Holzschnitt gebraucht und sich mit dieser Rückbesinnung nicht nur von unserer heutigen Massenkultur absetzt, sondern ganz bewusst auch von den Computer animierten Kunstgenerierungen abgrenzt und designhafte Glätte meidet, gewinnen seine Werke im heutigen Kunstbetrieb einen anarchischen Aspekt.

Erstes Aufsehen erregte Brokof mit seiner Diplomarbeit, einem mehr als fünf Meter hohen und viereinhalb Meter breiten Holzschnitttableau. Es zeigt in reiner Aufsicht ein Hochhaus in Plattenbauweise und fungiert als ungerahmtes Wandobjekt. Er selbst nennt diese aus einer Vielzahl einzeln gedruckter Blätter zusammengesetzte Schöpfung und die jüngeren, ähnlich strukturierten Arbeiten „Installationen“ und drückt damit seine Absicht aus, dem Holzschnitt eine neue Dimension in Form und Bedeutung zu eröffnen. Diese Plattenbaufassade ist Teil eines Langzeitprojekts mit dem Titel „P2“, der auf einen bestimmten Bautyp anspielt. Susanne Altmann hat in einem Aufsatz die Zusammenhänge und die Vorgehensweise des Künstlers erläutert¹: Die Module des Plattenbaus entsprechen bei dieser großen künstlerischen Arbeit den einzelnen Holzschnittsegmenten. Dabei wurden erst diejenigen Partien von den Holzstücken gedruckt, die individuelle Motive zeigen, vor allem das, was hinter den Fenstern als Indizien des Persönlichen im Stereotypen zu sehen ist, Vorhänge

¹ Susanne Altmann, Jan Brokof, in: Jan Brokof, Marion Ermer Preis 2005, hg. von der Marion Ermer Stiftung zur Förderung von Kunst und Kultur in Sachsen und Thüringen, Ausstellungskatalog, Dresden (Hochschule für Bildende Künste) 2005, S. 6-9

beispielsweise oder Blumentöpfe. Dann schnitt der Künstler diese Partien als verlorene Form aus der Holzplatte heraus und druckte die uniformen Wandflächen vom selben Holzstock.

Auch Arbeiten wie „Wohnhaus mit Fabrik“ (2005) oder der breitformatige, auf MDF-Platte aufgezugene Holzschnitt „Engelsstraße 19-29“ (2005) gehören in diesen Kontext. Brokofs bisher aufwendigste Holzschnitt/Installation ist „Jugendzimmer“ (2005). Hier sind die Holzwände, das Bett, der Wand- und Bücherschrank, selbst der Pflanzenkübel, der Kassettenrekorder und die Kassetten – die alle aus Holzplatten zusammen gezimmert sind - mit Holzschnitten überzogen und zu einem dreidimensionalen, begehbaren Raum in der Größe von 2,62 x 3,10 x 3,68 m zusammengebaut. Die Holzschnitte verleihen dem neutralen, nüchternen Raumkubus seine individuelle Identität und erzählen von einer Jugend, die stellvertretend für Viele steht und in diesem Kontext ausgesprochen melancholisch wirkt. Wir sehen die beschrifteten Bücherrücken, die groß geblümete Bettdecke, die Poster an der Wand. Wir sehen die Aussicht aus einem zweiflügeligen Fenster auf eine Hochhauskulisse, die gleichfalls auf einem Holzschnitt dargestellt ist.

Für Brokof hat der Umgang mit dem Holzschnitt weit über das zweidimensionale Kunstprodukt hinaus Bedeutung gewonnen. Die Holzschnitte sind ihm materialisierte Bild-Labore und werden bis hin zu skulpturalen Versuchsanordnungen nach dem Baukastenprinzip zusammengestellt. Er hat geradezu ein System vom kleinen Holzschnittblatt, über planimetrische Objekte, geschichtete Flachreliefs bis hin zu vollplastischen Körpern entwickelt. Eine große Arbeit in diesem Zusammenhang trägt den Titel „Prachtstraße“, spielt auf die breiten sozialistischen Boulevards an und zeigt einen u-förmig angelegten Hochhauskomplex durch den eine perspektivisch verkürzte Straße führt.

Gerade bei diesem Werk begegnet man einem weiteren Gestaltungsprinzip des Künstlers, das in anderer Weise auch für seine schwarzen Tuschblätter gilt. Das irritierende Spiel mit den Größenverhältnissen und dem Wechsel der Nah- und Fernansichten. Sieht man zum Beispiel das Objekt „Prachtstraße“ auf einem Photo, bleibt völlig offen, ob es sich um ein ganz kleines oder aber um ein ganz großes Werk handelt. Der Wechsel der Perspektiven, die variierende Distanz des Betrachters zum Objekt ist ihm wichtig. Dafür nutzt Brokof auch überzogene Verkürzungen, um den Tiefensog wie etwa bei der „Prachtstraße“ noch zu verstärken. Mit dieser Illusion von Tiefenräumlichkeit, mit der überzogenen Verengung der Straßenführung, spielt Brokof auf Bühnenprospekte der Renaissance an, in denen extreme Verkürzungen den Eindruck tiefer Raumfluchten hervorrufen, obwohl die tatsächliche Raumtiefe viel geringer war.

Bei den Tuscharbeiten variiert der Künstler zudem extreme Fernsicht mit blattfüllenden Vollansichten, um sich auf einem nächsten Blatt Details regelrecht heranzuzoomen.

Immer wieder wird bei seinen Installationen die Absicht deutlich, die Bilderwartung des Betrachters zu unterlaufen. Obwohl der Realitätsbezug immer mitschwingt, wird er doch häufig verunklärt und entwertet. Schaut man zum Vergleich auf eine Gegenposition wie die von Thomas Demand, so wird das Prinzip nachvollziehbar. Während Demand perfekt nachgebaute Räume und Örtlichkeiten so photographiert, dass wir auf den Photos Mühe haben, Illusion und Tatsächlichkeit zu unterscheiden und in der Regel erst bei genauem Hinsehen begreifen, dass die scheinbare Realität ein Kunstprodukt ist, propagiert Brokof einen Abbildcharakter, der seine Künstlichkeit von vorne herein offen legt und zugleich fast symbolhaften Charakter gewinnt.

Dieses „vermittelte“ Realitätsverständnis wird noch einsichtiger, wenn man Brokofs raumgreifende Objekte und Installationen etwa mit Arbeiten des 1974 geborenen, polnischen Künstlers Robert Kusmirowski vergleicht. Dessen Re-Konstruktionen entführen den Betrachter in nostalgische und zugleich anachronistische Bildwelten. Kusmirowskis Gegenstände, denen durchwegs ein quasi authentischer Charakter anhafet, unterlaufen letztlich den Mythos des „Ready-Mades“, der zu Beginn des 20. Jahrhunderts durch Marcel Duchamp eingeführt und später von Andy Warhol fortgesetzt wurde. Kusmirowski stellt seine Arbeiten aus billigen Arbeitsmaterialien her und unterzieht sie dann einem künstlichen Alterungsprozess, einer detailversessenen Patinierung. So entstehen Drucke, Dokumente, Objekte und Räume, aber auch komplexe Aktionen, die sich auf historische Ereignisse oder Orte beziehen und die damit verbundenen Fragestellungen in die Gegenwart überführen, ganz so wie sich auch Brokof auf persönliche Vergangenheit bezieht und eine fern gerückte Geschichte auf ihre Aktualität hin befragt.

Keiner käme jedoch wie bei Kusmirowski auf die Idee, zu glauben, es könnte sich um tatsächliche Räume handeln. Bei Brokof gibt es im Gegensatz zu Kusmirowski keinen Material vortäuschenden, authentischen Charakter und die Gegenwärtigkeit wird in eine Sphäre gerückt, als handele es sich um Bühnenszenarien, bei deren Betrachtung man sich an die reale Vergangenheit zurückerinnern kann. Die Erinnerung wird von Brokof in eine Kunstform übersetzt, die das Vergangene immer als vergangen mitdenkt. Dies geschieht, indem er zum Beispiel die Dominanz der graphischen Technik als ständige Irritation einkalkuliert. So beim Blick aus dem Fenster des „Jugendzimmers“, bei dem immer klar ist, dass es sich um einen aufgeklebten Holzschnitt handelt. Ähnliches gilt für die plastischen Hochhauskuben, die an überdimensioniertes Spielzeug aus einer vergangenen Jugendzeit erinnern, in der man beim Spiel vom realen Bauen träumte. Die Holzschnitte auf diesen installativen Arbeiten wirken wie eine druckgraphische Metapher für das potentiell Baubare. Sie lassen sich jedoch kaum mit maßstäblich verkleinerten Hochhausbauten verwechseln, wie man sie zum Beispiel beim Modellbau herstellt.

So außergewöhnlich Brokof mit seinem eigenwilligen Umgang mit dem Holzschnitt heute ist, schlägt der Künstler technisch und mit Blick auf die Formate doch einen Bogen weit zurück in das ausgehende Mittelalter und die Renaissance und setzt auf ganz eigene Weise eine Entwicklung des Holzschnittes fort, die man in Deutschland über die Künstler der Dresdner Brücke bis hin zu Georg Baselitz, Matthias Mansen oder A.R. Penck verfolgen kann.

Unter den klassischen graphischen Verfahren ist der Holzschnitt der älteste. In Mitteleuropa datieren die frühesten erhaltenen Beispiele in die Zeit um 1400. Damals entstand als Sonderform der so genannte Einblattholzschnitt. Dies sind einzelne, einseitig bedruckte Bildholzschnitte, die vor allem religiöse, aber auch schon profane Motive, wie zum Beispiel Entwürfe für Spielkarten zeigen. Diese frühen Holzschnitte, und dies scheint mit Blick auf Jan Brokof aufschlussreich, setzten bereits auf schlichte Klarheit, ja fast eine Primitivität der Form, die eine leichte Lesbarkeit des Motivs erlaubten. Ihre Unbeholfenheit wirkt zugleich neu und frisch. Man spürt deutlich, dass hier ein umwälzend neues Medium nach den spezifischen Ausdrucksmöglichkeiten untersucht wird. Neben dem Buchdruck gehörten diese Holzschnitte zu den frühesten Massenkommunikationsmitteln und richteten sich an eine breitere Öffentlichkeit, die für bildkünstlerische Arbeiten nur wenig Geld ausgeben konnte. Ebenfalls bemerkenswert ist, dass man schon damals solche Holzschnitte an die Wand heftete oder auch auf die Deckel von Kästchen und in Schatullen klebte. Und mit Blick auf Brokof, dessen Arbeiten wirken, als läge dem Künstler wenig daran, eine ausgefeilte persönliche Handschrift zu entwickeln, sei daran erinnert, dass auch der spätmittelalterliche Holzschnitt seine Kraft aus einer anonymisierten Schematik bezieht.

Blickt man auf die zum Teil riesigen Formate der Arbeiten Brokofs so liegt es nahe, an die Riesenholzschnitte in der italienischen Renaissance, etwa an die Ansicht Venedigs aus der Vogelperspektive von Jacopo da Barbari (1500) oder an den „Untergang des Pharaos“ nach Entwürfen von Tizian zu denken, den der Formschneider Domenico delle Grecche (1549) im Auftrag des venezianischen Künstlers geschnitten hat.

Näher noch liegt Albrecht Dürer. Er hat mit seiner Holzschnittfolge „Apokalypse“ von 1498 den Holzschnitt nicht nur als erster in den Rang hoher Kunst gehoben. Mit der ab 1512 im Auftrag des deutschen Kaisers entstanden und von Dürer verantworteten „Ehrenpforte“, einem 3,5 m breiten aus 192 Holzstöcken zusammengesetzten Triumphbogen auf Papier, und dem insgesamt rund 57 m langen, aus 147 Einzelholzschnitten bestehenden „Triumphzug des Kaisers Maximilian I.“, mit dessen Kernstück Dürer beauftragt war, hat er die Möglichkeiten des Holzschnittes revolutioniert. Ähnlich wie Dürer bewegt sich auch Brokof auf dem Grat zwischen einem inhaltlich besetzten Bildverständnis und der Ausgestaltung einer architektonischen Utopie.

Mit seinem bewusst plakativen und groben Umgang mit den künstlerischen Arbeitsmitteln und Materialien, setzt Brokof zudem prononciert eine Entwicklung des ausgehenden 19. Jahrhundert fort, die lange Zeit ein Kennzeichen der Moderne gewesen ist. Die Formen, etwa bei den Expressionisten, konnten nicht holzschnittartig genug sein, um gegen eine schlichte Abbildlichkeit zu wirken. Brokofs „Handschrift“ ist dabei ebenfalls besonders ausgeprägt, ein Merkmal, das sich damals im Gegensatz zur Photographie entwickelte, die das objektiv dokumentarische für sich behauptet.

Dazu kommt bei Brokof auch, dass für ihn die Graphik ein rares künstlerisches Produkt ist, keine Massenware, wie man sie, um zwei Extreme zu nennen, bei Friedensreich Hundertwasser oder bei Joan Miró findet. Brokofs Holzschnitte tragen dagegen den Charakter von Unikaten oder Quasi-Unikaten, die nur in ganz geringer Auflage gedruckt sind. Man hat den Eindruck, als steigere die Verknappung den Wert der Arbeiten und obwohl die Werke so wenig verfeinert erscheinen, sind sie doch keineswegs ein soziales, leicht konsumierbares Medium nach dem Motto „Kunst für alle“. Sie sind sperrig und verlangen vom Rezipienten Offenheit für eine eingehende Auseinandersetzung.

Jan Brokof hat einen neuen, unbegangenen Pfad für den Umgang mit Papier gefunden, der nicht leugnet, dass er durch bekanntes Gelände führt. Er spielt vielmehr mit diesem Wissen und eröffnet gerade dadurch der Graphik ganz neue Wege.

Text von Prof. Dr. Wolfgang Holler, 2007 (*1956, Koblenz)/Direktor Kupferstich-Kabinett Dresden)