# Erich Hartmann (1886-1974)

## Leben und Werk eines Hamburger Malers

## Mit einem Verzeichnis der Gemälde und der „Kunst am Bau“

**Dissertation**
**zur Erlangung der Würde des**
**Doktors der Philosophie**

**des Fachbereichs Kulturgeschichte und Kulturkunde**

**der Universität Hamburg**

**vorgelegt von**

**Stefanie Kristina Werner**

**aus Reinbek**

**Hamburg 2011**

1. Gutachter: Prof. Martin Warnke

2. Gutachterin: Prof. Monika Wagner

Datum der Disputation: 9. Dezember 2009

Tag des Vollzugs der Promotion: 15. Dezember 2009

**Inhaltsverzeichnis Textband**

**1. Einleitung**……..7

**2. Studienjahre in Deutschland und Paris. Von der akademischen Malerei zum Impressionismus 1903-1909**

**2.1. Deutschland**

**2.1.1. Düsseldorf und München 1903-1908**……..13

**2.1.2. Anregende Reisen**…….19

**2.1.3. Zusammenfassung**……21

**2.2. Paris 1908-1909**

**2.2.1. Student in der Kunstmetropole**…...……23

**2.2.2. Impressionistische Porträts und ein Kircheninterieur**……..……...26

**2.2.3. Zusammenfassung**……..……..29

**3. Freischaffender Künstler in Deutschland und Paris. Vom Impressionismus zum Kubismus 1909-1914**

**3.1. Erste Erfolge als Maler und Grafiker 1909-1912**

**3.1.1. Hamburger Motive**……30

**3.1.2. Ateliergemeinschaft in München. Gemälde und Radierungen**…….33

**3.1.3. Industriemaler in Dortmund und Landschaftsmaler in der Heide**……...36

**3.2. Paris 1912-1914: Kopien nach Alten Meistern, impressionistische Porträts und kubistische Aktmalerei. Rezeption der Avantgarde**……40

**3.3. Bildungsreisen nach Italien, Russland, Finnland, Schweden, Holland und Belgien**……44

**3.4. Zusammenfassung**……..45

**4. Im Krieg 1914-1918**

**4.1. Soldat Hartmann**……47

**4.2. Kunstbetrachtung und künstlerisches Schaffen**……..49

**5. Expressionismus und Kubismus 1919-1923**

**5.1. Neubeginn als freischaffender Künstler**……...52

**5.2. „Versenkung, Konzentration und Leidenschaft". Expressionismus als Nervenprobe**……56

**5.3. Verinnerlichung der expressionistischen Geisteshaltung und Ausdruck des Emotionalen**……58

**5.4. Gemälde und Papierarbeiten**

**5.4.1. „Form – Farbe – Raum" in Kompositionen mit Figuren**……..62

**5.4.2. Afrikanismus**……..72

**5.4.3. Beruhigung der Formensprache – Annäherung an die Natur**...……...75

**5.4.4. Zusammenfassung**……77

**5.5. Erich Hartmann in der Hamburger Kunst- und Kulturszene**

**5.5.1. Eintritt in die Hamburgische Sezession und Teilnahme am Ausstellungsbetrieb**……79

**5.5.2. Besonderheit des Standortes Hamburg – Aufbau eines Netzwerkes**……....82

**6. Neue Sachlichkeit 1924-1928**

**6.1. Italien 1924: Rezeption der Freskenmalerei und Skizzierung der mediterranen Lebenswelt**……..85

**6.2. Gemälde und ein Wandbild**

**6.2.1. Genrebilder und Porträts**……88

**6.2.2. Stadtbilder und Stillleben**……91

**6.2.3. Ein Wandbild im Auftrag von Fritz Schumacher**……..93

**6.2.4. Zusammenfassung**……....99

**6.3. Ausstellungen mit der Sezession und Aufstieg zu einem führenden Maler Hamburgs**……..101

**7. Sezessionsstil 1928-1933**

**7.1. Staatsaufträge, Künstlernothilfe, Mäzene und Freunde – Rettung vor dem Ruin**……104

**7.2. Gemälde und Wandbilder**

**7.2.1. Porträts, Genrebilder, Akte**……106

**7.2.2. Maritime Motive, Landschaften und Stillleben**……111

**7.2.3. „Bilder" für Hamburger Bauten**……112

**7.2.4. Hartmann und Kollegen – Austausch und Abgrenzung**……..117
**7.2.5. Zusammenfassung**……...120
**7.3. Resonanz auf den Sezessionsstil**……..123

**8. Im Dritten Reich – Staatskunst versus freie Kunst**
**8.1. Umbruch in der Kunst- und Kulturszene. Der staatlich organisierte Kunstbetrieb**…….126
**8.2. Entartete Kunst – Zerstörung der Wandbilder Hartmanns und Beschlagnahmung seiner Werke in der Hamburger Kunsthalle**…….129
**8.3. Gemälde, Papierarbeiten und Wandbilder**
**8.3.1. Werke für Ausstellungen und Wandbilder im Staatsauftrag**……..…132
**8.3.2. Kunst im Verborgenen**……138
**8.3.3. Zusammenfassung**……...142
**8.4. Leben in Hamburg**
**8.4.1. Sicherung der wirtschaftlichen Existenz**……...143
**8.4.2. Die überwachten Ateliers und die privaten Malzirkel. Hartmann in Opposition zum politischen System**……...147

**9. Fortführung und Auflösung des Sezessionsstiles 1945-1953**
**9.1. Wiederaufbau**
**9.1.1. Hamburgische Sezession**……152
**9.1.2. Landeskunstschule Hamburg**……153
**9.2. Kunst in der Nachkriegszeit. Gemälde und Papierarbeiten**
**9.2.1. Masken, Mythen, literarische und christliche Themen**……...156
**9.2.2. Spiegelung der Alltagswelt**……162
**9.2.3. Stilexperimente**……164
**9.2.4. Zusammenfassung**……...166
**9.3. Ausstellungen und Aufträge**……168

**10. Von der streng formalen Komposition zur expressiven Malerei 1954-1974**
**10.1. „So bin ich im Ganzen mit meinem Dasein zufrieden“**……..170
**10.2. Flächenkompositionen 1954-1958**……172
**10.3. Gemälde mit expressiven und abstrahierenden Tendenzen 1959-1974**
**10.3.1. Bildnerische Gestaltungsmittel**……174

**10.3.2. Raumkonstruktion**……179
**10.3.3. Exkurs: Porträts, Mythologien, Genrebilder. Autorezeption und Variation**……180
**10.4. Papierarbeiten: Studien für Gemälde und abstrakte Kompositionen**……..183
**10.5. „Kunst am Bau“**……185
**10.6. Zusammenfassung**……..192

**11. Anhang**
**11.1. Autografen von Erich Hartmann**
**11.1.1.Transkribierte Briefe und Abschriften**……...……197
**11.1.2. Standorte der unveröffentlichten Korrespondenz**……...……..215
**11.2. Kritiken**……...217
**11.3. Verzeichnis der Ausstellungen**……..221
**11.4. Abkürzungen**……..231

**12. Archivalische Quellen**……232

**13. Bibliografie**
**13.1. Literaturverzeichnis**……...234
**13.2. Lexika**……..250
**13.3. Kataloge, Ausstellungslisten, Faltblätter, Jahrbücher** (mit Werken von Erich Hartmann)……...251

**Danksagung**……...258

## 1. Einleitung

Die vorliegende Arbeit stellt erstmalig in ausführlicher Form das Leben und Werk des Hamburger Malers Erich Hartmann dar. Es ging um die Rekonstruktion der Biografie des Künstlers unter Einbeziehung aller zur Verfügung stehender Quellen, die zur Nachzeichnung seines persönlichen Lebensweges und seiner künstlerischen Entwicklung führten. Zu dieser Arbeit gehört die wissenschaftliche und auf Vollständigkeit angelegte Erfassung, Analyse und Interpretation seiner Gemälde und seiner „Kunst am Bau". Durch das umfangreiche Quellen- und Bildmaterial gelang die Einordnung des Oeuvres in den kunsthistorischen Kontext. Die Rezeption seiner Kunst durch die Öffentlichkeit wurde für mehrere Jahrzehnte aufgearbeitet, so dass das steigende aber auch fallende Renommee des Künstlers nachvollzogen werden konnte.

Die Arbeit gliedert sich in einen Textteil und einen Katalog. Der Text enthält die ausführliche Vita des Künstlers und die wissenschaftliche Erarbeitung des Oeuvres. Ein Anhang mit transkribierten Autografen, Abschriften von Aktenstücken und schwer zugänglichen Kritiken sowie eine Übersicht der Standorte der Korrespondenz wurden hinzugefügt. Ein chronologisch angelegtes Verzeichnis der Ausstellungen spiegelt die zahlreichen Ausstellungsbeteiligungen und Retrospektiven wieder. Der Katalog teilt sich auf in das Verzeichnis der Gemälde, eine Auswahl von Papierarbeiten und das Verzeichnis der „Kunst am Bau" mit tabellarischer Dokumentation. Um die Biografie von Erich Hartmann zu illustrieren, wurde dem Katalog ein Abbildungsteil mit Fotografien beigefügt.

Die einzige bisherige Publikation über Erich Hartmann erschien 1976 in der Reihe der Hamburger Künstler-Monografien zur Kunst des 20. Jahrhunderts, die von der Lichtwark-Gesellschaft herausgegeben wurde. Hartmanns ehemaliger Schüler Volker Detlef Heydorn verfasste das nur 59 Seiten zählende Buch.[1] Die Monografie bietet zwar treffende Kurzanalysen fast aller Schaffensphasen des Künstlers, weist aber etliche fehlerhafte Angaben zum Leben auf und gleitet oftmals ins Anekdotische ab. Eine tiefer gehende Analyse, eine weiterführende Interpretation und Einordnung des Werkes wurden nicht vorgenommen. Der dazugehörige Abbildungsteil, der 48 Gemälde, 29 Papierarbeiten und ein Wandbild zeigt, gibt nur einen kleinen Überblick über das umfangreiche und ausgesprochen vielseitige Oeuvre von Hartmann. Eine Publikation über die

[1] Heydorn, Volker Detlef: Erich Hartmann, Hamburger Künstler-Monographien zur Kunst des 20. Jahrhunderts, hrsg. von der Lichtwark-Gesellschaft, Bd. III, Hamburg 1976, im Folgenden zitiert als: Heydorn 1976.

kleinformatigen Arbeiten Hartmanns erfolgte Mitte der neunziger Jahre durch eine Freundin des Künstlers, die sich jedoch auf eine Kurzbiografie, eine Einführung und die Abbildungen beschränkt.[2]

Das in den siebziger Jahren auflebende und bis heute währende Interesse an der Hamburger Kunst- und Kulturgeschichte sowie seiner Erforschung fand seinen Niederschlag in einigen Publikationen[3] und Ausstellungen in Hamburg, die meist von gut recherchierten Katalogen[4] begleitet wurden. Jedoch ist kennzeichnend, dass Hartmann und seine Kunst meist nur kurz Erwähnung finden. Dies gilt auch für Publikationen, die sich stilistische Untersuchungen zur Aufgabe gemacht haben.[5] Nur ein einziger Aufsatz analysiert eine Schaffensphase Hartmanns im Vergleich mit Werken eines anderen Künstlers.[6]

In den älteren Kunst-Lexika sind die Einträge über Erich Hartmann ausgesprochen knapp und wenig informativ.[7] Einer neueren Publikation, die sehr übersichtlich die Ausstellungen und Künstlerfeste der Hamburgischen Sezession darstellt, ist ein Lexikon der Sezessionsmitglieder beigefügt, worin im Beitrag über Erich Hartmann etliche falsche Angaben gemacht werden.[8] Dies ist umso erstaunlicher, da bereits 2001 im Rahmen einer Veröffentlichung über das Hamburger Kunst- und Kulturleben während des Dritten Reiches ein sehr gut recherchierter und umfangreicher Lexikon-Eintrag über Leben und Werk von Erich Hartmann erschienen ist.[9] Zwar sind auch hier einige Informationen fehlerhaft und bedurften der Berichtigung und Erweiterung, jedoch findet sich darin eine

---

[2] Brandt, Henny und Küster, Berndt (Hrsg.): Erich Hartmann. Die Kleinen Formate, o. O. 1995.

[3] Hier sei besonders auf die von der Lichtwark-Gesellschaft herausgegebenen Künstler-Monografien und die Publikationen von Heydorn (Heydorn, Volker Detlef: Maler in Hamburg 1886-1974, 3 Bde., hrsg. vom Berufsverband bildender Künstler Hamburg, Hamburg 1974, im Folgenden zitiert als: Heydorn 1974) und Plagemann (Plagemann, Volker: Kunstgeschichte der Stadt Hamburg, Hamburg 1995, im Folgenden zitiert als: Plagemann 1995) hingewiesen.

[4] Die von Ina Ewers-Schultz verfassten Kataloge (s. Bibliografie) anlässlich der von ihr kuratierten Ausstellungen bieten eine wissenschaftliche Aufarbeitung und empfehlenswerte Übersicht über die Kunst der Hamburgischen Sezession im Speziellen und der Hamburger Kunstgeschichte im Allgemeinen.

[5] Zimmermann, Rainer: Die „Verschollenen“ werden entdeckt, in: Weltkunst 9 (1991), S. 1298-1303; ders.: Die Kunst der verschollenen Generation. Deutsche Malerei des expressiven Realismus von 1925-1975, Düsseldorf und Wien 1980, im Folgenden zitiert als: Zimmermann 1980.

[6] Zimmermann, Rainer: Erich Hartmann und Karl Kluth. Malerei des expressiven Realismus, in: Weltkunst 9 (1994), S. 25-27.

[7] Thieme, Ulrich und Becker, Felix: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Bd. XVI, Leipzig 1923, S. 77; Vollmer, Hans: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des 20. Jahrhunderts, Bd. II, Leipzig 1955, S. 381; Bénézit, E.: Dictionnaire de Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs, Bd. V, Paris 1976, S. 416.

[8] Weimar, Friedrike: Die Hamburgische Sezession 1919-1933. Geschichte und Künstlerlexikon, Fischerhude 2003, im Folgenden zitiert als: Weimar 2003, S. 98.

[9] Bruhns, Maike: Kunst in der Krise, 2 Bde., Hamburg 2001, im Folgenden zitiert als: Bruhns 2001. Der Lexikoneintrag findet sich in Bruhns 2001, Bd. II, S. 180-183. In gekürzter Form wird dieser Eintrag in einem weiteren Lexikon erfasst, vgl. Rump, Kay: Der neue Rump. Lexikon der bildenden Künstler Hamburgs, Altonas und der näheren Umgebung. Überarbeitete Neuaufl. des Lexikons von Ernst Rump (1912), Neumünster 2005, S. 172f.

Auswahl von Angaben über Aufträge, Archivalien, Ausstellungen und weiterführende Literatur.

Eine große Bedeutung für die vorliegende Arbeit haben die über 1000 in Sütterlin geschriebenen Autografen des Künstlers, die für diese Arbeit gelesen und ausgewertet wurden. Sie werden im Text zitiert und sind als Transkriptionen in den Anhang der Arbeit gesetzt. Die Rechtschreibung und Zeichensetzung des Malers wurde übernommen, um so den authentischen Charakter zu erhalten. Es ist anzumerken, dass der Künstler oftmals auf die Zeichensetzung in seinen Briefen verzichtete. Transkribiert wurden hauptsächlich jene Passagen, die Hartmanns künstlerisches Schaffen betreffen.[10] 960 Briefe und Postkarten lagen gesammelt im schriftlichen Nachlass des Künstlers vor.[11] Weitere Autografen wurden im Staatsarchiv Hamburg, der Staatsbibliothek Hamburg, im Archiv der Hochschule für Bildende Künste, im Archiv der Hamburger Kunsthalle, im Archiv des Schlieker-Hauses in Bochum und in Privatbesitz ausfindig gemacht.[12]
Die Autografen geben Aufschluss über Leben und Werk und waren für die Erstellung der Biografie und die Werkanalyse von hohem Wert. Die Briefe des Malers bieten einen Einblick in das bewegende Auf und Ab der Künstlerseele. Der künstlerische Schaffensprozess wird deutlich und der Werdegang des Künstlers nachvollziehbar. Stand in den Briefen der Studienjahre noch die Rezeption fremder Kunstwerke und die Beurteilung selbiger im Vordergrund, so manifestiert sich mit den fortschreitenden Jahren, insbesondere nach der Lehrzeit, das Suchen nach eigenen Zielen. Darüber hinaus zeigen die Briefe auf, wodurch zahlreiche Bilder inspiriert wurden: rezipierte Kunstwerke, Literatur, Opern, sehr persönliche Erfahrungen und die Zeitgeschichte im Allgemeinen.
Zahlreiche Ausstellungen, an denen der Künstler teilnahm, werden in den Briefen genannt, ohne die eine Rekonstruktion seiner Ausstellungstätigkeit insbesondere in den frühen Schaffensjahren nicht möglich gewesen wäre, weil zahlreiche Museumsarchive, Archive von Kunstvereinen und Künstlervereinigungen im Zweiten Weltkrieg zerstört wurden und die Unterlagen für die damaligen Ausstellungen fehlen. Vorhandene Archive der entsprechenden Institutionen sind teilweise noch nicht geordnet und inventarisiert worden, so dass Anfragen nicht beantwortet werden konnten. In das Verzeichnis der Ausstellungen,

[10] Einige Briefe und Tagebuchauszüge wurden bereits 1976 in der Monografie von Heydorn publiziert.
[11] Die Autografen sind im Archiv für verfolgte Künstler (AVK) im Warburg-Haus Hamburg eingelagert. Werden in dieser Arbeit Briefe zitiert oder als Beleg angeführt und ohne Standort angegeben, so handelt es sich stets um jene im AVK eingelagerten Briefe. Briefe aus anderen Archiven werden mit ihren jeweiligen Standorten angegeben.
[12] Im Anhang dieser Arbeit sind die verschiedenen Standorte der unveröffentlichten Autografen aufgeführt.

das dem Anhang dieser Arbeit beigefügt wurde, sind alle ermittelbaren Ausstellungen aufgenommen. Auch jene, bei denen nur der Ort oder der Veranstalter bekannt war, aber eindeutig der Beweis für die Teilnahme durch die Autografen gegeben ist. Hartmann beauftragte sehr oft seine Familie mit dem Versand von Leihgaben an die Museen und Kunstvereine, was anhand der Briefe nachvollzogen werden kann. Die den Briefen beigefügten Versandlisten sind leider nicht erhalten geblieben. Erstaunlicherweise lagen für einige Ausstellungen der vergangenen Jahrzehnte ebenso wenig Ausstellungskataloge bzw. -listen vor, so dass Angaben von den Inventarkarten der Museen als Belege für die entsprechenden Ausstellungsteilnahmen übernommen wurden.

Durch die Korrespondenz des Malers mit seiner Familie wird deutlich, wie Hartmann in frühen Jahren um Ausstellungsteilnahmen kämpfte und sich ein Netzwerk in der Kunst- und Kulturszene aufbaute. Die Briefe sind wichtige Dokumente, die Auskunft über das Leben des Künstlers über viele Jahrzehnte geben und ein lebhaftes Bild der Hamburger sowie der bundesweiten Kunst- und Kulturszene entstehen lassen. So wird durch die Briefe unmittelbar erfahrbar, was Besucher der Wohnung von Rosa Schapire sahen und empfanden – Hartmann war bei ihr zu Gast. Ebenso sind Berichte über Persönlichkeiten der Hamburger Museumsszene, darunter Alfred Lichtwark und Gustav Pauli, in den Briefen enthalten. Aus der Zeit des Dritten Reiches sind zwar nur wenige Autografen vorhanden, jedoch lassen sie die politische Einstellung Hartmanns und seine Solidarität mit den jüdischen Kollegen erkennen. Nach dem Ende des Dritten Reiches werden durch einige Briefe die Lehrtätigkeit an der Landeskunstschule Hamburg, Existenz- und Schaffenskrisen und seine nachlassende Bekanntheit im Hamburger Kunst- und Kulturleben transparent.

Bedauerlicherweise sind die Briefe quantitativ nicht gleichmäßig über die Jahrzehnte verteilt. Die meisten Autografen (917 Briefe und Postkarten), die an die Familie geschrieben wurden, sind in den Jahren von 1905 bis 1928 verfasst worden. Nach dem Tod des Vaters 1928 geht die Anzahl der Briefe stark zurück. Der Mangel an Briefen ab Ende der zwanziger Jahre konnte jedoch durch andere Archivalien ausgeglichen werden, so dass die Darstellung der Biografie für die gesamte Lebensspanne des Künstlers nicht darunter litt.

Die Tagebücher von Erich Hartmann sind verschollen.[13] Nach dem Tod des Künstlers wurde sein schriftlicher Nachlass an Heydorn für die geplante Hartmann-Monografie

[13] Anfragen bezüglich der Tagebücher von Erich Hartmann wurden an das Staatsarchiv Hamburg, das Bundesarchiv (Zentrale Datenbank Nachlässe) und die Datenbank Kalliope (Verbundkatalog Nachlässe und Autografen) gerichtet, die jedoch ergebnislos blieben.

ausgeliehen. Nach der Erarbeitung der Monografie, die die Tagebücher zitiert, ging der Nachlass zurück an den Nachlassverwalter, einen guten Freund von Hartmann. Eine Tochter des Verwalters gab ihn in den 1990er Jahren ins AVK.[14] Trotz intensiver Nachforschungen konnte der Standort der Tagebücher nicht ermittelt werden. Einzig auffindbar war ein künstlerisches Tagebuch,[15] das den Zeitraum von September 1919 bis Februar 1921 umfasst und 24 Seiten zählt. Im Tagebuch waren drei lose, undatierte, handschriftlich beschriebene Blätter eingelegt, die ebenfalls Überlegungen zum künstlerischen Schaffen festhalten. Dieser Fund war ausgesprochen wertvoll für die vorliegende Arbeit, denn Hartmann notierte am Rand jeder Seite die Werke (Gemälde und Papierarbeiten), an denen er gerade arbeitete. Neben den angeführten Bildern sind Kommentare verfasst, die sich oftmals auf die genannten Werke beziehen. Auch fließen in einigen Fällen übergreifende Gedanken, Zitate aus der rezipierten Literatur und Inhalte besuchter Vorträge ein. Etliche Bildkommentare wirken wie eine Regieanweisung für das in Arbeit befindliche Werk. Die Kommentare gewähren einen einzigartigen Einblick in die Arbeits- und Denkweise des Künstlers und der künstlerische Schaffensprozess wird für diese Jahre transparent und sehr gut nachvollziehbar. Für einige Werke sind ebenfalls die Maßangaben, die Technik und der Zeitraum, in dem am Bild gearbeitet wurde, notiert. Im März 1921 hörte Hartmann auf, seine Arbeiten im Tagebuch zu kommentieren. Stattdessen formulierte er nun allgemeine Gedanken über Kunst, die von den rezipierten kunsttheoretischen Schriften beeinflusst waren.

Auch spielten Berichte von Personen, die Hartmann noch zu Lebzeiten kannten, eine wichtige Rolle für die vorliegende Arbeit. Die interviewten Zeitzeugen kommen aus verschiedenen Kreisen, zu denen mit dem Ehepaar Hartmann befreundete Kuratoren und Schüler sowie deren Ehepartner und Kinder gehören. Hinzu kamen Verwandte von Hartmanns Frau, die Nachfahren des Nachlassverwalters und ehemaliger Mäzene. Dadurch konnte eine Vielzahl an Informationen gewonnen und ausgewertet werden, die die Persönlichkeit des Künstlers sowohl im privaten als auch im öffentlichen Leben erfahrbar machten und biografische Daten vervollkommnten.

[14] Die Witwe Heydorns, die Tochter des Nachlassverwalters Erwin Grützbach und Maike Bruhns, die den schriftlichen Nachlass des Malers entgegennahm und im AVK einlagerte, wurden 2005/06 mehrfach über den Verbleib der Tagebücher befragt. Bedingt dadurch, dass der schriftliche Nachlass in einem Koffer und mehreren Kartons weitergereicht wurde, ging der jeweilige Empfänger davon aus, dass sich die Tagebücher in einem dieser Behältnisse befinden würden.

[15] Die ersten 90 Seiten des Tagebuches sind herausgerissen, so dass es mit S. 91 beginnt. Wird auf das Tagebuch verwiesen oder daraus zitiert, so werden die Seitenzahlen übernommen. Das Tagebuch ist im AVK eingelagert, weshalb in Fußnoten nur der Verweis „Tagebuch“ erfolgt, wenn darauf Bezug genommen wird.

Die Autografen, das Tagebuch und die Zeitzeugenberichte sind in ihrer Bedeutung für diese Arbeit nicht zu unterschätzen, weil sie einmalige Einblicke in das Leben und die Gedankenwelt des Künstlers gewähren.

Das Leben und Werk des Hamburger Malers Erich Hartmann wurden in chronologischer Folge erarbeitet. Die Aufteilung der Kapitel erfolgte anhand der unterschiedlichen Schaffensphasen des Künstlers, die sich durch die stilistische Vielfalt des Oeuvres über sieben Jahrzehnte hinweg ergaben. Biografische Daten, Werkanalyse und -interpretation werden zusammen in den jeweiligen Kapiteln präsentiert, wodurch Biografie und Werk unmittelbar beieinander stehen können. Ein Defizit vieler Werkverzeichnisse ist die strikte Trennung von Biografie und Werk, was zur Entzerrung der Informationen und zu Wiederholungen führt, was in dieser Arbeit durch die Zusammenführung in den einzelnen Kapiteln vermieden wurde.
Die leicht variierende Struktur der Hauptkapitel ergab sich durch die unterschiedliche Quellenlage und die ungleiche Anzahl der Gemälde in den verschiedenen Schaffensperioden. Sofern es die Quellen, Sekundärliteratur und Bildmaterial zuließen, beginnen die Kapitel zunächst mit einem biografischen Abriss, der die unmittelbaren Lebensumstände des Künstlers skizziert, wodurch die Bedingungen, unter denen seine Kunst entstand, deutlich werden. Diesem folgt eine Beschreibung, Analyse und Interpretation seiner Werke und eine Einordnung in den jeweiligen kunsthistorischen Kontext. Darüber hinaus wird in einem weiteren Schritt dargelegt, wie der Künstler sich im Kunst- und Kulturleben integrierte, an welchen Ausstellungen er teilnahm und wie seine Kunst von der Öffentlichkeit rezipiert wurde.
Abweichungen von der beschriebenen Struktur ergaben sich z.B. bereits für das erste Kapitel, das sich mit der Studienzeit Hartmanns befasst. Für den Zeitraum seiner Ausbildung in Deutschland lagen nur wenige Gemälde vor, so dass die Beschreibung und Analyse dieser Werke in die Biografie integriert werden konnten. Hartmanns Jahre als freischaffender Künstler in Deutschland und Paris (1909-1914) sind durch zahlreiche Reisen und längere, als auch wiederholte Aufenthalte an bestimmten Orten gekennzeichnet. Deshalb wurde in diesem Kapitel die chronologische Darstellungsweise zugunsten einer geografischen aufgegeben, um so das Leben und Fortkommen des Malers an bestimmten Orten einheitlich zu präsentieren. In der Zeit seiner neusachlichen Malerei lebte Hartmann bereits länger in Hamburg und hatte sich in den Kunst- und Kulturbetrieb integriert, weshalb in den Autografen die Lebensumstände kaum noch geschildert wurden.

Es ging hauptsächlich um seine Kunst, Aufträge, Ausstellungen und Erfolge, so dass in diesem Kapitel die biografischen Daten mit der „Kunst“ verknüpft werden konnten. Für das Kapitel, dass den Zeitraum von 1933-1945 behandelt, war es unerlässlich, zuerst den politischen Umbruch mit seinen weit reichenden Folgen darzustellen, um so die Rahmenbedingungen zu skizzieren, unter denen die Kunst entstand. In den übrigen Kapiteln konnte die angestrebte Gliederung eingehalten werden.

Ziel dieser Arbeit war es, die persönliche und künstlerische Entwicklung von Erich Hartmann anschaulich darzustellen und eine Bestandssicherung seiner Gemälde und seiner „Kunst am Bau“ zu gewährleisten. Es wurde untersucht, unter welchen Bedingungen sich der Werdegang von Erich Hartmann vom Kunststudenten zu einem angesehenen Maler Hamburgs vollzog und wie seine Kunst rezipiert wurde. Die Vielseitigkeit des Oeuvres mit seinen stilistischen und thematischen Eigenarten, die sich wandelnden Formen und Inhalte sollten aufgezeigt werden und eine Einordnung sowohl in das unmittelbare künstlerische Umfeld als auch in den weiter gefassten kunsthistorischen Kontext erfolgen. Den Schwerpunkt der Werkanalyse und -interpretation bildeten die Gemälde und Wandbilder, deren Verzeichnisse die Vollständigkeit zu erreichen suchten. So gelang es, Hartmanns künstlerische Leistungen und seine Eigenständigkeit aufzuzeigen und somit das Werk und Leben dieses Künstlers festzuhalten, zu würdigen und vor dem Vergessen zu bewahren. Darüber hinaus versteht sich diese Arbeit als Beitrag zur Hamburger Kunstgeschichte, die in etlichen Bereichen noch ein offenes Forschungsfeld darstellt und die als Anregung verstanden werden kann, weitere Forschungen anzustreben.[16]

# 2. Studienjahre in Deutschland und Paris. Von der akademischen Malerei zum Impressionismus 1903-1909

## 2.1. Deutschland

### 2.1.1. Düsseldorf und München 1903-1908

Bereits als Jugendlicher hatte Erich Hartmann, der 1886 als Sohn eines Elberfelder Kunst- und Buchhändlers geboren wurde, mit dem Zeichnen und Aquarellmalen begonnen, so dass der Entschluss Maler zu werden, nicht überraschend gefasst wurde. Das kleinformatige „Gehöft“ (1) könnte Erich Hartmann im Frühjahr 1903 vor Beginn seines

[16] In den einzelnen Kapiteln dieser Arbeit wird auf den jeweils bestehenden Forschungsbedarf und Missstände verwiesen.

Studiums gemalt haben. Die Bäume schlagen aus und das Grün fängt an zu sprießen. Die Architektur des Hauses und die hügelige Landschaft können der Wuppertaler Gegend zugeordnet werden. Obwohl die Komposition zum rechten Bildrand hin abzurutschen scheint, gelingt es dem Abiturienten, die ländliche Ruhe beschaulich wiederzugeben. Mit feinem und sehr dünnem Duktus ist die Farbe auf den Malgrund aufgetragen.

Nach seinem Schulabschluss Ostern 1903 begann Hartmann im April mit dem Kunststudium an der renommierten Düsseldorfer Akademie und wurde am Ende der halbjährigen Probezeit als ordentlicher Studierender aufgenommen. Im Laufe der Jahre gelangte er von den Anfängerklassen bis in die höheren Kurse von Eduard von Gebhardt.[17] Hartmann widmete sich in den ersten beiden Jahren hauptsächlich dem praktischen Kunststudium und unternahm erst 1906 häufiger Museumsbesuche:

> „Da hab ich doch gesehen wie wenig Kunstgeschichte ich kann, fast alle Namen waren mir nur eben flüchtig bekannt; und doch könnte ich mich nicht dazu entschließen, mich damit zu befassen. […] So schön wie es wohl ist, Kunstwerke zu betrachten, aber wenn man dann zur eigenen Arbeit zurückkehrt, das ist meistens weniger schön, man hat sowieso einen Kater."[18]

Durch die Besuche wurden ihm nicht nur seine mangelnden Kenntnisse der Kunstgeschichte bewusst, sondern sie waren auch deprimierend, weil der Vergleich zur eigenen Kunst gezogen wurde. Hartmanns künstlerisches Schaffen wurde von starken Emotionen begleitet, die zwischen Enthusiasmus und Unzufriedenheit pendelten:

> „Die Pfingstferien habe ich dazu benutzt, eine größere Arbeit, einen gefesselten Prometheus zu beginnen. 1,10 zu 1,70 etwa. Ich habe mit einer solchen Begeisterung gearbeitet wie wohl selten. Von Morgens 8 bis Abends 8 und ohne müde zu werden. Es war mir wirklich eine Erholung nach all den Studien, die man nur mit halber Kraft und Luft macht."[19]

Kurz darauf versuchte Hartmann sich mit einem religiösen Motiv, das jedoch nicht gelingen wollte: „Heute hätte ich beinahe meinen Petrus vernichtet, er ist gar zu scheußlich; ganz unglaublich verzeichnet, ich wurde ordentlich wütend. Und wie lange habe ich daran herumgewürgt."[20]

Vielleicht noch während seiner Düsseldorfer Studienzeit entstanden zwei Selbstporträts (2, 3), die Hartmann im Dreiviertelprofil vor dunklem Hintergrund zeigen. Für beide Brustbilder gilt, dass Hartmann das Gesicht mehrfach übermalte, um die richtigen Farben

---

[17] Heydorn 1976, S. 28. Gebhardt war ein später Vertreter der Düsseldorfer Malschule und galt als Begründer einer protestantischen Bibelmalerei und Überwinder der Nazarener, von deren Idealen er sich jedoch nicht vollständig löste, vgl. Gries, Carola: Gebhardt, Eduard von, in: Saur. Allgemeines Künstlerlexikon, Bd. 50, hrsg. vom K. G. Saur Verlag, Leipzig und München 2006, S. 478f.

[18] Brief an den Vater, 12.06.1906.

[19] Ebd.

[20] Ebd.

und Schattierungen zu finden. Es schien ihm wichtig zu sein, möglichst sanft verlaufende Farbübergänge zu schaffen, um die Gesichtshaut so natürlich als möglich wiederzugeben. Insbesondere das Gesicht im „Selbstporträt mit Pinsel“ (3) ist so oft überarbeitet worden, dass die Farbe in Schichten aufgeworfen und kurz vor dem Abblättern ist. Die Darstellung der Kleidung dagegen schien ihm leichter gefallen zu sein, da für sie in beiden Porträts nur wenig Farbe verwendet wurde. In beiden Bildern sind Hinweise vorhanden, die den Schluss zulassen, dass es sich bei dem Dargestellten um einen Maler handelt. Das helle Kleidungsstück im Porträt ohne Pinsel (2) könnte z.B. ein Malkittel sein. Ein viel stärkerer Verweis auf die Profession ist in dem anderen Porträt gegeben, weil sich dort vor der Brust von Hartmann die Hand mit dem Pinsel erhebt. Es wirkt, als ob Hartmann sinnierend vor dem Spiegel inne halten würde, um den nächsten Pinselstrich zu überlegen oder als ob er mit der Geste, mit dem Zeigen des Pinselkopfes auf seinen Körper, sich selbst als Maler bezeichnet. Die helle Hand vor dunklem Grund sticht aus der Darstellung heraus, ähnlich wie in den berühmten Selbstbildnissen von Albrecht Dürer (um 1500)[21] oder von Parmigianino (1524)[22], wobei Dürer keinen Pinsel in der Hand hält und bei Parmigianino keiner zu erkennen ist. Die beiden frühen Selbstporträts Hartmanns entsprechen in ihrer Darstellung den typischen Selbstbildnissen von Malern. Bereits um 1600 verfügte die europäische Malerei über eine Tradition der selbstreflektiven Darstellung. Nach Dürer war es keine Neuheit mehr, wenn ein Maler die eigene Person zum Thema eines Gemäldes machte.[23]

Nach dreieinhalb Jahren Studium an der Düsseldorfer Akademie wurde Hartmann zunehmend bewusst, dass ihm der Unterricht nicht mehr zusagte. Die Malerei war ihm zu „akademisch“ und „zerquält“, weshalb er beschloss, Düsseldorf zu verlassen.[24]

Hartmann wählte als neuen Studienort München. Der Aufstieg zur Kunstmetropole hatte kurz nach der Regierungsübernahme Wilhelms II. 1888 begonnen. Im Gegensatz zu Berlin war München frei von der in Berlin herrschenden kaiserlich-konservativen Kunstdiktatur.[25] Im Oktober 1906 zog Hartmann nach München und suchte mehrere Ateliers auf, um einen seinen Ansprüchen genügenden Lehrer zu finden. Die Wahl fiel auf Hermann Gröber, der

[21] Goldberg, Gisela u. a.: Albrecht Dürer. Die Gemälde der Alten Pinakothek, hrsg. von den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen München, Heidelberg 1998, Abb. S. 314.
[22] Stoichita, Viktor I.: Das selbstbewusste Bild. Vom Ursprung der Metamalerei, München 1998 (Paris Univ. Diss. Schr., 1989), im Folgenden zitiert als: Stoichita 1998, S. 246, Abb. 105.
[23] Stoichita 1998, S. 235.
[24] Ebd.
[25] Suckale, Robert: Kunst in Deutschland. Von Karl dem Großen bis Heute, Köln 1998, im Folgenden zitiert als: Suckale 1998, S. 526. Eine umfassende Analyse der kaiserlichen Kunstpolitik gibt Paret, Peter: Die Berliner Sezession. Moderne Kunst und ihre Feinde im kaiserlichen Deutschland, Berlin 1981.

eine Privatschule hatte und Mitglied der Münchner Sezession war.[26] Trotz seiner Aversion gegenüber der Akademie – „mich überfiel ein Grauen, als ich die Akademie betrat, schauderhaft“[27] – wollte Hartmann dort aufgenommen werden, was zu nichts verpflichten und einen Besuch möglich machen würde. Nach dem Vorzeigen seiner Arbeiten wurde er ohne Aufnahmeprüfung zugelassen.[28]

Der Unterricht bei Gröber stellte Hartmann zufrieden, obwohl er sein ursprüngliches Ziel – organisch und richtig zeichnen lernen – zurückstellen musste und das Malen von Akten und Kopfstudien in den Vordergrund trat.[29] Gröber, dessen bevorzugte Maler Wilhelm Leibl und Wilhelm Trübner waren, wurde zum Vorbild für Hartmann.[30] Die Düsseldorfer Akademie schnitt im Vergleich mit der Privatschule schlecht ab: „Gröber piesackt mich recht und ist gar nicht zufrieden, ich hätte aber auch nicht gedacht daβ das Malen so schwer ist. Immer sehe ich neu, wie die 3,5 Jahre in Düsseldorf gröβenteils [sic!] verloren sind, trotz des vielen Fleiβes, weil eben kein einziger Lehrer da war, der einen ein [sic!] Weg gewiesen hat.“[31] Die Sicht Hartmanns auf die Düsseldorfer Lehrjahre klingt zwar pessimistisch, aber dennoch müssen sie als solide Grundlage gewertet werden, auf die er bei Gröber aufbauen konnte. Insbesondere in der Porträtmalerei machte Hartmann gute Fortschritte und nahm seine Kollegen als Studienobjekte: „Ich bin jetzt Porträtist der Gröberschule geworden, die Hälfte der Maler und Malerinnen hab ich schon auf der Leinwand festgehalten meistens nur in Skizzen und allen möglichen Stellungen.“ [32]

Aus dieser Zeit stammt die Ölstudie einer Atelierszene (4). Von einem leicht erhöhten Standpunkt aus stellte Hartmann seinen Kollegen im Halbprofil im Vordergrund des Bildes dar. Das Profil und ein Teil der Mütze stehen in starkem Kontrast zu der weißen Bluse der Malerin im Hintergrund, deren Kopf Hartmann anschnitt. Beide Künstler haben ihre Köpfe geneigt und scheinen konzentriert auf die Arbeit vor sich zu blicken. Bei einem Vergleich der Atelierszene mit den Selbstporträts des Künstlers von 1905/6 ist die künstlerische Entwicklung Hartmanns offensichtlich. Die Farbpalette hat sich aufgehellt und der Stil ist freier geworden. Der Malkittel des Kollegen wurde nun mit breiten Pinselstrichen in

[26] Seit 1907 war Gröber Lehrer für Aktzeichnen an der Münchner Akademie. Sein erklärtes Vorbild war Leibl, was sich im Technischen und der Zustandsbeschreibung bemerkbar machte. Frühe Bilder sollen einem gemässigten Impressionismus gleichkommen. Vgl. Thieme, Ulrich und Becker, Felix (Hrsg.): Gröber, Hermann, in: Allgemeines Lexikon der bildenden Künste von der Antike bis zur Gegenwart, Bd. XV, Leipzig 1922, S. 63.

[27] Brief an die Eltern, 10.10.1906.

[28] Briefe an die Eltern, 2.10.1906, 10.10.1906, 12.10.1906.

[29] Brief an den Vater, 17.10.1906.

[30] Brief an die Eltern, 26.10.1906.

[31] Brief an die Mutter, 25.01.1907

[32] Brief an die Mutter, 18.05.1907. Bereits in den Briefen vom 14.02.1907 und 6.03.1907 berichtete Hartmann seinen Eltern über die Fortschritte in der Porträtmalerei.

unterschiedlichen Farben pastos aufgetragen. Im Selbstporträt (2) dagegen war Hartmann bemüht gewesen, seinen Kittel durch feine und zahlreiche Pinselstriche mit wenig Farbe zu erfassen. Ebenso fällt auf, dass nun eine lebendige Szene aus dem Künstleralltag als Ausschnitt wiedergegeben wurde und die Figuren nicht, wie in den Selbstporträts, in einer typischen Modellpose sitzen.

Von Juni bis August 1907 sollten die Studenten der Gröberschule nach Walchstadt reisen, was Hartmann zunächst mit Befürchtungen erfüllte: „[…] andrerseits bin ich etwas miβtrauisch, wie sich das Leben in Walchstadt gestalten wird – es ist ein ganz kleines Nest, man wird wahrscheinlich sehr aufeinander sitzen, keine angenehme Aussicht bei den meisten Kollegen, was schlimmer Kolleginnen.“[33] Die Briefe, die er während des Studienaufenthaltes an die Familie schickte, zeigen jedoch, wie sehr ihm der Landaufenthalt gefiel. Bereits in den ersten Wochen fertigte er über fünfzig Studien während der Ausflüge in die Berge an.[34] Vielleicht ist diese Reise prägend für Hartmann gewesen, denn bis zu seinem Tod versuchte er stets, mehrmals im Jahr für einige Wochen in der Natur zu arbeiten.

Ende 1907 setzte bei Hartmann eine intensive zeichnerische Tätigkeit ein. Die „Physiognomischen Fragmente“ von Johann Caspar Lavater[35] wurden studiert und eigene Studien und Entwürfe von Gesichtern (P 1907) gefertigt, die ihn zufrieden stellten.[36] Bei Gröber übte er sich weiterhin im Aktzeichnen, was er zwar als anstrengend empfand, jedoch trotzdem mit Begeisterung weiter verfolgte.[37] Seine Fortschritte im Zeichnen verstand Hartmann als eine gute Vorbereitung für sein kommendes Studienvorhaben:

> „Überhaupt wächst die Zeichnung mir immer mehr ans Herz, momentan entbehre ich die Farbe gar nicht. So recht delikat und scharf zeichnen ist was feines. Wenn ich in Kurzem das Radieren lernen werde, habe ich viel gröβeren Nutzen daran denn früher, weil mir inzwischen etwas von dem Wesen der Zeichnung aufgegangen ist.“[38]

Zu Beginn des Jahres 1908 wurde Erich Hartmann sein bisher sorglos geführtes Studentenleben bewusst. Er studierte seit fünf Jahren und dachte nun an den eigenen „Broterwerb“, weil das Studium bisher vollständig vom Vater finanziert worden war.[39]

---

[33] Brief an den Vater, 25.04.1907.
[34] Briefe an die Familie, 13.06.1907, 26.06.1907, 2.07.1907, 9.07.1907, 6.08.1907, 18.08.1907, 23.08.1907, 27.08.1907.
[35] Lavater, Johann Caspar: Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe, 4 Bde., Leipzig 1775-78 (Faksimile-Druck 1969). Lavater gab in dieser bebilderten Schrift Anleitung, verschiedene Charaktere anhand der Gesichtszüge und Körperformen zu erkennen.
[36] Brief an den Vater, 1.11.1907.
[37] Brief an die Mutter, 30.11.1907.
[38] Brief an die Mutter, 7.12.1907.
[39] Brief an den Vater, 8.01.1908.

Bereits 1906 hatte ihn sein Bruder Martin, der mit dem Vater zusammen die Buch- und Kunsthandlung in Elberfeld leitete, gedrängt, sich den grafischen Künsten zuzuwenden. Dies war kein uneigennütziger Gedanke, zumal der väterliche Betrieb Grafik verkaufte. Hartmann war das Ansinnen seines Bruders 1906 nicht recht, weil er sich zu dem Zeitpunkt weiter der Malerei widmen wollte.[40] Doch nun zog Hartmann die Möglichkeit in Betracht, mit Grafiken zu seinem Lebensunterhalt beizutragen.

Bis Mitte Mai 1908 blieb Hartmann bei Gröber und malte weitere Porträts,[41] bevor er an die örtliche Akademie zu Peter von Halm wechselte.[42] Sein Entschluss bei von Halm zu studieren, resultierte aus den positiven Erfahrungsberichten der Studienkollegen und dem guten Ruf, den von Halm genoss. Von Halm hatte die Professur für Radierung an der Münchner Akademie von 1901 bis 1923 inne. Als Lehrender ging es ihm darum, den Schülern die vielfältigen Techniken unabhängig von einer stilistischen Prägung zu vermitteln.[43] Das Radieren bereitete Hartmann zunächst sehr viel Freude, obwohl er es als eine mühsam zu erlernende Technik empfand. Nach wenigen Wochen verschickte er die ersten Grafiken zum Verkauf in die Kunst- und Buchhandlung des Vaters nach Elberfeld.[44] Die beiden Radierungen „Bauer aus Bayern“ (P 1908) und „Mädchen aus Bayern“ (P 1908) sind möglicherweise während Hartmanns Studienzeit bei Peter von Halm entstanden. Beide Darstellungen zeigen auf, dass es Hartmann gelang, seine Modelle sehr realistisch mittels der gerade erst erlernten Technik darzustellen. Mit filigranen Strichen wurden die Köpfe modelliert und besonders in der Wiedergabe des männlichen Kopfes erzeugte Hartmann spannende helldunkel Kontraste, die auf der geschickten Nutzung von Schatten- und Lichteffekten basieren.

Mitte Juli 1908 nahm jedoch die Arbeitslust ab: „In den nächsten zwei Monaten werde ich doch keine Radierungen machen, wie ich mir zuerst vorgenommen, es ist doch eine zu groβe Mühe und sie lassen einem keine Ruhe. Federzeichnungen erlauben einem in derselben Weise zu arbeiten, ohne den gleichen Zeit und Mühe Aufwand [sic!].“[45] Wahrscheinlich hatte Hartmann sich mit seinen vier Radierungen für die Akademie-Ausstellung übernommen, denn selbst sein Lehrer von Halm meinte, Hartmann müsse von seinem Arbeitsplatz „fortgeätzt werden“.[46]

---

[40] Brief an die Eltern, 26.10.1906.
[41] Briefe an den Vater, 31.01.1908, 08.02.1908, 21.08.1908, 1.05.1908, 24.05.1908.
[42] Briefe an den Vater, 8.01.1908, 17.01.1908, 5.03.1908, 11.04.1908, 1.05.1908, 9.05.1908, 16.05.1908.
[43] Bißwurm, Ingrid: Das druckgraphische Werk von Peter von Halm (1854-1923), Wehr 1993 (Freiburg Univ. Diss. Schr., 1991), S. 31-33.
[44] Briefe an den Vater, 24.05.1908, 4.06.1908, 10.06.1908, 4.07.1908, 26.07.1908, 27.07.1908.
[45] Brief an den Vater, 17.07.1908.
[46] Ebd.

Im Juli endete der Aufenthalt in München, der Hartmann sehr gefallen hatte. Während des Kunststudiums hatte er ausgiebig das kulturelle Angebot der Metropole genutzt. In München erwachte sein Interesse für die Kunstgeschichte. Zahlreiche Museums- und Galeriebesuche wurden unternommen und er setzte sich mit Gemälden, die von den Alten Meistern über die Deutsch-Römer bis zu den Zeitgenossen reichten, auseinander. Werke von Tizian, Peter Paul Rubens, Arnold Böcklin, Anselm Feuerbach, Franz von Lenbach und Franz von Stuck beeindruckten den jungen Studenten zutiefst.[47]

Es gab kaum eine Wagner-Oper, die er nicht besuchte. Konzerte, die Bach, Beethoven, Händel, Mozart, Schumann, Schubert und Liszt gaben, wurden beinahe wöchentlich aufgesucht. Hartmann hatte während des Kunststudiums sein privates „Studium" der deutschen Literatur, das durch den Vater unterstützt wurde, fortgeführt. Über die Buchhandlung seines Vaters konnte er günstig Literatur beziehen. Neben den Klassikern der Deutschen Literatur, wie Goethe, Schiller und Lessing, studierte er politische Schriften. Von Houston Stewart Chamberlain, dem Vordenker der Rassenideologie und des Antisemitismus im Kaiserreich und der Weimarer Zeit, las Hartmann „Die Grundlagen des 19. Jahrhunderts" (1899), weil alle seine Kollegen mit dem Werk vertraut waren und viel darüber gesprochen wurde.[48]

### 2.1.2. Anregende Reisen

Im Sommer 1907 fuhr Hartmann von Walchstadt nach Düsseldorf und München. In beiden Städten besuchte er Ausstellungen:

> „Meine Ansichten von manchen Künstlern haben entschiedene Änderungen erfahren. […] Trübner: daβ der Kerl roh in Form und Farbe war, das ist mir schon früher klar geworden, aber daß seine Farbe so ordinär ist, das sehe ich jetzt erst und seine Porträts sind lächerlich. Gröber (er hat auch ein Bild in Düsseldorf) hat farbige Arbeiten, als Porträts jedoch lächerlich stümperhaft. Stuck hat Kitsch geliefert, man könnte seine Arbeiten für talentvolle Anfängerarbeiten halten, sein Krieg und Frieden waren viel viel besser. Der Glaspalast ist ‚öde' weiter nichts, Düsseldorf mit Gebhard der doch sehr alt wird u. s. w. Aber vor einem hab ich Respekt bekommen, ich halte ihn für den ersten Maler Münchens ‚Leo Putz'. Ich sah fünf Bilder, groβartig gemalt, im Ton wunderbar schön; ich wollte ich könnte später so malen."[49]

[47] Brief an den Vater, 17.10.1906.
[48] Brief an die Eltern, 26.06.1907. Obwohl die Fachwissenschaft Chamberlains Werk ablehnte, hatte es im Deutschen Kaiserreich eine breite Leserschaft gewonnen und gehörte zum Lektürekanon des Bildungsbürgertums. Für die Rezeption von Chamberlains „Grundlagen" vgl. Kampmann, Wanda: Deutsche und Juden. Studien zur Geschichte des deutschen Judentums, Heidelberg 1963, S. 317-320.
[49] Brief an die Eltern, 05.07.1907.

Die Kommentare zu den Werken veranschaulichen, dass Hartmann die Malerei nicht mehr unvoreingenommen betrachtete, sondern sich kritisch, wohl auch bedingt durch sein Studium der Kunstgeschichte, mit ihr auseinanderzusetzen verstand. Er hatte seine Augen geschult und sein Kunstverständnis änderte sich, denn nun konnten die bisherigen Vorbilder Trübner und Gröber nicht länger bestehen. Nur die Malerei des Scholle-Künstlers Leo Putz vermochte ihn noch zu begeistern.[50] Die Hinwendung Hartmanns zu einer sich dem Impressionismus annähernden Malerei wie sie sich bei Putz findet, ist offensichtlich.[51]

Bemüht, seine kunsthistorischen Kenntnisse zu vervollkommnen, besuchte Hartmann Ende Juli 1908 Dresden, um sich intensiv den Alten Meistern, insbesondere Raffael und Rembrandt, zu widmen. In Berlin setzte er das Studium, nun mit Bartolomé Esteban Murillo und Jan Vermeer, fort. Ein einschneidendes Erlebnis waren in Berlin jedoch nicht die Alten Meister, sondern die deutschen Impressionisten in der Ausstellung der Berliner Sezession:

> „Slevogt wie Korinth [sic!] halten wahre Orgien in Fleisch und Sinnlichkeit ab, aber freilich malen können die Kerle. So hat Korinth [sic!] einen weiblichen Akt, der das Beste ist, was ich überhaupt je an Akten gesehen hab. In Zeichnung Form Farbe und fleischlicher kann man Fleisch bei Gott nicht malen, das ist warmes pulsierendes Leben, man glaubt den warmen Duft einatmen zu können.“ [52]

Der Akt von Lovis Corinth, dessen Sinnlichkeit Hartmann gefangen nahm, ist „Die Nacktheit“ von 1908.[53] Hartmann drückte impulsiv seine Anerkennung für den damals umstrittenen deutschen Impressionismus aus,[54] der für ihn und seine weitere künstlerische Entwicklung zunehmend an Bedeutung gewann.

Im Spätsommer 1908 fuhr Hartmann nach Hamburg und besuchte dort die Familie Jenichen, mit der er verwandt war. Er unternahm allein oder in Begleitung zahlreiche Ausflüge, um die Stadt besser kennen zulernen. Ein Lieblingsziel Hartmanns war der

---

[50] Brief an die Eltern, 4.11.1907.

[51] Die Künstlervereinigung Scholle wurde im November 1899 hauptsächlich von Mitgliedern der Münchner Sezession gegründet. Trotz der Verschiedenheit der Malerei der einzelnen Künstler hatten sie das Thema der Naturdarstellung gemein und näherten sich in ihrer Ausdrucksweise dem Impressionismus an. Vgl. Stein, Ruth: Die Scholle. Eine Münchner Künstlervereinigung um die Jahrhundertwende, in: Weltkunst 13 (1992), S. 1795-1799. In der Pinakothek hat Hartmann vermutlich das Gemälde „Picknick“ von Putz gesehen, das von der Pinakothek 1904 angekauft wurde, vgl. Stein, Ruth: Leo Putz. Mit einem Verzeichnis der Gemälde und bildartigen Entwürfe, Wien 1974 (Innsbruck Univ. Diss. Schr., o. J.), S. 130, Werk 127, T. 2.

[52] Brief an den Vater, 2.08.1908. In diesem Brief urteilte Hartmann über weitere Künstler, darunter Leibl, Böcklin, Leistikow, s. Anhang Briefe.

[53] Vgl. Berend-Corinth, Charlotte: Die Gemälde von Lovis Corinth. Werkkatalog, München 1958, S. 98, Werk 348; Abb. S. 466. In der Ausstellung der Berliner Sezession hatte der Akt die Nr. 39.

[54] Die Diskussion über den „deutschen Impressionismus“ und welche Künstler dieser Richtung zuzuordnen sind, wird nicht aufgenommen, da dies über den Rahmen der Arbeit hinausgehen würde. Für die Problematik der Begriffsdefinition vgl. Locher, Hubert: Deutsche Malerei im 19. Jahrhundert, Darmstadt 2005, S. 181-188.

Hamburger Hafen,[55] dessen Besuche ihn inspirierten, eine maritime Szene in Grafiken und in Öl darzustellen. Die beiden Radierungen von 1908 bilden die gleiche Hafenszene ab, wobei die Grafik „Segelschiff am Duckdalben“ (P 1908) wie eine Skizze wirkt, in der mit wenigen Strichen das Wesentliche des Motivs festgehalten wurde. Die zweite Grafik „Segelschiffhafen“ (P 1908), nun seitenverkehrt, zeigt dagegen das Motiv in all seinen Facetten auf und ist um eine ausgesprochen realistische Wiedergabe der Hafenanlage bemüht. Es wurde dieselbe feine Stricheltechnik angewendet, welche die Porträts (P 1908) aus der Münchner Zeit aufweisen. Im Vordergrund der Radierung liegt im kaum bewegten Wasser des Hafenbeckens ein Ruderboot. Im Mittelgrund verdichtet sich die Darstellung der Objekte: Stege, Duckdalben, ein Boot mit Schuppenaufbau und das große Segelschiff mit imposanter Takelage und Galionsfigur am Bug überlagern einander und stehen so dicht zusammen, dass der Blick in den Hintergrund versperrt wird.

Im Gemälde (7), das im Gegensatz zu den Radierungen ein Querformat ist, gehen etliche der in der Radierung sauber ausgearbeiteten Details verloren. So sind die Plastizität des Segelschiffes, die Takelage, die Stege und Duckdalben in ihrem Erscheinungsbild abstrahierter. Das Ölbild ist bis auf den grauen Himmel in unterschiedlich nuancierten Brauntönen gemalt und nur der Schuppen mit seinem leuchtend blauen Eingang sticht hervor. Die gemalte Hafenszene ist im Vergleich mit den Grafiken wenig ausdrucksvoll. Hartmann hatte sich in seiner Malerei in den Jahren zuvor hauptsächlich dem Porträtmalen gewidmet, so dass der Umgang mit dem Sujet „Hafen“ in Öl vielleicht erst erprobt werden musste.

### 2.1.3. Zusammenfassung

Die wenigen erhaltenen Gemälde aus der Studienzeit Hartmanns in Düsseldorf und München zeigen eine klare Entwicklung auf. Die zunächst akademische Malerei mit ihren dunklen Farben, wie sie in den beiden frühen Selbstporträts zu erkennen ist, wurde von Hartmann in der Münchner Studienzeit im Atelier von Hermann Gröber zugunsten eines verhaltenen Impressionismus aufgegeben. Bedingt durch den geringen Gemäldebestand fällt es jedoch schwer, zu beurteilen, welche Künstler Hartmann am nachhaltigsten beeinflussten und wen er vielleicht imitierte. Das Studium der grafischen Künste bei Peter von Halm wurde innerhalb kürzester Zeit absolviert und Hartmann war bereits nach zwei Monaten in der Lage, überzeugende Arbeiten anzufertigen.

[55] Brief an den Vater, 9.08.1908.

Wie aus den Briefen hervorgeht, reichte seine Rezeption der Malerei von den Alten Meistern über die Sezessionskunst von München und Berlin bis hin zu den deutschen Impressionisten. Zunächst von ihm auserwählte Vorbilder, in deren Manier er malen wollte, wurden nach einiger Zeit wieder verworfen und neue Lehrmeister gefunden. Die beständig fortschreitende Rezeption der Malerei durch alle Epochen und die Lektüre kunsttheoretischer Schriften befähigten den Studenten Hartmann, der sich zu Beginn des Studiums wenig in der Kunstgeschichte auskannte, zu einem kritischen Umgang mit dem Gesehenen und der Ausbildung eines individuellen Kunsturteils. Die Abwendung von der akademischen Malerei und die Hinwendung zum Impressionismus sind offensichtlich.

Im Mai 1907 begann Hartmann die „Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst“ (1904) von Julius Meier-Graefe zu lesen, die von ihm in den folgenden Jahren immer wieder zur Hand genommen wurde. Wie stark der Einfluss dieser Schrift auf Hartmann war, ist schwer zu beurteilen. Den negativen Kunsturteilen Meier-Graefes über bestimmte Künstler, die Hartmann gefielen und zu denen unter anderem die Deutsch-Römer Böcklin und Feuerbach gehörten, folgte er nicht.[56] Die Begeisterung für den deutschen Impressionismus und insbesondere die Werke von Slevogt und Corinth schien eher durch das Seherlebnis vor dem Kunstwerk als durch die Literatur verursacht. Auffällig ist, dass die Briefe des Künstlers aus jener Zeit den Eindruck vermitteln, als habe er keine Kenntnis von den französischen Impressionisten gehabt, deren Werke bereits kurz nach der Jahrhundertwende von Kunsthändlern in München ausgestellt wurden.[57] Auch Meier-Graefe behandelte die Franzosen ausführlich.[58] Vielleicht verschwieg Hartmann in seinen Briefen an den Vater das Interesse für die französischen Künstler, denn dieser hatte ihn bereits vor dem Impressionismus Max Liebermanns und Meier-Graefes Schrift gewarnt. Stattdessen schickte er seinem Sohn „Die bildende Kunst der Gegenwart“ (1907) von Josef Strzygowski, einem Befürworter der idealistischen Malerei und vermutlich vom Vater als wegweisender Gegenpol zu Meier-Graefe gedacht.[59]

---

[56] Ob Hartmann Meier-Graefes Buch „Der Fall Böcklin und die Lehre von den Einheiten“ (1905) sowie die daraus resultierende Kontroverse um Böcklin und die moderne Kunst bekannt waren, ist nicht nachzuvollziehen. Zum Böcklin-Streit vgl. Paul, Barbara: Hugo von Tschudi und die moderne französische Kunst im Deutschen Kaiserreich, Mainz 1993, im Folgenden zitiert als: Paul 1993, S. 230f.

[57] Suckale 1998, S. 543.

[58] Vgl. ebd., Meier-Graefe wertete die Geschichte der Malerei um. Er schrieb sie als Geschichte des Malerischen von Tizian und den Venezianern über die Barockmeister wie Rubens und Velázquez zu Goya und anderen Meistern mit einer freieren Pinselschrift. Dadurch erschien der französische Impressionismus als das Ziel der Entwicklung in der Malerei, während der lineare Klassizismus und die deutsch-römische Gedankenkunst beiseite geschoben wurden.

[59] Brief an den Vater, 29.05.1907.

## 2.2. Paris 1908-1909

### 2.2.1. Student in der Kunstmetropole

Paris war um 1900 eine Metropole mit lebendiger, kosmopolitischer Kunstszene und künstlerischer Infrastruktur, wie man sie in bedeutenden Städten anderer Länder, in Deutschland vor allem in Berlin und München, in ähnlicher Vielfalt nicht fand. Ausländische Künstler reisten in die europäische Kunstmetropole Paris, um sich dort weiter ausbilden zu lassen und die zahlreichen Möglichkeiten, die die Stadt bot, wahrzunehmen.[60] Als 1908 Hartmanns Wunsch sein Studium in Paris fortzusetzen, die Zustimmung des Vaters fand,[61] begann er sich intensiv auf den Frankreichaufenthalt vorzubereiten:

> „Dann ist vor allem die Vorbereitung für Paris, französisch treiben, ein wenig französische Literatur und Kunst; wenn ich später Paris verlasse will ich nicht nur im Zeichnen und Malen gefördert sein, sondern auch ein wenig in der Erkenntnis dessen, was deutsch ist, allbekanntlich lernt man sein Volk und sich selbst ja nirgends so gut kennen wie draußen. Ich will das Wesen der Franzosen zu erfassen lernen um daraus Rückschlüße [sic!] auf uns selbst zu machen. Gerade in der Bildenden Kunst wird das nicht unwichtig sein, da wogt so vieles hin und herüber und manches wird als Fehler der Deutschen hingestellt blos [sic!] deshalb weil der Franzose es so empfindet.“[62]

Die Übernahme des anschwellenden Nationalismus jener Zeit machte sich bei Hartmann bemerkbar, der bereits 1907 „Die Grundlagen des 19. Jahrhunderts“ von Chamberlain gelesen hatte. Auch die Diskussionen, die das Ausstellen und Ankaufen der französischen Impressionisten im Deutschen Reich auslösten, waren ihm wohl bekannt. Vielleicht hatte Hartmann sich ebenso mit dem „Kunstwollen“ vertraut gemacht. Der Wiener Kunsthistoriker Alois Riegl prägte den Begriff des „Kunstwollens“ und bezog sich im wesentlichen auf den Willen zur Kunst bzw. auf die Kunst einzelner als Vertreter kultureller Gruppen (Nationen) mit spezifischen Kunstformen. Etliche Kunsthistoriker nahmen den Begriff des „Kunstwollens“ auf und lenkten die Aufmerksamkeit auf die Unterschiede zwischen deutscher und französischer Kunst.[63]

Eine besondere Anziehungskraft stellte für nach Paris reisende Künstler um 1900 die Möglichkeit dar, die Werke von den Alten Meistern bis zu den Zeitgenossen im Original

---

[60] Kropmanns, Peter: Auf den Spuren von Paula Modersohn-Beckers Gegenwelt – zu ihren vier Paris-Aufenthalten, in: Paula Modersohn-Becker und die Kunst in Paris um 1900 – Von Cézanne bis Picasso. Kat. Ausst. Kunsthalle Bremen, Bremen 2008, hrsg. von Anne Buschhoff und Wulf Herzogenrath, München 2007, im Folgenden zitiert als: Kropmanns 2007, S. 30.

[61] Brief an den Vater, 1.05.1908.

[62] Brief an den Vater, 11.07.1908.

[63] Rosenthal, Norman: Kunstwollen im Deutschland des 20. Jahrhunderts, in: Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik 1905-1985. Kat. Ausst. Staatsgalerie Stuttgart 1986, hrsg. von Christos M. Joachimides, München 1986, S. 15.

sehen zu können. Zu den ersten Adressen, die aufgesucht wurden, gehörten für die ausländischen Künstler eines der größten Museen der bildenden Kunst der Welt, der Louvre, und das vergleichsweise kleine *Musée du Luxembourg*. Der Louvre bot die Kunst zahlreicher Epochen und Nationen, wohingegen im *Musée du Luxembourg* moderne, vor allem französische Kunst gezeigt wurde.[64] Als Hartmann im Oktober 1908 in Paris ankam, besuchte er gleich in den ersten Tagen Museen, Privatgalerien und Kirchen. Seine Begeisterung für Architektur ging einher mit dem Interesse für die barocken Maler Spaniens und der Niederlande. Das Interesse für die Spanier war bereits in Dresden erwacht und der Bericht seines Vaters über eine Spanienreise verstärkte seine Neugier.[65] Nachdem Hartmann fünfmal den Louvre besucht hatte, stellte er fest: „Die Spanier sind meine ganze Liebe jetzt, Ribera und Velazquez die Kerls sind von einer herben Kraft.“[66] Weitere Museumsbesuche einige Monate später vertieften seine Anerkennung:

> „Diese Woche spukt mir Ribera im Kopfe, sonst nur Farbe Farbe [sic!] so hell wie möglich, ist bei mir dies alles noch schwarz und dunkel und zum Greifen modelliert. […] Wie einem doch manches entgehen kann, gestern hab ich zum ersten Male die beiden Sachen von Franz Hals gesehen, das Beste was ich bis jetzt von ihm kenne: la Boheme [sic!], das lachende Mädchen und ein Frauenporträt, beides mit einer Kraft und Lebendigkeit gemalt die prachtvoll ist.“[67]

Der Realismus der barocken Maler Velázquez und Hals wurde von Hartmann begeistert aufgenommen. Insbesondere der Ausdruck der Lebendigkeit, der ihm schon in den Gemälden der deutschen Impressionisten aufgefallen war, wurde nun ebenso für die Werke der Barockmaler zu einem heraus stechenden Merkmal.

Hartmann brannte darauf, die Werke der französischen Impressionisten kennen zu lernen, so dass er zwischen den Louvre-Besuchen das *Musée du Luxembourg* aufsuchte, das ihn jedoch enttäuschte, da nur ein Saal mit „modernen Franzosen“ vorhanden war. Die Impressionisten, die Meier-Graefe in seiner „Entwicklungsgeschichte“ als Höhepunkt der Malerei propagierte, fand Hartmann schließlich in einer Privatgalerie:

> „Vorgestern habe ich in der Privatgalerie Durant Rouelle [sic!] eine solche Menge Bilder von Monet, Sisley, Cézanne, Dégas, Boudin usw. gesehen das war einfach unheimlich; es war eine Privatwohnung mit 10-15 Räumen direkt tapeziert von oben bis unten mit Bildern, sehr sehr interessant; und frisch sind die Kerls alle gewesen. Meine Lieblinge sind Manet, Pisaro [sic!] und Boudin; Monet ist mir oft zu wüst, Renoir zu ungleich, oft glänzend und dann direkter Kitsch.“[68]

---

[64] Kropmanns 2007, S. 31.
[65] Brief an den Vater, 10.06.1908.
[66] Brief an den Vater, 29.10.1908.
[67] Brief an den Vater, 15.01.1909. Weitere Berichte über seine Louvre-Besuche finden sich in den Briefen an den Vater vom 9.01.1909 und 23.01.1909.
[68] Brief an den Vater, 29.10.1908.

Hartmann bildete sich, wie schon während seiner Studienzeit in Deutschland, ein Kunsturteil, das durch das Studieren der Originale und den Vergleich der Werke untereinander bedingt war. Er besuchte Paris in einer Zeit, in der die Impressionisten noch nicht im Louvre ausgestellt wurden und hauptsächlich in den Galerien der Kunsthändler zu finden waren. Paul Durand-Ruel galt bereits vor der Jahrhundertwende als einer der meistverkaufenden Händler impressionistischer Malerei.[69]

Hartmann wählte im November 1908 als neue Ausbildungsstätte das Atelier Stettler. Das Atelier, auch *Académie de la Grande Chaumière* genannt, wurde von der aus Bern stammenden Künstlerin Martha Stettler und ihrer Freundin Alice Dannenberg in der *Rue de la Grande Chaumière* ins Leben gerufen.[70] Das Atelier lag in einem bei der Künstler- und Bohème-Szene sehr beliebten Viertel, zwischen *Gare Montparnasse* und *Jardin du Luxembourg*. Hier traf sich die Bohème nicht nur in Malschulen und Läden für Künstlerbedarf, sondern auch in den Künstlercafés und Gartenlokalen.[71] Paris mit seiner lebendigen Kunst- und Kulturszene hatte Hartmann sofort in Begeisterung versetzt, die sich jedoch nicht auf seine Lehrer Ménard und Simon übertrug.[72] Mit René Ménard war er besonders unzufrieden: „Bei mir hat der Mensch [Ménard] kein Wort über die Farbe gesagt und doch konnte ein Blinder sehen, daβ ich nichts anderes wollte als malen. Meine erste Studie ist bei weitem das Beste was ich je gemacht habe es machte mir Spaβ, daβ man mich fragte ob ich Schüler von Putz gewesen sei.“[73] Die Annahme im Atelier, dass er Schüler des von ihm verehrten Malers Leo Putz sei, freute Hartmann sichtlich. Jedoch zeigten sich die Lehrer im Atelier Stettler wenig überzeugt von der Malerei Hartmanns, was zu Konflikten führte. Die Unzufriedenheit über seine Lehrer Ménard und Lucien Simon nahm beständig zu, so dass er kurz davor war, das Atelier zu wechseln. Weil jedoch viele seiner Kollegen, „die Familie“ aus der Münchner Studienzeit, ebenfalls im Atelier Stettler waren, sah er von einem Wechsel ab. Erst im Februar 1909 beruhigte sich die

[69] Paul 1993, S. 82.
[70] Das Atelier entstand aus einem Malzirkel, den Stettler auf Anregung ihres Lehrers Lucien Simon hin gründete. Stettler vertrat einen spätimpressionistischen Stil, der sich aus dem Unterricht bei Simon entwickelte, vgl. Sotzek, Corinne: Genese des Werkkatalogs der Schweizer Malerin Martha Stettler (1870-1945): Voraussetzungen, Hindernisse, Stand der Untersuchungen, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, 62 (2005), S. 199-204.
[71] Kropmanns 2007, S. 31.
[72] René Ménard und Lucien Simon waren befreundet und gehörten der Künstlergruppe *La Bande Noire* an. Die Gruppe soll einen Realismus in der Tradition Courbets vertreten haben, vgl. Cariou, André: Bande Noire, in: The Dictionary of Art, Bd. III, hrsg. von Jane Turner, London und New York 1996, S. 156. Weder bei Sotzek noch in den einschlägigen Künstler-Lexika findet sich ein Verweis, dass Ménard und Simon im Atelier Stettler als Lehrende tätig waren. Nur das Internet nennt Simon als Lehrer im Atelier Stettler, vgl. Internet: http://fr.wikipedia.org/wiki/Lucien_Simon.
[73] Brief an den Vater, 16.11.1908.

Situation, was wohl durch das häufiger werdende Lob von Simon und Ménard für seine Farbskizzen bedingt war.[74] Was genau die Lehrenden an Hartmanns Malerei zunächst auszusetzen hatten, geht nicht aus den Briefen hervor. Vielleicht gefiel ihnen der deutsche Impressionismus à la Leo Putz nicht. Während seiner Zeit im Atelier Stettler probierte Hartmann unterschiedliche Arbeitsweisen: Zunächst malte er Porträts und Landschaften aus dem Kopf, um später wieder zum Naturstudium zurückzukehren.[75]

Neben seinen Studien genoss Hartmann das Leben in Paris in vollen Zügen. Er sah sich Theaterstücke mit Sarah Bernhard an, ging ins Ballet und die Oper. Kamen Bekannte oder sein ehemaliger Lehrer Hermann Gröber zu Besuch, so waren die typischen Ausflugsziele das *Moulin Rouge* und die *Folies Bergère*.

### 2.2.2. Impressionistische Porträts und ein Kircheninterieur

Seinen rothaarigen Kollegen aus Österreich[76] (8) stellte Hartmann im Atelier dar. Das Brustbild zeigt den Mann im Dreiviertelprofil, der mit leicht geneigtem Kopf nach unten schaut. Mit breiten Pinselstrichen in verschiedenen rosaroten Farben und mit sehr pastosem Duktus modellierte Hartmann den wild zu Berge stehenden Haarschopf und das Gesicht des Mannes. Besonders für das Gesicht gilt, dass die teilweise schraffurartigen Farbflächen von nahem gesehen kaum Übergänge bilden, sondern aneinandergesetzt sind. Von einem entfernten Blickpunkt aus verschmelzen die Flächen miteinander und formen das Gesicht mit auffälligen Schatten- und Lichteffekten. Der braune Anzug und das Hemd mit Halsbinde wurden dagegen mit leichtem Duktus als einheitliche Fläche aufgetragen. Der Malkittel wurde wieder in der zuvor beschriebenen Technik gemalt, so dass die unterschiedlich behandelten Flächen einen Kontrast bilden. Ein weiterer Kontrast entsteht durch die Gestaltung des Hintergrundes. Das obere Bilddrittel wird von einem Regal eingenommen, auf dem genau erfasste Kästen und weitere Utensilien stehen. Die unter dem Regal liegende Fläche wurde dagegen bis zum Bildrand von horizontalen, breiten Pinselstrichen in weiß bedeckt und es nicht erkennbar, ob es sich um die Wand oder vielleicht eine Leinwand handelt. Vor allem die Darstellung des Kopfes muss Hartmann sehr wichtig gewesen sein, denn gerade in ihr verwirklichte er das, was er seit einigen Jahren mit Bewunderung in den Werken der deutschen Impressionisten Corinth und

[74] Briefe an den Vater, 29.10.1908, 10.11.1908, 16.11.1908, 22.11.1908, 30.11.1908, 11.12.1908, 9.01.1909, 6.02.1909, 17.02.1909.
[75] Brief an den Vater, 17.02.1909.
[76] Briefe an den Vater, 17.02.1909, 27.02.1909. Hartmann erwähnte nur in seltenen Fällen in seinen Briefen die Namen der Kollegen. Er benannte sie meistens nach ihren Nationalitäten, wie „die Schweizerin“, „die Italienerin“ oder „der Österreicher“.

Slevogt und in der Malerei eines Frans Hals erkannt hatte: die Lebendigkeit und „Fleischlichkeit“ der dargestellten Modelle.

Durch Erkundungsrundgänge in Paris wurde Erich Hartmann auf die Sakralarchitektur aufmerksam. Bisher hatte er Architektur nur unter funktionalen Gesichtspunkten betrachtet, aber nachdem er die Kirchen St. Germaine-des-Prés, St. Sulpice, Notre-Dame und Madeleine besucht hatte, löste sich sein bisheriges Unverständnis der Behauptung gegenüber, dass Architekten Künstler seien, auf.[77] Die gesammelten Eindrücke weckten den Wunsch, in einer Kirche zu arbeiten: „Dann will ich beginnen Kircheninterieurs zu malen, die Erlaubnis ist leicht zu erhalten, ich freue mich sehr darauf; natürlich wird von Architektur nicht viel die Rede sein sondern nur von Licht und Schatten und Farbe.“[78]
Anfang März 1909 war es soweit: „Diese Woche hab ich Nachmittags begonnen in einer Kirche zu malen, was mich sehr fesselt. St. Germain ist eine der ältesten Kirchen von Paris, […] sehr sehr reich in den Farben und sehr stimmungsvoll durch ihr helldunkel.“[79]
Das Kircheninterieur (9) stellt das rechte Seitenschiff der Kirche St. Germaine-des-Prés dar, das von einer von rechts kommenden Lichtquelle erhellt wird. Die roten, in gelbgoldene Kapitelle mündenden Rundpfeiler auf ihren quadratischen Basen werden vom Vordergrund zum Hintergrund in ihren Farben immer heller. Das gleiche gilt für die Gewölbe des Seitenschiffes, an dessen Ende ein schmales, bunt leuchtendes Glasfenster aufragt. Ebenso ist der Boden in helle und dunkle Flächen, dem Lichteinfall von rechts entsprechend, aufgeteilt. Das Hauptschiff und die Apsis der Kirche sind durch die Pfeiler nur schemenhaft zu erkennen. Hartmann ging es, der eigenen Aussage zufolge und dem Bild nach zu urteilen, nicht darum, die Architektur originalgetreu wiederzugeben, sondern er wollte die Wirkung von Licht und Schatten in seinem Bild festhalten. Der Wunsch, sich insbesondere auf Licht- und Schatteneffekte zu konzentrieren, könnte der vorhergehenden Rezeption der Werke von Ribera, in denen ihn gerade diese Aspekte fasziniert hatten, zuzuschreiben sein.
Sein Kircheninterieur schien Hartmann wohl gelungen, denn in seinem Selbstporträt (10), das er am 26.03.1909 vollendete, nahm er das Interieur im Hintergrund des Bildes mit auf. Hartmann stellte sich als selbstbewusster, eleganter junger Mann im Anzug mit Hut und Kneifer dar und schaut den Betrachter frontal zugewandt an. Die ausdrucksstarke Wiedergabe des Gesichtes gelang, ähnlich wie im Porträt des österreichischen Kollegen,

[77] Briefe an den Vater, 24.10.1908, 10.11.1908, 16.11.1908.
[78] Brief an den Vater, 17.02.1909.
[79] Brief an den Vater, 6.03.1909.

durch pastos aneinander gesetzte Farbflächen. Hartmann griff hier die Tradition des „Selbstporträts vor dem Bild“ auf, die sich schon im 17. Jahrhundert z.B. in einem Porträt von Nicolas Poussin (1650)[80] findet.[81] Hartmann verzichtete in seinem Selbstporträt wie Poussin auf die typischen Attribute (Palette und Pinsel) seines Berufstandes. Nur der Hintergrund gibt durch das von Hartmann eingefügte Kircheninterieur einen Hinweis auf seine Kunst. Auffällig ist die in die nasse Farbe eingekratzte Tagesdatierung rechts unten im Bild und dann die nochmalige Signatur, Ortsangabe und Jahreszahl oben rechts. Damit wird sehr stark ein biografischer Moment betont: Dieses Bild wurde von Erich Hartmann am 26.03.1909 in Paris gemalt. Durch die zweifache Datierung, Ortsangabe und Signatur erinnert es an die „Schriftlichkeit“ in der frühneuzeitlichen Porträtkultur, die Schriftzüge mit dem charakteristischen *pinxit* (gemalt) oder *fecit* (gemacht) in Verbindung mit dem Namen des Malers und der Datierung in Gemälde integrierte.[82]

Ein weiteres Selbstporträt (11), das Hartmann zwei Monate später malte, stellte ihn sehr zufrieden:

> „Ich glaube diese Woche meine weitaus beste Arbeit gemacht zu haben: mein Selbstporträt Kniestück wie immer (siehe auch Dein Porträt) ein Lichteffekt ich stehe in einer geöffneten Balkontüre, hinter mir ein Tisch mit Vase und Flieder als Hintergrund Paris, das alles in strahlender Morgensonne. Gemalt habe ich die Studie im Atelier einer Türkin, die mich bat mit ihr etwas zusammen zu malen.“[83]

In diesem hochformatigen Kniestück ragt Hartmann, wieder im Anzug mit Hut und Kneifer, dunkel am rechten Bildrand vor dem Tisch stehend auf. Prüfend richtet sich der Blick des Malers auf den wohl vor ihm stehenden Spiegel, um sein Abbild festzuhalten. Die große von ihm gehaltene Palette ist mit den Farben des Bildes bedeckt. Durch die Balkontüren wird der Blick weit in den Hintergrund des Bildes gezogen, der die Stadt Paris mit dunstigem Himmel zeigt. Eine sommerliche Atmosphäre wird durch den bunten Blumenstrauß, der auf einem Tisch auf dem Balkon steht, vermittelt. Links im Bild spiegeln sich in dem geöffneten Fensterflügel des Balkons die Fassade des Hauses, der Himmel und der Rücken des Malers. Hartmann wählte für das Gemälde dieselbe Technik der vorigen Porträts, in denen pastos gestaltete Farbflächen mit Partien, die mit feinerem Duktus aufgetragen wurden, kontrastieren. Hartmann inszenierte sich bei der Arbeit am Bild, auch wenn die Leinwand, auf der er die Szene festhielt, nicht abgebildet wurde. Dieses Gemälde unterscheidet sich grundlegend von den vorigen Selbstporträts, da es nicht

[80] Stoichita 1998, S. 236, Abb. 99.
[81] Vgl. ebd., S. 235-237.
[82] Vgl. Preimesberger, Rudolf: Albrecht Dürer, in: Der Künstler als Kunstwerk. Selbstporträts vom Mittelalter bis zur Gegenwart, hrsg. von Ulrich Pfisterer und Valeska von Rosen, Stuttgart 2005, S. 42.
[83] Brief an den Vater, 15.05.1909.

nur auf die eigene Person fokussiert ist, sondern darüber hinaus der Schaffensprozess, der Malakt an sich, erfasst wird. Zwar gaben die vorigen Selbstporträts durch mehr oder weniger deutliche Hinweise Aufschluss über den Beruf Hartmanns, jedoch in diesem Produktionsszenario wird der Teil der Existenz des Künstlers, der ihn als solchen definiert, thematisiert. Damit griff Hartmann die traditionelle Selbstdarstellung von Malern als Maler auf, die um die Mitte des 16. Jahrhunderts größere Verbreitung erlangte[84] und sich um 1630 in ihren Grundzügen etabliert hatte.[85]

Bereits im Oktober 1909 wurde das Selbstporträt im Städtischen Museum von Elberfeld ausgestellt und wohlwollend aufgenommen:

> „Das Selbstporträt verdankt seine Entstehung dem Mensche, ein Licht- und Schattenproblem zu lösen, das sich ergibt, wenn die Gestalt am sonnigen Fenster steht und gegen das Licht gemalt wird. Wie das Licht die äußeren Umrisse beginnt aufzulösen und den Farben die Kraft nimmt, so dass die Palette monoton wird, ist hier mit sicherer Hand zur Darstellung gebracht. Dem impressionistischen Charakter entspricht die breite Pinselführung. Weiterem von dem jungen Künstler darf man mit Interesse entgegensehen.“[86]

Die Selbstporträts von Hartmann können als Zeugnisse seines Selbstverständnisses als Künstler gedeutet werden. Hartmann stellte sich, wie andere zeitgenössische Maler auch, in den Gemälden selbstbewusst vor einem von ihm geschaffenen Werk und als Maler vor der Staffelei dar. Er strahlt eine Sicherheit und Zufriedenheit aus, die in Verbindung mit seinen Fortschritten im Studium gesehen werden können.

### 2.2.3. Zusammenfassung

Aus der Pariser Studienzeit sind nur wenige Gemälde von Erich Hartmann erhalten geblieben, so dass es schwer fällt, zu beurteilen, welchem seiner Vorbilder er im eigenen Werk am nächsten kommt. Vergleicht man das Porträt seines Kollegen (8) mit dem Selbstporträt (10), so sind leicht differierende Maltechniken zu erkennen. Das Inkarnat des Österreichers und sein Haarschopf sind durch länger gezogene und nebeneinander gesetzte Pinselstriche entstanden. Im Selbstporträt mit dem Kircheninterieur dominieren dagegen großformatige Farbflecke, die aneinander gesetzt wurden, um das Inkarnat zu bilden. Die vorhandenen Gemälde zeigen auf, dass der Künstler in einer Entwicklung begriffen war, die durch ein Experimentieren mit impressionistischen Techniken charakterisiert ist. Eine Festlegung auf eine bestimmte Technik ist nicht zu erkennen. Es ist jedoch offensichtlich,

[84] Sander, Jochen: Ludger Tom Ring D. J., in: Der Künstler als Kunstwerk. Selbstporträts vom Mittelalter bis zur Gegenwart, hrsg. von Ulrich Pfisterer und Valeska von Rosen, Stuttgart 2005, S. 56.
[85] Stoichita 1998, S. 277.
[86] Fr. K.: Bildende Kunst. Ausstellung im Städtischen Museum, in: 3. Beilage zum Täglichen Anzeiger für Berg und Mark Elberfeld, 17.10.1909, o. S. (ausführlich im Anhang Kritiken).

dass es Hartmann darum ging, die bei Slevogt, Corinth, Hals und anderen Malern viel bewunderte Lebendigkeit im eigenen Werk umzusetzen. Ikonografisch zeigen die Bilder auf, dass Hartmann, wohl bedingt durch seine zahlreichen Museumsbesuche und das rege Studium der Kunstgeschichte, bestimmte Darstellungskonventionen für das eigene Werk übernahm.

Erich Hartmann kam anscheinend nicht mit der Pariser Avantgarde in Berührung, denn in keinem seiner Briefe aus dieser Zeit werden Salon-Besuche oder Namen der Vertreter der Avantgarde genannt.[87] Im Juni 1909 verließ Hartmann Paris, um in Deutschland als freischaffender Künstler tätig zu sein.[88]

# 3. Freischaffender Künstler in Deutschland und Paris. Vom Impressionismus zum Kubismus 1909-1914

## 3.1. Erste Erfolge als Maler und Grafiker 1909-1912

### 3.1.1. Hamburger Motive

Von August bis September 1909 hielt Hartmann sich in Hamburg auf. Der Wunsch, den Sommer über zu bleiben, entsprang seiner Begeisterung für die Hansestadt mit ihrem maritimen Ambiente. In diesen Sommermonaten entstanden Radierungen und Gemälde seiner liebsten Orte in der Hansestadt.[89] Die Grafiken stellen die „Reimerstwiete“ (P 1909), einen „Fischkutter“ (P 1909) und eine „Strasse in Eimsbüttel“ (P 1909) dar. Insbesondere die Radierung der Strasse mit ihrer lichten, sommerlichen Atmosphäre zeigt auf, dass es Hartmann gelang, seinen malerischen Impressionismus auf die Grafik zu übertragen. Bei dem Gebäude handelt es sich um das Elternhaus seiner Bekannten Ida Jenichen.[90] Einige Grafiken wurden an die Kunst- und Buchhandlung des Vaters geschickt und dort verkauft. Auch Hartmanns Schwager Wilhelm Hermann, Teilhaber der Buchhandlung Storm in Bremen,[91] bat um Zusendung von Abzügen für den Verkauf.[92]

Das Gemälde „Hamburger Fleet“ (12) hat als Motiv ein Fleet mit Blick auf die St. Michaelis-Kirche und die Katharinenkirche. Das Boot unten rechts im Bild ist

[87] Sein späterer Kollege Friedrich Ahlers-Hestermann lernte zur gleichen Zeit in Paris Picasso kennen und schrieb sich 1909 im gerade eröffneten Atelier von Henri Matisse ein. Vgl. Ahlers-Hestermann, Friedrich: Pause vor dem dritten Akt, Hamburg 1975, S. 154, S.176-178.

[88] Karte an den Vater, 26.06.1909.

[89] Briefe an den Vater, 1.05.1909, 5.08.1909, 27.08.1909.

[90] Eine Verwandte der Familie Jenichen teilte mir bei einem Besuch im November 2006 in Stuttgart mit, dass es sich um das Elternhaus von Ida Jenichen in der Tornquiststrasse handelt.

[91] Die Buchhandlung Storm existiert noch heute, jedoch ist nichts über den Verbleib des ehemaligen Teilhabers Hermann bzw. dessen Nachfahren bekannt. Telefonische Mitteilung der Buchhandlung Storm auf eine schriftliche Anfrage am 21.05.2006.

[92] Briefe an den Vater, 18.09.1909, 17.11.1909, 5.12.1909.

angeschnitten, so dass der Eindruck vermittelt wird, der Maler habe am Ende des Bootes gesessen, um das Motiv zu malen. Von dieser Position aus gelingt es, die Hafenkulisse mit dem Anleger, den Duckdalben und der zum Steg parallel laufenden Häuserfront festzuhalten. Ganz in impressionistischer Manier gemalt, gibt das Bild eine sommerliche Atmosphäre wieder. Das Motiv des angeschnittenen Bootkörpers findet sich unter anderem bei Monet und Manet wieder, von denen Hartmann Gemälde in Paris gesehen hatte. Zwischen 1870 und 1910 war dies ein beliebtes Motiv in der westlichen Malerei, das seinen Ursprung wahrscheinlich in der japanischen Kunst hatte, die ab den 1860er Jahren intensiv in Paris rezipiert wurde.[93]

Mit den Hamburg-Motiven war Hartmann in seiner alten Heimat Erfolg beschieden. Die Werke wurden von der Bergischen Kunstgenossenschaft, deren Mitglied Hartmann war, ausgestellt. Der Impressionismus sagte den Kritikern zu:

> „Erich Hartmann leistet sehr Tüchtiges. Der Künstler, der seine Studien in Düsseldorf, München und Paris absolvierte, steht auf dem Boden eines gesunden Impressionismus. Er hat in der Hauptsache einige Sujets aus Hamburg geschildert, die voller Farbenlust stecken und die ehrliche Künstlerfreude am geschauten verraten."[94]

Eine Ausstellung seiner impressionistischen Gemälde in der Kunst- und Buchhandlung seines Vaters rief ein Jahr später große Anerkennung hervor:

> „In der Hartmannschen Buchhandlung am Neumarkt hat Erich Hartmann, einer der jüngsten Elberfelder Maler, eine Anzahl von Gemälden und Radierungen ausgestellt. Der viel versprechende Künstler überraschte schon im vergangenen Jahre durch seine energische sichere Sprache eines Impressionismus, der bei jedem weniger künstlerisch empfindenden Maler ein Scheitern bedeuten würde. Die neue Ausstellung läßt eine neue Steigerung erkennen; am höchsten steht wohl die Ansicht vom Katharinenfleet in Hamburg. Wir stehen nicht an, das Bild in seiner Art als vollendet zu bezeichnen. Die hervorgerufene Illusion erregt Staunen; hier ist erreicht, was die Kunst eben zur Kunst macht: aus einem scheinbar irren und zwecklosen Gestrichel bildet sich, in richtiger Entfernung gesehen, ein lebensvoller, in Farben und Formen täuschend wahrer Anblick eines Ausschnittes von Hamburg. Immer wieder bewundert man, wie mit sicherem, kühnem Griffe das Allerwesentlichste erfaßt und zur Vorstellung jedes kleinen Einzeldinges gezwungen wird. […] Dem weiteren Aufstieg des jungen Elberfelders darf man mit Spannung entgegensehen."[95]

Ein weiterer Aufenthalt in Hamburg folgte von November bis Dezember 1910. Der Besuch sollte dem Aufbau geschäftlicher Beziehungen in der Hansestadt dienen und war mit dem

---

[93] Wichmann, Siegfried: Japonismus. Ostasien-Europa. Begegnungen in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, Herrsching 1980, S. 242-247.

[94] Fr. K.: Vierte Ausstellung der Bergischen Kunstgenossenschaft, in: General-Anzeiger für Elberfeld-Barmen, 8.10.1910, im Folgenden zitiert als: Fr. K., 8.10.1910, o. S.

[95] Fr. K.: Bildende Kunst, in: 4. Beilage zum Täglichen Anzeiger für Berg und Mark Elberfeld, 2.04.1911, o. S. Vergleiche mit historischen Fotos der Fleete haben ergeben, dass es sich bei dem dargestellten Fleet vermutlich um das breite Nikolaifleet und nicht um das schmale Katharinenfleet handelt.

Wunsch verbunden, kunstinteressierte Menschen wie den „Hamburger Kunstpapst Lichtwark“ kennen zu lernen.[96] Im November 1910 erhielt Hartmann Gelegenheit, den damaligen Direktor der Hamburger Kunsthalle, Alfred Lichtwark, zu treffen:

> „Prof. Lichtwark war gegen Meyer der vornehme liebenswürdige Mann, worüber ich ganz überrascht war. Das Gespräch bewegte sich natürlich in allgemeinen Grenzen er zeigte mir dann Neuanschaffungen der Kunsthalle, darunter ein brillantes Selbstporträt von Liebermann, wirklich unerreicht. […] Es war sehr nett sonst und da Meyer wie Lichtwark und Kommeter [sic!] zum Ausstellen empfehlen werde ich demnächst meinen Besuch wiederholen vielleicht ein paar Arbeiten mitnehmen.“[97]

Hartmanns Vorhaben, in der Hansestadt Fuß zu fassen und Kontakte zu knüpfen, schien gelungen. Auch hatte er während eines Aufenthaltes in der Heide bei Schneverdingen Maler aus Hamburg kennen gelernt, mit denen er sich befreundete.[98] Ein weiterer Grund, sich in Hamburg niederzulassen, war Ida Jenichen. Mit der Familie Jenichen war er bereits durch die Ehe seines Bruders verschwägert und die junge Ida war ihm bei seinen Besuchen ins Auge gefallen.[99] 1912 verlobten sich die beiden.[100] In der Zeit der ersten Verliebtheit entstand 1910 ein sehr lebendiges Porträt der künftigen Gattin (16), das sie schelmisch lächelnd in grüner Bluse vor einem hellen Hintergrund sitzend zeigt. Mit pastosem Duktus und stark glänzender Ölfarbe modellierte Hartmann Kopf und Körper in breiten Pinselstrichen und Tupfen, was an die Maltechnik der von ihm verehrten deutschen Impressionisten erinnert.

Hartmann kam erst im März 1912 wieder für längere Zeit nach Hamburg, wo er bis Ende September blieb. In diesem Jahr arbeitete Hartmann an Porträts, Stillleben und einem Industriebild. Die Arbeit war von Stimmungsschwankungen begleitet, Begeisterung und Unzufriedenheit wechselten einander ab. Besonders ein großformatiges Industriebild bereitete ihm im Juli 1912 Probleme, jedoch kam er durch die Malerei selbst wieder zur Ruhe:

> „Ich war mit meinen Nerven ein wenig herunter so hab ich die Arbeit an meinem größeren Bilde unterbrochen und wie ich heute sah war es auch höchste Zeit. Gestern war ich hier in einem Park an der Elbe und hab gemalt und Ida diente mir als Staffage.

---

[96] Brief an den Vater, 29.10.1910.

[97] Brief an den Vater, 17.11.1910. Die Kunsthandlung Commeter wurde 1821 eröffnet. Seit 1908 sind die Ausstellungsräume im fünften Stock des Commeter-Hauses in der Bergstrasse 11 in Hamburg. Mit „Meyer“ ist vermutlich Richard Meyer gemeint. Meyer war der Direktor der Handwerker- und Kunstgewerbeschule in Elberfeld und wurde 1905 zur Leitung der Kunstgewerbeschule in Hamburg berufen, die er bis 1929 führte. Vielleicht waren Hartmann und Meyer bereits in Elberfeld miteinander bekannt geworden, so dass es wahrscheinlich ist, dass der Maler den Direktor in Hamburg aufsuchte. Zu Meyer vgl. Hassenpflug, Gustav: Geschichte der Kunstschule in Hamburg, Hamburg 1956, S. 13-17.

[98] Briefe an den Vater, 23.08.1910, 4.10.1910. Die Namen der Maler, die er in der Heide traf, nannte Hartmann nicht in seinen Briefen.

[99] Briefe an den Vater, 22.09.1910, 6.12.1910.

[100] Brief an den Vater, 2.06.1912.

> Wenn auch bei solch kleinen Zufälligkeitsarbeiten nicht viel herauskommt, sie erfrischen einen doch sehr.“[101]

Mit wenigen Pinselstrichen und großzügigem Duktus skizzierte Hartmann in der kleinformatigen Arbeit (26) den Park, in dem seine Verlobte Ida Jenichen geborgen unter dem üppigen Sommergrün spazieren geht.

Hartmann wollte sich in Norddeutschland etablieren und versuchte die Museumsdirektoren von Bremen und Hamburg zu überreden, seine Werke auszustellen. Gustav Pauli, der Direktor der Kunsthalle in Bremen, vertröstete ihn wegen einer Ausstellungsbeteiligung auf das kommende Jahr, weil er erst dann rheinische Künstler ausstellen wollte.[102] Mit Lichtwark hingegen schien es kein Vorankommen zu geben:

> „Während wir [Hartmann und sein ehemaliger Studienkollege Kuhlenkampf] uns an den Bildern erfreuten kam Lichtwark herein wir kamen ins Gespräch und nun will ich morgen meine Arbeiten in der Kunsthalle zeigen. Lichtwark ist etwas reaktionär, legt groβen Wert auf den Inhalt und sein Ideal ist Kalkreuth [sic!] – da kann ich nun gar nicht mit. So verwirft Lichtwark auch ganz das aesthetisch problematische und Landschaften und Stilleben malen hält er für künstlerisch unmoralisch.“[103]

Der Besuch mit den Bildern, die Lichtwark sehen wollte, endete für Hartmann sehr unbefriedigend, weil der Direktor sich nicht über seine Kunst äußerte.[104] Scheinbar konnte Hartmann nicht mit der Malerei der von Lichtwark bevorzugten Künstler, wie Leopold von Kalckreuth und Max Liebermann, mithalten.[105]

Obwohl Hartmann in der Museumswelt von Hamburg und Bremen kein Erfolg beschieden war, kam er trotzdem zu einer positiven Erkenntnis: „Jetzt zum ersten Male empfinde ich die Zusammengehörigkeit gewisser Alter und Neuer Meister und beginne jetzt mich auch ein wenig als Familienmitglied zu fühlen und diese Empfindung ist für mich der Quell groβer Freude und Zuversicht für die Zukunft.“[106]

### 3.1.2. Ateliergemeinschaft in München. Gemälde und Radierungen

Im Oktober 1909 fuhr Hartmann nach München, um dort bis zum April 1910 in einer Ateliergemeinschaft (Abb. 1) mit seinen ehemaligen Studienkollegen Max Burchartz und Baron von der Decken zu arbeiten: „Und wir ergänzen einander auch ganz gut, von der

[101] Brief an den Vater, 30.07.1912.
[102] Brief an den Vater, 31.03.1912.
[103] Brief an den Vater, 27.09.1912.
[104] Brief an den Vater, 2.10.1912. Welche Gemälde Hartmann zur Besichtigung gab, ist nicht bekannt.
[105] Zum freundschaftlichen Verhältnis von Lichtwark und Kalckreuth sowie den Aufträgen des Kunsthallendirektors an den Maler, vgl. Leppien, Helmut R.: Das Neue gegen das Überkommene, in: Kunst ins Leben. Alfred Lichtwarks Wirken für die Kunsthalle und Hamburg von 1886 bis 1914. Kat. Ausst. Hamburger Kunsthalle 1986, Hannover 1986, S. 38-45.
[106] Brief an den Vater, 21.04.1912.

Decken ist für Unordnung und kann absolut nicht rechnen und wirtschaften, ich bin genau das Gegenteil, Max steht in der Mitte.“[107] In München entstanden weitere Radierungen, unter anderem ein „Mädchenkopf“ (P 1910) und ein „Männerkopf“ (P 1909/10). Im Vergleich mit den Radierungen von 1908, die ebenfalls Porträts zum Motiv haben, ist nun eine Veränderung in der Technik zu erkennen. Zwar geht es ebenfalls um eine realistische Wiedergabe und die Erkennbarkeit der Dargestellten, jedoch verzichtete Hartmann auf die filigrane Stricheltechnik und entschied sich nun für grobe Schraffuren mit breiteren Linien, die besonders im „Männerkopf“ dynamisch wirken und partiell Zickzack-Strukturen ausbilden. Sein Können veranlasste die Kollegen dazu, sich von Hartmann im Atelier einen Radierkurs geben zu lassen. Hartmann selbst versuchte sich in Holz- und Linoleumschnitten,[108] deren Ergebnisse er mit Erfolg ausstellte:

> „Kraftvoll hat sich Erich Hartmann – München entwickelt. Seine Porträtköpfe verraten ein herbes Formempfinden, das stets die große Linie betont. Dagegen atmen einige romantisch stille Ecken ein ebenso starkes poetisches Empfinden, das auch die leisen Töne nicht überhört. Interessant sind die hervorragenden Linoleumdrucke, deren ‚Platten’ in den verschiedenen Zuständen ausgelegt sind und das Verfahren erklären.“[109]

Trotz intensiver Auseinandersetzung mit den grafischen Künsten wurde die Malerei nicht vernachlässigt.[110] Hartmann fertigte von 1909 bis April 1910 mehrere Porträts von Verwandten und Bekannten. Auch sein Atelierkollege, der Baron von der Decken (14), ließ sich von ihm porträtieren.[111] Der Baron wird sitzend als Kniestück vor dem blau-beige karierten Vorhang im Atelier dargestellt.[112] Die Arme und Beine übereinander geschlagen, blickt er in den Raum am Betrachter vorbei. Die Inkarnate sind in pastoser Manier gemalt, wobei die Hände durch den Farbauftrag eine gröbere Modellierung als das Gesicht erfahren. Die Auseinandersetzung Hartmanns mit dem Realismus und Impressionismus ist offensichtlich und zeigt sich, einhergehend mit der Begeisterung für die Werke von Liebermann und Slevogt, als anhaltend.[113]

---

[107] Brief an den Vater, 5.11.1909. Max Burchartz stammte wie Hartmann aus Elberfeld (Wuppertal). Über von der Decken konnte nichts ermittelt werden.
[108] Briefe an den Vater, 5.12.1909, 12.12.1909, 7.01.1910, 26.01.1910, 20.02.1910. Die Linoleumschnitte wurden im Juni 1910 im Städtischen Museum von Elberfeld ausgestellt, s. Kritik vom 19.06.1910 im Anhang Kritiken.
[109] Fr. K.: Bildende Kunst. Städtisches Museum, in: 4. Beilage zum Täglichen Anzeiger für Berg und Mark Elberfeld, 19.06.1910, o. S.
[110] Heydorn gibt in seiner Monografie an, dass Hartmann in der Zeit, als er sich mit dem Radieren beschäftigte, mit der Malerei aufhörte und erst nach dem Besuch einer van Gogh-Ausstellung wieder anfing zu malen, vgl. Heydorn 1976, S. 31. Die im Werkverzeichnis aufgenommenen Gemälde und die Autografen beweisen jedoch, dass Hartmann nie mit dem Malen pausiert hatte.
[111] Briefe an den Vater, 18.09.1909, 27.10.1909, 5.11.1909.
[112] S. Abb. 1, darauf ist im Hintergrund ein karierter Vorhang zu erkennen, der vermutlich jenem im Gemälde des Barons entspricht.
[113] Brief an den Vater, 28.02.1910.

Im Mai 1909 verließ Hartmann München, um in verschiedene Städte zu reisen. Anfang Januar 1911 fuhr er wieder nach München, um dort bis Ende März freischaffend zu arbeiten. Gekrönt wurde dieser Aufenthalt dadurch, dass die Münchner Sezession sein Gemälde „Neumarkt Elberfeld“ (15) für die Ausstellung im März annahm. Drei eingereichte Landschaften, die vermutlich während eines Aufenthaltes in der Heide entstanden, wurden allerdings abgelehnt. Hartmann stellte in diesem Bild das lebhafte Treiben auf dem Markt mit seinen Ständen, Waren, Verkäuferinnen und Käufern dar. Die Örtlichkeit, der Elberfelder Neumarkt, ist nur zu erahnen, weil sie von dem Marktgeschehen überlagert wird. Hartmann berichtete seinem Vater:

> „Vorigen Freitag war ich eben einen Moment in der Ausstellung – die übrigens nicht schlecht zu sein scheint – und habe mich höchstlich amüsiert mein Bild dort wieder zu finden; aber wie hatte es sich verändert, ganz klein und unbedeutend hing es an der Wand und machte sich ganz brav und spießig, jaja solche Überraschungen kann man erleben.“[114]

Bereits 1910 war das Bild in der vierten Ausstellung der Bergischen Kunstgenossenschaft gezeigt worden:

> „Auch den Elberfelder Neumarkt hat er gemalt, und ist dabei außerordentlich kouragiert in die Farbe gegangen. Es ist bemerkenswert, dass die hellsatten Töne überall ohne Dissonanz zusammenklingen. Nur wirkt unseres Erachtens der Hintergrund – Rathaus, Jubiläumsbrunnen – hiergegen zu farbenschwach, wenngleich man die damit bezweckte Absicht des Malers begreift.“[115]

Abgesehen von den Ausstellungen und dem Verkauf seiner Grafiken in der väterlichen Kunst- und Buchhandlung bemühte Hartmann sich seit 1910 intensiv um Ausstellungsteilnahmen.[116] Erich Hartmann versuchte, wenn auch in bescheidener Art, seine Arbeiten in Zeitschriften zu veröffentlichen. Die Bekanntschaft mit Fritz Schwartz, dem Herausgeber der Zeitschrift „Die Kunst für Alle“, kam ihm dabei gelegen:

> „Ich erlaubte mir seiner Aufforderung folgend, ihm [Dr. Schwartz] mitzuteilen daβ ein Bild von mir in der Sezession angenommen sei; weiter nichts. Ihn an einen Bericht zu erinnern und die Reproduktion anzubieten hätte mir entschieden widerstrebt. Und so ist die Sache doch jetzt viel netter man schreibt mir, daβ sie ohnedies mein Bild für eine Wiedergabe vorgemerkt hatten und jetzt um meine Zustimmung bäten.“[117]

Dieses Zitat veranschaulicht sehr gut die Bescheidenheit Hartmanns, wie sie von Verwandten, Freunden und Schülern immer wieder in Gesprächen hervorgehoben wurde. In der Zeitschrift „Die Kunst für Alle“ gab es dann eine kurze Besprechung des Elberfelder

[114] Brief an den Vater, 7.03.1911.
[115] Fr. K., 8.10.1910, o. S.
[116] S. Verzeichnis der Ausstellungen. Aus den Autografen geht hervor, dass sein Vater und der Bruder Martin nach Erichs Anweisungen den Versand der Werke zu Ausstellungen abzuwickeln hatten.
[117] Brief an den Vater, 19.03.1911.

Marktes: „Hartmann gab mit seinem ‚Markt in Elberfeld' (Abb. S. 384) einen farbenfrohen, wenn auch vielleicht für eine ausgesprochene Malerei etwas zu plakatartig geratenen Ausschnitt aus dem Leben."[118]

### 3.1.3. Industriemaler in Dortmund und Landschaftsmaler in der Heide

Vom August 1911 bis zum Januar 1912 ließ Hartmann sich in Dortmund nieder, um in einer für ihn neuen Umgebung, der Industrie, zu arbeiten. Die Arbeitssituation schilderte er als gefährlich, laut und heiß, weshalb seine Freude an der Arbeit jedoch nicht geschmälert wurde.[119] Er begann, in einem Hammerwerk zu skizzieren und wollte Arbeitergruppen malen. Für die Studien zu einem großformatigen Gemälde (117 x 160 cm), das Männer an einem Dampfhammer darstellt, benötigte er drei Wochen. Weitere drei Wochen dauerte die Umsetzung des Sujets in Öl. Eine zweite Version des Gemäldes entstand wenig später, vermutlich handelt es sich hierbei um „Im Hammerwerk" (25).[120]

Das Foto des Gemäldes „Im Hammerwerk" zeigt im Vordergrund drei Arbeiter, die mit vereinten Kräften den Dampfhammer entweder nach oben drücken oder nach unten ziehen. Vor ihnen steht links ein weiterer Arbeiter, der die Effizienz des Vorganges zu überprüfen scheint. Eine Leiter neben ihm führt wohl auf einen Kessel oder Ofen und bildet den Abschluss am linken Bildrand. Die Silhouetten der drei Arbeiter, insbesondere ihre Oberkörper, heben sich wie ein Schattenriss von der hellen und dunstigen Kulisse des Hintergrundes ab, in die ein Hebekran ragt. Unter dem Kran beobachtet ein anderer Arbeiter das flüssige, rot glühende Eisen in einer Schiene vor sich. Hartmann ging es nicht um eine exakte Abbildung der im Hammerwerk vorhandenen Technik, sondern darum, die atmosphärische Stimmung, Sinneseindrücke und einige Arbeitsvorgänge festzuhalten. Hartmann gliederte sich mit diesem Bild in die Gruppe jener Industriemaler ein, die in ihren Gemälden den Aspekt der Farb- und Lichteindrücke betonte und es nicht auf eine fotografische Ähnlichkeitsbeziehung, wie sie andere Industriemaler verfolgten, angelegt hatte.[121]

Eine sehr gute Beschreibung eines verschollenen Bildes geben die Ausstellungskritiken jener Zeit:

---

[118] Wolf, Georg Jacob: Die Frühjahrsausstellung 1911 der Münchner Sezession, in: Die Kunst für Alle, 26. Jahrgang (1910-1911), München 1911, S. 370.
[119] Brief an den Vater, 6.08.1911.
[120] Berichte über die Arbeitsfortschritte an dem Bild finden sich in den Briefen an den Vater, 6.08.1911, 27.08.1911, 10.09.1911, 16.09.1911, 30.10.1911.
[121] Vgl. Türk, Klaus: Bilder der Arbeit. Eine ikonographische Anthologie, Wiesbaden 2000, im Folgenden zitiert als: Türk 2000, S. 220-223.

„Die neueren Arbeiten des jungen Hartmann haben ihre Vorwürfe der Eisenindustrie entnommen. Wir sehen Arbeiter beim ziehen der Eisenschienen, die rotglühend das Dunkel durchleuchten. Es ist müßig, hier an Menzels Eisenwerk zu erinnern, das mit einem Schlage ein derartiges Bild salonfähig machte und zahllose Anregungen gab. Hartmann hat die grellen Töne gedämpft; die herkulischen Männergestalten in blauen Kitteln und die rote Feuers- und Eisenglut scheinen durch den blauen Dunst, der den Vorgängen seinen Grundton aufdrückt und die Konturen vereinfacht. Das Kleinliche der Dinge verschwindet, die Formen werden monumental. Dazu kommt dann noch der Reiz des Geheimnisvollen in dem Dunst, der Tiefen noch verstärkt. Der junge Künstler hat die auf ihn gesetzten Hoffnungen bisher erfüllt, zur Freude eines jeden Elberfelders, der stolz ist auf jede künstlerisch mit Erfolg schaffende Kraft, die aus der Vaterstadt hervorgeht.“[122]

Vielleicht hatte Hartmann bei seinem Besuch der Nationalgalerie in Berlin im August 1908 das „Eisenwalzwerk“[123] von Adolph Menzel gesehen. Zumindest beschreibt die Zeitungskritik einen dem Motiv vom „Eisenwalzwerk“ sehr ähnlichen Arbeitsvorgang.[124]
Bereits um die Jahrhundertwende begannen Unternehmen im Ruhrgebiet, z.B. Krupp in Essen, Maler mit Industriebildern zu beauftragen. Die Industrie wurde bildwürdig und das Industriegemälde verkörperte ein Repräsentationsmedium der neuen bürgerlichen Unternehmerklasse.[125] Ob Hartmann die Gemälde der damals gefragten Industriemaler Otto Bollhagen, Heinrich Kley und Anders Montan, die von den 1890er Jahren bis 1911 entstanden, bekannt waren, ist nicht zu klären.[126]
Im November 1911 informierte ihn sein Freund Max Burchartz über eine Industrieausstellung, die im Kunstmuseum Essen stattfinden sollte. Durch ein Empfehlungsschreiben eines Bekannten wurde der Direktor auf Hartmann hingewiesen und besuchte ihn in Dortmund, um seine Werke zu begutachten. Daraufhin lud er Hartmann ein, an der Ausstellung „Die Industrie in der bildenden Kunst“ aus Anlass des 100jährigen Jubiläums der Kruppschen Gussstahl-Fabrik teilzunehmen.[127] Die Stadt Essen hatte aus diesem feierlichen Anlass die Ausstellung, die am 23. Juni 1912 eröffnet wurde,

[122] Fr. K.: Kunsthandlung Hartmann, in: 4. Beilage zum Täglichen Anzeiger für Berg und Mark Elberfeld, 5.05.1912, o. S. Kritik ausführlich im Anhang Kritiken. Eine Kritik vom 15.12.1912 bespricht ebenfalls die in Dortmund entstandenen Bilder, s. Anhang Kritiken.
[123] Jensen, Jens Christian: Adolph Menzel, Köln 1982, S. 113, Abb. 33.
[124] Menzel sah bereits 1855 auf der Weltausstellung in Paris Industriedarstellungen, die ihn zu einem Industriebild angeregt haben könnten. Das „Eisenwalzwerk“ (1872-1875) wurde im Oktober 1875 von der Nationalgalerie in Berlin erworben, vgl. Riemann-Reyher, Marie Ursula: Das Eisenwalzwerk (Moderne Cyclopen), in: Das Labyrinth der Wirklichkeit. Menzel 1815-1905. Kat. Ausst. Nationalgalerie Berlin 1996/97, hrsg. von Claude Keisch, Köln 1996, S. 283-289. Ein Brief Hartmanns vom 2.08.1908 erwähnt den Besuch der Nationalgalerie in Berlin.
[125] Türk 2000, S. 221.
[126] Ebd. S. 220-229.
[127] Brief an den Vater, 16.11.1911. Anfragen an das Krupp-Archiv bezüglich des ausgestellten Bildes von Hartmann blieben unbeantwortet.

in Auftrag gegeben.[128] Die Beschreibung eines Industriebildes von Hartmann in der Zeitung, das Gemälde „Im Hammerwerk“ (25) und die Einladung zur Teilnahme an der bedeutenden Ausstellung, die 285 Gemälde zeigte, belegen, dass Hartmann sich in die zeitgenössische Industriemalerei einfügte.[129]

Die Entdeckung der Heide als malerisches Motiv kündigte sich bereits in den Briefen von 1905 und 1907 an, als er bei einem Besuch von Bekannten in Hamburg zu Heidefahrten eingeladen worden war.[130] Hartmann widmete sich vom August bis zum Oktober 1910 der Landschaftsmalerei in Niederhaverbeck bei Schneverdingen. Vormittags fertigte er Bleistiftstudien der Heidelandschaft, die am Nachmittag als Ölgemälde realisiert wurden.[131] Während des dreimonatigen Aufenthaltes in der Heide entstanden mehrere Ölgemälde, von denen nur wenige erhalten sind.[132] Für die „Heide mit ziehenden Wolken“ (20) wählte Hartmann ein Hochformat, in dem sich die Wolken über der violetten Heidelandschaft auftürmen. Die rechte Bildhälfte wird von einem aufragenden Baum dominiert, während in der linken Bildhälfte der Blick ungehindert bis zum Horizont gelangt. Das Heidekraut wurde von Hartmann im Vordergrund mittels zahlreicher Farbtupfen wiedergegeben. Im Mittelgrund entschied sich der Maler für breite, horizontal gesetzte Pinselstriche, um das lila Kraut zu erfassen. Das grüne Heidegebüsch dagegen entstand durch vertikal ausgeführte Striche. Der Himmel über dem Horizont übernimmt zunächst die horizontale Ausrichtung der Pinselstriche des Mittelgrundes, bis Wolkenberge mit Tupfen und gekrümmtem Duktus herausmodelliert werden. Ein Abbild der Natur hatte Hartmann mit dieser Darstellung nicht angestrebt, vielmehr ging es ihm darum, die stürmische Atmosphäre, die sich in den Wolkenbergen und dem vom Wind bewegten Baum spiegelt, festzuhalten.

Die Landschaftsbilder sind vermutlich unter dem Aspekt des van Goghschen Einflusses zu sehen. Für die Rezeption der Werke van Goghs, der noch um die Jahrhundertwende in Deutschland kaum bekannt war, ist insbesondere Meier-Graefes 1904 erschienene „Entwicklungsgeschichte der Modernen Kunst“ von Bedeutung gewesen, die Hartmann seit 1907 nachweislich besaß. Ab 1905 wurden im Deutschen Reich Arbeiten van Goghs in Kunsthandlungen gezeigt, wobei jedoch vor allem die zahlreichen Ausstellungen 1908 zu

---

[128] Tenfelde, Klaus: „Krupp bleibt doch Krupp.“ Ein Jahrhundertfest: Das Jubiläum der Firma Friedrich Krupp AG in Essen 1912, Essen 2005, S. 38.

[129] Einen zeitgenössischen Bericht über die Ausstellung liefert Gosebruch, Ernst: Die Industrie in der bildenden Kunst. Jubiläumsausstellung des Kunstmuseums in Essen, in: Die Kunst für Alle, 27. Jahrgang (1911-1912), München 1912, S. 506-507.

[130] Briefe an die Eltern, 29.08.1905, 25.04.1907.

[131] Briefe an den Vater, 23.08.1910, 14.09.1910, 22.09.1910, 4.10.1910.

[132] Eine kritische Besprechung erfahren die Heidebilder in der Presse, s. Anhang Kritiken, 4.02.1913, 11.12.1914.

seiner Bekanntheit beitrugen.[133] Im Dezember 1909 besuchte Hartmann eine van Gogh-Ausstellung in München:

> „Du entsinnst Dich vielleicht unseres gemeinsamen Besuches der van Gohg [sic!] seinerzeit hier in München. Wieder ist er hier zu sehen! Durch meinen Aufenthalt in Paris ist mir jetzt die Größe dieses Malers aufgegangen, seit langem mein stärkster Eindruck auf dem Gebiete der bildenden Kunst. Er hat Werke – in der Gesamtzahl natürlich nur wenige, darin eine Naturstimmung ist, eine Größe und Farbheit [sic!] die ihn neben, fast über Millet stellt! Bilder an denen ich mich nicht satt sehen kann. Wie werden da Arbeiten von Putz, Münzer, Janker zum Gartenlauben-Kitsch, man glaubt es nicht."[134]

Den Begriff der Naturstimmung wandte Hartmann auf die Gemälde van Goghs an, die ihm besonders imponiert hatten. Wahrscheinlich bezog sich Hartmann darauf, dass die Gemälde van Goghs im Vergleich mit den Zeitgenossen und Malern voriger Epochen viel expressiver in ihrer Ausdrucksweise waren. Van Gogh hatte es nicht auf eine realistische oder impressionistische Wiedergabe der Natur angelegt, sondern gab der Natur mit seinen züngelnden, kreisenden, mal horizontalen und mal vertikalen Strichen und Tupfen ein neues Erscheinungsbild.[135] In verhaltener Weise übernahm Hartmann in seinem Heidebild gewisse Strukturen, die er wohl bei van Gogh gefunden hatte. Das scheint insbesondere für die horizontale und auch vertikale Pinselführung zu gelten.

Hartmann schloss sich bedingt durch das Seherlebnis vor dem Kunstwerk der auflebenden van Gogh-Begeisterung an, was zum Sturz alter Vorbilder führte. Die Begeisterung für die lichte, als impressionistisch bezeichnete Malerei der Scholle-Künstler wurde verdrängt durch das berührende Erleben der expressiven Gemälde van Goghs.

---

[133] Hansen, Dorothee: „Preistreiberei" oder „Brotkorbinteressen"? Kunsthandel, Preise und Künstlerstreit 1911, in: Van Gogh: Felder. Das Mohnfeld und der Künstlerstreit. Kat. Ausst. Kunsthalle Bremen 2002/03, hrsg. von Wulf Herzogenrath und Dorothee Hansen, Ostfildern Ruit 2002, S. 197f.

[134] Brief an den Vater, 27.12.1909. Hartmann bezog sich hier auf die van Gogh-Ausstellungen in der Kunsthandlung W. Brakl im April 1908 mit 71 Gemälden und 20 Zeichnungen und die im Oktober 1909 eröffnete Ausstellung mit 49 Gemälden. Welche Werke präsentiert wurden, scheint nicht bekannt zu sein. Vgl. Moeller, Magdalena M.: Van Gogh und die Rezeption in Deutschland bis 1914, in: Vincent van Gogh und die Moderne 1890-1914. Kat. Ausst. Folkwang Museum Essen 1990, hrsg. von Georg Wilhelm Költzsch, Freren 1990, S. 318f und vgl. Feilchenfeldt, Walter: Vincent van Gogh – seine Sammler – seine Händler, in: Vincent van Gogh und die Moderne 1890-1914. Kat. Ausst. Folkwang Museum Essen 1990, Freren 1990, S. 45. Auch das Werkverzeichnis von van Gogh macht keine Angaben, wann und wo bestimmte Werke ausgestellt wurden, vgl. Hulsker, Jan: The complete van Gogh. Paintings, Drawings, Sketches, Oxford 1980.

[135] Eine gute Analyse der Malerei van Goghs und die Bedeutung van Goghs für die Kunstgeschichte gibt Ruhrberg, Karl: Kunst des 20. Jahrhunderts. Malerei Bd. I, hrsg. von Ingo F. Walther, Köln 2005, im Folgenden zitiert als: Ruhrberg 2005, S. 18f. Eine intensive Besprechung der Gemälde unter Einbeziehung der Biografie bieten Walther, Ingo F. und Metzger, Rainer: Vincent van Gogh. Sämtliche Gemälde, Köln 2006.

### 3.2. Paris 1912-1914: Kopien nach Alten Meistern, impressionistische Porträts und kubistische Aktmalerei. Rezeption der Avantgarde

Nach einer Reise über Belgien, die Gelegenheit gab, seinen alten Freund Max Burchartz zu besuchen, traf Hartmann Mitte Dezember 1912 in Paris ein. Er fand wieder Anschluss an seine Kollegen aus der früheren Studienzeit und mietete ein Atelier für das kommende Jahr an. Seine Eltern bat er um die Zusendung von Möbeln, Stoffen und Fellen, wobei die Felle als Dekoration für sein Atelier gedacht waren. Doch nicht nur die praktischen Dinge beschäftigten Hartmann kurz vor Weihnachten, sondern ein Räsonieren über das eigene künstlerische Können begann: „Ich interessiere mich jetzt ausschließlich für Farbe – ich habe inzwischen eingesehen daß ich von Malerei und Farbe noch keine Ahnung habe und möchte die Sache nun von Grund auf lernen. Dazu könnten mir helfen Goethes und Schopenhauers Farbenlehre und dann noch Kandinsky: ‚Das Geistige in der Kunst'!"[136]
Die Rezeption der Avantgarde intensivierte sich:

> „Den Hunger um jeden Preis zu lernen hab ich in dem Maβe noch nicht gehabt und gekannt. Es sind namentlich die modernen Ziele der Malerei denen ich nachtrachte. Es ist wohl nicht mehr fern, daβ ich auch einen Picasso verstehen kann. Jedenfalls bin ich z.B. Kandinsky sehr viel näher gekommen und kann ihn durchaus nicht für verrückt halten. Theoretisch scheint er mir sogar sehr viel neues und modernes anzustreben. Sag mal, kannst Du mir eigentlich mit wenigen Worten sagen, was der Kontrapunkt ist? Gestern fragte ich bei meinen Kollegen herum – niemand wuβte es. Da nämlich die jüngsten Ziele der Malerei denen der Musik sehr verwandt sind so wird viel von dem zu findenden Kontrapunkt der Malerei geredet. Kandinsky hat übrigens im Eingang einen Ausspruch von Schumann der mich sehr ergriff 'Licht in die Tiefen der menschlichen Herzen bringen – Künstlers Beruf.'"[137]

Die Faszination Hartmanns für Kandinskys „Über das Geistige in der Kunst" ist offensichtlich. Insbesondere dessen Aussagen über Form und Farbe, die jeweils das Material zu einem Kontrapunkt bilden und in der Vereinigung „zum großen malerischen Kontrapunkt führen",[138] boten ihm neue Denkanstöße, die er 1919/20 in seinem Tagebuch aufnehmen wird. Visuelle Anregung boten Hartmann die Pariser Salons, die ihm die zeitgenössische Kunst näher brachten und Kritik am eigenen Schaffen auslösten: „Eifrig beschäftige ich mich jetzt auch mit den Jüngsten deren Arbeiten man hier in den Salons sieht z.B. Henry Matisse Picasso usw. und immer sehe ich ein wie laienhaft ich bisher zur Kunst gestanden habe, wie wenig ich bisher mit der Linie mit der Farbe ausgedrückt – wie wenig ich bisher mit ihr gedacht habe."[139]

---

[136] Brief an die Eltern, 23.12.1912.
[137] Brief an Helene, 8.02.1913.
[138] Kandinsky, Wassily: Über das Geistige in der Kunst, 4. Aufl., Bern-Bümpliz 1952, im Folgenden zitiert als: Kandinsky 1952, S. 79.
[139] Brief an die Eltern, 28.05.1913.

Von März bis April 1913 besuchte ihn seine Verlobte Ida Jenichen in Paris, die ihm mehrfach Modell saß. Ihr Porträt (29) steht stilistisch ganz im Hartmannschen Impressionismus. Die angestrebten „modernen Ziele der Malerei“ sind hier noch nicht eingegangen. In der folgenden Zeit, von März bis Juni 1913, beschäftigte Hartmann sich mit dem Kopieren Alter Meister im Louvre. Dies gehörte zum Pflichtprogramm der Künstler, die in Paris weilten.[140] Die Auswahl fiel dem Künstler schwer: Rembrandt, Delacroix, Rubens, Velázquez, Tintoretto oder Tizian? Hartmann entschied sich für das Gemälde „Maria mit dem Kind und den Heiligen Stephanus, Hieronymus und Mauritius“[141] (um 1520) von Tizian, das noch heute im Louvre hängt. Hartmann nahm sich vor, das Bild zu „verbessern“, da er den Eindruck hatte, dass im Original die Jungfrau mit dem Kind aus dem Bild „fallen“ würde.[142] Hartmann folgte damit der Tradition vieler Maler, die sich durch die Nachahmung der Werke Alter Meister bildeten und reihte sich in die große Schar der Kopisten ein, die den Louvre bevölkerten.[143]

Das Stillleben „Vanitas“ (28) könnte während des Parisaufenthaltes entstanden sein. Gerade im Louvre hatte Hartmann die Möglichkeit, niederländische Stillleben des 17. Jahrhunderts zu studieren, nach deren Vorbild er vermutlich sein eigenes Stillleben aufbaute. Hartmann übernahm typische Objekte: einen Totenkopf, Bücher, schimmernde Stoffe und Objekte aus Glas, wie sie in den zahlreichen Vanitas-Darstellungen im 17. Jahrhundert vorkommen.[144] Auf der rechten Seite des Tisches ruht ein Totenkopf auf Büchern, dessen Unterkiefer auf einem seidigen blauen Stoff aufliegt. Links neben dem Kopf stehen auf Augenhöhe eine Flasche und ein Glas, vor denen ein aufgeschlagenes Buch mit einer Schriftrolle liegt. Den Abschluss zur Tischkante nach unten bildet eine aus dem Etui ragende Brille. Der Hintergrund ist nicht genau zu bestimmen: Handelt es sich um eine gelbliche Tapete oder Stoff mit Rautenmuster oder ist es eine gelb getönte Fensterscheibe? Hartmann trug die Farbe so dünn auf, dass an einigen Stellen die Leinwand durchschimmert. Seinen bisherigen pastosen Duktus hatte er für diese

[140] Cézanne fertigte von Jugend an bis ins hohe Alter 400 Kopien nach klassischen Werken der Kunstgeschichte, vgl. Kaschek, Bertram: Paul Cézanne, in: Der Künstler als Kunstwerk. Selbstporträts vom Mittelalter bis zur Gegenwart, hrsg. von Ulrich Pfisterer und Valeska von Rosen, Stuttgart 2005, S. 134.
[141] Humfrey, Peter: Titian. The complete paintings, Brügge 2007, Abb. S. 114, Werk 65.
[142] Briefe an die Eltern, 20.03.1913, 4.04.1913, 11.04.1913, 13.05.1913, 28.05.1913, 13.06.1913, 16.06.1913, 27.06 1913.
[143] Röver-Kann, Anne: „Diese alten Meister bringen auch ein tüchtig Stück weiter“ – Zeichnen im Pariser Louvre – Wege zum eigenen Bild II, in: Paula Modersohn-Becker und die Kunst in Paris um 1900 – Von Cézanne bis Picasso. Kat. Ausst. Kunsthalle Bremen 2008, hrsg. von Anne Buschhoff und Wulf Herzogenrath, München 2007, S. 238.
[144] Für die Vanitas-Stillleben mit ihrem symbolischen Gehalt vgl. Klemm, Christian: Weltdeutung – Allegorien und Symbole in Stilleben, in: Stilleben in Europa. Kat. Ausst. Westfälisches Landesmuseum für Kunst- und Kulturgeschichte Münster 1979/80, Münster 1979, S. 191-218.

Darstellung aufgegeben, was als Anpassung an die altmeisterliche Stilllebenmalerei, der es um eine möglichst authentische Wiedergabe der Gegenstände ging, gedeutet werden kann. Hartmann gelang es, in seinem Stillleben die Symbole für den Tod und die Erinnerung an die eigene Vergänglichkeit (Totenkopf), den nutzlosen Zeitvertreib oder eitle Wissenschaft (Bücher) und die Erinnerung an das rechte Maß (Weinflasche mit Glas) zu einer harmonischen Komposition zusammenzustellen. Die Vanitas-Stillleben sollten den Betrachter an seinen Tod erinnern (*memento mori*) und ihn von seinem egozentrischen Hochmut zur Demut bringen.[145] Jedoch erreichte Harrtmann nicht, falls er es angestrebt haben sollte, die realistische Erfassung der Objekte, die gerade in den Stillleben der Niederländer eine wichtige Rolle spielte. Insbesondere die Darstellung von Oberflächen und Lichteinwirkungen, wie sie für die Erzielung des *trompe l' oeil*-Effektes in den niederländischen Stillleben charakteristisch ist,[146] konnte von Hartmann für die Wiedergabe des blauen Stoffes oder der Glasobjekte nicht umgesetzt werden.

Der Aufenthalt in Paris wurde im Juli und August 1913 unterbrochen. Zuerst reiste Hartmann nach Hamburg, um seine Freundin Ida zu besuchen und dann nach Bremen zu seiner Schwester Cläre, die ihm einige Porträtaufträge vermittelt hatte.[147] Die finanzielle Abhängigkeit von seinem Vater war Hartmann unangenehm und so nutzte er jede Möglichkeit, um selbst zu seinem Lebensunterhalt beizutragen. Er schrieb auch Verlage an und sendete Entwürfe mit, da er hoffte, als Buchillustrator dazuverdienen zu können, was jedoch ohne Erfolg blieb.[148]

Im September 1913 war Hartmann wieder in Paris und koordinierte von dort aus seine rege Ausstellungstätigkeit.[149] Der Verkauf der Werke auf Ausstellungen gestaltete sich schwierig. Zwar gab es Verhandlungen mit Friedrich Fries, dem Direktor des von der Heydt-Museums, der ein Selbstporträt von Hartmann erwerben wollte, die jedoch an den Preisvorstellungen des Künstlers scheiterten. Hartmann versuchte infolgedessen über den Bankier Eduard Springmann, der Mäzen des Museums war, Ankäufe anzuregen. In einem Brief, der wohl die Antwort auf ein Schreiben des Bankiers war, schilderte Hartmann seine künstlerische Entwicklung von der akademischen Malerei über den Naturalismus und Impressionismus bis hin zur Auseinandersetzung mit der Moderne. Einzelne Werke

[145] Ebd. S. 191, S. 202.
[146] Grimm, Claus: Stilleben. Die niederländischen und die deutschen Meister, Stuttgart und Zürich 1988, S. 86.
[147] Die Familie in Bremen ließ zunächst ihre Kinder porträtieren, vgl. Briefe an die Eltern, 9.07.1913, 15.07.1913, 24.07.1913, 13.08.1913. Neben den Kindern hatte Hartmann die Gattin des Architekten zu malen (eventuell Werk 30).
[148] Briefe an den Vater, 22.11.1913, 7.12.1913.
[149] Briefe an den Vater, 13.09.1913, 20.09.1913. S. auch Verzeichnis der Ausstellungen.

werden in dem Brief vorgestellt, um an ihnen die unterschiedlichen Maltechniken und theoretischen Überlegungen zu erläutern. Interessant ist, dass Hartmann hier das künstlerische Schaffen mit Begriffen wie „Form“, „Farbe“ und „Linie“ umschreibt, auf die Nennung der entsprechenden Kunstrichtungen, z.B. Kubismus und Expressionismus, jedoch verzichtete.[150] Dies ist wohl dadurch zu erklären, dass Springmann der Moderne ablehnend gegenüber stand und Hartmann es sich nicht mit einem potentiellen Fürsprecher seiner Kunst verderben wollte. [151]

Hartmann schilderte seiner Familie im November 1913 die künstlerische Arbeit nur kurz: „Von nächster Woche an werde ich in einem kubistischen Atelier Akt malen.“[152] Bei wem er lernte, wurde vielleicht aus Angst vor einer negativen Reaktion des Vaters verschwiegen.[153] Aber jener Atelieraufenthalt könnte ihn dazu veranlasst haben, noch länger in Paris verweilen zu wollen: „Ich kann mich überhaupt nicht genug glücklich schätzen nach Paris gekommen zu sein, wie einem hier die Augen geöffnet werden und welchen Ansporn [man] in dem Zusammenleben und Arbeiten mit den Kollegen findet. Und das hat mich in dem Gedanken Paris in 4 Monaten zu verlassen schwankend gemacht.“[154] Nach einigen Monaten des Experimentierens im „kubistischen Atelier“ kristallisierte sich heraus, dass der Kubismus nicht Hartmanns Richtung in der Malerei sein würde:

> „Ich bin jetzt längst so weit daß ich einsehe daß mein Heil als Künstler nicht in jener oder dieser Richtung liegt sondern einzig darin mit welchem Nachdruck und Gehalt man etwas gestaltet. Natürlich habe ich auch äußerlich hier viel gelernt in der Farbe in der Form z.B. vom Kubismus aber viel höher veranschlage ich es daß ich mir meiner absolut unzulänglichen Kräfte bewusst geworden bin und als Ausgleich bleibt mir eben nur daß ich viel viel intensiver arbeite als bisher – das ist eigentlich das wertvollste was Paris mir gegeben.“[155]

Der bereits in den Studienjahren oft geäußerte Selbstzweifel trat nun in seiner Lebensphase als freischaffender Künstler wieder auf und ist womöglich durch den gescheiterten Versuch, kubistisch zu malen, bedingt gewesen. Das intensive Studium in Paris wurde durch den Ausbruch des Ersten Weltkrieges beendet.

---

[150] Brief an Springmann, 15.11.1913, im Anhang Briefe.
[151] Die ablehnende Haltung Springmanns gegenüber der Moderne geht aus einem Brief an Erich Hartmann vom 3.08.1917 (im NEH) hervor.
[152] Brief an die Eltern, 4.11.1913.
[153] Hartmann versuchte in seinen Briefen die ablehnende Haltung des Vaters gegenüber der Avantgarde durch Vergleiche mit anderen Zeugnissen der Kunstgeschichte aus den Bereichen Malerei, Plastik und Architektur zu überzeugen, s. Brief an die Eltern, 28.01.1914, im Anhang Briefe.
[154] Brief an seinen Bruder Martin, 22.11.1913.
[155] Brief an den Vater, 12.05.1914. Die Gemälde jener Zeit, die die Rezeption des Kubismus aufweisen, sind verschollen. Eine Ausstellungskritik vom 11.12.1914 nennt eine Farbstudie, die die Entwicklung des Künstlers in Richtung Expressionismus dokumentieren könnte, s. Anhang Kritiken.

### 3.3. Bildungsreisen nach Italien, Russland, Finnland, Schweden, Holland und Belgien

Bereits in seinen Studienjahren unternahm Erich Hartmann zahlreiche Städtereisen im Deutschen Reich, um Museen und Galerien zu besuchen. Als freischaffender Künstler weitete er sein Reisegebiet auf Europa und den Osten aus. So trat er im Mai 1910 eine vom Vater finanzierte Italien-Reise mit seiner Tante an. Die geplanten Reiseziele waren Rom, Florenz und Capri.[156] Es ist jedoch nur ein Bericht des Aufenthaltes in Rom erhalten geblieben, der die in frühen Studienjahren vorhandene Bewunderung Hartmanns für Rafael (Stanzen und Sixtinische Kapelle) und die Sakralarchitektur (Petersdom und Lateran-Kirche) veranschaulicht. Skulpturen, selbst die der Antike, übten keinen Reiz auf den Maler aus.[157] Mit seinem ehemaligen Studienkollegen Peltzer verbrachte Hartmann den Juni und Juli 1911 in Russland. In Moskau quartierten sie sich bei der Familie Peltzer ein. Das Nebeneinander von Russen, Tartaren und Armenier erstaunte ihn ebenso wie die harten Gegensätze von Armut und Reichtum. Tag und Nacht wanderte er durch Moskau und ganz besonders das arme Volk und die Arbeiter in der halbverfallenen Stadt bewegten ihn. Zum ernsthaften Arbeiten kam Hartmann in Moskau nicht, weil ihm die Ruhe und Muße dazu fehlte, so dass nur einige Skizzen (P 1911) entstanden. Von Moskau fuhr Hartmann nach St. Petersburg, wo ihn bei einem Museumsbesuch besonders die Bilder von Rembrandt in den Bann zogen. Durch Finnland reisend gelangte er schließlich nach Stockholm, auch dort fielen ihm Werke von Rembrandt auf.[158] Weitere Reiseziele waren Holland, Belgien, die Städte Gent, Brügge, Amsterdam und Brüssel.[159] Im März und April 1914 fing Erich Hartmann an, einen längeren Spanienaufenthalt zu planen. Er forderte seinen Vater auf, ihm Meier-Graefes „Spanische Reise“ (1910), Literatur über Kunst und Kultur Spaniens sowie einen Sprachführer zu schicken. Ganz oben auf seiner Besichtigungsliste stand der Prado, da ihn besonders die Werke von Tizian, Rubens und El Greco interessierten.[160]

Hartmann ging es bei seinen Städtereisen immer um die „Kunst“. Die örtlichen Museen zu besuchen und sich mit der jeweiligen Sammlung vertraut zu machen, war ihm ein dringendes Bedürfnis. Er freute sich, wenn er Gemälde von bereits bekannten Künstlern sah und schätzte die Gelegenheit, sich mit neuen Malern vertraut zu machen. Das vor den

[156] Briefe an den Vater, 31.03.1910, 5.04.1910, 14.04.1910.
[157] Brief an den Vater, 7.05.1910.
[158] Briefe an den Vater, 13.06.1911, 24.06.1911, 29.06.1911, 7.07.1911, 10.07.1911, 13.07.1911. Einzig der Russlandaufenthalt wurde intensiv geschildert, was vermutlich darauf zurückzuführen ist, dass Hartmann dort eine ihm völlig fremde Lebenswelt kennen lernte. Für die anderen Auslandsreisen gilt, dass Hartmann meist nur kurz seine Reisestationen und die besuchten Museen nannte.
[159] Briefe an die Eltern, 9.07.1913, 15.07.1913, 24.07.1913, 13.08.1913.
[160] Briefe an die Eltern, 27.03.1914, 2.04.1914, 3.04.1914, 19.04.1914.

Originalen erworbene Wissen wurde durch Lektüre vertieft. Immer wieder wurde Meier-Graefes „Entwicklungsgeschichte“ zur Hand genommen und Richard Muthers „Geschichte der Malerei“ (1900), das Tagebuch von Eugène Delacroix und eine Rembrandt-Biografie studiert.[161] Die rege und beständige Auseinandersetzung mit kunsttheoretischen Schriften diente Hartmann der Vervollkommnung seines kunstgeschichtlichen Wissens und kann durchaus als Anregung verstanden werden, in späteren Jahren eigene kunsttheoretische Reflexionen auszubilden und niederzuschreiben.[162]

### 3.4. Zusammenfassung

Für das künstlerische Schaffen Hartmanns in Deutschland und die erste Zeit in Paris ist festzustellen, dass er weiterhin eine dem deutschen Impressionismus nahe stehende Malweise beibehielt. Um 1912 begann Hartmann die alten Vorbilder Leo Putz und Max Liebermann, als „konservativ“ zu empfinden[163] und setzte sich intensiv mit seinem neuen Interessengebiet der Avantgarde auseinander. Dies blieb jedoch zunächst auf eine theoretische Ebene beschränkt, d.h. die Kunst und die kunsttheoretischen Schriften wurden rezipiert, aber es kam zunächst zu keiner künstlerischen Umsetzung im eigenen Werk. Die Arbeiten, die kurz vor Ende seiner Studienzeit im „kubistischen Atelier“ entstanden, sind nicht erhalten, so dass eine Analyse der Entwicklung von Hartmanns Malerei in diesem Bereich entfällt. Für seine grafischen Werke gilt, dass er sich von einer durch filigrane Striche dominierten Radierweise zu einer zwar immer noch um realistische Darstellung bemühte aber gröbere Arbeitstechnik hin entwickelte. Die Landschaftsmalerei bekam Anregungen durch die Rezeption der Gemälde van Goghs, wobei hier eine Auswertung bedingt durch den fehlenden Gemäldebestand schwer fiel. Aus dem gleichen Grund war eine intensive Analyse der Industriegemälde Hartmanns kaum möglich, wobei trotzdem eine Einordnung des Malers in diese Gattung unternommen werden konnte. Im Stillleben „Vanitas“ manifestiert sich Hartmanns Studium der typischen Werke der Kunstgeschichte und sein Interesse für die Alten Meister, die er in vielen Museen Europas sah. Hartmanns Werk zeigt eine interessante Vielfalt auf, die vom Porträt bis zur Industriemalerei reichte und die sein Ansinnen, sich in den verschiedenen Bereichen zu etablieren, dokumentieren.

[161] Briefe an den Vater, 27.08.1911, 24.07.1912, 24.04.1912, 14.06.1912, 4.07.1912, 30.07.1912. Das Tagebuch von Delacroix erschien bereits 1903 in deutscher Sprache, vgl. Delacroix, Eugène: Mein Tagebuch, deutsche Bearbeitung von Erich Hancke, Berlin 1903.
[162] Vgl. Tagebuch des Künstlers.
[163] Erich Hartmann schrieb am 28.10.1911 an seinen Vater, dass Liebermann nun sein Lehrer sei. Am 28.08.1912 erfolgte dann die Einordnung der Kunst von Liebermann und Corinth als „konservativ“.

Während seines Parisaufenthaltes 1909 hatte Hartmann die bereits bestehende Avantgarde nicht wahrgenommen, denn er berichtete nur begeistert über die französischen Impressionisten, deren Werke er unter anderem in der Galerie von Durand-Ruel sah. Drei Jahre später jedoch verteidigte Hartmann die Moderne in einem Brief an seinen Vater, der anscheinend eine Picasso-Ausstellung besucht hatte und sein Entsetzen mitteilte. Hartmann antwortete: „Du warnst mich vor Pikasso [sic!] der übrigens nicht Futurist sondern Kubist ist. Du findest seine Arbeiten schrecklich unsinnig ins Irrenhaus gehörig; wer war es der vor 3,5 Jahren mich vor van Gogh warnte!“[164] Wann die Rezeption der neuen Kunstrichtungen Futurismus und Kubismus bei Hartmann begann, ist nicht genau zu erschließen. Wahrscheinlich setzte die Auseinandersetzung mit der Avantgarde schon früher ein, wurde jedoch vor dem Vater geheim gehalten, da dieser eine ablehnende Position gegenüber der zeitgenössischen Kunst einnahm und stets versuchte, die künstlerische Entwicklung seines Sohnes zu lenken.

Die unterschiedlichen Ansichten von Vater und Sohn sind im Kontext der gespaltenen Haltung im Deutschen Reich gegenüber der Avantgarde zu sehen. Gerade der in Elberfeld lebende Vater hatte eine lebendige Kunstlandschaft in seinem unmittelbaren Umfeld. Der Kunstverein in Barmen, unter der Führung von Richard Reiche, wurde bereits vor dem Ersten Weltkrieg zu einem Forum der höchst umstrittenen Moderne. Man begann 1910 mit der Ausstellung expressionistischer Kunst der Neuen Künstlervereinigung München, die 1909 gegründet worden war. In der örtlichen Presse manifestierte sich in zahlreichen Leserbriefen die radikal ablehnende Haltung gegenüber der neuen Malerei. 1912 wurde in Köln die Ausstellung des „Sonderbundes Westdeutscher Kunstfreunde und Künstler“ gezeigt, die die „Väter der Moderne“ den „Jungen“ gegenüberstellte. Es wurden unter anderem Werke von van Gogh, Cézanne, Gauguin, Signac, Munch und Picasso ausgestellt. Die Ausstellung wurde sowohl in der Kölner als auch in der lokalen Presse von Barmen mit Zurückhaltung und Ablehnung beurteilt. Picassos Kubismus wurde als „hohnepiepelnde Nasführung des Publikums“ und der Expressionismus als „krasses Farbgeschmiere“ bezeichnet. In Fachzeitschriften dagegen erfuhr die Sonderbund-Ausstellung höchstes Lob.[165] Vater Hartmann, der dem oppositionellen-konservativen Lager zuzuordnen ist, sah seinen Sohn in höchster Gefahr, von dieser neuen Kunst beeinflusst zu werden und versuchte, wegweisend einzugreifen. Hartmanns Interesse für

[164] Brief an den Vater, 28.08.1912.

[165] Becks-Malorny, Ulrike: Der Kunstverein in Barmen 1866-1946. Bürgerliches Mäzenatentum zwischen Kaiserreich und Nationalsozialismus, Wuppertal 1992, im Folgenden zitiert als: Becks-Malorny 1992, S. 41-60.

die Avantgarde und seine künstlerische Entwicklung ließen sich jedoch nicht aufhalten. Gegen Ende 1913 fing Hartmann an, kubistisch zu malen.

## 4. Im Krieg 1914-1918

### 4.1. Soldat Hartmann

Erich Hartmann wurde vom Ausbruch des Ersten Weltkrieges in Paris überrascht. Im August 1914 erfolgte seine Stationierung in Schleswig und kurz danach reiste er als Dolmetscher der Intendantur des Generalstabes (9. Reservekorps) nach Belgien. Über Brüssel ging es Ende August Richtung Noyon in Frankreich und Mitte September lag Erich Hartmann im Schützengraben. Eindringlich beschrieb er die schlechte Versorgungslage, das Pfeifen der Kugeln, die Toten und Verwundeten. Nach dem ersten Gefecht beruhigte sich die Lage und Hartmann freute sich über seine erste Kriegsauszeichnung. In Noyon bekam er die Aufgabe, ein Weinlager aufzulösen und wurde mit seiner Truppe im Oktober 1914 nach Guiscard in ein Jagdschloss verlegt, wo er den Weinausschank übernahm. Nach den Feiertagen und dem Jahreswechsel war er für die Weinlieferungen aus Noyon verantwortlich.[166] Der Alltag im Lager als „Mundschenk" langweilte Hartmann bald und er entschied sich gegen den Rat der Eltern, eine Rekrutenausbildung zu absolvieren, die Ende Februar 1915 in Crisolles begann. Die körperliche Bewegung und die Kameradschaft sagten ihm zu. Der Wunsch, einen Offiziersaspirantenkurs zu besuchen, ging jedoch wegen seiner mangelnden Fronterfahrung nicht in Erfüllung. Seine angestrebte militärische Karriere fand zunächst ein Ende und im April 1915 wurde er zur Buchführung der Marketenderei in Guiscard abkommandiert. Im Oktober 1915 wurde die Truppe nach Hénin-Liétard verlegt, was jedoch keine neuen Aufgaben für Hartmann mit sich brachte. Den Posten des Buchhalters bzw. später auch des Marketenders behielt Hartmann bis zum Dezember 1916 bei. Hartmann bewies sich nun als Händler und schlug seinem Vater einen Buch- und Postkartenhandel vor, den er über die Marketenderei betreiben wollte. Das Geschäft lief gut an und der Vater schickte ihm Postkarten, Bücher über die Deutsche Geschichte und Romane zum Verkauf.[167] Als Hartmann Anfang November 1916 während seines Fronturlaubes in Hamburg und in Elberfeld die wirtschaftliche Notlage im Deutschen

[166] Briefe an die Eltern, 23.08.1914, 26.08.1914, 19.09.1914, 27.09.1914, 8.10.1914, 11.10.1914, 4.01.1915.
[167] Briefe an die Eltern, 25.06.1915, 5.09.1915, 27.11.1915, 18.12.1915, 18.12.1915, 29.12.1915, 22.01.1916.

Reich bewusst wurde, begann er Proviantpakete an seine Verwandten zu schicken, zumal er die Lebensmittel über die Marketenderei günstig erwerben konnte.[168]

Hartmann wurde die Grausamkeit des Krieges nur durch die Schilderungen der Soldaten bewusst, die von der Front kamen. Phasenweise wäre er selbst gerne an die Front gegangen, aber nun machte er die Erfahrung, dass der Krieg zu ihm kam: Im Juni 1916 wurde er Zeuge, wie das Fliegerass Max Immelmann bei einem Luftgefecht in der Nähe von Douai von der eigenen Artillerie abgeschossen wurde. Im Juli konnte er bereits Tag und Nacht die Feuergefechte aus den Schützengräben hören. Dann wurde das Quartier umgesiedelt, um an einem sicheren Ort den Winter zu verbringen.[169]

Im Januar 1917 änderte sich Hartmanns Soldatenleben grundlegend. Er wurde zum Feldartillerieregiment 18 (9. Reserve Korps) versetzt und war nun Offiziersaspirant. In dieser Truppe war er für Munitionstransporte und den persönlichen Dienst eines Hauptmanns eingeteilt. Vermutlich bedingt durch die Verluste der Deutschen, wurden nun auch an der Front unerfahrene Soldaten, so auch Hartmann, eingesetzt.[170] Mitte April 1918 trafen Hartmann zwei Schrapnellkugeln in den Rücken und er kam in das Lazarett von Tournay:

> „Liebe Eltern! Nur einen kurzen Sonntagsgruß der Euch sagen soll daß es mir den Umständen entsprechend gut geht. Die Kugeln die nicht tief eingedrungen waren sind gleich entfernt worden und ich habe bis durchs Liegen verursachte – gar keine Schmerzen – man döselt so in den Tag hinein und ich hoffe bis Ende der Woche nach Deutschland zu kommen. Wie freue ich mich wenn ich erst Post von Euch und von Ida bekomme. Viele herzliche Grüße Euer Erich“[171]

Kurz nach diesem Vorfall erhielt Hartmann das Eiserne Kreuz II. Klasse. Ende Mai wurde er von Tournay über Mannheim nach Altona ins Lazarett verlegt. Dort konnte ihn seine Frau, die er 1917 geheiratet hatte, pflegen. Im Juli erfolgte die Überführung in eine Diakonissenanstalt in der Steinstr. 48 in Altona, aus der er erst im Januar 1919 entlassen wurde. Vom Klinikaufenthalt wurde Hartmann je nach Gesundheitszustand für kurze Urlaube befreit, die er mit seiner Familie verbrachte.[172]

---

[168] Briefe an die Eltern, 5.12.1916, 20.12.1916, 22.12.1916.
[169] Briefe an die Eltern, 7.07.1916, 21.07.1916.
[170] Briefe an die Eltern, 9.01.1917, 23.01.1917.
[171] Brief an die Eltern, 21.04.1918.
[172] Briefe an die Eltern, 21.04.1918, 28.04.1918, 30.04.1918, 10.05.1918, 19.05.1918, 31.05.1918, 27.06.1918, 11.12.1918, 1.01.1919. Hartmann wurde erst im Januar 1919 vom Militär entlassen. Die Sekundärliteratur geht fälschlicherweise davon aus, dass Hartmann bereits 1918 nach seiner Verletzung aus dem Militär entlassen wurde und dann mit seiner Frau in Hamburg zusammenzog. Der sich über ein Dreivierteljahr hinziehende Genesungsprozess und Lazarettaufenthalt des Künstlers wird nicht erwähnt, vgl. Weimar 2003, S. 98.

Durch alle Kriegsjahre hindurch manifestieren sich in seinen Briefen patriotische Gedanken, die den Willen zu kämpfen und im militärischen Rang aufzusteigen bekunden. Ebenso veranschaulicht die Kriegspost seine durch das kriegsbedingte Leid verursachten Depressionen und die Hoffnung, dass der Krieg bald enden möge.[173]

### 4.2. Kunstbetrachtung und künstlerisches Schaffen

Ablenkung vom Kriegsalltag fand Hartmann in der Betrachtung von Kunst, die ihm durch Büchersendungen seines Vaters und Dienstreisen ermöglicht wurde. Ebenso wichtig war das eigene künstlerische Schaffen, das von Skizzen bis zu Ölbildern reichte. Während einer Dienstreise nach Brüssel nutzte er die freie Zeit für einen Museumsbesuch:

> „Das groβe Erlebnis an dem ich auch jetzt noch zehre waren mir die Bilder von Rubens von einer überschwänglichen Kraft Fülle und Leidenschaft. Nicht satt habe ich mich sehen können und diese wundervolle Stunde rufen mir nun ein paar Postkarten zurück. Ich hab mir die Bilder den Gang nach Golgatha anhand der Postkarten nachgezeichnet und da ist mir erst so recht der unerhörte Reichtum der Rubenschen Formenwelt zum Bewuβtsein gekommen.“[174]

Nicht nur der Museumsbesuch verschaffte ihm Freude – der Genuss wurde durch den Kauf von Postkarten und dem daraus folgenden wiederholten Betrachten der „Rubenschen Formenwelt“ verlängert. Auch ein Bildband über die Malerei der italienischen Renaissance riss ihn aus dem Kriegsalltag.[175] Eine Biografie über Michelangelo faszinierte ihn,[176] weil er dort das Ringen mit dem künstlerischen Schaffensprozess wieder fand, das seines Erachtens auf ihn selbst zutraf. Ovids „Metamorphosen“ inspirierten ihn, einen Phaeton malen zu wollen. Immer wieder bat er seinen Vater, ihm das „Kunstblatt“ zu schicken, um über das aktuelle Kunstgeschehen informiert zu ein. Besonders ein bebilderter Aufsatz über Oskar Kokoschka beeindruckte ihn.[177] Die verschiedenen Themengebiete verdeutlichen, dass Hartmann ein umfassendes Interesse für die Kunstgeschichte von der italienischen Renaissance bis zur zeitgenössischen Kunst hatte.

Gleich zu Beginn seines Soldatendaseins ließ Hartmann sich von seinen Eltern Skizzenbücher schicken, da er seine Kunst nicht verlernen wollte. Ebenso wichtig war ihm, weiterhin am Ausstellungsbetrieb teilzunehmen, weshalb er vom Feld aus die

---

[173] Briefe an die Eltern, 23.02.1915, 27.02.1915, 7.03.1915, 6.03.1915, 13.04.1915, 21.04.1915.
[174] Brief an die Eltern, 15.04.1916.
[175] Brief an die Eltern, 26.03.1916.
[176] Vermutlich handelte es sich um die Michelangelo-Biografie von Grimm, Hermann: Leben Michelangelos, 16. Aufl., Berlin und Stuttgart 1912.
[177] Briefe an den Vater, 22.10.1917, 7.11.1917. Bei einem Vergleich der Abbildungen Kokoschkas im Kunstblatt mit Werken von Hartmann ist weder eine Übernahme des Stiles noch der Motive nachzuweisen, vgl.: Westheim, Paul: Oskar Kokoschka, in: Das Kunstblatt 10 (1917), S. 289-320.

Ausstellungsbeteiligungen in der Heimat koordinierte.[178] So ließ er z.B. 1915 einige Gemälde in Barmen mit der Bergischen Kunstgenossenschaft[179] ausstellen und forderte vom Vater und dem Bankier Eduard Springmann Berichte über die Hängung und Wirkung seiner Werke an.[180]

Eines der wenigen künstlerischen Zeugnisse aus dem Feld ist die in einen Brief gedruckte Grafik (Abb. 3), die er seinen Eltern 1914 zu Weihnachten schickte. Geborgen in einem Schützengraben sitzen fünf Soldaten mit Pickelhauben und Waffen vor einem Tannenbaum. Anscheinend haben die Soldaten Weihnachtspäckchen erhalten, die ausgepackt werden und deren Inhalt – Zigarren, Pfeifen und Wein – sie genießen. Die Grafik wirkt wie eine romantische Verklärung des Lebens an der Front und zeigt Hartmanns Verherrlichung des Soldatenlebens in jenem Moment auf.

Der militärische Dienst ließ Hartmann genügend Freiraum für das künstlerische Schaffen. Er zeichnete Munitionskolonnen, seine Kameraden und malte eine Reihe von Porträts seiner Vorgesetzten. Später kamen noch Landschaftsbilder der Region hinzu, die im Kaiser Wilhelm-Museum in Krefeld und danach im von der Heydt-Museum ausgestellt werden sollten. Neben seiner aktiven künstlerischen Tätigkeit suchte er den intellektuellen Austausch über Kunst mit dem Bankier Eduard Springmann. Obwohl dieser der Moderne negativ gegenüberstand, berichtete Hartmann offen über seine neuen künstlerischen Ziele und Bestrebungen. Hartmann beschäftigte in dieser Zeit die Suche nach der „Form“.[181] So schrieb er an Springmann:

> „Uns Jungen liegt es so sehr am Herzen für den lebensvollen Inhalt auch eine lebendige Form zu finden, die sich gleich dem Inhalt, gleich am Leben selbst immer wieder neu gestaltet. Für mein Empfinden giebt [sic!] es keine Form, keine allgemein gültige Form, so habe ich gesucht und werde rastlos weiter suchen um mein ganzes Formempfinden rastlos auslöschen zu können.“[182]

Bereits im Februar 1913 hatte Hartmann Kandinskys „Über das Geistige in der Kunst“ gelesen und versucht, den „Kontrapunkt“ zu ergründen. Nun ging er über die theoretischen Überlegungen hinaus, um insbesondere Kandinskys Reflexionen im sechsten Kapitel über

---

[178] Briefe an die Eltern, 6.11.1914, 5.12.1914, 6.12.1914, 7.12.1914.

[179] Wann Erich Hartmann der Bergischen Kunstgenossenschaft (BKG) beitrat, ist nicht bekannt. Eine Anfrage im April 2006 an den Vorsitzenden der Bergischen Kunstgenossenschaft e.V. ergab, dass Hartmann als Mitglied nicht bekannt ist (schriftliche Mitteilung von der BKG am 23.05 2006). Dies ist wohl dadurch bedingt, dass das Archiv im Zweiten Weltkrieg Schäden erlitt und die vorhandenen Dokumente erst jetzt aufgearbeitet werden (mündliche Auskunft des Vorsitzenden der BKG am 30.05.2006). Hartmann war vermutlich um 1910 der Genossenschaft beigetreten, weil er von dem Jahr an mit der BKG ausstellte. S. Verzeichnis der Ausstellungen.

[180] Brief an die Eltern, 14.05.1915.

[181] Briefe an die Eltern, 10.12.1917, 20.02.1917, 21.02.1917, 27.02.1917, 5.04.1917, 22.04.1917, 2.05.1917, 30.05.1917, 10.06.1917, 18.06.1917, 14.07.1917 und Brief an Eduard Springmann, 3.08.1917.

[182] Brief an Eduard Springmann, 3.08.1917.

die Formensprache für das eigene Kunstschaffen umzusetzen. Gerade Kandinskys Aussagen über die Vielfalt der Formen und den Inhalt, wie z.B. „die Form ist also die Äußerung des inneren Inhaltes“,[183] müssen ihn dazu angetrieben haben, sein künstlerisches Schaffen neu definieren zu wollen.

Eine kleinformatige Zeichnung (P um 1917) könnte im Krieg entstanden sein. Die Skizze zeigt mit wenigen Strichen dicht gedrängt stehende Soldaten hinter Kanonen, die abgefeuert werden. Geschosse sind über die ganze Zeichnung verteilt und unten rechts vor der Kanone liegt ein Pferdekopf. In komprimierter Form wurde unter Verzicht auf die Darstellung der Tiefenräumlichkeit das Kampfgeschehen an der Front erfasst. Eine naturgetreue Wiedergabe des Motivs wurde nicht angestrebt, vielmehr ging es dem Künstler darum, den schrecklichen Kriegsalltag an der Front festzuhalten. Gerade in ihrer Komprimiertheit und dem Skizzenhaften erinnert Hartmanns kleinformatige Arbeit an Kriegsdarstellungen von Max Beckmann und Otto Dix.[184]

Im Februar 1918 begann er dann mit einem Selbstporträt, in dem er seine neuen Ziele umsetzen wollte:

> „Heute habe ich an meinem Porträt gearbeitet und werde mir mit der Zeit wohl einen vollwertigen Ersatz an dem Aquarell schaffen. Ich male auch allmählich frei. Das Porträt wird sicherlich frischer und groβzügiger als meine früheren Arbeiten es genügt mir aber auch noch gar nicht ich arbeite direkt mit Schwung und Leidenschaft und möchte es schaffen, groβzügig, charakteristisch leidenschaftlich [zu] sein, so wie es Dir vorschwebt. Ich werde freier der Natur gegenüber und löse mich mehr und mehr vom Konventionellen und was auch einstweilen herauskomme ist es herrlich seinen eigenen Weg zu gehen. Ich werde auch alle peinlichen Rücksichten beiseite setzen und die Zeit die ich nicht durch den Hauptmann und Höflichkeit und Anstand in Anspruch genommen bin, ausschlieβlich für mich und meine Kunst verwenden. Bisher scheute ich mich oft zu arbeiten so ging viel kostbare Zeit verloren.“[185]

Vom Lazarett in Hamburg durfte Hartmann im August 1918 mit Ida zur Erholung nach Sierksdorf an die Ostsee reisen, wo er einige Aquarelle malte.[186] Das Aquarell eines Hofes in der Landschaft (P 1918) könnte dort entstanden sein. [187] An ein lang gestrecktes Gebäude links im Bild sind mehrere Schuppen, vielleicht Gewächshäuser, angebaut, die sich von der Bildmitte bis zum rechten Rand fortsetzen. Büsche und Bäume zwischen und hinter den Gebäuden lockern die Architektur des landwirtschaftlichen Betriebes auf. Das

[183] Kandinsky 1952, S. 69.
[184] Vgl. Eberle, Mathias: Der Weltkrieg und die Künstler der Weimarer Republik. Dix, Grosz, Beckmann, Schlemmer, Stuttgart und Zürich 1989, S. 23, Abb. 6; S. 42, Abb. 21; S. 45, Abb. 29; S. 94, Abb. 69; S. 104, Abb. 83.
[185] Brief an Ida, 23.02.1918.
[186] Brief an die Eltern, 28.08.1918.
[187] Am 29.01.1919 schrieb Hartmann seiner Frau, dass er in Elberfeld mit dem Rahmen von Aquarellen begonnen hatte. Darunter eine „Gärtnerei“ vom Vorjahr, weshalb es sich hier tatsächlich um Gewächshäuser handeln könnte.

Motiv ist insgesamt so abstrahiert gestaltet, dass es z.B. nicht möglich ist, die Vegetation näher zu bestimmen. Durch den Stil und die Farben des Aquarells fühlt man sich eher an mediterrane Darstellungen von Cézanne als an die norddeutsche Landschaft erinnert.
1917 versuchte Hartmann noch die Loslösung von der „Form“ für seinen künstlerischen Schaffensprozess zu erreichen, wohingegen er dann 1918 allgemeiner vom „Konventionellen“ sprach, von dem es sich zu trennen galt. Inwiefern sich dieses Denken in seinen Arbeiten niederschlug, ist aufgrund des fehlenden Bildmaterials, ausgenommen die beiden Papierarbeiten, kaum nachzuvollziehen.

## 5. Expressionismus und Kubismus 1919-1923

### 5.1. Neubeginn als freischaffender Künstler

Erich Hartmann, der im Ersten Weltkrieg verwundet worden war, hatte sich in eine Heilanstalt nach Altona verlegen lassen, damit ihn dort seine in Hamburg lebende Frau Ida besuchen und pflegen konnte. Nach der Entlassung im Januar 1919 zog er in das Haus von Idas Familie in der Baron-Voght-Straße ein, weil das Paar sich eine eigene Wohnung nicht leisten konnte. Wegen der beengten Wohnverhältnisse und der daraus resultierenden Unruhe beschloss Erich Hartmann wenig später, zu seinen Eltern nach Elberfeld zu ziehen.[188] Im Elternhaus stand ihm ein Atelier zur Verfügung und es wurde Rücksicht auf den Künstler genommen, so dass er sich in Ruhe auf seinen künstlerischen Neubeginn konzentrieren konnte. Neben der Selbstfindung stand die Suche nach Aufträgen im Mittelpunkt. Alte, beim Vater eingelagerte Werke wurden herausgesucht, überarbeitet und zu potentiellen Kunden gebracht. Die Bilder sollten nicht nur verkauft werden, sondern ebenso einen Anreiz bieten, neue Werke bei Hartmann zu bestellen.[189] Sogar der Maler Adolf Erbslöh ließ sich überzeugen, sein Gut von Hartmann malen zu lassen.[190] Enthusiastisch schrieb Hartmann seiner Frau in Hamburg über Verkäufe und Aufträge in der Wuppertaler Gegend. Das Ansehen des Künstlers in seiner Heimatstadt nahm zu, so dass die Bergische Kunstgenossenschaft, aus der er während des Krieges wegen wiederholter Unstimmigkeiten ausgetreten war, ihn nun als Juror in die Hängekommission

[188] Briefe an die Eltern, 1.01.1919, 20.01.1919, 22.01.1919.
[189] Briefe an Ida, 2.02.1919, 10.02.1919, 13.02.1919, 12.03.1919, 3.04.1919. Aus den Briefen geht hervor, dass insbesondere eine Frau Norrenberg an den Werken von Hartmann interessiert war und Ankäufe tätigte. Zwar gibt es einen „Friedhof Norrenberg“ in Wuppertal, aber Nachfahren, die vielleicht im Besitz einiger Werke Hartmanns sein könnten, konnten trotz Recherchen im Stadtarchiv von Wuppertal nicht ausfindig gemacht werden.
[190] Briefe an Ida, 28.04.1919, 29.04.1919. Eine Anfrage an die Familie Erbslöh ergab, dass über den Verbleib des Bildes nichts bekannt ist (freundliche Mitteilung vom 1.06.2006).

für Ausstellungen berief. Durch den Eintritt in die Düsseldorfer Sezession fand Hartmann ein weiteres Ausstellungsforum für sich. So konnte er an der Ausstellung „Das Junge Rheinland“ im Düsseldorfer Kunstpalast 1919 teilnehmen.[191]

Bestrebt seine Kunst bekannt zu machen und Verkäufe anzuregen, gelang es Hartmann, bei den bekanntesten Kunsthändlern seiner Zeit vorzudringen und seine Werke zu präsentieren. Der Düsseldorfer Kunsthändler Alfred Flechtheim, der unter anderem Picasso, Georges Braque, Paul Klee und Max Beckmann vertrat, war bereit, Arbeiten von Hartmann in Kommission zu nehmen und kaufte ihm ein Aquarell ab.[192] In Berlin versuchte Hartmann 1919 den Kunsthändler und Verleger Paul Cassirer zu einer Ausstellung zu überreden, der ihn jedoch auf das kommende Jahr vertröstete.[193]

Trotz seiner Ausstellungserfolge und Aufträge im Rheinland interessierte Hartmann sich zunehmend für die Metropole Berlin, so dass er im Mai 1919 über einen Umzug in die Hauptstadt nachdachte. Das pulsierende Leben der Großstadt mit den vielen Kunstsalons reizte ihn.[194] Seine Pläne wurden jedoch durch den Einspruch seiner Frau zunichte gemacht und so zog Hartmann im Juni 1919 wieder nach Hamburg.[195] In der Hansestadt hatte Hartmann bereits vor dem Krieg Kontakte knüpfen können, jedoch war Alfred Lichtwark, der Direktor der Hamburger Kunsthalle, bereits verstorben. Glücklicherweise hatte Hartmann in seiner alten Heimat eine prominente Mäzenin gefunden. Selma von der Heydt schrieb in seinem Interesse an einflussreiche „Kunstleute“ in Hamburg.[196] An wen sie sich wandte, ist nicht bekannt. Vermutlich handelte es sich um Carl Georg Heise von der Hamburger Kunsthalle und die freischaffende Kunsthistorikern Rosa Schapire, denn diese Personen wollte Hartmann im Spätsommer 1919 aufsuchen. Hartmann wurde in Hamburg sesshaft und war auf der Suche nach einer Künstlergruppe, der er sich anschließen konnte. Im September 1919 trat er der Hamburgischen Sezession bei und noch im selben Jahr folgte der Eintritt in den Deutschen Künstlerbund und die Hamburgische Künstlerschaft.[197]

Hartmann wollte durch Verkäufe auf Ausstellungen zu Geld kommen und sagte deshalb deutschlandweit für Projekte zu. Dadurch geriet er Anfang 1920 in arge Bedrängnis, weil

[191] S. Verzeichnis der Ausstellungen.
[192] Briefe an Ida, 28.04.1919, 1.05.1919, 5.05.1919 und Brief an seinen Bruder Martin, 25.06.1919.
[193] Briefe an die Eltern, 25.06.1919, 2.09.1919, 25.09.1919, 4.11.1919. Für die Bedeutung der Kunsthändler Cassirer und Flechtheim in der Weimarer Republik vgl. Thurn, Hans Peter: Der Kunsthändler. Wandlungen eines Berufes, München 1994, S. 124-128, S. 138, S. 156-158.
[194] Brief an Ida, 8.05.1919.
[195] Brief an den Vater, 11.06.1919.
[196] Brief an den Vater, 22.06.1919. Die von der Heydt-Familie gehörte zu den bedeutenden Kunst-Mäzenen in Wuppertal.
[197] Bruhns 2001, Bd. II, S. 180.

er nicht genügend Bilder zum Ausstellen hatte und sie unter großem Zeitdruck malen musste. Im April 1920 entspannte sich die Lage und er konnte nach Bremen fahren, um dort Mitglieder einer Familie zu malen, für die er schon vor acht Jahren tätig gewesen war.[198] Um sich weitere Einkünfte zu sichern, bewarb Hartmann sich als Illustrator bei den Verlagshäusern Kiepenheuer und Phoebus, was jedoch erfolglos war.[199]

Das Leben des jungen Ehepaares war durch finanzielle Not gekennzeichnet, so dass sie bis zum August 1922 in Idas Elternhaus leben mussten. Dieses Schicksal teilten sie mit vielen anderen Paaren, denn seit September 1919 standen in Hamburg aufgrund der Wohnungsnot Wohnungen unter Zwangswirtschaft, weshalb junge Leute bei ihren Eltern unterkommen mussten.[200] Hartmann mietete zum 1.07.1919 ein Atelier am Grindelberg 14 an, in dem er ungestört arbeiten konnte.[201] Um noch mehr Ruhe zu haben und den weiten Weg von Nienstedten zum Atelier einzusparen, zog Hartmann schließlich in sein Atelier ein. Er hatte nicht einmal genügend Geld, um sich Leinwand zu kaufen, weshalb er den Vater in Elberfeld bat, ihm seine alten Arbeiten zu schicken, weil er die Rückseiten für neue Gemälde benutzen wollte. Der Vater war wenig begeistert und kaufte seinem Sohn einige Werke ab und schickte dann widerwillig den Rest nach Hamburg. Auf die Rückseite eines Selbstporträts (2) malte Hartmann nun Alpenveilchen (36). Obwohl Vater Hartmann das Paar mit Geldsendungen und Bildankäufen unterstützte, begann Erich Hartmann im April 1921 aus der Not heraus an der „Mädchenmalschule“ von Gerda Koppel Stillleben zu korrigieren.[202] Er war auch gezwungen, sein Atelier am Grindelberg aufzugeben. Über die Stadt Altona wurde Hartmann jedoch ein kostenfreies Atelier im ehemaligen Schloss der Familie Donner zugewiesen.[203] Hartmann war ausgesprochen glücklich über diese Lösung.

---

[198] Briefe an Ida und die Eltern, 16.01.1920, 16.02.1920, 20.02.1920, 2.03.1920, 6.04.1920, 6.05.1920, 15.05.1920, 20.07.1920.

[199] Briefe an die Eltern, 25.06.1919, 2.09.1919, 25.09.1919, 4.11.1919.

[200] Oppens, Edith: Der Mandrill. Hamburgs zwanziger Jahre, Hamburg 1969, im Folgenden zitiert als: Oppens 1969, S. 12.

[201] Briefe an Ida und die Eltern, 8.05.1919, 12.05.1919, 5.05.1919, 11.06.1919, 25.06.1919, 2.09.1919, 15.10.1919. Am Grindelberg 14 befand sich nur das Atelier des Künstlers. Dies ist eindeutig durch die Briefe belegt. Die Sekundärliteratur nennt den Grindelberg fälschlicherweise als erstes Heim der Hartmanns, vgl. Bruhns 2001, Bd. II, S. 180 und Heydorn 1976, S. 38. Erst im August 1922 zog das Paar bei der Familie Jenichen aus und siedelte in den Drosselweg 8 (heute Am Torbogen 8) in Bahrenfeld um, vgl. Brief an die Eltern, 13.08.1922.

[202] Heydorn geht davon aus, dass Hartmann erst 1922 mit dem Unterrichten an der Privatkunstschule Koppel begann, vgl. Heydorn 1976, S. 59. Hartmann berichtete jedoch bereits 1921 von seiner Tätigkeit an der „Mädchenmalschule“, vgl. Brief an den Vater, 4.04.1921. Für die Geschichte der „Mädchenmalschule“ vgl. Ahlers-Hestermann, Friedrich: Die Kunstschule Gerda Koppel, in: Der Kreis 12 (1929), S. 727-729 und Meyer-Tönnesmann, Carsten: Der Hamburgische Künstlerclub von 1897, Hamburg 1985, S. 176f.

[203] In den zwanziger Jahren waren die städtische Kunstgewerbeschule und das technische Lehrerinnenseminar im Schloss untergebracht, vgl. Hoffmann, Paul Theodor: Neues Altona 1919-1929. Zehn Jahre Aufbau einer deutschen Großstadt, 2 Bde., Jena 1929, im Folgenden zitiert als: Hoffmann 1929, Bd. I, S. 19 und Bd. II, S. 175. Das Schloss wurde im Auftrag des Kaufmanns Bernhard Donner von dem

Das Atelier stellte seine Ansprüche zufrieden, da es zwei große Fenster mit Blick auf die Elbe hatte und dementsprechend hell war. Im Juni 1921 begannen die Künstler im Schloss Donner Räume zu gestalten. Hartmann hatte die Aufgabe, einen Fries im Format 150 x 150 cm zu malen. Sein Thema sollte das Altonaer Presseamt sein. Der humorvolle Entwurf vom „Pressemann“ (P 1921), den er einreichte, wurde abgelehnt. Trotzdem durfte er sich an der Ausschmückung des Schlosses, vielleicht in Gemeinschaftsarbeit mit anderen Künstlern, beteiligen.[204] Im Dezember 1921 musste er das Atelier räumen, weshalb er einen Raum in einem leer stehenden Haus in Flottbek anmietete.[205]

Im August 1922 zog das Paar in ein Haus (Abb. 8, P 1922) im Drosselweg in der Steenkamp-Siedlung in Bahrenfeld ein, in das ein Atelier im Dachgeschoß eingebaut worden war.[206] Nach dem Umzug waren die Hartmanns völlig mittellos und ernährten sich hauptsächlich von dem, was Erich bereits im Frühjahr im Garten gesät hatte. Bedingt durch die Inflation reichten die Einkünfte durch die Kunstverkäufe und die Geldzuwendungen des Vaters nicht zum Bestreiten des Lebensunterhaltes aus.[207] Im September nahm Hartmann aus Geldnot für vierzehn Tage einen Aushilfsjob als Expedient bei seinem Schwager Walter Jenichen an. Den Oktober 1922 nutzte Hartmann, um zwanzig seiner alten Arbeiten herzurichten, die in der Kunst- und Buchhandlung seines Vaters verkauft werden sollten. Eine weitere Bildsendung ging nach Dänemark. Eine Schülerin von Ida Hartmann, die als freiberufliche Logopädin arbeitete,[208] hatte dort Verwandtschaft, die sechs Gemälde und einige Aquarelle erwarb. Ab dem 13. November 1922 arbeitete Hartmann als Hilfsschreiber bei der Hamburger Kaiverwaltung. Das künstlerische Schaffen wurde nahezu unmöglich. Nur das im Oktober begonnene Eigenstudium der Kunstgeschichte, als Vorbereitung für das angestrebte Zeichenlehrerexamen, konnte fortgeführt werden.[209] Zusätzlich zu seiner Tätigkeit in der Kaiverwaltung, die um sieben Uhr Morgens begann und um vier Uhr am Nachmittag endete, gab Hartmann 1923 an bis

---

Architekten Strack 1856/57 errichtet. Im Zweiten Weltkrieg brannte es aus und wurde danach gesprengt, vgl. Paschen, Joachim: Hamburg vor hundert Jahren, Hamburg 1999, S. 169.

[204] Briefe an die Eltern, 3.03.1921, 4.04.1921, 26.04.1921, 12.06.1921, 13.07.1921.

[205] Brief an die Eltern, 4.12.1921.

[206] Durch Freunde hatten Hartmanns Senator Regierungsbaumeister Dr. Meyer kennen gelernt, der das städtische Siedlungsamt während der ersten Bauperiode (1919-1923) der Steenkamp-Siedlung leitete. Meyer versprach Hartmann, in sein Haus ein Atelier einzubauen. Das Haus sollte im November 1921 bezugsfertig sein, jedoch zog sich der Umzug bis zum Sommer des nächsten Jahres hin. Für die Entstehung der Steenkamp-Siedlung und Senator Regierungsbaumeister Meyer, vgl. Hoffmann 1929, Bd. I, S. 121-132.

[207] Briefe an die Eltern, 13.08.1922, 2.10.1922.

[208] Briefe an Ida, 4.02.1919, 21.02.1919.

[209] Briefe an die Eltern, 15.09.1922, 30.09.1922, 30.10.1922, 25.12.1922.

zu vier Abenden Zeichen- und Malkurse. Im Frühjahr und Sommer kam die Arbeit im eigenen Garten hinzu, der eine wichtige Nahrungsquelle für die Hartmanns war.[210]

## 5.2. „Versenkung, Konzentration und Leidenschaft". Expressionismus als Nervenprobe

> „Mein ganzes Streben wird jetzt und in nächster Zeit sein, durch Versenkung, Konzentration und Leidenschaft alles aus mir herauszuholen was nur möglich ist. Ich hoffe so den Anschluβ an meine letzte Pariser Zeit zu finden, wo alles Arbeiten, Malen, all mein Thun und Denken nur ein Suchen des Glückes waren, wo ich in alles mein ganzes Sein, meine ganze Seele hineinlegte. Ich glaube, dann kann es auch nicht fehlen – nicht daβ ich etwas Groβes erreiche, wohl aber doch wenigstens das, was mir zu erreichen möglich und bestimmt ist. Es wird ja zunächst noch ein Stück Arbeit kosten, denn durch die 4,5 Jahre Krieg ist man doch zügellos geworden, ist man aus den Fugen geraten, hoffe aber doch mich bald wieder hineinzufinden."[211]

Diese Zeilen schrieb Erich Hartmann an seine Frau, nachdem er sich Ende Januar 1919 bei seinen Eltern in Elberfeld eingerichtet hatte. Ein „Hineinfinden" in das künstlerische Schaffen anknüpfend an die Zeit in Paris, um wieder „Anschluss" zu finden, war Hartmann lebenswichtig. Im Februar entstanden zunächst kleinere Arbeiten, wie z.B. ein Stillleben (Abb. 5), bevor er mit einem Doppelporträt (31) begann: „Die nächste größere Arbeit wird nun das Doppelporträt Papa [und] Helene sein, das Motiv habe ich schon ganz zwanglos und einfach gefunden, sie sitzen beide auf dem grünen Sofa im Eβzimmer. Die Farbe ist sehr einfach aber äuβerst eindrucksvoll besonders für Vater ganz prachtvoll von Tiefe und Kühle."[212] Es folgte eine Reihe von Entwürfen und Studien. Das Gemälde wollte Hartmann „wie ein Aquarell heruntermalen".[213] Was der Künstler voller Elan begonnen hatte, wurde nach einiger Zeit zur Qual: „Als ich dann gegen Abend mein Porträt noch einmal ansah und einen fürchterlichen Eindruck hatte da wollten meine Nerven beinah reiβen, ich hätte heulen können, solch einen physischen Schmerz bereitete mir meine Abspannung."[214] Dem Hartmann so eigenen Selbstzweifel folgte nach einiger Zeit harter Arbeit an dem Bild wieder Begeisterung: „Eben habe ich mir unten im Laden bei Licht mein Bild [Doppelporträt der Eltern] besehen und glaube, daβ es sehr gut wird. […]

[210] Briefe an die Eltern, 4.02.1923, 15.05.1923.
[211] Brief an Ida, 31.01.1919.
[212] Brief an Ida, 3.03.1919.
[213] Brief an Ida, 10.03.1919. S. Anhang Briefe, dort wird das Motiv und die Bildgenese detailliert vom Künstler beschrieben.
[214] Brief an Ida, 21.03.1919. S. Anhang Briefe, dort genaue Beschreibung der „Höllenqualen" von Hartmann.

Jedenfalls bin ich jetzt in einem Stadium der Arbeit wo das Malen eine Beglückung ist und ich mich ganz von meiner Empfindung tragen lassen kann.“[215]

Auf einem wuchtigen Sofa sitzt der Vater mit seiner zweiten Frau Helene. Das Ehepaar wirkt nicht nur bedingt durch die Größe des Sofas sehr zierlich, sondern der Eindruck der Fragilität wird durch Details, wie die lang gestreckten Finger der Frau und die asketisch wirkenden Gesichtszüge erhöht. Ebenso erinnert die leicht verdrehte Körperhaltung der Eltern an expressionistische Darstellungen. Die Farbpalette beschränkt sich auf Grün, Grau, Schwarz, Rotbraun und Rosé, wobei durch Farbabstufungen das Dargestellte belebt wird. Das Sofa und der Hintergrund würden miteinander verschmelzen, wenn es nicht die Trennung durch die dunkle Holzlehne geben würde. Der pastose Farbauftrag, der für die Gemälde aus der Pariser Zeit charakteristisch war, wurde nun zugunsten eines leichten Duktus aufgegeben, der die Struktur der Leinwand erkennen lässt. An einigen Stellen, z.B. am Kopf und Kleid von Helene, schimmert der weiße Grund durch. Hartmann hatte entschieden, das Bild zügig und leicht herunterzumalen, weshalb ein pastoser Duktus vermieden wurde. Dieses „heruntermalen wie ein Aquarell“ forderte dem Maler höchste Konzentration ab, weil es für ihn eine ungewohnte Arbeitsweise war. Er hatte seine Technik geändert, weil er festgestellt hatte, dass durch seinen andauernden Malprozess an einem Bild die Lokalfarbe immer stärker wurde und dadurch die Frische und Leuchtkraft der Farben verloren ging.[216] Die Abstufung der Töne gelang besonders gut bei den Grau- und Grüntönen im Bild, weshalb ein lebendiger Ausdruck, von Hartmann als „frisch“ bezeichnet, hervorgerufen wurde. Das lebhafte Farbspiel war ihm wichtig, da es seiner Ansicht nach den Eindruck von Glasfenstern oder Glasmalereien bewirken würde. Schon während seiner Pariser Studienzeit hatten die großen bunten Glasfenster der Kirchen den Künstler stark beeindruckt.[217] Im März konnte Hartmann dann einen direkten Vergleich zwischen seiner Kunst und den „Modernen“ ziehen, die er bei einem Museumsbesuch sah. Seine Bilder kamen ihm „zu Tode gehetzt“ vor, er hatte den Eindruck, er würde zu sehr „im akademischen Konventionellen“ stecken und noch nicht alles sei „Empfindung und Einfühlen“ geworden.[218]

[215] Brief an Ida, 3.04.1919. S. Anhang Briefe, dort die Überlegungen, was an dem Bild noch verbessert werden muss.
[216] Brief an Ida, 21.03.1919, im Anhang Briefe.
[217] Brief an Ida, 3.04.1919, im Anhang Briefe.
[218] Brief an Ida, 7.03.1919, im Anhang Briefe. Welche Ausstellung er besuchte, ist nicht nachzuvollziehen.

### 5.3. Verinnerlichung der expressionistischen Geisteshaltung und Ausdruck des Emotionalen

Selma von der Heydt, eine Förderin Hartmanns in Wuppertal, hatte im Juni 1919 an einflussreichen „Kunstleute“ in Hamburg geschrieben, um Hartmann weitere Kontakte zu vermitteln.[219] Vermutlich handelte es sich um Carl Georg Heise, der von 1915 bis 1920 Assistent an der Hamburger Kunsthalle war,[220] und Rosa Schapire, die freischaffende Kunsthistorikerin und Mäzenin von Karl Schmidt-Rottluff, denn diese Persönlichkeiten des Hamburger Kunst- und Kulturlebens wollte Hartmann im September 1919 aufsuchen.[221] Am 10.09.1919 besuchte er Rosa Schapire:

> „Ein ganz ganz groβes Erlebnis hatte ich heute, 6 oder 8 Bilder von Schmidt-Rotluff die die Schapire in ihrer Wohnung hat. Über alle Maβen groβ gewaltig im Erleben, von einer Farbenschönheit und Sprache wie ich kaum etwas sah – an alte Fenster oder Glasmalereien kam mir zur Erinnerung [sic!]. Und die Schapire selbst hat mir gefallen ein intensiv lebender feiner kluger Mensch. Sie war sehr nett, wir plauderten ganz ungezwungen. Über meine Sachen sagte sie nicht viel hin und wieder äuβerte sie ihr Gefallen, lehnte es aber gänzlich ab irgend wie [sic!] urteilen zu wollen. Nachher wie wir über Schmidt-Rotluff sprachen äuβerte sie daβ die Menschen eine solche Kunst nicht verstünden könne sie wohl begreifen, da ja nur verschwindend wenig Leute eines starken Erlebens fähig seien. Und damit hat sie wohl den Kernpunkt jeder Kunst berührt es ist nicht irgend eine Form irgend eine besondere Fähigkeit die manche zu groβen Kunstwerken befähigt es ist nur das Gnadengeschenk tief innerlich und stark alles zu erleben. Das ist ein Gedanke mit dem ich beschenkt von ihr ging. So manches von unserem Gespräch will ich Dir noch erzählen was alles zu schreiben nicht geht. Sie sagte auch ohne die Bilder von Schmidt-Rotluff könne sie nicht leben und weil sie hier etwas ganz starkes gefunden habe so hätte sie sich ausschlieβlich dieser Kunst zugewandt. Alles in ihren Zimmer[n] ist Schmidt-Rotluff die Ölbilder die Graphik Plastiken bemalte Möbel Decken alles ist von ihm. Wohl 1 Stunde war ich bei ihr. Meine Bitte ob ich mal wieder kommen dürfte bejahte sie gerne.“[222]

Die von Schmidt-Rottluff eingerichtete Wohnung rief bei Besuchern die unterschiedlichsten Wirkungen hervor, die vom Schock bis zum Begeisterungssturm reichen konnten.[223] Doch nicht nur das Mobiliar und die expressionistische Kunstsammlung beeindruckten Hartmann tief, sondern auch das Gespräch mit der Kunsthistorikerin war für ihn ausgesprochen anregend. Die Ablehnung der expressionistischen Kunst durch die Gegner der Moderne wird hier deutlich, welche Schapire mit dem mangelnden Einfühlungsvermögen vieler Betrachter, die nicht in der

[219] Brief an die Eltern, 22.06.1919.
[220] Vgl. Heise, Carl Georg: Mein Lebenslauf, in: Gedenkworte für Carl Georg Heise und Hildegard Heise, hrsg. von Alfred Hentzen u. a., Verona 1980, S. 21.
[221] Briefe an Ida, 6.09.1919, 8.09.1919, 9.09.1919. Für die Rolle Rosa Schapires im Hamburger Kunst- und Kulturleben vgl. Oppens 1969, S. 97-99.
[222] Brief an Ida, 10.09.1919.
[223] Oppens 1969, S. 97-99.

Lage waren, sich dem expressionistischen Kunstwerk emotional zu nähern, erklärte. Schapire formulierte den Gedanken, dass „nur das Gnadengeschenk tief innerlich und stark alles zu erleben“ den Künstler „zu großen Kunstwerken befähigt“. Das Gespräch mit Rosa Schapire ist in seiner Bedeutung für Hartmann nicht zu unterschätzen: Zwar hatte er sich bereits in Richtung Kubismus und Expressionismus orientiert, aber sie scheint ihm die letzte Bestätigung gegeben zu haben, dass der Expressionismus für ihn der richtige Weg war. Hartmann äußerte nach dem Besuch, er sei „beschenkt“ von ihr gegangen.

Das „Emotionale“ gewann um 1919 für das künstlerische Schaffen Hartmanns immer mehr an Bedeutung. In den Briefen und im Tagebuch finden sich in jenem Jahr verstärkt Begriffe wie „Leidenschaft“, „Gefühl“ und „Empfindung“ in direktem Zusammenhang mit seinem künstlerischen Wirken.[224] Auch Rosa Schapire hatte mit ihm über das „Empfinden“ und das „Hineinfühlen“ sowohl des Künstlers als auch des Betrachters in die expressionistische Kunst diskutiert. Dies entsprach vollkommen der expressionistischen Geisteshaltung, denn die Wiedergabe des Sichtbaren erfüllte nicht mehr die Bedürfnisse der Künstler. Vielmehr ging es ihnen um die Entdeckung der inneren Welt, der Gefühle. Diese Emotionen umzusetzen, indem man nach einem künstlerischen Äquivalent und Vokabular für das Neue suchte, war das Bestreben der modernen Künstlergeneration.[225]

Hartmanns Interesse für die moderne Kunst und ihre theoretischen Grundlagen hatte bereits vor dem Ersten Weltkrieg begonnen. Hartmann war mit der Idee, dass der Künstler aus dem „Inneren“ heraus Kunst generiert, vertraut. Bereits 1913 hatte er sich intensiv mit Kandinskys kunsttheoretischer Schrift „Über das Geistige in der Kunst“ und dessen Prinzip der inneren Notwendigkeit beschäftigt.[226] Kandinsky befasste sich mit der Verbindung der neuen Kunst mit der Seele und den Emotionen des Künstlers,[227] die für Hartmann bedeutsam wurde. Ebenso könnte ihm das kulturelle Leben seiner Heimatstadt weitere Einblicke in die Moderne geliefert haben. Hartmann, der aus Elberfeld stammte, kehrte während seines Studiums und in der Zeit als freischaffender Künstler immer wieder dorthin zurück. Er nahm an Ausstellungen und Vorträgen teil und war mit den Persönlichkeiten des Kunstbetriebes bekannt. In Barmen wirkte Richard Reiche, der Direktor des Barmer Kunstvereins, der schon 1911 in seinem Jahresbericht ausführlich die

[224] Briefe an die Eltern und Ida, 15.02.1919, 7.03.1919, 2.04.1919, 3.04.1919, 1.05.1919, 4.09.1919, 25.12.1919; Tagebuch, S. 97, S. 107.

[225] Vgl. Vogt, Paul: Einführung, in: Deutscher Expressionismus 1905-1920 (erweiterte deutsche Ausgabe des amerikanischen Kat.). Kat. Ausst. Guggenheim Museum New York 1980/81, hrsg. von Paul Vogt, München 1981, S. 14-16; vgl. auch Ewers-Schultz, Ina: Expressionistischer Aufbruch in Hamburg. Kat. Ausst. Hamburger Sparkasse 2004, hrsg. von der Hamburger Sparkasse, o. O. 2004, im Folgenden zitiert als: Ewers-Schultz 2004, S. 9.

[226] Brief an Helene, 8.02.1913.

[227] Kandinsky 1952, S. 22-24.

neue Kunstbewegung im Gegensatz zum Impressionismus beschrieb. Reiche verwies auf den Impressionismus, der das Ziel hatte, die von der Natur rein empfangenen und aufgenommenen Eindrücke des Augenblicks festzuhalten und stellte ihm den Expressionismus, der nach sichtbarem Ausdruck der inneren seelischen Empfindung ringt, entgegen.[228]

Hartmanns künstlerische Entwicklung, die Hinwendung zum Expressionismus, führte zu Konflikten mit dem Vater. Dieser wollte ihn davon überzeugen, sich wieder dem Naturbild anzunähern. Das Anliegen wurde von Hartmann mit einer glühenden Rede für den Expressionismus abgewehrt.[229] Die Interventionen des Vaters waren durch seine ablehnende Haltung gegenüber der modernen Kunstentwicklung bedingt. Bereits der Impressionismus war dem Vater bedenklich vorgekommen. Andrerseits könnten finanzielle Erwägungen eine Rolle gespielt haben, denn Hartmann gelangten in jener Zeit keine Bildverkäufe, weshalb der Vater die von seinem Sohn favorisierte Kunstrichtung vermutlich als Reinfall ansah. Hartmann stellte seine Arbeiten weiterhin aus, unter anderem mit der Hamburger Künstlerschaft, der er ebenfalls beigetreten war, und Kollegen, Kunsthändler, Kritiker sowie Ausstellungsbesucher zeigten ein starkes Interesse an seinen Arbeiten.[230]

Die Auseinandersetzung Hartmanns mit den unterschiedlichen Stilen der Moderne und die Findung eines eigenen Stiles waren kein leichter Weg für den Künstler gewesen. Trotz der aufreibenden Streitigkeiten mit dem Vater, von dem er finanziell abhängig war, und der häufigen Selbstzweifel, stand für Hartmann jedoch Ende 1919 fest: Eine Rückkehr zur „schönen Kunst“ war ihm unmöglich. Sein Ziel war die Kunst, in der das emotionale Erleben ausgedrückt werden sollte:

> „Nichts suche ich schmerzvoller als meinen eigenen Weg zu gehen und ich hoffe auch daβ ich mich schrittweise dem Ziele nähere – aber niemals wird er mich wieder dahin führen was ich verlassen habe. Die konventionelle Schönheit liegt hinter mir, anderes liegt mir am Herzen, und gerade das was wir an Schönheit in unseren Bildern wollen, das seht Ihr nicht – Ihr seht nur das Negative. Aber mit Worten ist da nicht viel zu wollen – und wenn man die Bilder dem Nicht-Verstehenden näher bringen will so sieht alles nur nach Theorie aus, wo es doch nichts anderes als in die Erscheinung getretene Empfindung ist.“[231]

[228] Für das Wirken von Richard Reiche vgl. Becks-Malorny 1992, S. 50.
[229] Brief an den Vater, 8.10.1920, im Anhang Briefe.
[230] Brief an den Vater, 12.07.1920, 18.07.1920.
[231] Brief an die Eltern, 25.12.1919.

Hartmanns Arbeiten wurden 1920 von zahlreichen Reflexionen in seinem Tagebuch begleitet, die nicht nur einzelne Werke betrafen, sondern ebenso allgemeine Ansprüche an die Kunst und an das künstlerische „Ich“ festhielten.[232] Kunsttheoretische Schriften, z.B. die „Wiederkehr der Kunst“ (1919) von Adolf Behne, wurden rezipiert und für den Künstler wichtige Passagen als Zitate in das Tagebuch aufgenommen. Besonders faszinierte ihn, dass die Aufgabe des Künstlers darin bestehe, „in Weltenliebe den Kosmos“ auszudrücken.[233]

Im Tagebuch wurden „zu lösende Probleme“ für das künstlerische Schaffen notiert und später sieben kurz gefasste „Regeln“ als Antwort formuliert.[234] Neben diesen „Regeln“, die sich konkret auf die Komposition bezogen und einen eher technischen Charakter hatten, war es Hartmann wichtig, seine künstlerischen Ziele mit aller Kraft zu erreichen und dem Publikum mit seiner Kunst zu dienen: „Den Willen stählen, ihn unbedingt durchsetzen können und sich ganz in der Gewalt haben. Ich will mich als Werkzeug empfinden, dessen sich die Kunst bedient, um die Menschen des Schönen und Edlen teilhaftig werden zu lassen.“[235] Durch die im Tagebuch zitierten kunsttheoretischen Schriften und Vorträge wird deutlich, dass Erich Hartmann sich nicht nur mit formalen Problemen auseinandersetzte, sondern sich ebenso mit dem Sinn des künstlerischen Schaffens und dem Verhältnis des Künstlers zur Gesellschaft beschäftigte. Der Gedanke Hartmanns „ich will mich als Werkzeug empfinden“ veranschaulicht, dass er an der Idee partizipierte, den Expressionismus nicht nur als einen künstlerischen Stil zu begreifen, sondern in ihm eine Lebenshaltung zu sehen. Wie sich Hartmanns Weg gestaltete, um das „Emotionale“ zum Ausdruck zu bringen und die „Vorstellung“ im Inneren als Kunstwerk zu materialisieren, wird anhand der Autografen und des Tagebuches nachvollziehbar.

Hartmann begann 1919, den Brücke-Künstlern ähnlich, mit einer schnellen Vorzeichnung des Sujets, um sich so das Wesentliche der Darstellung zu erarbeiten. Den Brücke-Malern war die natürliche Haltung ihrer Modelle wichtig, weshalb sie diese nur zehn bis fünfzehn Minuten posieren ließen, bevor sie verkrampfen konnten. Kirchner und seine Malerkollegen wechselten während dieser Zeit des Öfteren die Plätze, so dass der spontane Wechsel und das zügige Arbeitstempo eine summarische Malweise, die den Blick für das

[232] Tagebuch, S. 101-111.
[233] Vgl. Tagebuch, S. 106 mit Behne, Adolf: Die Wiederkehr der Kunst, Leipzig 1919, S. 17, S. 28, S. 29, S. 44, S. 63.
[234] Tagebuch S. 107, S.109.
[235] Tagebuch, S. 103.

formal Wesentliche schulte, verlangte.[236] Bei Hartmann scheint sich dieses Vorgehen dadurch entwickelt zu haben, dass er den Briefen an seine Frau in Hamburg eine schnell gefertigte Skizze eines geplanten Bildes beifügte (Abb. 5, Abb. 6):

> „Ich will Dir doch regelmäβig Rechenschaft von meiner Arbeit geben, jetzt eben beim Zeichnen [des Stilllebens] ist mir z.B. wieder mancherlei klar geworden, was die Wirkung von Größe und Vereinfachung wesentlich noch unterstreichen wird. Jaja sich konzentrieren. Tatsächlich die fünf Minuten Zeichnen eben hat mich mehr gefördert als ein Morgen Arbeit.“[237]

Der Gedanke, durch das zügige Arbeiten zu einem „frischen“ Ausdruck zu gelangen, festigte sich im Laufe der Monate und wurde im Oktober und November 1919, einer Regieanweisung ähnlich, festgehalten:

> „Geistige Hygiene treiben. In den letzten Wochen habe ich geistig drauflos gewirtschaftet bis ich ganz stumpf war und weder geistig noch gefühlsmässig reagierte. Ich habe viel zu lange an den Sachen gearbeitet, so wurden sie verquält, und ich verlor ganz den leitenden Gedanken. Jetzt will ich es anders versuchen, gleichsam improvisieren: ehe ich mit der Hand beginne, die Arbeit ganz durchdenken und bis in die Einzelheiten in der Vorstellung sehen, so dass das Malen oder Zeichnen nur eine schnelle Niederschrift ist. Brauche ich Studien oder irgendwie andere Arbeiten, so lerne ich sie auswendig, so dass in jedem Fall unumschränkt das Gefühl und die frische natürliche Empfindung sprechen und das gedanklich klar erkannte sinnlich gestalten kann.“[238]

Das Emotionale zum Ausdruck zu bringen, war das erklärte Ziel der Schöpfung für Hartmann. Dieses Ziel konnte nur durch einen zeitlich begrenzten Inventions-Prozess und eine genaue Imagination der Komposition erreicht werden. Damit definierte er für sich den Schaffensprozess als expressionistischer Künstler.

## 5.4. Gemälde und Papierarbeiten

### 5.4.1. „Form – Farbe – Raum“ in Kompositionen mit Figuren

Die schwierige Nachkriegszeit gab Hartmann Anregungen für das künstlerische Schaffen, wobei die Themen sich aus der Vorstellung des Künstlers heraus entwickelten. Eine „moderne Pieta“ (P 1920) sollte den Schmerz der Mütter über ihre gefallenen Söhne ausdrücken und die „Flüchtlinge“ (33, P 1919/20) verkörperten das Schicksal der durch die Kriegsgeschehnisse Vertriebenen.[239] Am Beispiel der „Flüchtlinge“ zeigt sich, dass die im Tagebuch notierten „Regieanweisungen“ nicht nur den Arbeitsprozess im Allgemeinen betrafen, sondern ebenso für einzelne Werke formuliert werden konnten. Die zu den

[236] Wolf, Norbert: Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938). Am Abgrund der Zeit, Köln 2003, S. 30.
[237] Brief an Ida, 22.02.1919. S. Anhang Briefe, dort liegt eine detaillierte Beschreibung des Motivs vor.
[238] Tagebuch, S. 97.
[239] Brief an Ida, 29.04.1919. S. Anhang Briefe, dort findet sich eine Beschreibung der Entstehung der „Pieta“.

Bildern verfassten Kommentare im Tagebuch haben vermutlich die in der Vorstellung entworfenen Kompositionen begleitet. Ende Oktober 1919 formulierte Hartmann für die „Flüchtlinge“: „Stärker in der individuellen Charakteristik. Kein illusionistisches Vorn und Hinten von Formen, sondern nur ein Nebeneinander. Jede Form hellstes Licht und dunkelsten Schatten, nur in verschiedener Zusammensetzung.“[240] Hartmann strebte die Aufhebung der Perspektive an. Der Bildraum durfte keine Tiefe mehr haben und die Motive sollten zerlegt und nebeneinander gestaffelt werden. Die Zerlegung gelang ihm im Hintergrund der „Flüchtlinge“. Die teilweise gestaffelte Architektur ist in Anlehnung an den Kubismus entstanden. Das Streben nach „kubistischer Form“ und „kubistischem Rhythmus“ findet sich bereits bei vorhergehenden Arbeiten.[241] Hartmann stellte sich somit dem Grundproblem der Kubisten: die Darstellung dreidimensionaler Körper auf der zweidimensionalen Leinwand unter Verzicht auf den perspektivischen Illusionismus. Der Vordergrund des Bildes entspricht dagegen eher expressionistischen Vorbildern, denn die Körperformen und die Gesichtszüge der dicht zusammengedrängt stehenden Familienmitglieder sind abstrahiert wiedergegeben. Gerade die unnatürlich länglichen Extremitäten, wie Hände und Köpfe und die markanten Formen der Nasen und Augen, finden ihren Ursprung im Expressionismus. Die dem Gemälde vorausgehende kolorierte Tuschfederzeichnung „Flüchtlinge“ (P 1919/20) veranschaulicht die Idee Hartmanns, das in der Vorstellung entworfene Motiv mittels einer Skizze, die er „schnelle Niederschrift“ nannte, festzuhalten.

Insbesondere 1919 begann die Musik für die Bildinventionen des Künstlers eine wichtige Rolle zu spielen. Für einige Werke gab Hartmann sich Anweisungen: „musikalisch, abwechselnd führen die hellen dann die dunklen Formen“[242], „es fehlt noch das musikalische Schwingen der Flächen“[243] oder er gebrauchte nur das Wort „Rhythmus“.[244] Das Nachdenken über die Verbindung von Malerei und Musik hatte bei Hartmann 1913, bedingt durch Kandinskys „malerischen Kontrapunkt“, begonnen.[245] Kandinsky hatte methodisch die Korrespondenzen zwischen Malerei und Musik, Farbe und Klang erforscht. Wie die Musik hat die Malerei ihren Rhythmus, ihre Gesetzmäßigkeiten und Leitmotive und wie in der Musik mischen sich in der Malerei Inspiration und Konstruktion, Gefühl

[240] Tagebuch, S. 96.
[241] Tagebuch, S. 1, S. 96.
[242] Tagebuch, S. 1.
[243] Tagebuch, S. 98.
[244] Tagebuch, S. 99, S. 105.
[245] Brief an die Eltern, 8.02.1913.

und Berechnung. Das Ziel war für Kandinsky, die Seele des Betrachters zum Klingen zu bringen.[246] Hartmann versuchte nun diese theoretischen Erkenntnisse für das eigene Werk umzusetzen. Die Arbeiten, in denen für die Komposition die Musik von Bedeutung war, sind nicht erhalten, so dass eine Analyse der Umsetzung der schriftlich festgehaltenen Anweisungen in die Malerei entfällt.

Eine weitere Inspirationsquelle für seine Kunst fand Hartmann in der Literatur. Dostojewskis Romane übten eine starke Faszination auf ihn aus: „Dostojewsky [sic!] ist doch ein fabelhafter Gestalter wie stehen die Menschen einem vor Augen wie lebt leidet man mit ihnen.“[247] Bereits während seiner Pariser Zeit 1914[248] und nun im September 1919 las Hartmann wiederholt Werke des russischen Literaten, die in der Hamburger Kunst- und Kulturwelt mit Begeisterung diskutiert wurden.[249] Gerade die von Dostojewski geschilderten zwischenmenschlichen Beziehungen und emotionalen Momente schienen Hartmann anzuregen. So stellte er einige Szenen aus Dostojewskis „Die Sanfte“ (1876) dar: „Mit der Arbeit geht es leidlich zwei Lithographien zur Sanften hab ich ziemlich fertig. Die erste war schon ziemlich kubistisch die zweite ist sehr stark und mir gut in der Komposition gelungen. Ich hab aber fast das Gefühl daβ mein Kubismus nur eine Auseinandersetzung mit dem Problem ist und nur ein Übergang.“[250] Anscheinend konnte Hartmann sich durch das Experimentieren mit dieser Technik Klarheit über formale Probleme verschaffen. Die Lithografien „Beim Pfandleiher“ (P 1919) und „Die Bitte“ (P 1919) zeigen große Unterschiede auf. „Die Bitte“ ist viel abstrahierter und basiert noch stärker auf geometrischen Grundformen als die Lithografie „Beim Pfandleiher“. Für beide Werke gilt, dass die Tiefenräumlichkeit aufgehoben und der Hintergrund nicht mehr zu erkennen sind. Hier ist ebenfalls, wie in dem Gemälde „Flüchtlinge“, eine kubistische Zerlegung für den Hintergrund realisiert worden, wohingegen die Figuren „menschlich“ bleiben. Hartmann folgte in seiner Darstellung von Menschen nicht dem analytischen Kubismus, der die geschlossene Form des Körpers aufbrach und in kleiner werdende Facetten zerlegte, um sie in strenger Auffächerung in die Bildfläche zu setzen. Ob Hartmann ein Problem mit der Zerlegung des menschlichen Körpers hatte oder der

[246] Kandinsky 1952, S. 23f., S. 47-52, S. 54-56. Eine sehr gute Zusammenfassung der Theorie Kandinskys bietet Ruhrberg 2005, S. 102-106.
[247] Brief an die Eltern, 6.06.1914.
[248] Ebd.
[249] Brief an die Eltern, 13.09.1919. Für die Beliebtheit der Romane Dostojewskis in Hamburg vgl. Oppens 1969, S. 29. Für die Inhalte der Romane vgl. Grotzfeld, Sophia u. a.: Dostojewskij, in: Kindlers neues Literatur-Lexikon, Bd. IV, hrsg. von Walter Jens, München 1989, S. 803-826.
[250] Brief an Ida, 4.09.1919.

analytische Kubismus ihn nicht reizte, geht weder aus den Briefen noch aus dem Tagebuch hervor. Jedoch machten ihm die Lithografien bewusst, dass der Kubismus eine vorübergehende Phase in seinem Werk sein würde.
Das Aquarell „Die Spieler“ (P 1919) ist vermutlich eine Vorarbeit für das im Tagebuch genannte Gemälde „Spieler“[251] und wurde von Dostojewskis „Der Spieler“ (1867) inspiriert. Hartmann gab eine lebhafte Szene im Casino in stark abstrahierter Form wieder, die mit wenigen Strichen festgehalten und koloriert wurde. Dies entsprach seinem kurz zuvor gefassten Entschluss, Arbeiten zunächst als „schnelle Skizze“ festzuhalten.

Das Experimentieren des Künstlers mit menschlichen Formen veranschaulichen die Gemälde „Mann mit Pfeife“ (39), „Paar vor Ziegelei“ (41) und „Flüchtlinge“ (33). Es werden Figuren dargestellt, deren Gesichter durch wenige, aber dennoch charakterisierende Linien erfasst wurden. Dazu gehören übergroße Augen, die bis an die Ränder der jeweiligen Gesichter reichen und unterschiedlich gestaltete Nasen. So entwarf Hartmann Nasen, die wie ein Winkel in die Gesichter hineingesetzt sind, z.B. in „Flüchtlinge“ oder „Paar vor Ziegelei“. Wobei wiederum differenziert werden kann zwischen dem Übergehen der Nase in die Augenbrauen („Flüchtlinge“) und Nasenwurzeln, die weit über die Linie der Augenbrauen bis in die Mitte der Stirn reichen („Paar vor Ziegelei“). Eine weitere Nasenform ist stärker ausgearbeitet; sie besteht nicht nur aus einer Linie, sondern weist einen Steg in der Mitte auf und deutet Nasenlöcher an („Mann mit Pfeife“). Zahlreiche Figuren der Bilderwelt Hartmanns weisen nur eine geringe plastische Modellierung auf, so dass sie flach wirken. Insgesamt sind die Körper der Menschen in dieser Werkgruppe Hartmanns vereinfachend dargestellt, mal etwas eckiger und abstrahierter, mal den natürlichen Maßen des menschlichen Körpers angenähert.
Die aufgezeigten Formen, die von Hartmann für die Gestaltung der Figuren seiner Bildwelt genutzt wurden, sind sowohl in den Werken der Pariser Avantgarde-Künstler als auch der deutschen Expressionisten präsent. Picasso entwarf z.B. für seine „Demoiselles d’Avignon“[252] (1907) ganz unterschiedliche Nasen. Einige *Demoiselles* weisen winkelförmige Nasen auf und andere haben in ihren an afrikanische Masken erinnernden Gesichtern dagegen Nasen mit einem Steg.[253] Die Formenvielfalt der französischen

[251] Tagebuch, S. 98.
[252] Richardson, John: Picasso. Leben und Werk 1907-1917, Bd. II, München 1997, im Folgenden zitiert als: Richardson 1997, Abb. S. 22.
[253] Ob Hartmann die „Demoiselles d’Avignon“ in den zwanziger Jahren bekannt waren, muss bezweifelt werden, denn das Bild wurde von Picasso zunächst vor der Öffentlichkeit verborgen. Erst 1939, als das Bild vom Museum of Modern Art in New York erworben wurde, fand es seinen Weg in die Öffentlichkeit. Vgl.

Avantgarde und der Expressionisten war Hartmann durch seine häufigen Ausstellungsbesuche und die oft angestellten Vergleiche mit dem eigenen Werk bewusst.[254]

Paul Cézanne hatte in seinen Bildern unter anderem auf einen Tiefenbezug und die plastische Modellierung verzichtet,[255] was Hartmann um 1921 auffiel. Hatte Hartmann bisher Cézanne „des guten Tones wegen" gelobt, empfand er ihn jetzt als „Meister aller Meister".[256] Insbesondere formale Aspekte von Cézannes Werken, wie das „Überspielen der Formen und Schatten",[257] wie Hartmann es nannte, sollten nun in seine Malerei Eingang finden. Die Behauptung, Hartmann habe von Cézanne ausgehend kubistische Formen in sein Werk aufgenommen, ist falsch, wie Tagebuch und Briefe des Künstlers eindeutig belegen. Hartmann hatte sich zuerst mit dem Kubismus von Picasso auseinandergesetzt, bevor er Cézanne für das eigene Werk entdeckte.[258] Ebenso beschäftigten Hartmann 1921 Überlegungen zu Formproblemen, die durch „das neue Picasso-Buch" hervorgerufen wurden.[259] Wichtig war ihm, dass die Form in der Kunst trotz Abstraktion naturhaft und sinnlich bleiben sollte.[260] Eine weitere Anregung zur Form bot ihm „Der Weg zum Kubismus" (1916) von Daniel-Henry Kahnweiler, dem deutsch-französischen Kunsthändler. Der von Kahnweiler postulierte „Formenlyrismus", die „lyrische" Malerei von Paul Cézanne, die „Darstellung des Dreidimensionalen und Farbigen auf der Fläche", die „Urform" eines jeden Gegenstandes und schließlich die Durchbrechung der geschlossenen Form durch Picasso wurden von Hartmann rezipiert und in seinem Tagebuch festgehalten.[261]

Hartmann hatte sich bereits vor dem Ersten Weltkrieg mit der Moderne und insbesondere mit Picasso auseinandergesetzt, wobei er jedoch nicht die strenge Zerlegung und

---

Herding, Klaus: Pablo Picasso. Les Demoiselles d'Avignon. Die Herausforderung der Avantgarde, hrsg. von Michael Diers, Frankfurt am Main 1992, S. 5f.

[254] Brief an den Vater, 7.03.1919. S. Anhang Briefe, welche Ausstellung Hartmann besuchte, ist nicht nachzuvollziehen.

[255] Cézanne hatte die Verwirklichung der eigenen Formvorstellungen in unmittelbarer Anschauung der Natur aber ohne Abbildlichkeit angestrebt. Der Bildraum wird durch die reiche, subtile Abstufung der unkörperlichen Farbe bestimmt. Auf einen Tiefenbezug und plastische Modellierung wurde verzichtet. Cézanne ersetzte die bis dahin übliche Methode, ein Bild durch Konturen, Körper- und Raumformen zu komponieren, mit einem durchstrukturierten Bildaufbau. Diese Bildarchitektur Cézannes war der Ursprung der abstrakten Kunst, vgl. Ruhrberg 2005, S. 20f.

[256] Brief an Ida, 2.04.1919.

[257] Tagebuch, S. 98.

[258] S. Brief an Ida, 2.04.1919, im Anhang Briefe und vgl. Tagebuch, S. 96, S. 98 mit Heydorn 1976, S. 38.

[259] Vermutlich bezog Hartmann sich hier auf das Picasso-Buch von Raynal, dass im selben Jahr erschien: Raynal, Maurice: Picasso, München 1921.

[260] Tagebuch, S. 112.

[261] Vgl. Tagebuch, S. 114f. mit Kahnweiler, Daniel-Henry: Der Weg zum Kubismus (1920), Stuttgart 1958, S. 12, S. 17f., S. 26-28, S. 49, S. 50, S. 68.

Neuanordnung eines Objekts verfolgte wie Picasso oder Braque. Vielmehr schien er sich eine eigene Interpretation des Kubismus bzw. Expressionismus zu erarbeiten. Es handelte sich um ein Experimentieren mit Formen, die ihre Ursprünge im Kubismus und Expressionismus haben.

Parallel zu den Formexperimenten lief die Suche nach der farbigen Gestaltung. Es fällt auf, dass Hartmann in seinem Tagebuch selten konkrete Farben nannte. Es ging ihm vielmehr um „hellstes Licht und dunkelsten Schatten", dem Arbeiten „mit hellen oder dunklen Flächen" und das „mystische Hell-Dunkel".[262] Aus dem Tagebuch des Künstlers geht hervor, dass er sich mit den Werken der Alten Meister und der Modernen auseinandersetzte, wobei jedoch hauptsächlich Überlegungen zu den „Hell-Dunkel"-Effekten eine Rolle spielten. Arbeiten von Martin Schongauer, Paul Klee, Lyonel Feininger, Paul Cézanne, Henri Matisse und Marc Chagall dienten als Orientierungshilfe.[263] Nur für das Gemälde „Trinker", das nicht erhalten ist, gibt es Anweisungen in Bezug auf die farbige Gestaltung: „Rost = braun rot orange mit grau = schwarz = grün blau. Leuchtend rosa mit grau. Mattes blond mit gebrochenen blaus."[264] Anscheinend waren für die farbige Gestaltung seiner Kompositionen keine schriftlichen Überlegungen, wie sie zur Form immer wieder vorkamen, nötig. Vielleicht „sah" Hartmann die Farben in seiner Vorstellung voraus und probierte sie in seinen Skizzen für die Gemälde aus, so dass eine schriftliche Darlegung entfiel. Welch ein weites Experimentierfeld die Farbe für Hartmann war, zeigen seine Gemälde. Die Bilder „Paar vor Ziegelei" (41) und „Schnitterfamilie" (42) stellen expressionistisch gestaltete Figuren dar, bei denen schon die Inkarnate ein breites Farbspektrum aufweisen. Das Kind der „Schnitterfamilie" hat einen beinahe naturgetreuen rosa Hautton, die Hautfarben der Eltern reichen jedoch von hellgrauen Tönen bei dem Vater bis zu dunkelgrauen Nuancen bei der Mutter. Die Haut der Frau im Gemälde „Paar vor Ziegelei" ist gelb getönt, die ihres Partners bräunlich. Ausgesprochen dunkel stellte Hartmann die „Frau in violettem Kleid" (40) dar. Noch kontrastreicher sind die Hautfarben im Aquarell „Nacktes Paar" (P 1921) angelegt. Das variierende Spektrum der Farben zeigen ebenso die Körperfarben der Figuren in „Badende Frauen" (54).
Die unterschiedliche Farbwahl für die Gestaltung des menschlichen Körpers erinnert unter anderem an die Werke des Brücke-Malers Ernst Ludwig Kirchner oder des kurz zur

[262] Tagebuch, S. 96-100.
[263] Ebd.
[264] Tagebuch, S. 101.

Brücke gehörenden norddeutschen Expressionisten Emil Nolde. Auch das Thema der „Nacktheit“, das in „Badende Frauen“ und „Nacktes Paar“ präsent ist, kommt den Darstellungen der ersten Schaffensjahre der Künstlergruppe Brücke, die nackte Menschen in der Landschaft thematisierten, nahe. Nackte Menschen in der freien Natur wurden zum Ausdruck ursprünglichen und zuständlichen Seins. Es bedeutete die Möglichkeit der Überwindung der gesellschaftlichen Zwänge.[265] Die Brücke-Maler waren wiederum von den „Badenden“ Cézannes beeinflusst worden,[266] für den Hartmann sich auch zu begeistern begann.

Hartmann erlaubte sich einen großen Spielraum in der Farbwahl. Die Palette des Künstlers reicht von sehr hellen, bunten Farben bis zu eher monochromen, bräunlichen Farbnuancierungen. Mit leuchtenden Farben sind der „Der verlorene Sohn I“ (38) und der „Froschkönig“ (49) gemalt, wohingegen in „Mann mit Pfeife“ (39) eher braune Farben dominieren und nur wenige Objekte in Rot und Blau Akzente setzen. Auch wurden oft starke Kontraste durch dunkle Farben in Kombination mit leuchtenden Farben, wie in „Frau in violettem Kleid“ (40), aufgebaut. Im Gegensatz zu dieser vielseitigen Farbverwendung wollte Hartmann den Versuch unternehmen, in seinen Bildern auch mit „blumenhaften Centren mit wenig Farbe“ und einem „beschränkten Farbkreis“ zu arbeiten.[267] Diese gewollte Einschränkung in Bezug auf die Farben in „Mädchen mit Blume“ (34, P 1919/20) erinnert an die nahezu monochromen Farben des frühen Kubismus von Picasso und Braque, für den eine puristische Kargheit der Palette typisch war. Die Farbe sollte nicht vom Hauptthema, der Form, ablenken.[268]

Die Farben wurden von Hartmann mit unterschiedlichem Duktus auf den Bildträger aufgetragen. Für das Bild „Neger im Hafen“ (37) wählte er einen leichten Farbauftrag, so dass an einigen Stellen, einem Lichtreflex ähnlich, die Leinwand durchschimmert. Insbesondere für den Mittel- und Hintergrund wurde diese Technik angewendet. Im Gegensatz dazu steht ein mehrschichtiger Farbauftrag, wie er sich in „Paar vor Ziegelei“ (41) findet. Eine Kulmination des vielschichtigen Auftragens weisen die „Alpenveilchen“ (36) auf. Die unterschiedlichen Effekte, die mit dem Duktus hervorgerufen werden können, wurden im Tagebuch des Künstlers überdacht. Zu dem Stillleben „Alpenveilchen“ schrieb

[265] Dube, Wolf-Dieter: Die Künstlergruppe „Brücke“, in: Deutscher Expressionismus 1905-1920 (erweiterte deutsche Ausgabe des amerikanischen Kat.). Kat. Ausst. Guggenheim Museum New York 1980/81, hrsg. von Paul Vogt, München 1981, S. 103.

[266] Für die Rezeption der Kompositionen Cézannes mit badenden Frauen durch die Brücke-Maler vgl. Geelhaar, Christian: Die richtigen Augen der Maler. Zur Rezeption von Cézannes Badenden, in: Paul Cézanne: Die Badenden. Kat. Ausst. Kunstmuseum Basel 1989, Zürich 1989, S. 295.

[267] Tagebuch, S. 101f.

[268] Ruhrberg 2005, S. 70.

Hartmann: „Cézann'isch fleckig gemalt technisch lasiert gemauert übergerieselt bald dicke Farbe, dann mit Terpentin."[269] Auch das Gemälde „Frau in violettem Kleid" (40) lässt diesen Duktus erkennen, so dass an keiner Stelle mehr die Struktur der Leinwand zu sehen ist und das Dargestellte durch den Farbauftrag an Plastizität gewinnt.

Einige Tagebuch-Einträge thematisieren die Gestaltung des Raumes in Hartmanns Kompositionen. So schrieb er 1919 etwas rätselhaft: „Alles zur Schilderung des Raumes benutzen."[270] 1920 folgten die Einträge „kubistische/flächenhafte Raumschilderung"[271] und „Raumabstraktion durch abstrakte Raumgebilde wie Kegel, Cylinder, Kubus".[272] Hartmann bezog sich mit diesen Einträgen auf Werke, die verschollen sind. Die vorhandenen Arbeiten veranschaulichen jedoch sehr gut das Streben Hartmanns, den Raum nicht mehr als Abbild der Realität zeigen zu wollen.
Für die Gestaltung des Bildraumes wurden verschiedene Möglichkeiten der Inszenierung gewählt. Die Gemälde „Mädchen mit Blume" (34), „Frau in violettem Kleid" (40) und „Mann mit Pfeife" (39) stellen Personen vom Porträt bis zum Kniestück dar. Alle Figuren halten sich im Vordergrund des Bildes auf, aber der sie umgebende Raum wurde sehr unterschiedlich konstruiert. Die Frauen, die im Vordergrund des Bildes sitzen, haben vor bzw. neben sich einen Tisch mit Pflanze stehen und der Hintergrund definiert sich durch unterschiedliche Farben und Formen, die jedoch keine realen Objekte als Vorbild erkennen lassen. Während die beiden Frauen in der Bildmitte positioniert sind, nehmen der Kopf und die Hand in dem Gemälde „Mann mit Pfeife" die untere Hälfte des Bildraumes ein. Die obere Bildhälfte stellt den Hintergrund dar, der sich über dem Kopf des Mannes auftürmt. Im Gegensatz zu den Frauenbildnissen sind im Hintergrund Objekte zu erkennen. Unmittelbar hinter dem Mann steht ein Gartenzaun, über dem Pflanzen, Fragmente eines Daches, eine Hausmauer und eine an einen Schornstein erinnernde rote Säule aufragen. Die architektonischen Elemente sind ineinander verschachtelt und haben eine gewisse Transparenz, so lässt sich z.B. durch den Schornstein die Linie der blauen Fläche erkennen. Durch die Verschachtelung und das Auftürmen der Objekte wurde die Tiefenräumlichkeit aufgehoben. Alle drei Bildnisse weisen einen Porträtcharakter auf, jedoch spielen die beiden Frauen in ihrer Porträtsituation die Hauptrolle, wohingegen der

[269] Tagebuch, S. 101.
[270] Tagebuch, S. 100.
[271] Tagebuch, S. 107.
[272] Tagebuch, S. 111.

Mann von dem Hintergrund wie erdrückt wirkt bzw. beinahe aus dem Bild gedrängt wird. Durch diese Gewichtung verliert die Darstellung nahezu ihre Funktion als Porträt.

Die Staffelung und verzerrte Darstellung der Objekte, die Aufhebung der Tiefenräumlichkeit sowie die Verfremdung des Raumes wurden auch in Kompositionen mit mehreren Personen appliziert. Das Bild „Der verlorene Sohn I“ (38) stellt eine dicht gedrängte Menschengruppe auf engstem Raum dar. Im Mittelpunkt steht der Heimkehrer, der am Tisch sitzt und von seiner Familie umgeben ist. Der Raum an sich ist kaum zu bestimmen. Handelt es sich um einen Außen- oder Innenraum? Einige Objekte im Raum verlieren durch ihre unpräzise Darstellung die Funktionalität. So ragt der Tisch schräg in das Bild hinein und scheint nur ein Bein zu besitzen. Für das Gemälde „Der verlorene Sohn I“ ist eine auf der Bibel (Lk 15, 11-32) basierende literarische Vorlage maßgeblich gewesen: 1920 begann Hartmann von André Gide „Die Rückkehr des verlorenen Sohns“ (1907) zu lesen. Durch die Art seiner Komposition gelang es Hartmann, die Wiederaufnahme des Sohnes von seiner Familie und die damit einhergehenden Stimmungen festzuhalten. Ernst, die Augen niedergeschlagen, sitzt der Sohn am Tisch. Vor ihm stehen ein Glas und ein Teller, der ihm fürsorglich von der Mutter zugeschoben wird. Sein Vater, links im Bild mit weißem Haupt und Bart, greift an den Mantel seines Sohnes, als ob er sich versichern wollte, dass sein Sohn wirklich wieder da ist. Am linken und rechten Bildrand recken neugierig die Brüder ihre Köpfe in den Raum. Eine ernste Stimmung wurde von Hartmann durch die Mimik der Dargestellten erzielt. Durch das Recken und Drängen der Köpfe zum Heimkehrer wird die Neugierde der Familie veranschaulicht, was der verlorene Sohn wohl zu erzählen hat. Damit illustrierte Hartmann die Erzählung des Romans von Gide, der umfangreiche, ernsthafte Dialoge des Heimkehrers mit seinen Eltern und seinen Brüdern enthält. Die persönlichen Gespräche im Roman bewirken eine tiefreichende Verlebendigung und Individualisierung der Personen.[273] Gerade diese Aspekte hatten Hartmann bereits in den Erzählungen Dostojewskis gefesselt und ihn zur bildlichen Umsetzung der literarischen Vorlage gereizt.
In der biblischen Erzählung im Lukas-Evangelium dominiert dagegen die Freude über die Heimkehr des Verlorenen und eine fröhliche Feststimmung setzt ein, in die nur der daheim gebliebene Bruder nicht einstimmen mochte. Andere Künstler, wie z.B. Gerard von Honthorst, Rembrandt und Slevogt, konzentrierten sich zumeist, in Anlehnung an das biblische Gleichnis, in ihren Darstellungen auf das Verprassen des väterlichen Erbteils

[273] Vgl. Steinkogler, Helmut: André Gide. Le retour de l’enfant prodigue, in: Kindlers neues Literatur-Lexikon, Bd. VI, hrsg. von Walter Jens, München 1989, S. 305.

durch den Sohn, die Arbeit als Schweinehirte oder das glückliche Zusammentreffen von Vater und Sohn bei der Heimkehr.[274]

Im Gegensatz zu dem gedrängt wirkenden Kompositionsaufbau in „Der verlorene Sohn I" zeigt das Gemälde „Blaues Gespräch" (35) einen großen und offen gehaltenen Raum. Die Szene erinnert an eine Wirtshausdarstellung, denn die Figuren sitzen mit Getränken an einem Tisch und sind in eine Unterhaltung vertieft. Die blauen Flächen, aus denen sich der Raum zusammensetzt, werden von beige-gräulichen Elementen, die eine Architektur andeuten, durchbrochen. Der Boden zeigt ein Muster auf, das an kubistische Formenzerlegung erinnert. Es ist nicht zu erkennen, ob es sich um einen Innen- oder Außenraum handelt. Die Raumsituation bleibt insgesamt undefiniert.
Eine weitere Werkgruppe (37, 46, 47) weist einen traditionellen Kompositionsaufbau des Bildraumes mit Vorder-, Mittel- und Hintergrund auf. Das Gemälde „Paar vor Ziegelei" (41) veranschaulicht sehr gut dieses Kompositionsschema. Im Vordergrund sitzt ein Paar in entspannter Haltung leicht erhöht auf einer Wiese, die sich bis in den Mittelgrund ausweitet. Dort liegt ein See, an dem sich eine tanzende oder winkende Figur aufhält. Im Hintergrund steht die Ziegelei, deren Gebäude teilweise perspektivische Linien haben. Partiell kommt es zur Überlagerung von Gebäudeteilen, so dass die Architektur irreal wirkt. Dieser Eindruck wird durch die parallel zum Schornstein der Ziegelei laufende, rote schwebende „Säule", wie sie im Bild „Mann mit Pfeife" vorkam, verstärkt. Trotz der tiefenräumlichen Gliederung des Raumes bestimmen Unklarheiten die Komposition. Es ist z.B. nicht genau zu erkennen, wo der See hinter dem Paar beginnt. Fast scheint es, als ob sie auf dem See sitzen würden. Am linken Rand des Sees, wo die winkende Figur steht, ist dagegen eine klare Abgrenzung des Wassers gegen die Wiese vorgenommen worden.
Die verschiedenen Gestaltungsweisen, die Hartmann für die Inszenierung seiner Bildräume applizierte, wie die Aufhebung der Tiefenräumlichkeit, die Staffelung oder Verzerrung von Objekten bis zur Unkenntlichkeit, entsprechen zahlreichen Werken der kubistisch-expressionistischen Malerei. In vielen Kompositionen gelang es Hartmann, den Betrachter zu täuschen, seine Wahrnehmung des Raumes in Frage zu stellen und die wiederholte Betrachtung der Werke einzufordern.

[274] Zur Ikonografie des Gleichnisses vgl. Zimmermanns, Klaus: Sohn, Verlorener, in: Lexikon der christlichen Ikonographie. Allgemeine Ikonographie, Bd. IV, hrsg. von Engelbert Kirschbaum, Sonderausgabe, Freiburg im Breisgau 1994 (1971), Sp. 172-174.

Hartmann reflektierte in seinen expressionistischen Darstellungen der Menschen die gesellschaftlichen Verhältnisse und Seinszustände des Individuums, die von Trauer („Pieta“) und Armut („Flüchtlinge“, „Schnitterfamilie“) aber auch von Glück und Freude („Paar vor Ziegelei“, „Tanzende Kinder“) zeugen. Damit griff er bedeutende Themenkomplexe des Expressionismus auf: das stellvertretende Leiden, das glückselige, harmonische Beieinander und die wilde, ursprüngliche Ausgelassenheit.

### 5.4.2. Afrikanismus

Im frühen 20. Jahrhundert entdeckten die europäischen Künstler die afrikanische und ozeanische Kunst, die durch Kaufleute, Missionare, Ethnologen und Anthropologen in großer Zahl nach Europa gebracht worden war. Die Objekte, zu denen Skulpturen und Masken gehörten, gelangten in die Völkerkundemuseen in Berlin, Dresden, Paris, London und Brüssel. Um 1904/05 begannen die Künstler der Avantgarde sich intensiv mit den afrikanischen Objekten zu beschäftigen. In Paris bewunderten die Fauves und vor allem Picasso und die frühen Kubisten die Kunst vom anderen Kontinent. Auch die expressionistische Künstlergruppe Brücke in Dresden erkannte die ästhetischen Qualitäten in den Skulpturen der Afrikaner. Für die Avantgarde und die Expressionisten boten die außereuropäischen Skulpturen mit ihren geometrischen und kubischen Formen Anregungen für die ästhetischen Verfahren der Vereinfachung und Abstraktion.[275] Die Galerien Gurlitt in Berlin und Commeter in Hamburg stellten 1912 Grafiken der Brücke-Künstler, die afrikanische Einflüsse aufwiesen, aus.[276] Auch während des Ersten Weltkrieges und in den zwanziger Jahren führten die Brücke-Künstler in ihrer Malerei, Grafik und plastischen Kunst die Afrikanismen fort.[277] Im Dezember 1913 zeigte die Neue Galerie in Berlin eine umfangreiche Ausstellung unter dem Motto „Picasso und die Negerplastiken“ mit 53 Gemälden und 13 Zeichnungen aus den Jahren 1907-1913. Die Wanderausstellung war deshalb von Bedeutung, weil sie ein damals populäres Thema, den Einfluss des Primitivismus auf die moderne Kunst, aufgriff.[278]

---

[275] N’guessan, Béchié Paul: Primitivismus und Afrikanismus. Kunst und Kultur Afrikas in der deutschen Avantgarde, Frankfurt am Main 2002 (Bayreuth Univ. Diss. Schr., 2000), im Folgenden zitiert als: N’guessan 2002, S. 58, S. 62, S. 92f.

[276] Stepan, Peter: Afrikanisch-europäische Synthesen, in: Die expressive Geste. Deutsche Expressionisten und afrikanische Kunst. Kat. Ausst. Städtische Galerie Neues Schloss und Bibelgalerie Meersburg am Bodensee 2007, Ostfildern 2007, im Folgenden zitiert als: Stepan 2007, S. 26f.

[277] Einen guten Überblick dazu bietet der Katalog: Die expressive Geste. Deutsche Expressionisten und afrikanische Kunst. Kat. Ausst. Städtische Galerie Neues Schloss und Bibelgalerie Meersburg am Bodensee 2007, Ostfildern 2007, im Folgenden zitiert als: Kat. Ausst. Expressive Geste 2007.

[278] Richardson 1997, S. 332.

Um 1919/1920 begann Erich Hartmann in einer ganzen Reihe von Werken den dargestellten Figuren maskenhafte Gesichter zu geben. Ende 1919, Anfang 1920 entstand „Mädchen mit Blume“ (34, P1919/20). Der Kopf des Mädchens, das an einem Tisch sitzt, hat an eine afrikanische Maske erinnernde Gesichtszüge. Aus ihrem deformiert und verrenkt aussehenden Körper strebt ein langer dünner Hals empor, auf den das flächige Gesicht mit der wie aus Holz gemeißelten Nase aufgesteckt ist. Ein außergewöhnlich breiter Nasensteg führt bis zum Haaransatz empor. Die Augen sind geschlossen und die Lieder werden mit einem breiten Strich herausgearbeitet. Wie aufgesetzt wirkt der schmale geschlossene Mund. Die Darstellungsweise erinnert an afrikanische Holzmasken und Skulpturen sowie die afrikanisch inspirierten Werke der Brücke-Künstler und von Picasso.[279]

In den Gemälden „Sebastian“ (43) und „Der verlorene Sohn I“ (38) wurde das Maskenhafte dadurch verstärkt, dass Hartmann nun auch den Umriss des Kopfes eckig wie eine Maske gestaltete. Durch das Vorbild der Maske geprägt, wirken die Gesichtszüge des Sebastians und des verlorenen Sohnes asketisch und ausgezehrt. Gerade das Gesicht des Heimgekehrten sticht aus dem Bild hervor, weil die ihn umgebenden Personen eine ganz andere Physiognomie aufweisen. Bei dem „Sebastian“ handelt es sich um eine Kopie nach dem Gemälde des „Heiligen Sebastian“ von Rubens[280] (um 1614). Hartmann vermerkte auf der Rückseite des Fotos, das er von dem Gemälde anfertigen ließ, „Kopie nach Rubens“. Hartmanns Interesse für die Werke von Peter Paul Rubens hatte während des Ersten Weltkrieges begonnen, nachdem er 1916 während einer Dienstreise in Brüssel im Museum Werke von Rubens sah.[281]

Der Einfluss der afrikanischen Plastik auf die Kunst Hartmanns ist im zeitgenössischen Kontext betrachtet nicht ungewöhnlich, denn Porträts von Heckel, Kirchner und Schmidt-Rottluff zeigen Figuren mit eckigen Nasen, aufgestülpten Lippen und insgesamt mit vereinfachten und abstrahierten Formen, die an die Skulpturen der Afrikaner erinnern.[282] Insbesondere die physiognomische Anonymität der Maske übte auf die Brücke-Maler einen großen Reiz aus, denn sie war das Gegenprogramm zum individualisierenden Porträtnaturalismus der abendländischen Malerei.[283]

---

[279] Vgl. dazu Kat. Ausst. Expressive Geste 2007, S. 27, Abb. 1; S. 39, Abb. 32; S. 40, Abb. 36 und Richardson 1997, S. 330, Abb. links oben; S. 333, Abb. oben.
[280] Vlieghe, Hans: Corpus Rubenianum Ludwig Burchard. Saints, Bd. II, hrsg. vom Nationaal Centrum voor de Plastische Kunsten van de XVIde en XVIIde EEUW, Brüssel 1973, Abb. 108.
[281] Brief an die Eltern, 15.04.1916.
[282] N’guessan 2002, S. 92f.
[283] Stepan 2007, S. 31.

Doch nicht nur die Gesichter einiger Figuren in den Gemälden Hartmanns wurden durch afrikanische Vorbilder geprägt, sondern der gesamte Körper konnte in eine Holzskulptur transformiert werden. Im Vordergrund des Gemäldes „Neger im Hafen“ (37) rudert ein dunkelhäutiger Mann, einer Holzskulptur sehr ähnlich, seinen Gefährten in einem primitiven Boot über das bewegte Wasser des Hafens. Die Wellen unter dem Bootskiel wirken wie Dornen, die sich in das Boot bohren wollen. Im Mittelgrund des Bildes, aus dem eine Duckdalbe aufragt, verändert sich die Struktur und die Farbe des Wassers. Blaue und grüne Töne fließen weich, einem Aquarell sehr ähnlich, ineinander. Boote mit aufgeblähten Segeln gleiten über das Wasser bis zum Horizont. Der Eindruck von stürmischem Wetter wird durch die bewegte Horizontlinie, die vom linken zum rechten Bildrand an Höhe verliert, verstärkt. Im Hintergrund scheinen sich Gebäude, vielleicht die Hamburger Speicherstadt, aufzutürmen. Insgesamt ist es Hartmann in dieser Komposition gelungen, eine ausgesprochen bewegungsreiche und dynamische Atmosphäre zu erzeugen. Auffällig ist der Gegensatz, den Hartmann in diesem Bild konstruierte: Im Vordergrund rudern die afrikanisch inspirierten Figuren in einem einfachen Boot, wohingegen im Hintergrund leicht dahin gleitende, bemalte Segelboote vor der Architekturkulisse zu sehen sind. Hartmann gelang in diesem Bild eine Konfrontation der afrikanischen mit der westlichen Welt und bewirkte damit eine überraschende Integration einer fremden Kultur in ein europäisches, wenn nicht sogar hamburgisches Umfeld.

Der Afrikanismus Hartmanns ist im Kontext der nationalen und internationalen Kunst zu sehen. Hartmann waren die afrikanisch inspirierten Werke eines Picasso und der Brücke-Maler bekannt, denn durch zahlreiche Ausstellungsbesuche im In- und Ausland und die Lektüre von Kunstzeitschriften war er immer über das aktuelle Kunstgeschehen informiert. Jedoch gab es nicht nur die Einflüsse der internationalen bzw. nationalen Kunstszene, die berücksichtigt werden müssen. Ebenso spielte Hartmanns direktes Umfeld, die Hamburgische Sezession, eine wichtige Rolle. In Hamburg baute das zur Sezession gehörende Ehepaar Dorothea Maetzel-Johannsen und Emil Maetzel seit dem Ersten Weltkrieg eine Sammlung afrikanischer Objekte auf, die den Sezessionisten, so auch Hartmann, bekannt war. Das Ehepaar fing um 1918 an, in seinen Gemälden Darstellungen afrikanischer Fetische und Abbildungen von Figuren, die negroide Züge haben, aufzunehmen.[284] Sicherlich kannte Hartmann auch die afrikanischen Plastiken der

[284] Ewers-Schultz, Ina: Emil Maetzel und Dorothea Maetzel-Johannsen. Ein Künstlerehepaar der Hamburgischen Sezession. Expressionistische Arbeiten, in: Emil Maetzel und Dorothea Maetzel-Johannsen.

Hamburger Sammlung Konietzko, die 1921 auf der zweiten Sezessions-Ausstellung zusammen mit der Malerei der Sezessionisten ausgestellt wurden.[285]

### 5.4.3. Beruhigung der Formensprache – Annäherung an die Natur

Bereits wenige Jahre, nachdem Hartmann begonnen hatte, sich künstlerisch mit dem Kubismus und Expressionismus auseinanderzusetzen, kam er 1921 zu dem Schluss, dass sich in seiner Kunst etwas ändern müsse:

> „Vielleicht, daβ Euch jetzt meine Bilder auch ein wenig näher kommen werden denn ich nähere mich etwas mehr der Natur suche naturhafter zu wirken – ohne jedoch irgend etwas von meinen Zielen aufzugeben. Ein Naturalismus in der Kunst ist und bleibt für mich immer ein Unding – Kunst bewegt sich für mich in einer vierten Dimension und nicht in den Dreien der greifbaren Erscheinung.“[286]

Diese Entwicklung schien Hartmann richtig: „Könnte ich Dir doch eine Vorstellung davon geben, mit welch freudiger Gewiβheit ich mich jetzt mehr denn je auf dem richtigen Wege weiβ. Und wenn alle nein sagen, ich muβ mich selbst verwirklichen, muβ das aus mir herausstellen was ich in mir lebendig fühle.“[287] Anscheinend war Hartmann mit seinen neuen Bildern bei den Kollegen oder Kritikern angeeckt und hatte Ablehnung hervorgerufen, was ihn jedoch nicht beeinflussen sollte. Die Arbeiten „Frau mit Buch und weißen Blumen“ (50), „Mädchen am Tisch“ (52), „Mann und Frau am Tisch“ (P 1921) und „Familie“ (59) können beispielhaft für den stilistischen Umbruch im Werk Hartmanns stehen. Die Veränderung seines Stiles zugunsten einer Annäherung an die Natur vollzog sich schrittweise, wie es anhand des Werkverzeichnisses nachzuvollziehen ist. Viele Arbeiten weisen 1921 noch den Stil der Vorjahre auf.

Die Veränderung des Stiles macht sich anhand einiger Details bemerkbar. Für die zuvor genannten Gemälde und das Aquarell fällt auf, dass die expressionistischen Gesichtszüge mit übergroßen Nasen und Augen zwar bestehen bleiben, aber die Nasen der dargestellten Personen runden sich nun und erhalten ansatzweise Nasenflügel. Ebenso verändert sich die Konstruktion des Raumes. Der Raum wird durch seine klare Gliederung übersichtlich, gewinnt an Tiefe und die Gegenstände werden perspektivisch wiedergegeben. Die Verzerrung und Überlagerung der Architektur, wie sie 1920 vorherrschte, wird

---

Kat. Ausst. Hamburger Sparkasse 2001/02, hrsg. von der Hamburger Sparkasse, Hamburg 2001, im Folgenden zitiert als: Ewers-Schultz 2001, S. 22.

[285] Jaeger, Roland und Steckner, Cornelius (Hrsg.): Zinnober. Kunstszene Hamburg 1919-1933, Hamburg 1983, im Folgenden zitiert als: Jaeger und Steckner 1983, S. 83, S. 90.

[286] Brief an die Eltern, 19.02.1921, im Anhang Briefe.

[287] Brief an den Vater, 3.03.1921, im Anhang Briefe.

aufgehoben. Teilweise findet sich eine realistische Schilderung der Architektur, wie z.B. die Kirche in „Sitzender Mann und stehende Frau“.

Hartmann wurde 1923 durch seine Berufstätigkeit bei der Kaiverwaltung und die Zeichenkurse so stark eingespannt, dass er nur einigen Porträtaufträgen nachkommen konnte.[288] So entstand das Bildnis seines Vaters (61) und einer „Frau mit Stola“ (62). Die beiden Porträts sind stark an der Realität orientiert. Der Vater fand den Expressionismus unerträglich und favorisierte die naturhafte Abbildung in der Malerei, wodurch sich die realistische Darstellung erklärt. Die Auftraggeberin des Damenbildnisses stammte aus Bremen oder Hamburg und schien ebenfalls an einem naturnahen Bildnis interessiert gewesen zu sein.[289] Der jeweilige Hintergrund der Porträts ist jedoch im Gegensatz zu den Personen freier gestaltet. Zwar ist die Raumsituation gut zu erkennen, aber die Wände und das Fenster sind als aneinander gesetzte Flächen dargestellt. Die Gegenstände im Porträt des Vaters sind in ihren Proportionen und der Perspektive richtig wiedergegeben, jedoch mangelt es ihnen an Authentizität. So ist keine Maserung des Holztisches zu erkennen und der silberne Kerzenständer ist mit einfachen Grauschattierungen erfasst.

Die Beruhigung der Formensprache wurde ebenso auf den Holzschnitt, dessen Technik Hartmann bereits 1910 erlernt hatte, übertragen.[290] In den Holzschnitten (P um 1921) mit dem Blumenstillleben, der Mutter mit Kind und dem Männerkopf wurden schwarze und weiße Flächen klar gegeneinander abgegrenzt und auf Schraffuren, die das Dargestellte beleben oder eine unruhige Wirkung hervorrufen könnten, verzichtet. Mit dieser Technik stand Hartmann seinem Sezessions-Kollegen Kurt Löwengard und dem Hamburger Künstler Heinrich Stegemann nahe, die in ihren Holzschnitten eine ähnliche Formensprache verwendeten.[291] Vielleicht wandte er sich bedingt durch die Holzschnitte, die er in Ausstellungen und bei Künstlerkollegen sah, wieder diesem künstlerischen Medium zu. Das Künstlerehepaar Maetzel hatte z.B. schon vor der Gründung der Hamburgischen Sezession von der Künstlergruppe Brücke beeinflusste expressionistische Holzschnitte gefertigt.[292] Einen weiteren Impuls könnte die Grafik von Schmidt-Rotluff

---

[288] Die Aussage von Heydorn, dass Hartmann seine „künstlerische Produktion“ für mehr als ein Jahr unterbrach, ist nicht zutreffend, wie die Autografen und die Gemälde beweisen, vgl. Heydorn 1976, S. 42.

[289] Briefe an die Eltern, 15.05.1923, 31.05.1923.

[290] Brief an den Vater, 20.02.1910.

[291] Vgl. für das Werk von Stegemann: Bruhns, Maike und Risch-Stolz, Marianne (Hrsg.): Heinrich Stegemann (1888-1945). Werkverzeichnis der Graphik, Hamburg 2000, S. 32, Abb. Werke 103-108. Vgl. für das Oeuvre von Löwengard: Bruhns, Maike: Kurt Löwengard (1895-1940). Ein vergessener Hamburger Maler, Hamburg 1989, im Folgenden zitiert als: Bruhns 1989, S. 16, Abb. 9; S. 17, Abb. 10.

[292] Emil Maetzel war im Ersten Weltkrieg in Berlin stationiert und hatte dort für avantgardistische Kunstzeitschriften Linol- und Holzschnitte produziert. Auch war er mit Karl Schmidt-Rottluff, dem Mitbegründer der Künstlervereinigung Brücke, bekannt. Dieser kam oft nach Hamburg, um seine Mäzenin Rosa Schapire zu besuchen. Vgl. Ewers-Schultz 2001, S. 4, S. 18.

gegeben haben, denn Hartmann hatte 1919, als er Rosa Schapire besuchte, dessen grafisches Werk gezeigt bekommen.[293]

### 5.4.4. Zusammenfassung

In den Jahren von 1919 bis 1921 entstanden vom Kubismus und Expressionismus inspirierte Arbeiten, die als Ölgemälde, Aquarell, Lithografie und Holzschnitt ihre Umsetzung fanden. Eine Synthese von expressionistischen und kubistischen Formen wurde versucht. Die Farbwahl in Hartmanns Gemälden zeigt ein breites Spektrum auf, das von eher monochromen Brauntönen, wie sie sich bei den Kubisten Braque und Picasso finden, bis hin zu stark leuchtenden und miteinander kontrastierenden Farben, ähnlich den Werken der Brücke-Künstler, reicht.

Im Vergleich mit früheren Jahren begann der Künstler nun ein zügiges Arbeitsverfahren zu favorisieren, das die Vorzeichnung und das später folgende Gemälde betraf. Auch arbeitete er in dieser Zeit oftmals aus der Vorstellung heraus und die Orientierung am Naturvorbild geriet in den Hintergrund. Mit diesem Prozess sollte nach expressionistischem Vorbild die Erfassung des Emotionalen im Kunstwerk erfolgen. Die Erarbeitung der Kompositionen wurde in den Jahren vom September 1919 bis zum Februar 1921 von Tagebucheinträgen begleitet. Hartmann hatte die Prozedur, erst ein Bild in Gedanken entstehen zu lassen, dem meist eine schnelle Farbskizze und einzelne Handlungsanweisungen im Tagebuch folgten, verinnerlicht. Im Tagebuch notierte er seine Ziele für seine Kunst im Allgemeinen und für etliche Werke im Speziellen. Aus dem Tagebuch und den Autografen jener Zeit geht ebenso die beständige Auseinandersetzung mit kunsttheoretischen Schriften hervor. Um 1921 macht sich in den Werken eine Entwicklung von der expressionistisch-kubistischen Gestaltung zu einer beruhigten Formensprache mit Annäherung an die Natur bemerkbar.

Auffällig ist, dass Hartmann 1921/22 Gemälde (52, 54, 57, 58), die teilweise bereits ausgestellt und in Kunst-Zeitschriften publiziert worden waren, noch einmal stark überarbeitete. Er berichtete darüber sogar seinem Kollegen Ahlers-Hestermann in einem Brief, dass seine „Badenden“ (54) „ein gänzlich anderes Gesicht“ bekommen sollten.[294] Vermutlich sind die Überarbeitungen der Gemälde in Zusammenhang mit der häufigen Unzufriedenheit des Malers mit seinem künstlerischen Schaffen zu sehen.

Hartmann malte 1920 eine Variation des Gemäldes „Neger im Hafen“ (37). Das Aquarell „Zwei Männer im Kahn“ (P 1920) ist eine kleinformatige Variante und nachweislich keine

[293] Rosa Schapire besaß über 400 Holzschnitte von Schmidt-Rottluff, vgl. Ewers-Schultz 2004, S. 16.
[294] StA HH, Fam. Ahlers-Hestermann, Bestand Nr. 622-1/163, Sig. D 397, Bd. 1: H, Brief an Ahlers-Hestermann am 15.09.1921.

Studie, die dem Gemälde vorausging, dazu sind die einzelnen Farbnuancen mit ihren Schraffuren, die unter anderem die Gegenstände oder auch das Wasser materialisieren, viel zu aufwendig in der Gestaltung. Die Tagebucheinträge bestätigen, dass Hartmann erst das Gemälde „Neger im Hafen“ und einige Tage später das Aquarell „Zwei Männer im Kahn“ malte. Hier wird zum ersten Mal das Variieren des eigenen Werkes offensichtlich; eine Arbeitsweise, die in den kommenden Jahren immer stärker im Oeuvre von Hartmann vertreten sein wird.

Die Bilder sind inspiriert von religiösen, sozialen und literarischen Themen und entsprechen ikonografisch jenen seiner Zeitgenossen. Hartmanns Motive finden sich genauso in den Werken der Brücke-Künstler wie in denen seiner Kollegen aus der Sezession, die Badende, Paarbeziehungen, Liebespaare, Tanzende, vereinsamte Menschen und exotische Figuren darstellten.[295] Die Hamburger Künstler knüpften nach dem Ersten Weltkrieg an expressionistische Stile und Vorbilder aus dem Brücke-Kreis an.[296] Mit seinen Formen, Farben und Inhalten stand Hartmann den Werken von Kollegen bzw. der nationalen und internationalen Avantgarde nahe. Bestimmte Elemente wurden ausprobiert und übernommen, wobei es zur Ausprägung eines eigenen Stiles kam.

Die Durchsetzung seiner künstlerischen Ziele bedeutete für Hartmann viel, stieß jedoch bei seinem Vater, von dem er finanziell abhängig war, auf wenig Gegenliebe, weshalb es zu Konflikten kam. Hartmann sah sich gezwungen, ihm eine leidenschaftliche Abhandlung zur Verteidigung des Expressionismus zu schreiben. Er versuchte seinem Vater neben der Erklärung des Aufbaus expressionistischer Kompositionen die „deutsche“ Herkunft dieser Kunst zu verdeutlichen.[297] Hartmann sah im Expressionismus „ein Wiederanknüpfen an die Traddition [sic!] unserer Art, die uns durch das fremde Welscher und südlicher Kunst verloren gegangen ist.“[298] Vermutlich bezog Hartmann sich damit auf die Idee, dass der zeitgenössische Expressionismus eine Fortsetzung des „alten Expressionismus“, der deutschen Gotik, sei. Wilhelm Worringer hatte über dieses Thema 1919 im Barmer Kunstverein referiert und sah das Ringen des Expressionismus nach einer neuen

[295] Vgl. für die Ikonografie des „Menschenbildes“ der Hamburger Sezessionisten Baumann, Annette: Ein neues Menschenbild in der Malerei, in: Expressionismus um 1920 in Hamburg. Kat. Ausst. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg 2006, hrsg. vom Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg 2006, im Folgenden zitiert als: Baumann 2006, S. 109-117. Einen guten Überblick über die Darstellungen des Menschen in den Werken der Brücke-Maler bietet der Katalog: Deutscher Expressionimus 1905-1920 (erweiterte deutsche Ausgabe des amerikanischen Kat.). Kat. Ausst. Guggenheim Museum New York 1980/81, hrsg. von Paul Vogt, München 1981.
[296] Baumann 2006, S. 116.
[297] Brief an den Vater, 8.10.1920, im Anhang Briefe.
[298] Ebd.

Sprachform in bewusster Anlehnung an die Gotik.[299] Hartmann, der sich häufiger in seiner Heimatstadt aufhielt, könnte den Vortrag besucht haben und seine Gedanken über den „deutschen Expressionismus“ diesem entnommen haben. Der Brief an seinen Vater und ein Tagebucheintrag zeigen, dass Hartmann sich mit den kunstpolitischen Richtungskämpfen um den Expressionismus und die Einordnung desselben als „Nationalstil“ befasst hatte. 1919 notierte Hartmann: „Das Schöne nordischer, germanischer Kunst besteht darin, dass sie keine klassische Schönheitsformel ist, sondern kraus eigenwillig individualistisch voller Ungereimtheiten.“[300]

## 5.5. Erich Hartmann in der Hamburger Kunst- und Kulturszene

### 5.5.1. Eintritt in die Hamburgische Sezession und Teilnahme am Ausstellungsbetrieb

In den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg gehörte Hartmann der 1905 gegründeten Bergischen Kunstgenossenschaft in Elberfeld/Barmen an.[301] Er nutzte hauptsächlich den Ausstellungsbetrieb der Kunstgenossenschaft für sich und pflegte mit den Mitgliedern dieser Vereinigung wenig Kontakt. Dies wäre auch kaum möglich gewesen, weil Hartmann sich vor dem Krieg in Paris und zahlreichen deutschen Städten aufhielt und nur zu kurzen Besuchen nach Hause kam. Unabhängig zog er als freischaffender Künstler in verschiedene Städte und probierte seine Kunst in den unterschiedlichsten Gattungen aus, die von der Porträtmalerei über Landschaftsdarstellungen bis hin zu Industriebildern reichte. Als er 1919 beschloss, sich in Hamburg niederzulassen, keimte der Wunsch auf, Anschluss an eine Gruppe zu finden, die ihm anregende Impulse und künstlerischen Austausch bieten würde. Hartmann wandte sich an Johannes Wüsten, den er bereits kennengelernt hatte und der Gründungsmitglied der Hamburgischen Sezession war. Die Hamburgische Sezession war erst kurz zuvor, aus einem Notstand heraus, gegründet worden:

> „Der Künstler, der schaffen soll, kann nur in einer bestimmten Atmosphäre gedeihen. Es ist ihm Lebensnotwendigkeit um sich ein Milieu zu haben, in dem er geistige Reibung, Verständnis und damit Unterstützung zum mindesten bei Gleichgesinnten findet. In Paris, München, Berlin findet der Künstler diese Atmosphäre. In Hamburg vermisst er sie. Aus dieser Erkenntnis heraus schlossen sich junge Hamburger Künstler zu einer Gemeinschaft zusammen, die ihnen ein solches Milieu schaffen soll.“[302]

[299] Becks-Malorny 1992, S. 65.
[300] Tagebuch, S. 99.
[301] S. Anhang Kritiken, Kritik vom 8.10.1910. Zur Gründung der BKG vgl. Nowoczin, Harald (Hrsg.): heute, gestern und morgen. 100 Jahre Bergische Kunstgenossenschaft 1905-2005, Wuppertal 2005, S. 64.
[302] Kat. der 1. Ausstellung der Hamburgischen Sezession, Hamburg 1919, o. S.

Über Wüsten war Hartmann aller Wahrscheinlichkeit nach in Kontakt mit der Sezession gekommen und bewarb sich als Mitglied.[303] Eine strenge Jury urteilte über die Kunst der Bewerber, da die Sezession es sich zum Ziel gesetzt hatte, nur begrenzt Mitglieder aufzunehmen, um so eine hohe Qualität der Kunst zu sichern.[304] Anfang September 1919 wurde über die Aufnahme von Erich Hartmann in die Hamburgische Sezession entschieden.[305] Bereits im Oktober konnte Hartmann als Neumitglied der Künstlervereinigung Bilder auswählen, die er auf der ersten Ausstellung der Hamburgischen Sezession präsentieren wollte.[306]

Die Künstlervereinigung Hamburgische Sezession war in stilistischer Hinsicht keine ausschließlich expressionistische Vereinigung gewesen. Die Gründung der Sezession stand zwar in engem Zusammenhang mit der allgemeinen Aufbruchsbewegung des Expressionismus in Hamburg, doch gab es für die Mitglieder keine stilistischen Vorgaben. Deshalb zeigte sich auf den Ausstellungen der Gruppe ein heterogenes und pluralistisches Bild, wenn auch zunächst die Formensprache des Expressionismus dominierte. Dazu trugen Künstler wie die Maetzels, Otto Fischer-Trachau, Otto Tetjus Tügel, Friedrich Wield und Erich Hartmann bei.[307]

Die erste Ausstellung der Hamburgischen Sezession 1919/20 im Hamburger Kunstverein hatte keinen überragenden Erfolg. Die Presse würdigte die Ausstellung nicht als programmatischen Auftakt der neu gegründeten Künstlergruppe und fiel mit scharfer Kritik über die ausgestellten Werke her. Laut Katalog war Hartmann mit vier Arbeiten vertreten, darunter „Knabe mit Buch“ (32) und „Flüchtlinge“ (33).[308] Der Kritiker Hans Leip, der mit seinem literarischen und künstlerischen Werk dem Expressionismus zugeordnet werden kann und mit einigen Sezessionisten befreundet war,[309] schrieb über Hartmanns „Flüchtlinge“: „Erich Hartmann – spielt etwas bunt mit Verzerrung, die nicht

[303] Hartmann gehörte definitiv nicht zu den Gründungsmitgliedern der Hamburgischen Sezession, wie es in der Literatur angegeben wird, vgl. Weimar 2003, S. 9.
[304] Weimar 2003, S. 7. Ein Gründungsdatum der Hamburgischen Sezession scheint nicht bekannt zu sein, denn weder Weimar 2003, S. 6-9 noch Bruhns 2001, Bd. I, S. 16-19 nennen ein Datum. Einen guten Überblick über die Gründung, Zielsetzung und Entwicklung der Hamburgischen Sezession bietet Ewers-Schultz, Ina: Die Hamburgische Sezession 1919-1933 und 1945-1953: Hintergründe zur Entstehung, Auflösung und Neubeginn, in: Die Kunstsammlung der Hamburger Sparkasse. Die Hamburgische Sezession. Kat. Ausst. Hamburger Sparkasse 2002, hrsg. von der Hamburger Sparkasse, o. O. 2002, im Folgenden zitiert als: Ewers-Schultz 2002, S. 17-41.
[305] Brief an Ida, 6.09.1919.
[306] Briefe an die Eltern, 2.09.1919, 5.10.1919.
[307] Ewers-Schultz 2004, S. 30.
[308] S. Verzeichnis der Ausstellungen.
[309] Weimar 2003, S. 9-11.

das Brandmal der Notwendigkeit trägt. Die ‚Flüchtlinge' haben Feierlichkeit des Schreckens."[310]

In der zweiten Ausstellung der Sezession 1921 stellte sich die Gruppe dem internationalen Vergleich, indem sie ihre Werke gemeinsam mit denen anderer Künstler, wie Vlaminck, Schmidt-Rottluff, Marc, Klee und von Jawlensky, zeigte. Noch deutlicher als im Vorjahr dominierte der Expressionismus das Schaffen der Sezessionisten.[311] Hartmann, der unter anderem „Der verlorene Sohn" (38 oder 46) und „Paar vor Ziegelei" (41) ausstellte, wurde in einem Zug mit den international bekannten Expressionisten genannt:

> „Die eigentlichen Expressionisten sind besonders im Ecksaal vertreten, sie gruppieren sich um die beiden Schmitt-Rottluffs [sic!] von denen uns vor allem der Akt vor dem Spiegel besonders gefällt, und um das herrliche Bild von Franz Marc mit den Füchsen […]. Erich Hartmanns monumentale und farbige Figurenbilder […] können sich sehr wohl neben den oben genannten Meisterwerken halten."[312]

Die dritte Ausstellung der Hamburgischen Sezession 1922 wurde von der Presse positiv aufgenommen, wobei nun die Gruppe als geschlossenes Ganzes angesehen wurde. Die Hamburgische Sezession hatte sich zu einer Institution entwickelt, die das Kunstleben der Hansestadt mitgestaltete. Die Gemeinschaftsleistung der Sezession bekam zwar viel Anerkennung, die einzelnen Werke bestimmter Künstler wurden aber weiterhin kritisch bewertet.[313] Hartmann, der die Gemälde „Tanzende Kinder" (53), „Badende Frauen" (54) und eine „Gärtnerin" (vermutlich 56) ausstellte, fiel in der Kritik nun unter die Rubrik „Vom Können und der Kitschgefahr in der Kunst": „[…] Bilder von Hartmann, dessen ernsten Willen ich gerne anerkenne, aber dessen malerische Begabung mit der Zeit nicht zu wachsen scheint, sondern sich ebenso schnell aufzehrt, als seine Produktivität ihn darüber hinwegtäuscht."[314] Gerade 1921 hatte Hartmann begonnen, sich mit seiner Malerei wieder der Natur anzunähern, was jedoch von der Kritik als schwindendes Talent interpretiert wurde.

Die Verkäufe auf den Ausstellungen liefen für Hartmann schlecht. Erst im April 1922 fanden sich in Verbindung mit der dritten Ausstellung der Sezession Käufer. Insgesamt vier Bilder konnte er verkaufen und auch Gustav Pauli, der Direktor der Hamburger

---

[310] Leip, Hans: Hamburgische Sezession, in: Neue Hamburger Zeitung, 21.12.1919, o. S., abgedruckt in und zitiert nach: Jaeger und Steckner 1986, S. 79.
[311] Weimar 2003, S. 11.
[312] N. N.: Januar-Kunstschau, in: Bau-Rundschau 12 (1921), S. 43, abgedruckt in und zitiert nach: Jaeger und Steckner 1986, S. 86.
[313] Weimar 2003, S. 12.
[314] Etbauer, Theodor Paul: Hamburger Sezession, in: Allgemeine Künstler-Zeitung 3 (1922), S. 7, abgedruckt in und zitiert nach: Jaeger und Steckner 1986, S. 93.

Kunsthalle, begann sich für ihn zu interessieren und erwarb zwei Aquarelle.[315] Begleitend zu den Ausstellungen der Hamburgischen Sezession gab es ein kulturelles Veranstaltungsprogramm, das Vorträge über Kunst, Musik und Dichtung anbot. Die Rahmenprogramme dokumentieren die Idee der Expressionisten, dass es eine alle Sparten übergreifende Zusammenarbeit der Künste geben sollte. Das Programm zur dritten Ausstellung der Sezession 1922 beinhaltete unter anderem einen Vortrag von Hans W. Fischer zum Thema „Künstler und Gesellschaft" und Hans Heinz Stuckenschmidt referierte über „Atonale Musik".[316] Hartmann fasste den Vortrag von Fischer in seinem Tagebuch zusammen, was auf eine intensive Auseinandersetzung des Künstlers mit diesem Thema schliessen lässt. Auch zur atonalen Musik findet sich eine Notiz.[317]

Mit welchen Bildern Hartmann sich an der vierten Ausstellung der Sezession 1923 beteiligte, war nicht zu ermitteln, weil in dem Jahr kein Katalog gedruckt wurde und sich in seinen Briefen kein Hinweis dazu findet. Das Niveau der Ausstellung soll nicht den Erwartungen der Presse entsprochen und einen uneinheitlichen Eindruck vermittelt haben. Die Uneinheitlichkeit war einerseits dadurch bedingt, dass einige Mitglieder der Sezession sich vom Expressionismus abwandten und sich neusachlichen Tendenzen öffneten. Andrerseits hatte es sich die Sezession auch nie zum Ziel gesetzt, eine allen gemeinsame stilistische Ausrichtung zu verfolgen.[318] Hartmanns Werke fallen nun unter „Die Dekorativen": „Hartmanns Bilder sind farbig überaus duff [sic!], delikat. Sie sind die reinsten dekorativen Leistungen und als solche Kunstwerke."[319]

Die Kritiken spiegeln sehr gut die Rezeption des Expressionismus in der Hansestadt wieder. Die Ausstellungen der Sezession waren viel besprochene kulturelle Ereignisse und Befürworter sowie Gegner des Expressionismus verschafften sich über die lokale Presse Gehör.[320]

### 5.5.2. Besonderheit des Standortes Hamburg – Aufbau eines Netzwerkes

Die angeführten Kritiken veranschaulichen das kulturelle Klima zu Beginn der zwanziger Jahre in Hamburg. Der eher als konservativ zu bezeichnende Geschmack der Hamburger Bürger ließ bereits vor dem Ersten Weltkrieg kaum eine Duldung der als modern geltenden

[315] Briefe an die Eltern, 4.04.1922, 12.06.1922.
[316] Jaeger und Steckner 1986, S. 90, S. 94. Schilderung des Vortrages von Stuckenschmidt in Weimar 2003, S. 37.
[317] Tagebuch, S. 115-117.
[318] Weimar 2003, S.13f.
[319] Etbauer, Theodor Paul: Die Bilanz der bildenden Kunst in Hamburg, in: Hamburger Anzeiger, 29.03. 1923, o. S.
[320] Weimar 2003, S. 9.

impressionistischen Malerei eines Max Liebermanns zu. Um den Konservatismus und die ablehnende Haltung der Hamburger zu verstehen, muss man die Hansestadt im nationalen Kontext sehen. Hamburg galt in kultureller Hinsicht als rückständig und hatte im Vergleich mit anderen deutschen Städten, wie z.B. Berlin und München, große Defizite aufzuweisen, denn die Hansestadt besaß weder eine Universität noch eine Kunstakademie oder Bohème-Szene. Dies in Verbindung mit dem vorherrschend konservativen Denken der kaufmännisch geprägten Stadt verhinderte die Rezeption der Moderne durch ein breites Publikum vor 1914. Zwar hatte Alfred Lichtwark, der Direktor der Hamburger Kunsthalle, versucht, mit seinem Reformkonzept Hamburger Künstler und Themen zu fördern und die Hanseaten mit dem Impressionismus vertraut zu machen, jedoch wurde die expressionistische Kunst von ihm ignoriert. Trotzdem begannen sich um 1910 Sammler und Kunstkenner in Hamburg für Munch, die Brücke sowie insgesamt für den deutschen Expressionismus zu begeistern und einzusetzen. Der engste Freundeskreis aus Sammlern, Kritikern und Vermittlern der Brücke-Kunst wurde gebildet von Gustav Schiefler, dem Ehepaar Rauert, Frau Konsul Rohlsen, Rosa Schapire und Wilhelm Niemeyer. Besonderen Anteil an der Verbreitung der expressionistischen Kunst hatte die Galerie Commeter, die von 1906 an bis zum Ausbruch des Krieges wiederholt die Brücke-Maler ausstellte. Nach dem Ersten Weltkrieg begann sich dann auf institutioneller Ebene ein Wandel zu vollziehen: Max Sauerlandt, Direktor des Museums für Kunst und Gewerbe, Gustav Pauli, Direktor der Hamburger Kunsthalle, und sein Assistent Carl Georg Heise erwarben expressionistische Kunst und stellten sie aus. So konnte die Öffentlichkeit über die Ausstellungen der Hamburgischen Sezession hinaus durch die zwei den Expressionisten gewidmeten Säle in der Hamburger Kunsthalle Einblick in die moderne Malerei gewinnen. Gerade dort kam es zu erregten Diskussionen über die moderne Kunst, die ihre Fortsetzung in der Presse fanden.[321]

Bedingt durch die Besonderheit des Standortes Hamburg, der über keine Kunstakademie verfügte und keine Bohème-Szene besaß, waren die Künstler der Hansestadt gezwungen, sich anderweitig zu organisieren. Aus dem Grund wurde die Hamburgische Sezession gegründet. Hartmann versuchte über die Grenzen Hamburgs hinaus weitere Kontakte zu Künstlergruppen zu knüpfen. In Bremen hatte er den Maler Theodor Schultz-Walbaum kennengelernt. Dieser schrieb ihm eine Empfehlung für Johann Heinrich Vogeler in

[321] Oppens 1969, S. 85-91; Ewers-Schultz 2004, S. 11-18; Hohl, Hanna: Die „Brücke“, hrsg. von Uwe Schneede, Nordhorn 1991, S. 9-24.

Worpswede.[322] Hartmann fuhr nach Worpswede, um die dort ansässigen Künstler zu besuchen. Bei Vogeler waren Haus und Garten derartig von Besuchern bevölkert, dass Hartmann sich wie in einem „Bienenschwarm“ fühlte. Auch Bernhard Hoetgers Atelier war ähnlich belagert. Nur bei einem Künstler der Kolonie vermochte Hartmann vorzudringen: „Bei [Fritz] Mackensen war ich noch um dort etwas abzugeben, war ganz entsetzt über den ledernen Akademismus.“[323] Dennoch wurde der Besuch, bedingt durch die Bilder von Paula Modersohn-Becker, zum Genuss:

> „Ganz erfüllt bin ich aber wieder von Paula Modersohn. In ihr verkörpert sich wirklich die ganze künstlerische Kraft Worpswedes und sie gerade an Ort und Stelle zu sehen ist wundervoll so naturhaft stark wirkt sie hier. Ergreifend ist ihr Grab auf dem schlichten hochgelegenen Friedhof mit einem wundervollen Grabmal Hoetgers.“[324]

Welche Hoffnungen Hartmann in die Kontakte mit den Worpsweder Künstlern[325] gesetzt hatte, geht nicht aus den Autografen hervor. Es steht jedoch fest, dass es zu keinen Beziehungen in künstlerischer oder freundschaftlicher Hinsicht kam.

Durch verschiedene Quellen lassen sich die Aktivitäten Hartmanns in der Kunst- und Kulturszene Hamburgs rekonstruieren. Hartmann schloss sich der Tafelrunde von Hans W. Fischer an, die ein wichtiger kultureller Treffpunkt in Hamburg war. Für Kulturschaffende war es in der Hansestadt nicht leicht, jenseits von beruflichen Kontakten aufeinander zu stoßen. Aus diesem Grund hatte Fischer die Tafelrunde gegründet. Man traf sich einmal die Woche in einem Café mit Malern, Bildhauern, Musikern, Literaten und Schauspielern, um sich auszutauschen. Zu den Gästen dieser Runde gehörte fast die gesamte kulturelle Avantgarde der Stadt. Weitere Kollegen von Hartmann aus der Sezession, darunter Friedrich Ahlers-Hestermann, Otto Tetjus Tügel, Karl Opfermann, Paul Hamann, Albert Woebcke, Alma del Banco, Emil Maetzel, Dorothea Maetzel-Johannsen und Friedrich Wield, schlossen sich der Runde an.[326] Besonders nahe stand Hartmann seiner Sezessionskollegin Gretchen Wohlwill; ihre Freundschaft ist seit 1921 durch ihre Briefe an den Künstler dokumentiert.[327] Die Freundschaft des Ehepaares Hartmann zu Wohlwill überdauerte das Exil der jüdischen Malerin in Portugal bis hin zu ihrer Rückkehr 1952 nach Hamburg. Aus den Lebenserinnerungen von Wohlwill geht hervor, dass man sich an Sonntagnachmittagen und bei abendlichen Zusammenkünften im Haus der Hartmanns traf.

---

[322] Briefe an Ida, 6.05.1920, 15.05.1920, 20.07.1920.
[323] Brief an Ida, 17.05.1920.
[324] Ebd.
[325] Für die in Worpswede tätigen Künstler und die Künstlerkolonie vgl. Küster, Bernd u. a.: Worpswede 1889-1989. Hundert Jahre Künstlerkolonie, hrsg. vom Landkreis Osterholz, Osterholz-Scharmbeck 1989.
[326] Weimar 2003, S. 31. Welche Lokalitäten von der Tafelrunde aufgesucht wurden, beschreibt Oppens 1969, S. 124.
[327] Brief an Ida, 20.10.1921.

Vor 1933 verkehrten bei den Hartmanns insbesondere Leute von der Hamburger Bühne und vom „Kreis“, eine ab 1924 erscheinende Kunstzeitschrift.[328] Neben Gretchen Wohlwill war Hartmann enger mit Willem Grimm, Karl Kluth und Egbert Baumann befreundet.[329]

Hartmann hatte sich in Hamburg eingelebt, eine Künstlergruppe gefunden und sich in die Hamburger Kunst- und Kulturwelt integriert. Wie die Ausstellungskritiken belegen, war Erich Hartmann im Gespräch und ein fester Bestandteil der Kunstszene Hamburgs. Sein nach dem Krieg gefasstes Vorhaben, sich in Hamburg zu etablieren, war, trotz der Probleme, die der Standort Hamburg mit sich brachte, gelungen.

## 6. Neue Sachlichkeit 1924-1928

### 6.1. Italien 1924: Rezeption der Freskenmalerei und Skizzierung der mediterranen Lebenswelt

Nachdem am 1. Februar 1924 der Vertrag bei der Hamburger Kaiverwaltung auslief, für die Erich Hartmann seit November 1922 als Hilfsschreiber gearbeitet hatte, konnte er sich wieder ganz dem künstlerischen Schaffen widmen. Durch die Berufstätigkeit und die Finanzreform im Herbst 1923 hatte sich die wirtschaftliche Lage der Hartmanns stabilisiert, so dass eine Italienreise geplant wurde. Im März reisten Ida und Erich Hartmann über Bern nach Florenz und dann weiter nach Rom und Neapel. Der April 1924 wurde auf Ischia in Casamicciola verbracht. Von Mai bis August lebten die Hartmanns in Assisi, das als Ausgangspunkt für Ausflüge nach Perugia, Spoleto, Siena, Florenz, Pisa, Prato, Lucca und Orvieto genutzt wurde.[330]

Endlich hatte Hartmann Gelegenheit, die von ihm seit langer Zeit bewunderte Freskenmalerei im Original zu studieren. Bereits als Student war Hartmanns Interesse für die italienische Wandmalerei durch Reproduktionen von Raffaels Fresken im Vatikan geweckt worden,[331] das sich während seines Soldatenlebens fortsetzte:

> „Übrigens sehr groβe Freude hat mir die Frührenaissance gemacht, was sind da für wundervolle Bilder drin zu finden. Aber merkwürdigerweise haben gerade die Sachen denen ich mit groβer Erwartung entgegen sah, keinen so groβen Eindruck gemacht. Z.B. Signorelli, Gozzoli, demgegenüber wieder andere mir bisher ganz unbekannte Meister,

[328] Wohlwill, Gretchen: Lebenserinnerungen einer Hamburger Malerin, Hamburg 1984, S. 50.
[329] Bruhns 2001, Bd. II, S. 180.
[330] Briefe an die Eltern, 1.04.1924, 16.04.1924, 1.05.1924, 12.06.1924, 5.07.1924, 30.07.1924, 7.08.1924, 11.08.1924, 15.08.1924, 31.08.1924, 8.09.1924, 13.09.1924. Die Rückreise nach Deutschland wurde Mitte September angetreten.
[331] Brief an die Eltern, 2.05.1907.

dann Ghirlandayo [sic!] mit seinen Fresken in S Maria Novella, die wundervoll groβzügig und graziös sind.“[332]

Um 1921 lebte das Interesse wieder auf und er begann die Kunstgeschichte der italienischen Frührenaissance zu studieren.[333] 1924 in Italien richtete sich seine Aufmerksamkeit besonders auf Fresken, die vom späten 13. Jahrhundert bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts entstanden waren. Die zahlreichen Kirchen in Florenz, darunter Santa Maria del Carmine und Santa Maria Novella, wurden mehrfach, wie auch das Kloster San Marco, aufgesucht. Die Fresken von Masaccio, Giotto, Andrea Orcagna, Simone Martini, Fra Angelico wurden intensiv rezipiert[334] und insbesondere Giotto gewann an Bedeutung:

„Immer mehr geht mir die künstlerische Form eines Giotto auf. An manchem Fresko bin ich anfangs achtlos vorüber gegangen das jetzt das Ziel meiner häufigen Besuche ist. Und endlich scheine ich mit meinen Arbeiten vorwärts zu kommen – 5 Arbeiten hatte ich begonnen und keine wollte sich runden, ich konnte die endgültige Form nicht finden trotz angestrengtester [sic!] Arbeit, ich war schon ganz unglücklich darüber. Hoffen wir das Beste, wie gesagt glaube ich jetzt über den Berg hinüber zu sein.“[335]

Die wiederholte Betrachtung von Giottos Fresken war anscheinend ein Impuls für das eigene künstlerische Schaffen gewesen, denn nach seinen häufigen Besuchen ging es „endlich“ mit der Arbeit „vorwärts“.

Die künstlerische Produktion Hartmanns während des Italienaufenthaltes ist durch zahlreiche Zeichnungen und Aquarelle belegt. Die Papierarbeiten teilen sich auf in kleinformatige Zeichnungen und Aquarelle, wie sie „Weinkeller“ (P 1924), „Frau mit Handarbeit“ (P 1924) und „Italien“ (P 1924) veranschaulichen, und größere Formate, zu denen die Werke „Ida“ (P 1924), „Männer am Meer“ (P 1924) und „Casa Micciola“ (P 1924) gehören. Die Papierarbeiten zeigen den mediterranen Alltag und spiegeln die Impressionen wieder, die Hartmann von der italienischen Lebenswelt gewann: Männer, die sich zum Gespräch an der Promenade zusammenfinden, eine Szene mit drei Figuren in einem Weinkeller sowie verschiedene Straßen- und Kirchenansichten. In Deutschland erfolgte die erneute Auseinandersetzung des Künstlers mit den italienischen Motiven. Nun wurden die Lithografien „Männer am Meer“ (P 1924), „Ruderer“ (P 1924) und „Kirchturm“ (P 1924) gefertigt. Die Fassung einiger Papierarbeiten in Öl erfolgte erst

[332] Brief an die Eltern, 26.03.1916.
[333] Brief an Ida, 25.09.1921.
[334] Briefe an die Eltern, 1.04.1924, 16.04.1924, 1.05.1924, 12.06.1924, 5.07.1924, 30.07.1924, 7.08.1924, 11.08.1924, 15.08.1924, 31.08.1924, 8.09.1924, 13.09.1924.
[335] Brief an die Eltern, 5.07.1924.

1925, zu denen die Gemälde „Italienische Landschaft (Casamicciola)“ (74), „Frau mit Handarbeit“ (68) und „Messina“ (66) zählen.[336]

Die Motive der Zeichnungen, Aquarelle und späteren Lithografien wurden mit wenigen Strichen skizziert und mit hellen Aquarellfarben koloriert. Der Mensch und seine Umgebung werden zwar mit vereinfachten Formen erfasst, aber dennoch in realistischen Proportionen wiedergegeben. Die expressive Gestaltungsweise des Sujets mit emotional aufgeladenen Inhalten gibt es nicht mehr. Bereits während der zwei Jahre vor der Italienreise hatte Hartmann begonnen, sich mit seinen Arbeiten wieder dem Naturvorbild anzunähern. Vielleicht bestätigte nun das intensive Studium der italienischen Fresken und insbesondere die „künstlerische Form eines Giotto“[337] Hartmann darin, die bereits eingeschlagene Richtung in seiner Kunst weiterzuverfolgen. Giotto überwand die unräumlichen Darstellungen spätmittelalterlicher Malerei, indem er mit seiner Gestaltungsweise ein wirklichkeitsnäheres Bild der Welt und des Menschen schuf. Schon Giorgio Vasari schilderte in seinen Lebensbeschreibungen der italienischen Künstler (1550), dass Giotto „die Bahn brach“ und „lebende Personen gut nach der Natur“ zeichnete.[338]

Die Arbeiten mit den italienischen Motiven wurden im Geschäft des Vaters zum Verkauf angeboten und auf Ausstellungen geschickt.[339] Die Veränderung des Stiles wurde von der Presse positiv bewertet:

> „Früher sah man Arbeiten Erich Hartmanns in den Ausstellungen der Bergischen Kunstgenossenschaft. Heute liegen die Ergebnisse eines längeren Aufenthalts in Italien in der väterlichen Kunst- und Buchhandlung an der Rathenaustraße aus. Mehrfach wurden an dieser Stelle die hervorragende Begabung und das energische Streben des Künstlers anerkannt; er setzte sich auch mit dem Expressionismus auseinander, ließ aber hoffen, dass er wieder das rechte Verhältnis zur Natur finden werde. Sah man diese Hoffnung vor einiger Zeit schon in einem ausgezeichneten Frauenbildnis gerechtfertigt, so auch in diesen italienischen Aquarellen. Sie sind in Assisi und auf Ischia entstanden und ihrem Wesen nach Impressionen von hauchhafter Farbigkeit. Nur wer selbst diese Stimmungen im italienischen Sommer erlebt hat, kann das Ueberzeugende dieser Blätter erkennen.“[340]

[336] Nicht alle Vorarbeiten für die Ölgemälde und Lithografien konnten gefunden werden, jedoch belegen Autografen die Erarbeitung von Ölbildern nach in Italien gefertigten Aquarellen: Briefe an die Eltern, 8.01.1925, 29.01.1925.
[337] Brief an die Eltern, 5.07.1924.
[338] Vasari, Giorgio: Künstler der Renaissance. Lebensbeschreibungen der ausgezeichnetsten Baumeister, Maler und Bildhauer, hrsg. von Herbert Siebenhühner, Köln 1997, S. 42.
[339] Briefe an die Eltern, 25.10.1924, 20.11.1924, 5.12.1924, 30.12.1924.
[340] Fr. K.: Kunst und Wissen. Aquarelle Erich Hartmanns, in: Täglicher Anzeiger für Berg und Mark Elberfeld, 29.10.1924, o. S.

### 6.2. Gemälde und ein Wandbild

#### 6.2.1. Genrebilder und Porträts

Das Bild „Frau mit Fruchtschale“ (72) stellt eine Figur mit einem Tablett voller Früchte dar, die bereits einen Fuß auf die erste Stufe eines Treppenabsatzes gestellt hat, aber ihren Körper noch einmal in den Raum zurückdreht. In die Wand links neben ihr ist ein Fenster mit Vorhang eingelassen, das den Blick auf eine Stadtkulisse mit Kirchturm lenkt. Auf dem Fußboden liegt entweder ein rechteckiger Teppich oder es handelt sich um ein Fliesensegment, das ornamental mit schwarzen und weißen Dreiecken gestaltet ist. Die Physiognomie der Figur zeigt keine individuellen Züge, sondern ist schematisiert. Das längliche emotionslose Gesicht mit den kurzen Haaren hat eine schmale Nase und dünne Lippen. Die Augen mit den kräftigen Brauen sind zu Schlitzen zusammengezogen. Ihre Kleidung scheint keinem bestimmten Modestil zu entsprechen und besteht aus einem wadenlangen Rock und einem hemdblusenartigen Überwurf ohne jegliche Verzierungen. Die Kleidung wird nur durch wenige Falten aufgelockert, so dass sie steif und flächig wirkt und wodurch der Figur die Plastizität genommen wird.

In der Malerei der italienischen Renaissance lassen sich mögliche Vorbilder für Hartmanns „Frau mit Fruchtschale“ finden. Hartmann sah in Florenz in Santa Maria Novella in der Tornabuoni-Kapelle die Malerei der Brüder Domenico, Davide und Benedetto Ghirlandaio. Die Wandbilder, die 1486 in Auftrag gegeben wurden, stellen Episoden aus dem Leben Marias und Johannes des Täufers dar. Das Fresko „Die Geburt des Heiligen Johannes“ zeigt als letzte Figur rechts im Bild eine Frau mit fließenden Körperbewegungen, die eine Fruchtschale auf dem Kopf trägt und gerade den Raum durch die Tür betreten hat.[341] Hartmanns Frau trägt ihre Fruchtschale zwar vor der Brust, aber sie ist ebenfalls eine Frau in Bewegung in Seitenansicht. Eine Dienerin, die zwei Tabletts balancierend eine Treppe hinabsteigt und frontal dem Betrachter entgegenkommt, ist im Fresko „Maria Geburt“ des Prato-Meisters in der Himmelfahrtskapelle im Dom von Prato zu sehen,[342] den Hartmann besucht hatte. In Siena könnte er in der Abtei von Monteoliveto Maggiore im Kreuzgang Fresken von Luca Signorelli gesehen haben, die um 1500 in Auftrag gegeben wurden. Im Wandbild „Zwei Mönche speisen im Wirtshaus“ trägt eine junge Frau ein Tablett zum Tisch der Mönche. Dabei neigt sie ihren Kopf, ähnlich wie die

[341] Vgl. Micheletti, Emma: Domenico Ghirlandaio, Florenz 1992, im Folgenden zitiert als: Micheletti 1992, S. 38; S. 55, Abb. 59.

[342] Vgl. Meiss, Millard: Das große Zeitalter der Freskenmalerei, München 1971, S. 129. Das Fresko entstand Mitte des 15. Jahrhunderts, die Forschung gibt verschiedene Datierungen an. Die Blütezeit des Prato-Meisters war ungefähr von 1440 bis 1450, vgl. dazu: Baker, Donna T.: Prato Master, in: The Dictionary of Art, Bd. XX, hrsg. von Jane Turner, London und New York 1996, S. 747f.

Dargestellte in Hartmanns Bild, vom Tablett weg.[343] Das ehemalige Hospital Santa Maria della Scala liegt ebenfalls in Siena und wurde von Domenico di Bartolo und weiteren Malern mit Fresken (1440-1444) ausgestattet. In seiner „Speisung der Armen“ stellte Bartolo links außen einen jungen Mann, der eine Schale vor sich trägt, dar. Die Rückwärtswendung des Mannes, der von einem Mann hinter ihm an der Schulter gefasst wird,[344] zeigt eine Entsprechung zur Bewegung der „Frau mit Fruchtschale“ auf.
Anhand der angeführten Beispiele ist eindeutig zu schließen, dass das Motiv „Frau mit Fruchtschale“ von italienischen Vorbildern inspiriert wurde. Auch das Muster des auf dem Boden liegenden Läufers in Hartmanns Bild erinnert durch die Kombination von dreieckigen Formen, die sich zu Quadraten zusammenschließen, an Fußböden italienischer Palazzi oder die Wiedergabe eben jener in bildlichen Darstellungen. In Ghirlandaios Fresko „Der heilige Zacharias schreibt den Namen des Sohnes nieder“ (Santa Maria Novella, Tornabuoni-Kapelle) fügen sich ebenfalls auf dem Boden dreieckige Formen zu quadratischen Mustern zusammen.[345]

Für die „Frau mit Fruchtschale“ fällt es schwer, einen historischen Kontext zu finden, denn ihre Kleidung und der Raum sind keiner bestimmten Epoche zuzuordnen. Ebenso wenig lässt sich die durch das Fenster zu erkennende Architektur näher bestimmen. Der Eindruck der Zeitlosigkeit und die schematisierten Gesichtszüge sind für eine ganze Werkgruppe von Genrebildern Hartmanns charakteristisch. In den Gemälden „Frau mit Handarbeit“ (68), „Frau mit Schüssel“ (70), „Frau mit Harke“ (71), „Frauen beim Ankleiden“ (73) und „Mutter und Kind“ (85) geht das Individuelle der Figuren durch die typologische Darstellungsweise verloren. Dadurch gewinnen die Frauen einen anonymen Charakter und können so stellvertretend für eine Gesamtheit stehen. Die Bilder zeigen Frauen, die sich mit traditionell weiblichen Tätigkeiten beschäftigen. Ihre Kleidung und die Umgebung, in der sie sich befinden, können, wie schon in „Frau mit Fruchtschale“, keiner Epoche zugeordnet werden. Die meisten Räume, in die Hartmann seine Figuren setzte, sind übersichtlich gegliederte Interieurs, die perspektivisch angelegt wurden und die zu keinerlei Spannungsaufbau beitragen. Scheinbar erstarrt in ihrer Tätigkeit stehen die Frauen wie ein Denkmal symbolisch für die im Haus oder auf dem Land arbeitende Frau.

[343] Vgl. Roettgen, Steffi: Wandmalerei der Frührenaissance in Italien, Bd. II, Die Blütezeit 1470-1510, München 1997, im Folgenden zitiert als: Roettgen 1997, S. 351; S. 375, T. 199.
[344] Vgl. Roettgen, Steffi: Wandmalerei der Frührenaissance in Italien, Bd. I, Anfänge und Entfaltung 1400-1470, München 1996, im Folgenden zitiert als: Roettgen 1996, S. 202, T. 120.
[345] Vgl. Micheletti 1992, S. 54, Abb. 58.

Die Anonymisierung bzw. der Verzicht auf die individuelle Darstellung war 1925 ein erklärtes Ziel von Hartmann:

> „Aber ich schaue doch wohl mit anderen Augen. Die Schönheiten die ich sehe sind vielleicht nach Laienurteil steif und hölzern – es sind aber Formen die ihren Klang und ihre Lebendigkeit nicht auβen zur Schau tragen. Ich werde z.B. kein lachende[s] Porträt oder momentane Gesten malen denn auch beim Porträt wie ich es auffasse lege ich den Nachdruck auf das allgemein Menschliche nicht auf die Unterstreichung der individuellen Charakterzüge. Ich arbeite jetzt mit viel Freude und Befriedigung.“[346]

Mit dieser Einstellung entsprach Hartmann der neusachlichen Malerei, die sich von den expressionistischen Menschendarstellungen, die den Geist und die Seele des Menschen als die beherrschende und ursprüngliche Kraft zum Ausdruck bringen wollten, abwendete. In den neusachlichen Bildern hingegen wurde eine Anonymität der unbewegten und teilweise verloren scheinenden Personen erzeugt. Oft wirken die Figuren monumentalisiert und symbolhaft.[347]

Das Jahr 1925 stand im Zeichen des Porträts. Die Reisen des Malers zu Verwandten und die guten Kontakte in Hamburg sorgten für zahlreiche Aufträge. Hartmann bereitete das Porträtmalen sehr viel Freude und durch das Lob der Auftraggeber fühlte er sich in seinem Können bestätigt.[348] Die Porträts seines Schwagers Albrecht (65) und Neffen Peter Hartmann (67) sind durch die starke Präsenz der Figur im Raum geprägt. Insbesondere die Gesichter seiner Verwandten modellierte Hartmann mit feinem Duktus durch aneinander gesetzte Farbflächen, wodurch die Porträts einen lebendigen Eindruck vermitteln. Der umgebende Raum wird kaum ausgearbeitet, sondern nur angedeutet. Der Farbauftrag ist in beiden Gemälden insgesamt sparsam. Die Authentizität der Porträts wurde von der Familie bestätigt: „Der Hauptzweck der Reise ist für mich nun auch bald erfüllt, das Bild meines Schwagers ist bald fertig – die Ähnlichkeit ist restlos und der Familie macht das Bild viel Freude – einiges will ich daran noch feilen, um es auch sonst anständig zu machen.“[349] Ebenso realistisch gerieten die Porträts „Junges Mädchen“ (78) und „C. Hager“ (P 1926).[350]

---

[346] Brief an die Stiefmutter Helene, 29.03.1925.
[347] Vgl. Liska, Pavel: Die Malerei der Neuen Sachlichkeit in Deutschland, Düsseldorf 1976 (Osnabrück Univ. Diss. Schr., 1976), im Folgenden zitiert als: Liska 1976, S. 162-165.
[348] Briefe an die Eltern, 23.01.1925, 29.01.1925, 26.02.1925, 2.05.1925, 19.06.1925, 20.08.1925.
[349] Brief an den Vater, 19.06.1925.
[350] In seinen Briefen nannte Hartmann die Nachnamen der Auftraggeber für die Porträts, doch trotz intensiver Nachforschungen konnten keine Nachfahren ermittelt werden, die im Besitz der Gemälde sind. Nur Herr Hager, als Kind von Hartmann im Aquarell festgehalten, konnte gefunden und interviewt werden. Gespräch am 16.08.2006.

In den Porträts folgte Hartmann seinem Ansinnen, „kein lachende[s] Gesicht oder momentane Gesten“ zu malen.[351] Seine Modelle wirken selbstversunken und reglos, womit sie sich den Porträts der Neuen Sachlichkeit durchaus annähern. Auf die Erstarrung und Unbeweglichkeit des Objektes „Mensch“, wie sie sich in neusachlichen Porträts von Christian Schad und Georg Schrimpf finden,[352] verzichtete Hartmann jedoch. Dies kommt nur in den symbolischen Bildnissen zur Umsetzung.

### 6.2.2. Stadtbilder und Stillleben

Hartmann schloss sich dem Themenkanon der neusachlichen Maler an, deren Blick sich auf das „Hier und Heute“ richtete. Der Alltag vor dem Haus, die Gasse oder der Hinterhof wurden zu bildwürdigen Darstellungen.[353] So malte Hartmann seinen eigenen Hinterhof in den Bildern „Im Garten“ (80) und „Garten mit Schuppen“ (81). Im Gegensatz zu den eher idyllischen Gartenbildern stehen die Gemälde, die Menschen mit der Großstadt konfrontieren. Das „Paar mit Fahrrad“ (77) und die „Frau auf dem Balkon“ (75) wirken vor der unbelebten Stadtkulisse vereinsamt. Die Motive Hartmanns entsprechen damit ikonografisch den Bildern etlicher Zeitgenossen, für deren Stadtbilder es charakteristisch ist, dass sie auffallend ruhig erscheinen. Menschen werden völlig anonym aufgefasst und in die Umgebung der Straße integriert.[354] Insbesondere Hartmanns „Paar mit Fahrrad“ erinnert an Darstellungen von Anton Räderscheidt, der sich immer wieder die Einsamkeit der Menschen vor starren geometrischen Hintergründen zum Motiv nahm und in denen die Figuren reglos voreinander verharren.[355] Vermutlich wurde Hartmann durch die Ausstellung „Neue Sachlichkeit. Deutsche Malerei seit dem Expressionismus“ in der Städtischen Kunsthalle Mannheim angeregt, die er 1925 besucht hatte.[356] Der Ausstellungskatalog belegt, dass von Räderscheidt das Gemälde „Haus Nr. 9“[357] (1921) gezeigt wurde, das zwei Personen vor einem Gebäude stehend abbildet.

---

[351] Brief an die Stiefmutter Helene, 29.03.1925.
[352] Ruhrberg 2005, S. 186f.
[353] Michalski, Sergiusz: Neue Sachlichkeit: Malerei, Graphik und Photographie in Deutschland 1919-1933, Köln 1992, im Folgenden zitiert als: Michalski 1992, S. 16f.
[354] Liska 1976, S. 175.
[355] Schmied, Wieland: Neue Sachlichkeit und Magischer Realismus in Deutschland 1918-1933, Hannover 1969, im Folgenden zitiert als: Schmied 1969, S. 60-62.
[356] Hartlaub, G. F. (Hrsg.): Neue Sachlichkeit. Deutsche Malerei seit dem Expressionismus. Kat. Ausst. Städtische Kunsthalle Mannheim 1925, Köln 1988 (Nachdruck), im Folgenden zitiert als: Hartlaub 1925. Einen guten Überblick über die unterschiedlichen Richtungen der neusachlichen Malerei und ihrer Vertreter bietet Schmied 1969, S. 30-32.
[357] Hartlaub 1925, Kat.-Nr. 91, o. S. Eine Abb. von „Haus Nr. 9“ findet sich in Schäfke, Werner und Euler-Schmidt, Michael (Hrsg.): Anton Räderscheidt (1892-1970) – Retrospektive. Kat. Ausst. Kölnisches Stadtmuseum 1993, Köln 1993, Abb. S. 43.

Das Stadtmotiv „Berliner Tor“ (86) zeigt den Bahnsteig eben jener Haltestelle. Parallel zum Bahnsteig laufen die Schienen, die sich unter einer Brücke hindurch bis in den Hintergrund ziehen. Rechts neben den Schienen ragen ein Semaphor und Gebäude auf. Ikongrafisch ist das Bild den Werken der Neuen Sachlichkeit, die die Präsenz der Technik in der Stadt betonten, zuzuordnen. Dazu gehörten Darstellungen von Bahnübergängen und -schienen, Unterführungen, Brücken und Semaphoren. Gerade der Semaphor wurde in dieser Zeit zu einem Lieblingsmotiv.[358] Hartmann schloss sich mit diesem Bild den neusachlichen Künstlern wie z.B. Reinhold Nägele, Immanuel Knayer und Gustav Wunderwald an, für die die moderne Großstadt ein stetig präsentes Bezugsfeld war und deren Gemälde mit Bahnübergängen und Brücken ihre Faszination für das Konstruktive zeigten.[359]

Hartmanns „Stillleben mit Kaktus“ (83) gibt eine lockere Zusammenstellung diverser Gegenstände, die eine Dissonanz bilden, wieder. Das Stillleben ist auf einem braunen Holztisch arrangiert, der vor einem hellen, beige-grauen Hintergrund steht. Den Mittelpunkt der Darstellung bildet der Kaktus im Tontopf, der kontrastreich durch den dahinter stehenden schwarzen Kubus hervorgehoben wird. Der Topf steht auf einem Teller mit einer Pflanzenknolle, unter dem wiederum ein Blatt Papier hervorragt. Links neben dem Arrangement sind Zettel in einem Kasten verteilt sowie weitere undefinierbare Gegenstände. Ein Porzellantier sticht durch seine helle Farbe, rechts neben der Pflanze, aus dem Stillleben hervor. Die Zusammenstellung der Gegenstände lässt die Szene beinahe surreal wirken. Handelt es sich um eine Zufallskomposition oder ist es ein mühsam zusammengesetztes Stillleben, das Befremden auslösen soll?

Der Kaktus war für Hartmann ein vertrautes Objekt, vielleicht sogar seine Lieblingspflanze, denn er besaß eine Kakteensammlung.[360] Sicherlich war ihm das Motiv aus den Stillleben zeitgenössischer Maler bekannt, denn aus dem Katalog der Ausstellung „Neue Sachlichkeit“ geht hervor, dass von Alexander Kanoldt das „Stilleben VIII“ (1922), das unter anderem einen Kaktus abbildet, ausgestellt wurde.[361] Auch war die stachlige Pflanze ein neusachliches Bildmotiv „par excellence“ – zumindest erscheint sie in der ersten Hälfte der zwanziger Jahre in Stillleben von Alexander Kanoldt, Georg Schrimpf, Georg Scholz und Fritz Burmann. Die Pflanze wurde als Sinnbild für das Geometrische

[358] Michalski 1992, S. 172, S. 176.
[359] Ebd. S. 176.
[360] Briefe an die Eltern, 30.12.1923, 12.01.1926.
[361] Hartlaub 1925, o. S., Kat.-Nr. 50. Eine Abbildung des Stilllebens ist in: Alexander Kanoldt 1881-1939. Gemälde, Zeichnungen, Lithographien. Kat. Ausst. Museum für Neue Kunst Freiburg im Breisgau 1987, hrsg. vom Museum für Neue Kunst, Waldkirch 1987, Abb. S. 44.

oder als lebendige Architektur gesehen. Ebenso wurde ihr eine rein dekorative Funktion zugeschrieben.[362]

### 6.2.3. Ein Wandbild im Auftrag von Fritz Schumacher

Die Italienreise, rege Ausstellungsbeteiligungen und Porträtaufträge vermitteln den Eindruck einer finanziell gesicherten Existenz der Hartmanns, was jedoch nicht zutraf. Die Briefe an den Vater und ein Schreiben an den Senat offenbaren die Armut, unter der sie zu leiden hatten. Am 6. Mai 1925 formulierte Erich Hartmann mit Hamburger Kollegen die folgende Petition an Senator de Chapeaurouge:

> „Herrn Senator Dr. de Chapeaurouge. An den hohen Senat der Freien und Hansestadt Hamburg. Unterzeichnende Künstler zwingt die wirtschaftliche Lage, an den Senat mit folgendem Gesuch heranzutreten: Der Senat wolle eine Summe zur Verfügung stellen, um mit ihr Zeichnungen, Aquarelle und Oelbilder zu erwerben und zum Schmucke der öffentlichen Gebäude, wie Schulen usw. zu verwenden. Sollte es möglich sein, eine Summe zur Verfügung zu stellen, so wäre es wünschenswert, die Preise so zu bemessen, daβ dem Künstler eine wirkliche Hilfe zuteil wird. Da die augenblickliche Lage sehr schlecht ist, ist sofortige tatkräftige Hilfe geboten.
> Hamburg d. 6.5.1925. [Unterschriften:] Erich Hartmann, Karl Kluth, Paul Bollmann, Franz Beck, Henning Edens“[363]

Dem Senat war bekannt, dass in Hamburg viele Not leidende Künstler lebten. Doch gab es zu diesem Zeitpunkt bereits ausgereifte Pläne, wie man dem Missstand entgegentreten wollte oder regte das Schreiben von Hartmann und Kollegen die folgenden Fördermaßnahmen an?

Zunächst wurde 1925 die „Juryfreie Ausstellung zur Förderung Hamburgischer Künstler“, die unter dem Protektorat des Bürgermeisters Carl Petersen und dem Präsidenten der Bürgerschaft, Rudolf Ross, stand, organisiert. Mehr als dreihundert Künstler beteiligten sich an der drei Monate dauernden und im Oktober beginnenden Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle. Die Bürgerschaft hatte 50.000,- Mark bewilligt, die nun zur Verteilung unter den Künstlern kamen. Auch Privatpersonen konnten ausgestellte Werke erwerben. Gustav Pauli nutzte die Gelegenheit, durch Ankäufe den Bestand der Hamburger Künstler innerhalb der modernen Sammlung der Kunsthalle zu erweitern. Eine „Kunstkommission“ (Senatskommission für Kunstpflege) wurde einberufen, die weitere Aufträge an die Künstler vergeben sollte.[364]

---

[362] Michalski 1992, S. 164-166.
[363] StA HH, Akte Senatskommission für die Kunstpflege, 363-2, E b 135 (Maler Erich Hartmann 1925-1931), o. Bl. Nr.
[364] Steckner und Jäger 1983, S. 102f.

Erich Hartmann beteiligte sich an der Ausstellung mit drei Ölgemälden und mehreren Aquarellen, wobei nur eine Arbeit einen Käufer fand. Jedoch wurde ihm ein Auftrag in Aussicht gestellt: „Aber vielleicht kommt (wie ich heute morgen erfuhr) die Belohnung m[einer] Bescheidenheit: es ist auβer dem Ankauf noch beabsichtigt, mir einen Auftrag von 1000,- [Mark] zu geben und zwar irgendwo an öffentlicher Stelle was auf die Wand zu malen (alles nähere freilich steht noch aus).“[365] Hartmann berichtete seiner Familie von dem Projekt der Senatskommission für Kunstpflege, zu der die beiden Bürgermeister Petersen und Ross, die Senatoren Krause, Matthei, de Chapeaurouge, Staatsrat Lippmann und als Senatsreferent und Geschäftsführer Staatsrat Zinn gehörten. Als fachmännische Berater für die Kommission standen Oberbaudirektor Fritz Schumacher und die Museumsdirektoren Gustav Pauli und Max Sauerlandt zur Seite. Zwischen 1925 und 1932 wurden der Kommission mehrmals Mittel zur Förderung der einheimischen Kunst zur Verfügung gestellt. Gedenkmünzen, Büsten, Porträts etc. wurden in Auftrag gegeben, was jedoch zu „losgelösten Kunsterscheinungen“ führte.[366] Deshalb ersann die Kommission ein neues Ziel:

> „Darüber hinaus setzte man sich das Ziel, eine Betätigung zu erwecken, die das Kunstwerk in fester Weise mit dem Leben verbindet. Das bedeutet den Versuch, einen Zusammenhang zu finden mit den Stätten dieses tätigen Lebens, also mit Bauten und öffentlichen Anlagen. […] Weit schwieriger war die Aufgabe bei der Malerei, und deshalb soll hier nun von ihr die Rede sein. Die Kommission sah ihr interessantestes Ziel in dem Versuch, die Malerei wieder mit der Wand des Raumes organisch zu verbinden und ihr so etwas von ihrer verhängnisvollen Heimatlosigkeit zu nehmen. Dieser Aufgabe stand eine doppelte Schwierigkeit entgegen. Die erste liegt darin, daβ hier fast jede Tradition verloren gegangen ist. Nicht nur daβ das Publikum, auch die Maler selbst haben sich an den goldenen Rahmen gewöhnt. Jede Verantwortung dem Raume gegenüber, in den das Bild hereinkommt, ist damit aufgehoben. […] Daneben aber trat eine zweite vielleicht noch gröβere Schwierigkeit hervor. Die Richtung der heutigen Architektur widerstrebt jedem künstlerischen Schmuck.“[367]

Der erste Künstler in Hamburg, der von der Senatskommission mit einem Wandbild beauftragt wurde, war Erich Hartmann:

> „Wir [Fritz Schumacher und Erich Hartmann] einigten uns auf einen Schmuck in der groβen Turnhalle, die ich für eine neue Volksschule in Fuhlsbüttel baute, eine Turnhalle, mit der eine kleine öffentliche Bibliothek verbunden war, und zugleich für allgemeine szenische musikalische Veranstaltungen des Stadtteils dienen sollte, – also eine Art bescheidenen Volkshauses. Hartmann wählte die zwölf Meter breite Saalwand, obgleich die Form der sich hier bietenden Fläche, ein Ergebnis zwischen dem Bogen

[365] Brief an die Eltern, 27.10.1925.
[366] Schumacher, Fritz: 24 Wandbilder in Hamburger Staatsbauten, Hamburg 1932, im Folgenden zitiert als: Schumacher 1932, S. 3.
[367] Ebd. S. 3f.

der hölzernen Deckentonne und dem Bogen einer Bühnennische, äußerst schwierig war.“[368]

Schumacher betont den Schwierigkeitsgrad der von Hartmann ausgewählten Fläche, aber vermutlich hat die große Fläche und die Form Hartmann ganz besonders gereizt, da sie ihn sicherlich an die großformatige und viel bewunderte italienische Freskenmalerei erinnerte. Im Januar 1926 begann Hartmann mit den Entwürfen (KB 1926-3/4/5) für die Turnhalle,[369] die er im Februar Schumacher zur Begutachtung vorlegte:

„Die Zeit seit Elberfeld habe ich vor allem für meinen Auftrag benutzt – Entwürfe für die Wand sind entstanden. Von den 2 Skizzen – eine stellte Ballspieler dar, die andere eine Schule im Freien, entschied sich Oberbaumeister Schumacher (übrigens ein feingebildeter [sic!] Mann mit wirklich künstlerischem Einblick) für die Schule. Mein Verstand findet diesen Entwurf ja auch besser, aber den anderen liebe ich auch weil er kühner und origineller ist.“[370]

Hartmann hatte zunächst während der Schulzeit Skizzen in der Turnhalle gefertigt, um sich Klarheit über die Komposition zu verschaffen. Auch war es ihm wichtig, die Wirkung des Wandbildes im gesamten Raum zu erproben, um so die richtigen Proportionen für das Dargestellte zu finden. Hartmann skizzierte in einem letzten Arbeitsschritt die Figuren in Originalgröße:

„[…] zuletzt zeichnete ich die Figurengruppen in natürlicher Größe: ich legte Papier auf den Boden und zeichnete (Kohle am Spazierstock festgebunden); und wenn die neue Seite fertig war rollte ich auf um das übrige zu zeichnen. Die stehenden Figuren sind bis 2,30 groß. Eine Anregung die Ausführung in fresco zu machen, hab ich doch wegen zu großer Schwierigkeiten bei solcher Größe aufgegeben müssen.“[371]

Das Wandbild (KB 1926-1) realisierte Hartmann während der Osterferien. Die Zeit wurde knapp, so dass er täglich acht bis neun Stunden arbeiten musste. Eine Fortführung der Arbeit während der regulären Schulzeit, in der die Turnhalle für den Sportunterricht genutzt wurde, war undenkbar.

Die bogenförmige Fläche über der Bühne stellt eine Gruppe von zehn Personen unter freiem Himmel in einer hügeligen Fantasielandschaft, in die an eine Architektur erinnernde Elemente integriert sind, dar. Links sitzt ein Mann in einem bodenlangen Gewand mit einer wie zum Gruß erhobenen Hand vor einem hoch aufragenden Kubus. Vor dem Kubus ist am linken Bildrand ein bogenförmiges Architekturfragment aufgestellt. Die

[368] Ebd. S. 7.
[369] S. Anhang Briefe, 12.01.1926.
[370] Brief an die Eltern, 8.02.1926, im Anhang Briefe. Darin weitere Beschreibungen, die die Vorarbeiten für das Wandbild betreffen.
[371] Brief an die Eltern, 8.02.1926, im Anhang Briefe.

Architekturkulisse wird in der unteren Bildhälfte durch einen Hügel verdeckt. Unmittelbar vor dem Mann sitzen drei Frauen, die sich ihm zuwenden. Hinter ihnen ragen ein Baum und ein weiterer Kubus auf. An diesen schließt sich ein rechteckiges und anscheinend rundendes Gebilde an. Eine Figurengruppe von fünf Frauen, von denen einige körperlichen Kontakt miteinander aufnehmen, sitzt bzw. steht vor dem nicht zu identifizierenden Gebilde (KB 1926-2). Fernab von der Gruppe, unten am rechten Bildrand, hockt eine weitere Frau, die in ihrer erhobenen Hand eine Blume hält. Diese bildet eine Diagonale durch das Bild zu der Hand des Mannes. Ihre Figur wird teilweise durch einen vertikal aufragenden dunklen Mast oder Baumstamm verdeckt.

Der barfüssige Mann mit dem kurzen dunklen Haar trägt ein Gewand, das an eine Mönchskutte erinnert. Zieht man den farbigen Entwurf (KB 1926-4) hinzu und geht man davon aus, dass Hartmann die Farben des Entwurfes auf das Wandbild übertrug, so ist zu erkennen, dass es sich um ein braunes Kleidungsstück handelt. Die Gestik des Mannes erinnert an den Segensgruß Christi. Die vor ihm stehenden und sitzenden Frauen auf dem gegenüberliegenden Hügel sind ebenfalls barfuss und tragen bodenlange, einfarbige Kleidungsstücke, die sehr schlicht und ohne jeglichen Zierrat sind und an Tuniken erinnern. Die Halsausschnitte sind zumeist rund und einige Frauen haben über das Kleid noch einen gleichfarbigen Umhang (KB 1926-2/4) geworfen. Nur wenige Kleider weisen Schüssel- oder Röhrenfalten auf. Eine der sitzenden Frauen hat über ihr Haupt einen hellen Schleier gelegt. Die Köpfe der Frauen und insbesondere ihre Physiognomien sind ähnlich gestaltet und weisen keinen Porträtcharakter auf. Ihre Haare liegen eng am Kopf an und manche Frisur erinnert an die Kurzhaarschnitte der 1920er Jahre. Die ihnen verkündete Nachricht oder den Segensgruß nehmen sie mit ernster Mimik und teilweise leicht gesenkten Köpfen auf. Nur die Frau mit der Blume bildet eine Ausnahme; sie ist ganz mit der Pflanze beschäftigt. Vermutlich hatte Hartmann für die Dargestellten zunächst Vorbilder in seinem unmittelbaren Umfeld gesucht, denn die Bleistiftstudie (KB 1926-6) zeigt einen Frauenkopf mit individuellen Gesichtszügen.

Die Kleidung der Figuren mit ihren sparsamen Faltenwürfen scheint ihren Ursprung in bildlichen Darstellungen der „Giotto-Zeit“ (1280-1400) zu haben.[372] Gerade Giotto rief immer wieder die Bewunderung Hartmanns hervor.[373] Jedoch ist für Hartmanns Arbeit festzustellen, dass er sich bei der Gestaltung der Gewänder nicht von Giotto inspirieren ließ, sondern eher von der Malerei eines Simone Martini. Die Kleidung der weiblichen

[372] Der Begriff „Giotto-Zeit“ findet sich bei Poeschke, Joachim: Wandmalerei der Giotto-Zeit in Italien 1280-1400, München 2003.
[373] Briefe an die Eltern, 1.04.1924, 31.08.1924.

Personen im Fresko „Der selige Agostino Novello erweckt ein Kind zum Leben“ von Martini in San Agostino in Siena, das in den zwanziger Jahren des 14. Jahrhunderts entstand,[374] wirkt wie ein Modell für Hartmanns Darstellung. Die Gewänder, die nur wenige Falten haben und ohne Zierrat auskommen, sind eher flächig und nicht plastisch modelliert, was seine Entsprechung bei Hartmann findet. Das Gewand der Frau mit den aufgesteckten geflochtenen Zöpfen in der Mitte des Freskos ist beinahe identisch mit jenem, das die stehende Frau ganz außen in Hartmanns Wandbild trägt. Auch der Schleier auf dem Kopf der Frau, die bei Martini das Kind trägt, findet sich bei Hartmanns dritter sitzender Figur von rechts aus gesehen. Hartmanns Faltenwürfe der Gewänder entsprechen in ihrer Schlichtheit denen von Martini. Seine Bewunderung für die Fresken Simone Martinis ist ebenfalls durch Autografen belegt.[375] Die farbige Gestaltung der Gewänder, sofern sie dem Entwurf (KB 1926-4) entspricht, erinnert mit dem Hell- und Dunkelblau, dem Rot, Gelbgold und Braun, Grau und Schwarz an die Farbigkeit der Kleidung, wie sie in Fresken der italienischen Frührenaissance, z.B. in der Brancacci-Kapelle,[376] vorhanden ist. Hartmann hatte sich länger in Florenz aufgehalten und Santa Maria del Carmine besucht, um die Fresken zu studieren. Die Brancacci-Kapelle in Santa Maria del Carmine wurde von Masolino, Masaccio und Filippino Lippi von 1423 bis 1428 und von 1481 bis 1485 ausgemalt.[377] Dort war Hartmann besonders die Malerei von Masaccio aufgefallen.[378] Die lockere Gruppierung der sitzenden und stehenden Frauen in der Fantasielandschaft von Hartmanns Wandbild könnte ebenfalls von italienischen Fresken inspiriert sein. In der Tornabuoni-Kapelle gruppieren sich im Fresko „Predigt des Johannes in der Wüste“ in der linken Hälfte stehende und sitzende Frauen um den predigenden Täufer.[379] Es ist offensichtlich, dass Hartmann seine Gruppierung auflockerte, indem er weniger Frauen in größeren Abständen voneinander darstellte. Die Ansicht der männlichen Figur von der Seite mit einer Menschengruppe vor sich entspricht der Darstellungstradition des predigenden und segnenden Jesus. Ein starker ikonografischer Bezug kann zur Bergpredigt hergestellt werden. Die Rede des sitzenden Christus an die stehenden Apostel und das Volk findet sich in zahlreichen christlichen Darstellungen seit dem vierten Jahrhundert. Die Bibel als Bildquelle beschreibt einmal den Schauplatz des Geschehens als eine Ebene

[374] Martindale, Andrew: Simone Martini, Oxford 1988, T. 77.
[375] Brief an die Eltern, 31.08.1924.
[376] Roettgen 1996, S. 99-117, T. 43-61.
[377] Ebd., S. 93.
[378] Brief an die Eltern, 1.04.1924.
[379] Roettgen 1997, S. 199, T. 98.

(Lk 6, 20-47) oder einen Berg (Mt 5-7).[380] Ein weiterer Bezug ist zu den Darstellungen Christi als Lehrender, die es ebenfalls seit dem vierten Jahrhundert gibt, erkennbar.[381]
Der von Hartmann dargestellte Raum ist kein Abbild eines real existierenden Ortes. Die kubischen Formen rufen Assoziationen an eine Architektur wach, jedoch wird durch fehlende Ausstattungsmerkmale die Topografie zu einer anonymen Bühne, auf der sich das Geschehen abspielt. Vielleicht entschied Hartmann sich bewusst für diese Art der Komposition, um somit Bezug auf den Realraum zu nehmen, denn direkt unter dem bogenförmigen Feld mit dem Wandbild lag eine Theaterbühne.
Hartmann integrierte ein christliches Motiv in das profane Umfeld einer Turnhalle, wobei sich im weiteren Sinne das christliche Thema der Lehre auf die Schule als Lehranstalt übertragen lässt und somit passend scheint. Hartmann selbst bezeichnete sein Bild als „Schule im Freien".[382] Es gelang ihm, in seinem Wandbild eine bemerkenswerte Synthese zu vollziehen. Figuren, die der biblischen Geschichte entnommen sind und in ihrer Gestaltung in Anlehnung an das Personal italienischer Fresken des *Trecento* und der Frührenaissance entstanden, wurden von ihm in eine surrealistisch wirkende Landschaft integriert.

Zur Vorbesichtigung des Wandbildes durfte nur Hartmanns Freundin und Kollegin Gretchen Wohlwill kommen, bevor am 8. Mai die „Bildweihe" mit über sechzig Gästen stattfand.[383] Der Auftraggeber Fritz Schumacher war zufrieden mit der Komposition:

> „Zugleich ist bemerkenswert, mit wie wenigen Figuren der Künstler diese Fläche beherrscht. Als inhaltliches Motiv hat er den Lehrenden und seine Gemeinde gewählt. Aber auch den Menschen, der auf eigenen Wegen seine Anregung sucht, läβt die vereinzelte Figur unten rechts im Bilde, die sich in die Betrachtung einer Blume vertieft, zu seinem Rechte kommen. Ich bin manchmal gefragt worden, weshalb der Künstler die vielen senkrechten und horizontalen Elemente in sein Bild gebracht hat. Mir ist das nie zweifelhaft gewesen. In diesem Saal wirken stets irgendwelche Requisiten der Turnhalle – hängende Taue, Leitern, Reckstangen – für den Besucher mit; das Wiederkehren verwandter Linien im Bilde verhindert, daβ es ganz fremd zu dieser Umgebung im Gegensatz steht."[384]

Auch Gustav Pauli war begeistert von dem Wandbild: „Sogar Doktor Pauli, der sonst immer sehr zurückhaltend und kühl ist äuβerte: er halte das Bild für eine sehr glückliche

[380] N. N.: Bergpredigt, in: Lexikon der christlichen Ikonographie. Allgemeine Ikonographie, Bd. I, hrsg. von Engelbert Kirschbaum, Sonderausgabe, Freiburg im Breisgau 1994 (1968), Sp. 270f.
[381] Bloch, Peter: Lehrer, Lehrszenen, in: Lexikon der christlichen Ikonographie. Allgemeine Ikonographie, Bd. III, hrsg. von Engelbert Kirschbaum, Sonderausgabe, Freiburg im Breisgau 1994 (1971), Sp. 86-88.
[382] Brief an die Eltern, 8.02.1926.
[383] Briefe an die Eltern, 12.01.1926, 8.02.1926, 2.05.1926, 18.05.1926, im Anhang Briefe. Die Autografen geben Auskunft über die Genese des Wandbildes und die Feierlichkeiten zur Einweihung.
[384] Schumacher 1932, S. 7f.

architektonische Lösung und man würde mir wohl nur angenehmes über die Arbeit sagen."[385] Als das Wandbild 1929 in der Dezember-Ausgabe der Hamburger Zeitschrift „Der Kreis" publiziert wurde,[386] wandten sich 17 Künstler und ihre Mäzene mit dringenden Briefen an Fritz Schumacher oder suchten den Oberbaudirektor persönlich auf, um ebenfalls Aufträge in Hamburger Staatsbauten zu bekommen. Schumacher setzte sich zwar für den Kunstpflege-Fonds ein, hatte jedoch „keine Kraft und Zeit", sich auch noch um die Vergabe der Aufträge zu kümmern.[387]

Als 1931 von der Senatskommission für Kunstpflege eine Besichtigung der Wandbilder Hamburgs für die Vertreter der Presse veranstaltet wurde,[388] fand Hartmanns Arbeit positive Aufnahme:

> „Eine sehr schwierige Aufgabe hat Erich Hartmann in der Volksschule Fuhlsbüttel gelöst. Dort harrte das breite Bogenfeld in der Turnhalle einer Ausmalung, die das Kompositionsgeschick des Künstlers auf die Probe stellte. Hartmann hat eine Lösung gefunden, die beachtenswert ist und Figuren – Turnerinnen [sic!] – im Stil der neuen Sachlichkeit gut in die Fläche hineinkomponiert."[389]

### 6.2.4. Zusammenfassung

Die Neue Sachlichkeit bedeutete die Rückkehr zur Gegenständlichkeit. Seit 1920 mehrten sich in Deutschland die Anzeichen, dass die Künstler nun eine distanzierte, gegenstandsbezogene Sicht- und Malweise vertraten. Die Träume und das Pathos des Expressionismus machten einer neuen Nüchternheit Platz.[390] Ab 1920 war das Ende des Expressionismus immer wieder postuliert worden, jedoch besiegelte für die bildende Kunst erst die Ausstellung „Neue Sachlichkeit" 1925 in Mannheim definitiv das Ende einer als nunmehr abgeschlossen betrachteten Epoche.[391]

Erich Hartmann fügte sich in die neusachliche Malerei ein. Seine symbolischen Bildnisse, Stadtbilder, das Stillleben und die Porträts entsprechen ikonografisch den Bildern der Neuen Sachlichkeit und zeigen die Vielseitigkeit des Künstlers, der sich nur wenige Jahre zuvor intensiv mit der expressionistischen Kunstrichtung auseinandergesetzt hatte, auf.

---

[385] Brief an die Eltern, 18.05.1926.
[386] Tüngel, Richard: Neue Bilder von Erich Hartmann, in: Der Kreis 12 (1929), im Folgenden zitiert als: Tüngel 1929, S. 704-706.
[387] StA HH, Akte Senatskommission für die Kunstpflege, 363-2, B 11 (Staatliche Hilfe für freie Künstler 1929-1930), Bl. 7.
[388] StA HH, Akte Senatskommission für die Kunstpflege, 363-2, D 8 (Besichtigung der im Auftrage der Kunstpflegekommission ausgeführten Wandmalereien usw. in staatlichen Gebäuden 1929-1933), Bl. 7.
[389] N. N.: Gegenwartskunst in Hamburg, in: Hamburger Nachrichten, 6.02.1931, o. S.
[390] Einen sehr guten Überblick zur Stil- und Begriffsgeschichte der Neuen Sachlichkeit gibt Michalski 1992, S. 15-20.
[391] Ewers-Schultz 2004, S. 46.

Herausragend ist in jenen Jahren das Wandbild, in dem es Hartmann überzeugend gelang, ein christliches Motiv im neusachlichen Stil umzusetzen.

Hartmann war, seiner Biografie und Kunst folgend, durch das Studium der Renaissance-Fresken in Italien 1924 zu der neoklassizistischen Tendenz innerhalb der Neuen Sachlichkeit gelangt – anscheinend ohne die Rezeption der zeitgenössischen Malerei in Italien. In den zwanziger Jahren wurden für die deutschen Künstler die zeitgenössischen Maler, wie Giorgio de Chirico und Carlo Carrà, zum Vorbild. Diese wiederum hatten auf die Malerei der Frührenaissance zurückgegriffen und sich dem tektonisch-plastischen Realismus eines Masaccio oder Ucello verpflichtet. Insbesondere die Synthese aus Realismus und traditioneller Klassizität bewunderten die deutschen Künstler und setzten sie in ihren eigenen Werken um.[392] 1925 hatte Hartmann die erste Ausstellung neusachlicher Malerei in Mannheim besucht, weil er dort zur selben Zeit seinen Schwager porträtierte.[393] Die Ausstellung in der Städtischen Kunsthalle zeigte ein breites Spektrum neusachlicher Malerei.[394] Unter den ausgestellten Künstlern waren die Maler Burmann, Kanoldt, Räderscheidt und Schrimpf, denen Hartmann in seiner Ikonografie nahe stand. Insbesondere lassen sich Bezüge zur Münchner Gruppe mit Kanoldt und Schrimpf, die den Neoklassizismus repräsentierte,[395] herstellen. Auch lernte Hartmann in einer Ausstellung in Düsseldorf Werke von George Grosz kennen,[396] der die veristische Richtung der Neuen Sachlichkeit vertrat, mit der er sich jedoch nicht künstlerisch auseinandersetzte. Die Ablehnung der vor einigen Jahren von Erich Hartmann noch selbst vertretenen expressionistischen Kunstrichtung wurde 1926 überdeutlich:

> „Hinterher war ich bei Flechtheim und im Kronprinzen Palais wo ich doch manches Gute sah – vor allem freilich die Franzosen – ein Stilleben von Vlamink sehr gut Derain sehr fein auch ein Porträt von Richard Strauss von Liebermann gemalt – sehr gut. Wie gesagt alle Kunst die sich nach Paris orientiert oder dort zu Hause ist. Hingegen Kokoschka Schmidt Rottluff [sic!] Kirchner Nolde alles wahre Barbaren.“[397]

Die Hamburger Kollegen Hartmanns waren auf ihren Reisen, Ausstellungsbesuchen und in den von ihnen organisierten Sonderausstellungen aktueller Kunst mit verschiedensten

---

[392] Michalski 1992, S. 15.
[393] Briefe an den Vater, 6.06.1925, 19.06.1925. Hartmanns kehrten erst Ende Juni nach Hamburg zurück, Brief an die Eltern, 30.06.1925.
[394] Hartlaub 1925. Einen guten Überblick über die Richtungen der neusachlichen Malerei bietet Schmied 1969, S. 30-32.
[395] März, Roland: Realismus und Sachlichkeit, in: Realismus und Sachlichkeit. Aspekte deutscher Kunst 1919-1933. Kat. Ausst. Nationalgalerie Berlin 1974, hrsg. von den Staatlichen Museen zu Berlin, Berlin 1974, S. 21.
[396] Brief an Frau Hager, 22.09.1926.
[397] Brief an Ida, 07.09.1926.

Kunstrichtungen konfrontiert worden und setzten sich dann im eigenen Werk mit den Stilen auseinander. Eine Abkehr von der expressionistischen Bildauffassung wurde um 1924/25 in Hamburg offensichtlich und eine Beruhigung der Formensprache setzte ein,[398] wobei jedoch zu berücksichtigen ist, dass sich nur einige Hamburger Maler neusachlichen Tendenzen öffneten. Dazu gehörten Anita Rée, Otto Fischer-Trachau, Heinrich Stegemann, Otto Rodewald, Otto Tetjus Tügel, Eduard Hopf, Rudolf Neugebauer, Johannes Wüsten und Erich Hartmann.[399] Ob es in Hamburg eine spezielle Ausprägung der Neuen Sachlichkeit gab, der Hartmann zugeordnet werden kann, ist schwer zu beurteilen, denn zu den wenigsten Malern, die zu den Vertretern dieses Stiles gezählt werden, liegen Werkverzeichnisse vor. Die meist recht knappen und eher sparsam bebilderten Künstler-Monografien reichen für eine sachgemäße Beurteilung nicht aus.

### 6.3. Ausstellungen mit der Sezession und Aufstieg zu einem führenden Maler Hamburgs

Die Hamburger Presse begrüßte nach Sichtung der fünften Ausstellung der Hamburgischen Sezession 1924 den Stilwandel vom Expressionismus zur Neuen Sachlichkeit.[400] Hartmanns Aquarelle, die italienische Motive zeigten, wurden gelobt.[401] In den folgenden zwei Jahren fielen die Gemeinschaftsausstellungen der Hamburgischen Sezession aus, so dass keine Kritiken vorhanden sind. 1927 war den Journalisten in der Ausstellung der Hamburgischen Sezession die Tendenz zur neusachlichen Malerei positiv aufgefallen, aber trotzdem hagelte es Kritik und die Presse machte sich in Karikaturen über die Sezessions-Künstler lustig.[402] Die achte Ausstellung der Hamburgischen Sezession fand im März 1928 in der Hamburger Kunsthalle statt. Es wurde eine Aufteilung der Ausstellung unternommen: Während im Kellergeschoß Ölbilder, Aquarelle, Zeichnungen und Grafiken gezeigt wurden, standen die Räume des Kunstvereins in der Hamburger Kunsthalle unter dem Thema der Raumgestaltung. Die Wohnräume waren von Karl Schneider entworfen und möbliert worden. Einige Maler und ein Bildhauer der Sezession durften für diese

[398] Ewers-Schultz 2002, S. 29.
[399] Für die neusachlichen Tendenzen in Hamburg vgl. Ewers-Schultz 2002, S. 29; Bruhns, Maike: Anita Rée. Leben und Werk einer Hamburger Malerin 1885-1933, Hamburg 1986, S. 106; Heydorn, Volker Detlef: Maler in Hamburg 1886-1945, Bd. I, hrsg. vom Berufsverband bildender Künstler Hamburg, Hamburg 1974, im Folgenden zitiert als: Heydorn 1974, Bd. I, S. 104-112; Hartleb, Renate: Der sozialkritische Verismus, in: Realismus und Sachlichkeit. Aspekte deutscher Kunst 1919-1933. Kat. Ausst. Nationalgalerie Berlin 1974, hrsg. von den Staatlichen Museen zu Berlin, Berlin 1974, S. 31.
[400] Weimar 2003, S. 15.
[401] Piper, Carl Anton: Hamburger Sezession – Kunsthalle, in: Hamburger Nachrichten, 17.04.1924, o. S., abgedruckt in und zitiert nach: Jaeger und Steckner 1983, S. 98f. Welche Werke Hartmann ausstellte, ist nicht bekannt, weil zu dieser Ausstellung kein Katalog publiziert wurde.
[402] Weimar 2003, S. 15-18.

Räume Kunstwerke gestalten.[403] Hartmann teilte sich den Wohnraum mit dem Bildhauer Karl Opfermann, mit dem er freundschaftlich verbunden war.[404] Hartmann entschied sich für zwei großformatige Gemälde (88, 89). Die sechs von dem Architekten Karl Schneider gestalteten Wohnräume wurden zwar sehr von der Presse gelobt, jedoch war man der Ansicht, dass „die strengen Formen der Möbel, die kräftigen Farben der Wände und Hölzer zu sehr auf die Bilder drücken.“[405] Etliche Künstler, die Gemälde zeigten, wurden des Plagiats international bekannter Künstler wie Picasso, Braque und Odilon Redon bezichtigt. Nur Erich Hartmann, Dorothea Maetzel-Johannsen und Otto Rodewald entkamen den Anschuldigungen und wurden als „eigenwüchsige Talente“ anerkannt.[406]

Hartmann hoffte, dass sich nach der begeisterten Aufnahme des Wandbildes seine finanzielle Lage durch weitere Aufträge festigen würde. Ein Artikel von Richard Tüngel in der Zeitschrift „Der Kreis“ im April 1926 verhalf Hartmann zu größerer Popularität.[407] Darin wurden „Frau mit Fruchtschale“ (72), „Frauen beim Ankleiden“ (73) und „Italienische Landschaft (Casamicciola)“ (74) abgebildet. Tüngel lobte besonders die „Abstraktion, die darauf hinausgeht, die grundlegenden Formen so klar wie möglich in ihrer vielfältigen Gegensätzlichkeit herauszuarbeiten und zueinander in geistigen Zusammenhang zu bringen.“[408] Nach Erscheinen der April-Ausgabe von „Der Kreis“ meldeten sich bei Hartmann viele Leute, von denen er schon lange nichts mehr gehört hatte und auch neue Bekanntschaften entstanden bedingt durch den Aufsatz.[409] Zu den neuen Freunden gehörte Egbert Baumann, den Hartmann im Dezember 1926 kennen lernte. Baumann war seit 1914 Leiter des Wohlfahrtsamtes in Altona und nebenberuflich Maler.[410] Hartmann glaubte, in ihm einen Förderer seiner Kunst gefunden zu haben, denn Baumann vermittelte ihm den Auftrag, den prominenten Schauspieler Willi Wilhelmi zu porträtieren.[411]

---

[403] Jäger und Steckner 1983, S. 117.
[404] Brief an die Eltern, 13.01.1924. In diesem Brief berichtete Hartmann von seiner Geburtstagsfeier, zu der er auch die Opfermanns eingeladen hatte.
[405] Sieker, Hugo: Hamburger Sezession, in: Vossische Zeitung, 21.04.1928, abgedruckt in und zitiert nach: Jäger und Steckner 1983, S. 123.
[406] Ebd.
[407] Tüngel war studierter Architekt und Kunsthistoriker. Unter Fritz Schumacher hatte er eine Führungsposition (Baurat) in der Baubehörde Hamburgs inne und war Mitglied der Hamburgischen Sezession, vgl. Weimar 2003, S. 38f.
[408] Tüngel, Richard: Erich Hartmann, in: Der Kreis 4 (1926), S. 151.
[409] Brief an die Eltern, 2.05.1926.
[410] Für Egbert Baumann vgl. Bruhns 2001, Bd. II, S. 60-62.
[411] Brief an die Eltern, 6.12.1926. Willi Wilhelmi, ein Altonaer Schauspieler, war der Liebling des Groß-Hamburger Publikums. Der Auftrag an Hartmann wird von Hoffmann erwähnt, vgl. Hoffmann 1929, Bd. II,

Die positiven Besprechungen seiner Arbeiten hatten insgesamt eine Steigerung der Aufträge zur Folge. Hartmann erhielt von Juli bis Dezember 1926 zahlreiche Porträtaufträge in Hamburg und Berlin. In Berlin ergriff er die Initiative und versuchte, geschäftliche Kontakte zu Westheim, dem Herausgeber vom „Kunstblatt", und seinem Galeristen Flechtheim weiter auszubauen. Auch über private Treffen mit alten Bekannten in der Hauptstadt, darunter die Bildhauerin Milly Steger, die er bereits seit 36 Jahren kannte, und Gustav Heinrich Wolff, ebenfalls Bildhauer und alter Schulkamerad, hoffte er Aufträge zu bekommen.[412] 1928 konnte Hartmann mit Hamburger Kollegen in der Galerie Neumann und Nierendorf ausstellen, wobei die „Büglerin" (84) Aufmerksamkeit erregte: „Am besten gefielen Erich Hartmanns ‚Büglerin', Kurt Löwengarts [sic!] Landschaftsaquarelle und ein Knabenbildnis von Heinrich Stegemann."[413]

Als 1927 das Groß-Altona-Gesetz in Kraft trat und zehn Landgemeinden an die Stadt Altona angeschlossen wurden, bekam Hartmann den Auftrag, eine Aquarellmappe („Altona, die Stadt der Parks an der Elbe", P 1927) zu erstellen:

> „Der preußische Ministerpräsident Braun wird in diesen Tagen hier erwartet und Altona oder der Magistrat will sich für die Unterstützung der Vergrößerung durch die preußische Regierung erkenntlich zeigen. Braun wird eine Aquarellmappe von 12 Blättern mit Motiven aus Großaltona überreicht bekommen, die ich gemacht habe. Für die 12 Blätter habe ich 1000,- erhalten. Es war eine ziemliche Anstrengung, Tag für Tag bin ich mit dem Rad los und es war nicht immer ganz leicht charakteristische und repräsentative Punkte aus den 10 neuen Gemeinden zu finden. Meine Auftraggeber waren sehr zufrieden."[414]

Ein weiteres Einkommen hatte Hartmann in den zwanziger Jahren durch seine Lehrtätigkeit an der „Mädchenmalschule" von Gerda Koppel, die er bereits im April 1921 aufgenommen hatte.[415] Aber auch „unentgeltliches" künstlerisches Schaffen war für den Sezessionisten üblich: Hartmann war sehr gefragt, wenn es um die Raumausstattung bei den Künstlerfesten ging. 1927 malte er Plakate für das Altonaer Künstlerfest und mit seinem Freund Opfermann dekorierte er im selben Jahr einen Saal für die Feier des Vereins „Hamburger Künstlerfeste", dem hauptsächlich die Sezessions-Mitglieder angehörten.

---

S. 531. In einem Brief vom 19.08.1929 an Paul Theodor Hoffmann nennt Hartmann ebenfalls das Porträt, vgl. StA HH, Bestand Paul Theodor Hoffmann, Nr. 424-88/27, Sig. 21.

[412] Briefe an Ida und die Eltern, 26.07.1926, 30.07.1926, 5.09.1926, 6.09.1926, 7.09.1926, 9.09.1926, 17.09.1926, 7.10.1926.

[413] Schwimmer, Max: Kunstausstellungen in Berlin, in: Kunst und Künstler, 27. Jahrgang (1928-1929), Berlin 1929, S. 116.

[414] Brief an die Eltern, 10.08.1927.

[415] Archiv der Hochschule für Bildende Künste in Hamburg, Personalakte Erich Hartmann, Bl. 32 sowie Brief an den Vater, 4.04.1921.

1928 übernahm Hartmann die Aufgabe, „zwei große Schinken“ für das Fest der Hamburgischen Sezession zu malen.[416]

1927/28 gehörte Erich Hartmann zu den führenden Künstlern Hamburgs, der mit seinen Arbeiten im Gegensatz zu vielen seiner Kollegen Anerkennung fand. In diesen Jahren war er Mitglied der Jury der Hamburgischen Sezession, die über die Aufnahme von neuen Mitgliedern zu entscheiden hatte und die Gemälde und Plastiken für die Ausstellungen auswählte.[417] Ebenso gehörte Hartmann bis 1933 zur Aufnahmekommission des Altonaer Künstler-Vereins, dem er 1925 beigetreten war.[418] Hartmann schloss sich den Aktivitäten der Hamburgischen Sezession und des Altonaer Künstler-Vereins an. So fuhr er z.B. mit Kollegen im April 1927 zur Edvard Munch-Ausstellung nach Berlin und wurde Ostern 1928 als Delegierter der Hamburger Künstler im Auftrag des Senates nach Nürnberg zur Eröffnung der Dürer-Ausstellung geschickt.[419]

Hartmann hatte sich bereits zu Beginn der zwanziger Jahre in die Hamburger Kunst- und Kulturszene integriert. Nun war er durch seine Erfolge an die Spitze der führenden Künstler Hamburgs gelangt. Sein künstlerisches Schaffen wurde von der Öffentlichkeit geschätzt und die Institutionen drückten ihre Anerkennung durch die Vergabe weiterer Aufträge an den Künstler aus.

## 7. Sezessionsstil 1928-1933

### 7.1. Staatsaufträge, Künstlernothilfe, Mäzene und Freunde – Rettung vor dem Ruin

Als der Vater von Erich Hartmann 1928 verstarb, fielen für das Ehepaar Hartmann die finanziellen Zuwendungen in Notzeiten weg. Die erwartete Erbschaft blieb aus, weil es 1930 bei der Aufteilung des Erbes zu Streitigkeiten zwischen den Geschwistern kam und die väterliche Kunst- und Buchhandlung in Konkurs ging. Hartmann war von nun an auf sich gestellt. Jedoch sorgten die Senatskommission für Kunstpflege, seine Mäzene und Freunde in Hamburg für Aufträge und Unterstützung in unterschiedlicher Art, so dass Hartmann weiterhin als Maler arbeiten konnte.

Durch die Weltwirtschaftskrise hatte sich auch die Situation der bildenden Künstler zu Beginn der dreißiger Jahre dramatisch zugespitzt. Kunst wurde in Notzeiten als überflüssiger Luxus betrachtet, so dass Verkäufe von Kunstwerken immer schwieriger

[416] Briefe an die Eltern, 14.01.1927, 16.04.1927, 22.06.1927, 12.02.1928.
[417] Vgl. Jäger und Steckner 1983, S. 106, S. 116.
[418] Hartmann blieb bis 1953 eingeschriebenes Mitglied des Vereins, vgl. Bruhns 2001, Bd. II, S. 180.
[419] Briefe an die Eltern, 14.01.1927, 16.04.1927, 22.06.1927, 12.02.1928.

wurden. Hinzu kam, dass die Künstler als Freiberufler sozial nicht abgesichert waren.[420] In Hamburg wurde unter Mitwirkung von Erich Hartmann im November 1931 die Künstlernothilfe gegründet, die vom finanziellen Ruin bedrohte Hamburger Künstler unterstützen wollte. Die Organisation der Künstlernothilfe bestand aus einem Ehrenausschuss, der vom Senat geführt wurde, sowie einem Kuratorium, zu dem unter anderem Gustav Pauli und Fritz Schumacher gehörten.[421] Hartmann war Mitglied des geschäftsführenden Arbeitsausschusses. Bereits 1932 geriet er derartig in finanzielle Not, dass er sich an die von ihm mitgegründete Organisation wenden musste. Im Februar und April 1932 flossen Zahlungen an Hartmann. Als Gegenleistung für diese finanzielle Unterstützung sandten die Künstler, auch Hartmann, so genannte Dankgaben an die Organisation.[422]

Hartmann hatte in seinem Freundes- und Bekanntenkreis zu jener Zeit insbesondere zwei Mäzene, die versuchten, ihm Aufträge zu vermitteln und Verkäufe zu fördern. Dazu gehörte Egbert Baumann, den Hartmann bereits Mitte der zwanziger Jahre kennen gelernt hatte und der ihm mehrfach Porträtaufträge verschaffte.[423] Ebenso wohlwollend stand ihm die Familie Hager gegenüber. Hartmann hatte die Hagers 1926 kennen gelernt, als er von ihrem Sohn (P 1926) ein Aquarell fertigte. Von Ende der zwanziger bis Mitte der dreißiger Jahre durfte Hartmann kleine Verkaufsausstellungen in dem weitläufigen Haus der Hagers in Blankenese veranstalten und wurde zu Besuchen mit seiner Frau nach Sylt eingeladen.[424] Das Ehepaar machte in dieser Zeit häufiger Reisen nach Sylt, denn die ehemalige Hartmann-Schülerin Gabriele Schweitzer-Daube besaß ein Haus in Kampen. Hartmann durfte mit seiner Frau jedes Jahr einige Wochen dort verbringen, bevor Schweitzer-Daube mit ihrer Familie anreiste.[425] Weitere Reisen waren sporadisch möglich: Im Oktober 1930 fuhren die Hartmanns nach Frankreich, um Paris und Arles zu besuchen.[426] Im August und September 1932 hatte sich durch die Künstlernothilfe und

[420] Bruhns 2001, Bd. I, S. 42.
[421] StA HH, Akte Senatskommission für Kunstpflege, 363-2, J 13 (Begründung einer Organisation und Maßnahmen zur Nothilfe für die bildenden Künstler Hamburgs sowie Sitzungsberichte des Kuratoriums für die Nothilfe 1931-1933), Bl. 2. Für die Veranstaltungen der Künstlernothilfe vgl. Bruhns 2001, Bd. I, S. 42-44.
[422] StA HH, Akte Senatskommission für Kunstpflege, 363-2, J 13 (Begründung einer Organisation und Maßnahmen zur Nothilfe für die bildenden Künstler Hamburgs sowie Sitzungsberichte des Kuratoriums für die Nothilfe 1931-1933), Bl. 3, Bl. 45, Bl. 48, Bl. 61.
[423] Briefe an die Stiefmutter Helene, 6.12.1926, 11.08.1930.
[424] Freundliche Auskunft von C. Hager, Sohn der Hagers, in einem Interview am 16.08.2006.
[425] Freundliche Auskunft von B. Hechler, Tochter von Gabriele Schweitzer-Daube, in einem Interview am 23.04.2005.
[426] Briefe an die Stiefmutter Helene, 7.07.1930, 21.07.1930, 11.08.1930, 5.10.1930, 20.01.1931, 18.04.1931, 21.08.1931.

einige private Aufträge die finanzielle Situation gebessert, so dass sie eine mehrwöchige Reise nach Italien antreten konnten.[427]

Ohne die staatliche und private Hilfe wäre Hartmann gezwungen gewesen, seine künstlerische Tätigkeit aufzugeben, um einen anderen Beruf zu ergreifen. Durch die finanzielle und moralische Unterstützung gelang es Hartmann, die Krisenjahre zu überstehen und sich künstlerisch weiter zu entwickeln.

## 7.2. Gemälde und Wandbilder

### 7.2.1. Porträts, Genrebilder, Akte

Ein Ausnahmewerk Hartmanns, das aber bereits ein für den Sezessionsstil typisches bildnerisches Mittel aufweist, ist das Gemälde „Zwei Frauen“ (88), das Hartmann für die achte Ausstellung der Hamburgischen Sezession malte. Die Körper und die Gesichter der Dargestellten erinnern an die neusachlichen, schematisierten Physiognomien, wobei die Lebendigkeit durch den Verzicht auf Hautfarben verloren geht und die Gestalten wie Skulpturen wirken. Es stellt sich die Frage, ob Hartmann sich mit dieser Gestaltung der im Ausstellungsraum vorhandenen Skulptur seines Kollegen und Freundes Karl Opfermann anpassen wollte. Auch erinnert die abstrahierte Architekturkulisse mit den skulpturhaften Figuren an surreale Bildwelten. Es wäre möglich, das Bild in Verbindung zum aufkommenden Surrealismus in Hamburg zu setzen, der von Edgar Ende vertreten wurde. Die Figuren in den Gemälden von Ende sind zu Denkmalen erstarrt und werden von kaltem Licht ausgeleuchtet.[428]

In dem Gemälde „Zwei Frauen“ (88) fällt die rote Linie zur Abgrenzung und Betonung des Körperlichen, die für den Sezessionsstil an Bedeutung gewinnen wird, auf. Auch in den Porträts von 1928 manifestieren sich leichte stilistische Veränderungen, die als Vorboten des Sezessionsstiles gewertet werden können. Das individuelle Aussehen der porträtierten Frauen in den Gemälden „Junges Mädchen“ (91) und „Frau mit Perlenkette“ (92) bleibt zwar erhalten, jedoch verlieren die Inkarnate ihre Lebendigkeit, indem sie als fast einheitliche Farbflächen wiedergegeben werden. Ebenso wurde in den Porträts eine rote Linie zur partiellen Rahmung des Gesichtes und der Hände verwendet.

Im Porträt seines Mäzens Egbert Baumann (99), das im Juli und August 1929 entstand, hat sich die rote Linie zu einem breiten Konturstrich weiterentwickelt. Das Gesicht Baumanns ist in realistischer Weise dargestellt, weshalb die rahmende rote Linie, die fast seinen

[427] Brief an die Stiefmutter Helene, 16.10.1932 und Reisebericht von Hartmann (zwischen den Briefen) 27.08.-7.09.1932.
[428] Vgl. für den Surrealismus in Hamburg Heydorn 1974, Bd. I, S. 111.

ganzen Kopf umgibt, sehr grob wirkt. Der Körper des Mannes und seine Bekleidung werden in abstrahierter Weise erfasst. Seine Hände erinnern an ineinander verschränkte Krebsscheren und eine Hand scheint nur vier Finger zu besitzen. Der Hintergrund teilt sich in großformatige, verschiedenfarbige Flächen, die keinen Rückschluss zulassen, wo der Porträtierte Modell saß. Hartmann baute durch die Verwendung verschiedener Stilmittel einen spannenden Kontrast auf, der den Betrachter irritiert: Der abstrahierte Hintergrund und die skizzenhafte Ausführung der Kleidung und Hände bilden einen deutlichen Gegenpol zu der realistischen Darstellung des Gesichtes.

Im folgenden Jahr entstanden die Porträts „Max Brauer“ (103) und „Mann mit Buch“ (104), wobei von Max Brauer, der als ganze Figur dargestellt wurde, nur das obere Drittel des Bildes erhalten geblieben ist. Hartmann lernte den Oberbürgermeister von Altona wahrscheinlich 1929 im Rahmen der Kunstausstellung Altona kennen, deren Schirmherrschaft Brauer übernommen hatte.[429] Hartmann gehörte zur Kommission der Ausstellung, die für die Auswahl und Hängung der Werke verantwortlich war.[430] Ob es sich bei dem Porträt des ersten Bürgermeisters um eine Auftragsarbeit handelte und dieser tatsächlich Modell stand, ist nicht bekannt. Verkauft wurde es nicht, weil Hartmann das Bild zerschnitt und die Rückseite der Leinwand 1971 für das Gemälde „Vor roter Wand“ (267) verwendete.[431] Für beide Porträts ist charakteristisch, dass die Physiognomien der Männer in realistischer, aber dennoch leicht abstrahierter Weise erfasst werden, was besonders auf die Ausführung der Inkarnate zutrifft. Im Vergleich mit dem Porträt von Baumann werden nun für die Modellierung des Gesichtes in gröberer Art Farbflächen aneinandergesetzt. Somit nähert sich die Gestaltung mit ihrer Abstrahierungstendenz dem abstrakten, aus Farbflächen bestehenden Hintergrund an. Dies gilt insbesondere für den „Mann mit Buch“.

Die schwarzweiße Fotografie des Gemäldes von Max Brauer zeigt, dass Hartmann keinen abstrakten Hintergrund wählte, sondern eine Räumlichkeit mit einem gemusterten Boden und einem Regal oder Kamin rechts von Brauer andeutete. Die rote Linie kommt bei „Max Brauer“ und dem Kniestück des lesenden Mannes viel sparsamer zum Einsatz als noch im Jahr zuvor im Porträt von Baumann. Zu einem Übergreifen des flächigen Stiles des Hintergrundes auf den Vordergrund kommt es in „Mann mit Buch“. Eine schwarze Farbfläche wird partiell über die graue Partie der Beine gelegt, so dass der Körper fast

[429] Für die Kunstausstellung in Altona 1929 vgl. Heydorn 1974, Bd. I, 161f.
[430] Brief an die Stiefmutter Helene, 8.09.1929, 24.09.1929 (in einem Brief).
[431] Heydorn vertritt die Ansicht, dass Hartmann das Bild aus Dankbarkeit gegenüber der SPD-Regierung von Altona malte und es im Dritten Reich aus Angst vor Kritik zerschnitt, vgl. Heydorn 1976, S. 16f.

deformiert wirkt. Dies wird jedoch durch das Einführen einer zarten grauen Linie vermieden, die die Kontur der Figur nachzeichnet.
Insgesamt zeigen die Porträts eine Entwicklung von einer feineren zu einer gröberen Darstellungsweise auf und es lassen sich Variationen des Stiles erkennen, wobei zu beachten ist, dass die Gesichter der Dargestellten nur leicht von der künstlerischen Entwicklung betroffen sind. Die realistische bzw. auf Erkennbarkeit angelegte Erfassung des Individuums sollte auf keinen Fall verloren gehen.

Erst bei der Darstellung von anonymen Modellen, bei denen es nicht um ein realistisches Bildnis ging, erlaubte Hartmann sich eine größere künstlerische Freiheit. In den Genrebildern tritt ein Charakteristikum des neuen Stiles, wie es bereits ansatzweise für den „Mann mit Buch“ galt, in forcierter Form in Erscheinung: Die Farbe bleibt nicht mehr an den Gegenstand gebunden, sondern geht über ihn hinaus. Um den Gegenstand als solchen kenntlich zu machen, werden die Konturen der dargestellten Objekte mit einfachen Linien in die Fläche gesetzt.
Das vermutlich erste Werk anhand dessen diese Vorgehensweise ausprobiert wurde, ist die „Frau am Fenster“ (98). Zunächst fertigte Hartmann eine Skizze (P 1929), in der er mit wenigen Strichen das Wesentliche erfasste. Eine kleine Farbstudie (P 1929) diente der weiteren Kompositionsfindung und gibt, da das Gemälde verschollen ist, Auskunft über seine farbige Gestaltung. Farbstudie und Gemälde veranschaulichen das Aneinandersetzen großflächiger rundlicher und teilweise eckiger Formen. An einigen Stellen verlässt die Farbe den Gegenstand: Das Dunkelgrau der Wand geht in den Boden über und auch der partiell schwarz gestaltete Rock der Frau läuft über seine eigentliche Begrenzung hinaus. Damit die natürlichen Formen des Körpers erhalten bleiben, wird eine weiße Konturlinie zur Wiederherstellung des Körpers herangezogen. Ein weiteres Merkmal des neuen Stiles bilden die Pinseltupfen, die an der Wand und auf dem Boden aufgetragen sind und somit die Flächen beleben. Hartmann entschied sich vielleicht bewusst für eine Darstellung der Frau in Rückenansicht, wodurch die Wiedergabe der Gesichtszüge entfiel, so dass das Gemälde stilistisch einen einheitlicheren Eindruck vermittelt als die Porträts.
Diese Art der Gestaltung setzte sich in den nächsten Jahren fort, wie das großformatige Gemälde „Bauernpaar“ (116) belegt. Bei einem Vergleich des Bauernpaares mit dem Gemälde „Frau im Stuhl“ (120) ist zu erkennen, dass Hartmann in der farbigen Gestaltung noch freier wurde. Die rote Linie und die nicht mehr an den Gegenstand gebundenen Farben blieben erhalten. Allerdings wurden nun die Farben einiger Objekte zur Belebung

anderer herangezogen. Dies zeigt sich an den Beinen und Schuhen der „Frau im Stuhl“: Die grüne Farbe des Rockes und der Wand wird ebenfalls für grob gesetzte vertikale Striche und breitere Flächen an den Beinen genutzt. Dadurch wurde eine gewisse Strenge, die bisher durch die monochrome Gestaltung der Farbflächen entstand, aufgehoben. Die Gesichter der Figuren beider Bilder wurden von Hartmann farblich und formal in die abstrahierende Gestaltungsweise eingebunden.

Wie weit die Gestaltungsmöglichkeiten des neuen Stiles reichen konnten, schien Hartmann in den drei Gemälden „Am Meeresstrand“ (113, 114, 115) ausprobiert zu haben. Einige Körper der badenden und sich am Strand aufhaltenden Menschen sind sehr gegenständlich dargestellt und greifbar nah, wohingegen die Körperlichkeit anderer Figuren sich nahezu auflöst und einen transparenten Eindruck vermittelt. Die rote Linie wird sehr unterschiedlich eingesetzt: Sie kann eine feine, die Körper umgebende Kontur, aber auch ein breiter Strich sein, der einen Kontrast zu anderen Flächen bildet. In mehreren Skizzen (P 1932) für diese Serie wurde vom Maler die Figurenkonstellation erprobt. Ein weiteres künstlerisches Medium wurde jetzt nachweislich für die Findung der Komposition für Hartmann wichtig: die Collage. Auf welchem Weg der Künstler die Technik der Collage kennen lernte, ist nicht zu erschließen. Vielleicht ist sie in Verbindung mit seiner Begeisterung für den Kubismus zu sehen und er kannte die Collagen von Braque und Picasso.[432] Wobei anzumerken ist, dass Hartmanns Collage in diesem Fall nachweislich eine Vorarbeit für ein Gemälde und kein vollendetes Kunstwerk ist. Zunächst fixierte er mit Nadeln die zurechtgeschnittenen Schnipsel verschiedener Papiersorten auf Karton, bis er die endgültige Position gefunden hatte und die Schnipsel festklebte. In einem zweiten Schritt wurden an einigen Stellen Linien und Striche eingezeichnet sowie bestimmte Abschnitte koloriert. Insbesondere für die Gestaltung der unterschiedlichen Farbflächen in den Gemälden schien die Collage von Bedeutung gewesen zu sein.

Kennzeichnend für die Serie der Strandbilder ist, dass Hartmann mit der Wahrnehmung des Betrachters spielt: Nur in einem Gemälde (114) ist die Horizontlinie klar zu erkennen, wohingegen in den anderen Gemälden die Grenze zwischen Meer und Himmel nicht auszumachen ist.

Sehr gut wird die Entwicklung des Sezessionsstiles durch den Vergleich der Akte deutlich. Das im Januar 1929 vollendete Bild „Kniender Akt“ (93) und der im Februar folgende „Rückenhalbakt“ (94) ähneln einander, weisen aber schon unterschiedliche Möglichkeiten

[432] Für die Entstehung der Collage vgl. Wescher, Herta: Die Geschichte der Collage. Vom Kubismus bis zur Gegenwart, Sonderausgabe, Köln 1974.

in der Gestaltung auf. Der Januarakt wirkt lebendiger, weil die Haut durch die Verwendung unterschiedlicher Rosa- und Beigetöne feiner nuanciert ist. Der Februarakt scheint aus Porzellan zu sein, da die Haut eher monochrom wiedergegeben wird. Zudem weist die linke Seite des Rückens eine Schattenpartie auf, die einen harten Kontrast zur restlichen Haut bildet. Gemeinsam ist den Akten wieder die rote Linie zur Rahmung der Körperkontur. Der Vordergrund der Bilder, in dem die Akte stehen bzw. sitzen, wird der Authentizität der Figur entsprechend erfasst: ein Stuhl, auf dem die eine Frau sitzt und vermutlich eine Bettstatt, auf dem die Kleidung des Modells liegt. Der Hintergrund löst sich dagegen in Farbflächen auf.

Vier Jahre später entstehen die beiden sitzenden Akte (118, 119), die durch die farbige Gestaltung ihre weibliche Fragilität verlieren und sehr massiv wirken. Die hellen und dunklen Farbflächen sprengen nahezu die realen Körperformen. So hat die graue Farbfläche rechts im Bild, die sich über Hüfte, Bauch und Schulterbereich hinzieht, zur Folge, dass der Körper aus den Fugen gerät. Die feine weiße Linie, die die Taille der Frau nachzeichnet, wird durch den kräftigen Eindruck der Farbflächen überspielt und kaum noch wahrgenommen. Dadurch lösen sich die natürlichen Proportionen der eigentlich schlanken Figur auf. Ein wichtiger Aspekt ist nun die Verwendung der Farbe Rot, die in vorigen Werken mal dünner und dann wieder dicker aufgetragen die Körperkontur rahmte und jetzt von Hartmann auf die ganze Bildfläche des Hintergrundes appliziert wurde. Konturen wurden zusätzlich in Blau und Weiß gezogen. In stilistischer Hinsicht wird im Vergleich zu den vorigen Aktdarstellungen die Entwicklung zu einer stärker abstrahierenden Darstellungsweise deutlich. In den Genrebildern „Am Meeresstrand“ (113, 114, 115) und „Am Flügel“ (117) von 1932 fällt die zunehmende „Gesichtslosigkeit“ der Figuren auf. Hartmann passte zwar noch die Hautfarbe an die Figur an, aber auf die Darstellung von Augen, Nase und Mund wurde verzichtet.

Hartmann gelang es, den Abstrahierungsprozess in seinen Genrebildern und Akten gleichwertig auf Figur und Raum zu übertragen, wohingegen in seinen Porträts gewisse Widersprüche in der stilistischen Gestaltung bestehen blieben.

### 7.2.2. Maritime Motive, Landschaften und Stillleben

Hartmann, der sich bereits während seiner Studienzeit vom Hamburger Hafen und dem maritimen Ambiente angezogen fühlte, malte im Sommer 1930 einen „Kutter am Kai“ (102). Es fällt auf, dass in diesem Bild nur der Vordergrund, der Boden der Kaianlage, dem Sezessionsstil nahe kommt. Der Kranwagen vor dem Boot und die Aufbauten des Schiffes sind, wie im dazugehörigen Aquarell (P 1930), sehr detailliert wiedergegeben. Ein Jahr später gelang Hartmann die Übertragung der flächenhaften Gestaltung, die für den sich ausbildenden Sezessionsstil typisch war, auf die gesamte maritime Landschaft. Anhand der Gemälde „Boote am Strand“ (106) und „An der Elbe“ (107) lässt sich dies nachweisen. Die Boote sind in einfachster Form wiedergegeben, wobei das Boot im Vordergrund in dem Gemälde „An der Elbe“ partiell eine Rahmung durch die rote Linie erfährt. Tupfen in einigen Farbflächen und die Ungewissheit, wo die Horizontlinie in „Boote am Strand“ ist, entsprechen den stilistischen Eigenheiten der bereits zuvor besprochenen Gemälde. Durch das Bild „An der Elbe“ wird deutlich, dass Hartmann konsequent die neue Art der Komposition für seine Landschaften umzusetzen begann. Die Landschaft wurde vom Vorder- bis zum Hintergrund mit unterschiedlichen, aneinander gesetzten Farbflächen durchkomponiert.

Diese Kompositionsweise setzte sich 1931/32 in seinen Landschaftsbildern und Gemälden mit maritimen Motiven, z.B. „Haus im Grünen“ (109), „Landschaft mit Windmühlen“ (110) und „Martigues“ (111), fort.

Für die Stillleben fällt es aus zwei Gründen schwer, die Entwicklung des Sezessionsstiles nachzuvollziehen: Erstens sind die in den Katalogen der Sezession genannten Stillleben[433] aus jener Zeit verschollen, und zweitens malte Hartmann vergleichsweise wenige Stillleben. Das früheste Stillleben im Sezessionsstil ist vermutlich jenes mit den Strohblumen (90), welches wegen seiner vereinfachenden Darstellungsweise den Beginn der Entwicklung des Sezessionsstiles kennzeichnet. Da nur eine Abbildung in schwarzweiß vorliegt, kann keine Aussage darüber getroffen werden, wie die farbige Gestaltung aussah und ob die rahmende rote Linie zum Einsatz kam. Offensichtlich ist jedoch die abstrahierte Wiedergabe der Blumenvase mit ihrem Inhalt und des auf dem Tisch liegenden Bücherstapels.

[433] In den Katalogen von 1929-1933 ist jeweils nur ein Stillleben pro Ausstellung vermerkt, wohingegen mehrere Landschaften und Porträts genannt werden. Vgl. Kat. Kunstausstellung Altona Malerei. Plastik. Graphik. Veranst. vom Altonaer Künstler-Verein, Hamburg 1929; Kat. 10. Ausstellung der Hamburgischen Sezession 1931 verbunden mit einer Sonderausstellung Karl Schneider – Architektur, Hamburg 1931; Kat. 12. Ausstellung Hamburgische Sezession, Gemälde – Plastik – Architektur, Hamburg 1933.

Das Stillleben „Vanitas“ (96) ist die Wiederholung eines Motivs aus dem Frühwerk (28) des Künstlers, das nun im Sezessionsstil gemalt wurde. Die Aquarellstudie (P 1929), die dem Gemälde vorausging, weist einige Details aus dem früheren Werk, z.B. das Muster an der Wand, auf. Im Gemälde von 1929 wurde das Muster dann in eine braungelbe Fläche, die den Hintergrund aufteilt, verwandelt. Die flächige Gestaltung einiger Objekte, zu denen der Totenkopf und das blaue Tuch gehören, führt zur Vereinfachung der Gegenstände. Diese Gestaltung wurde jedoch nicht konsequent auf alle Objekte (z.B. Buch und Schriftrolle) angewendet, so dass ein Widerspruch in stilistischer Hinsicht entsteht. Für den Hintergrund ist dagegen eine einheitliche flächige Gestaltung charakteristisch.

### 7.2.3. „Bilder“ für Hamburger Bauten

Erich Hartmann war in den vergangenen Jahren zu einem renommierten Künstler Hamburgs aufgestiegen und wurde von Privatleuten sowie den Institutionen der Städte Altona und Hamburg mit Aufträgen versehen. Jedoch setzte sich die Begeisterung, die Ende der zwanziger Jahre wiederholt für sein Wandbild von 1926 geäußert wurde, für seine folgenden Arbeiten nicht fort. Es kam zu Protesten und negativen Urteilen, die vermutlich durch die ablehnende Haltung der Öffentlichkeit gegenüber dem neuen Stil von Hartmann bedingt waren.

Im Sommer 1928 wurde Hartmann beauftragt, für den Wartesaal des Hauptbahnhofes ein großformatiges Gemälde zu malen,[434] das er im Oktober 1928 vollendete und welches zunächst Zustimmung fand: „Mein groβes Verkehrsbild von Blankenese hat bisher ungetadelten Beifall gefunden, gestern waren die Herren der Stadt hier und haben sich sehr anerkennend geäußert – es wird auch reproduziert, in Zeitungen und im Kreis besprochen.“[435] Gerade zu diesem Zeitpunkt sah Hartmann sich mit seiner künstlerischen Entwicklung auf dem richtigen Weg:

> „Alles was bisher nur Ansätze Versprechungen waren und oft dem Zufall überlassen, alles was auf dem Wege vom Kopf über Auge zur Leinwand verloren ging, das scheine ich jetzt restlos zum Ausdruck bringen zu können. Wie eine Erlösung und ein groβes Geschenk ist es mir geworden nach all den Jahren der Quälerei, des Hoffens und so oft des Resignierens.“[436]

[434] Die Quellen belegen eindeutig, dass es sich um ein Gemälde handelte, das gemalt und dann wieder abgehängt wurde, und nicht um eine Wandbild, wie bei Bruhns angegeben, vgl. Bruhns 2001, Bd. II, S. 182.
[435] Brief an die Stiefmutter, 17.10.1928. Eine Besprechung und Abbildung konnte in Kunstzeitschriften nicht gefunden werden.
[436] Brief an die Stiefmutter Helene, 17.10.1928, im Anhang Briefe.

Doch nur wenige Tage später, nachdem das Bild aufgehängt worden war, kam es zum Eklat. Hartmanns Freundin Gretchen Wohlwill schrieb an ihre Sezessionskollegin Alexandra Povorina:

> „Ein Bild von Hartmann, das große ‚Blankenese', das er für den Wartesaal des Hauptbahnhofs gemalt hat, ist nachdem es einige Tage gehangen hatte wieder entfernt [worden] auf einen Protest der ‚Künstlerschaft' hin [sic!]. Wer das ist, die protestiert haben weiß ich nicht, wohl wieder die um Kistenmacher. Hartmann besucht mich auch häufiger und brachte mir auch netter Weise seine Entwürfe für die Wandmalereien im Studentenheim, mit denen er übrigens auch auf Widersprüche und ärgerliche Schwierigkeiten stößt. Er nimmt das alles nicht schwer und doch macht er mir im Ganzen einen etwas bedrückten Eindruck."[437]

Was genau zu dem Protest führte, kann nicht rekonstruiert werden. Jedoch kann davon ausgegangen werden, dass das Motiv, die stilistische Fassung und die entsprechenden Entwürfe den Auftraggebern bekannt waren, denn dies war bei Aufträgen von öffentlichen Institutionen üblich. Gretchen Wohlwill gab den Protest der Künstlerschaft als Grund für die Abhängung an und vermutete Kistenmacher als Stimmungsmacher gegen das Bild. Wohlwill bezog sich damit auf die Hamburgische Künstlerschaft und ihren konservativ eingestellten Flügel, dessen Wortführer der Maler Fritz Kistenmacher war. Kistenmacher hatte sich bereits 1925 empört über den Einfluss ausländischer Künstler auf Hamburg geäußert und stand der Avantgarde und auch der Hamburgischen Sezession negativ gegenüber,[438] weshalb eine Ablehnung des Bildes seinerseits aus stilistischen Gründen gut denkbar ist. Vielleicht handelte es sich um eine abstrahierte, dem Sezessionsstil angenäherte Darstellungsweise, die keine realistische Wiedergabe des Motivs „Blankenese" war.

Wie Gretchen Wohlwill in ihrem Brief andeutete, hatte Hartmann weitere Probleme. Im April 1928 hatte er voller Freude seinen Eltern berichtet, dass Gustav Pauli ihm anvertraut hätte, er würde einen Staatsauftrag von der Senatskommission für Kunstpflege erhalten. Mindestens 2000,- Mark seien als Lohn zu erwarten.[439] Im Juni 1928 kam die Bestätigung von offizieller Seite: In der Mensa im Studentenhaus Neue Rabenstraße 13 sollten von Hartmann drei Wandbilder (KB 1928/29-1) gemalt werden.[440] Jedoch konnte erst ein Jahr später mit der Ausführung der Bilder begonnen werden, weil von mehreren Personen Einwände gegenüber den Entwürfen Hartmanns geltend gemacht wurden. Fritz

[437] AVK, Ordner Gretchen Wohlwill, o. S. Brief von Wohlwill an Povorina am 28.10.1928.
[438] Für Fritz Kistenmacher vgl. Bruhns 2001, Bd. I, S. 20f., S. 65.
[439] Brief an die Eltern, 7.04.1928.
[440] StA HH, Akte Senatskommission für Kunstpflege, 363-2, E b 135 (Mappe 1928. Maler Erich Hartmann 1925-1931), Bl. 3.

Schumacher und Max Sauerlandt standen hinter den Entwürfen, wohingegen Senator de Chapeaurouge, Staatsrat Zinn und weitere Beteiligte immer wieder Einspruch erhoben und Änderungen verlangten. Die stetig neu an den Künstler herangetragenen Verbesserungsvorschläge wurden zu einer Nervenprobe, bis Hartmann schließlich um Klärung bat, wer alles auf die Gestaltung der Bilder Einfluss nehmen dürfe.[441] Es wurde entschieden, dass nur Schumacher, Sauerlandt und Pauli bei den Entwürfen ein Mitspracherecht hätten.[442]

Die drei Wandbilder (KB 1928/29-2/3/4) hatten das Studentenleben zum Thema und bezogen sich somit unmittelbar auf das universitäre Umfeld. Die Vorarbeiten (KB 1928/29-5/6/7) vermitteln einen Eindruck, wie die Motive „Fußballspieler", „Vorlesung" und „Diskussion" farbig gestaltet waren. Die Fotos lassen den neuen Stil Hartmanns erkennen. Das Bild „Diskussion" (KB 1928/29-4) zeigt drei Studenten in einer Studier- oder Studentenstube, die angeregt um einen Tisch gruppiert miteinander diskutieren. Sowohl die Räumlichkeit als auch die Proportionen der Figuren sind realistisch erfasst, jedoch entspricht der Stil nicht dem natürlichen Vorbild. In schematisierter Form werden die Physiognomien der Studenten wiedergegeben. Auch die Bücher im Regal werden mit minimalen Strichen angedeutet und die auf dem Regal liegende Skulptur ist bar jeder Plastizität und wirkt wie ein an die Wand geworfener Schattenriss. Gegenstände und Figuren erhalten ihre Konturen durch zarte und auch breite rahmende Linien. Für die Darstellung des Bodens und der Wand sind große, verschiedenfarbige Flächen aneinander gesetzt. Sanfte Übergänge oder ein Verwischen der Farbränder werden vermieden, so dass das Bild durch die Farbflächen grob gegliedert wird. Der Boden des Raumes erhält eine gewisse Tiefe durch horizontal verlaufende und sich in den Hintergrund bewegende gestrichelte Linien. Die beiden anderen Bilder sind im gleichen Stil gemalt.

Ein Bericht Erich Hartmanns über die Entstehung der Wandbilder, der die Streitigkeiten zwischen den unterschiedlichen Parteien beschreibt, ging im Juni 1929 an die Senatskommission.[443] Doch auch während der Ausführung im September 1929 war Hartmann immer wieder Anfeindungen durch Studenten und Universitätspersonal ausgesetzt gewesen. Ihm wurde vorgeworfen, dass die Dargestellten aussähen, „als ob sie aus dem Moabiter Strafgefängnis entlassen seien"[444] und der Wandschmuck sei so

[441] Ebd. Bl. 7-9.
[442] StA HH, Akte Senatskommission für Kunstpflege, 363-2, D 11 (Wandbilder im Studentenhaus), o. Bl. Nr.
[443] StA HH, Akte Senatskommission für Kunstpflege, 363-2, E b 135 (Mappe 1928. Maler Erich Hartmann 1925-1931), Bl. 11. Der Bericht vom 2.07.1929 ist dem Anhang Briefe beigefügt.
[444] Brief an die Stiefmutter Helene, 8.09.1929, 24.09.1929 (ein Brief), im Anhang Briefe.

hässlich, dass „eines Tages ein Tintenfaß gegen die Bilder fliegen“[445] könnte. Von offizieller Seite bekam Hartmann jedoch Lob zugesprochen. So ließ Baurat Richard Tüngel verlauten, er habe Hartmann nicht um diese schwierige Aufgabe beneidet und ebenso verteidigte Fritz Schumacher die Wandbilder.[446]

Trotz der sich fast über ein Jahr hinziehenden Streitigkeiten und der kritischen Reaktionen auf die drei Wandbilder erhielt Hartmann im Juni 1931 erneut einen Auftrag von Fritz Schumacher. Er sollte ein Wandbild für den Turnsaal der Schule Beim Pachthof in Horn fertigen. Gleichzeitig wurde Willem Grimm mit der Ausgestaltung des Gymnastikraumes in derselben Schule beauftragt.[447] Hartmann entschloss sich für die Darstellung von Ballspielern (KB 1931). Aufgrund des knappen Fotomaterials fällt ein Vergleich mit den vorigen Bildern nicht leicht. Auffällig ist jedoch, dass der Maler dem Geschehen keinen festen Rahmen gab, denn die Farbe läuft in breitflächigen Bahnen zum Rand aus. Das Motiv wurde nur durch die Andeutung des Hintergrundes und den die Ballspieler umgebenden Raum grob eingegrenzt. Die fehlende Begrenzung des Dargestellten ist ebenso für die Wandbilder des Sezessionskollegen Grimm festzustellen.[448] Im Vergleich mit den Wandbildern von 1929 zeigt sich eine Weiterentwicklung des Stiles, denn nun sind partiell größere Farbflächen gesetzt worden, aus denen die Figuren durch Konturlinien herausgearbeitet wurden. So hat z.B. die Dreiergruppe links zwischen dem mittleren und dem rechten Spieler eine dunkle, abgerundete, kegelförmige Farbfläche zwischen sich. Diese Fläche geht in das Bein des mittleren Spielers und in die Hose des rechten Spielers über. Durch hellere Linien wurden die Körperglieder der Spieler herausmodelliert.
Das Motiv der Ballspieler hatte Hartmann bereits 1926 für das Wandbild in Fuhlsbüttel (KB 1926-5) vorgesehen, welches nun in variierter Form und stilistisch dem Sezessionsstil entsprechend ausgeführt wurde. Den „Ballspielern“ war kein rechter Erfolg vergönnt, doch durch die Kulanz des damaligen Kunsthallendirektors Gustav Pauli kam es zu keinem weiteren Eklat:

> „Vor ein paar Tagen habe ich mir die in dem Neubau der Schule Pagenfelderstraße [heute: Beim Pachthof] ausgeführten Wandarbeiten des Herrn Hartmann im Turnsaal und des Herrn Grimm im Gymnastiksaal angeschaut. Die Malerei des Herrn Grimm

[445] Ebd.
[446] Brief an die Stiefmutter Helene, 27.10.1929, im Anhang Briefe und vgl. Schumacher 1932, S. 8f. Einen umfassenden Bericht unter Einbezug zahlreicher Quellen über die Geschichte des ehemaligen Stadthauses und die Streitigkeiten um die Wandbilder in der Mensa liefert Hipp, Hermann: Ein bürgerliches Stadthaus mit reicher Vergangenheit, in: uni hh. Berichte. Meinungen aus der Universität Hamburg 3 (1985), S. 34-45.
[447] StA HH, Akte Senatskommission für Kunstpflege, 363-2, E b 135 (Mappe 1931. Maler Erich Hartmann 1925-1931), Bl. 2, Bl. 3, Bl. 5.
[448] Schumacher 1932, Abb. S. 36 (Wandbild von Willem Grimm im Gymnastiksaal der Schule Pachthofweg).

finde ich ausgezeichnet und unbedingt für ihren Platz geeignet. Von der Malerei Hartmann [sic!] kann ich dieses nicht sagen, obwohl ich anerkenne, daβ es sich um die Leistung eines tüchtigen Künstlers handelt. Aus diesem Grunde stimme ich auch in diesem Falle der Abnahme zu. Gez. Pauli“[449]

Auch Schumacher verwies einige Jahre später darauf, dass „diese Grenzgestaltung zwischen Wirklichkeit und stilisierten Vorgang nicht überall Zustimmung finden wird.“[450] Jedoch legte er dar, dass es eben ein Charakteristikum der Arbeiten Erich Hartmanns war, zum Teil eine realistisch-gegenwärtige Welt und zum anderen eine idealistisch-unwirkliche Welt zu zeigen.[451]

Die Senatskommission für Kunstpflege organisierte im Februar 1931 eine Rundfahrt für die Pressevertreter zu zahlreichen Wandbildern, die von der Kommission in Auftrag gegeben worden waren. Werke von Anita Rée, Rolf Nesch, Karl Kluth, Willem Grimm, Friedrich Wield und Hartmann wurden besichtigt. Besonders an der Vorführung des Wandbildes von Hartmann in der Fühlsbüttler Turnhalle von 1926 war der Kommission gelegen. In der Presse wurde das Wandbild wegen des „Kompositionsgeschicks“ im breiten Bogenfeld der Halle und des neusachlichen Stiles gelobt.[452] Die erst kürzlich entstandenen und somit aktuellen Arbeiten von 1929 und 1931 wurden den Journalisten nicht gezeigt. Man könnte schließen, dass sie aufgrund der mangelnden Akzeptanz und negativen Urteile von unterschiedlichen Parteien vor der Presse versteckt bleiben sollten. Dies bedeutet zugleich, dass der neue Stil Hartmanns zu diesem Zeitpunkt keine Zustimmung fand und deshalb sein altes Wandbild im neusachlichen Stil gezeigt wurde. Nur in der Publikation „Neues Altona“ (1929) von Paul Theodor Hoffmann wurde das Triptychon in der Mensa wegen seiner modernen Darstellungsweise des Studentenlebens gelobt und als „glücklich getroffen“ bezeichnet.[453]

[449] StA HH, Akte Senatskommission für Kunstpflege, 363-2, E b 135 (Mappe 1931. Maler Erich Hartmann 1925-1931), Bl. 7.
[450] Schumacher 1932, S. 8.
[451] Ebd. S. 8f.
[452] StA HH, Akte Senatskommission für Kunstpflege, 363-2, D 8 (Besichtigung der im Auftrage der Kunstpflegekommission ausgeführten Wandmalereien usw. in staatlichen Gebäuden. 1929-1933), Bl. 7, Bl. 11, Bl. 12.
[453] Hoffmann 1929, Bd. II, S. 532.

### 7.2.4. Hartmann und Kollegen – Austausch und Abgrenzung

Der Sezessionsstil begann sich 1928 im Werk von Erich Hartmann zu entwickeln. In dem Jahr fing Hartmann an, eine zart die Körperkonturen umgebende und auch zur Trennung einzelner Glieder genutzte rote Linie zu verwenden. 1929 wurde diese Kontur- bzw. Trennungslinie viel breiter und bildete somit einen Kontrast zu den daneben liegenden Flächen. Ebenso verlor in diesem Jahr die Farbe ihre Bindung an die im Bild dargestellten Gegenstände und Personen und trat über die natürliche Form der Körper hinaus. In einigen Gemälden beleben Tupfen größere Farbflächen und insgesamt fällt auf, dass die großformatigen Farbflächen ohne Übergänge aneinandergesetzt wurden. Hartmann wandte diese Prinzipien der Komposition bis 1932/33 an. Danach folgte eine freiere Gestaltung, indem die meist monochromen Farbflächen durch Striche und Schlieren in anderen Farben aufgelockert wurden. Als Studien für Gemälde entdeckte Hartmann eine neue Technik: Für die Findung der Komposition wurde jetzt, neben Zeichnung und Aquarell, die Collage als Vorarbeit eingesetzt.

Durch die Flächenkomposition kommt es in den späteren Werken, wie die beiden sitzenden Akte von 1933 (118, 119) oder auch die „Boote am Strand“ (106) aufzeigen, zu einem Spiel mit der Wahrnehmung des Betrachters: Wo hört das Meer auf, wo fängt der Horizont an? Was für Körper haben die Frauen, dicke oder dünne?

Thematisch überwiegen die Darstellungen von Menschen, es folgen Landschaften und nur wenige Stillleben. In den Porträts wurde der Sezessionsstil zwar auf den Körper des Dargestellten angewendet, jedoch nicht auf sein Gesicht, was wohl durch den gewünschten Erhalt der individuellen Physiognomie bedingt war. Die Genrebilder mit ihren anonymen Modellen ähneln thematisch jenen voriger Schaffensperioden, in denen der Mensch in eine Tätigkeit versunken ist. Die Landschaftsbilder sind auf die Erfahrbarkeit der Natur angelegt und spiegeln eine ruhige, beschauliche Natur wieder, in die sich der Betrachter versenken kann. Sie spielen mit der Wahrnehmung und fordern den Betrachter zur Ergänzung oder Infragestellung des Gesehenen heraus.

In einem Gespräch mit Richard Tüngel, das in Auszügen in „Der Kreis“ im Dezember 1929 erschien, wurde Hartmanns angestrebte Überwindung des einstigen „monumentalen“, neusachlichen Stiles offensichtlich. Hartmann suchte den Weg von der „Strenge“ zur „Lockerung“, aber er wollte die Natur auch nicht „verstoßen“, sondern versuchen, sie „durch die Mittel der Darstellung auf eine neue Ebene zu transponieren.“[454] 1933 definierte Hartmann sein künstlerisches Schaffen folgendermaßen:

[454] Tüngel 1929, S. 704.

> „Die Natur wurde mir zum Rohstoff, der erst geformt werden muβte. […] Ohne die Transformation durch die künstlerische Gestaltung bleibt die Natur Chaos, nur geordnet ist sie dem Betrachter als künstlerisches Erlebnis wahrnehmbar. Und es ist nicht möglich, eine Kunstform gegen die Natur zu schaffen, sonst bleibt sie bei allen Qualitäten Kunstgewerbe oder eine Sprache, die niemand versteht.“[455]

Hartmann suchte nicht die vollkommene Abstraktion, sondern wollte zu neuen Ausdruckformen in seiner Malerei durch Reduktion und Deformation des Naturvorbildes gelangen.

Die dargestellte künstlerische Entwicklung traf in Hamburg nicht nur auf Hartmann zu. Etliche seiner Kollegen arbeiteten ebenfalls an dem „neuen“ Stil, weshalb an dieser Stelle ein bisher von der Forschung nicht unternommener Vergleich stattfinden soll, um so die Gemeinsamkeiten bzw. Unterschiede in Stil und Ikonografie herauszuarbeiten.
Hugo Sieker erwähnte 1931 in einer Ausstellungskritik, dass sich die Bilder einiger Sezessionisten zum verwechseln ähnlich seien.[456] Vielleicht waren die Bilder „Boote am Strand“ von Hartmann (106) und „Boote“ von Fritz Kronenberg, die beide im Monatsheft „Der Kreis“ abgebildet wurden,[457] gemeinsam ausgestellt. Trotz der starken Ähnlichkeit fällt auf, dass Kronenberg nicht ganz so frei in seinem künstlerischen Ausdruck wurde wie Hartmann. Kronenberg legte Wert darauf, dass die einzelnen Planken, aus denen sich das Boot zusammensetzt, erkennbar blieben. Auch der Himmel und das Meer wurden durch einen Horizontlinie getrennt, wohingegen Hartmann sich gerade in diesen beiden genannten Punkten eine viel größere künstlerische Freiheit nahm.
Noch stärker fallen die malerischen Korrespondenzen zwischen den Landschaftsbildern von Hartmann und Karl Kluth auf. Beide zogen zur Strukturierung einzelner Flächen im Bild Tupfen heran. Im Boote-Bild (106) von Hartmann wurde die links neben und die vor dem Boot liegende Strandfläche genauso durch Tupfen aufgelockert, wie es z.B. in dem Bild „Norwegen“[458] (1931) von Kluth der Fall ist. Die „Küste in Nordschleswig“[459] (1931) von Kluth und Hartmanns Bild „An der Elbe“ (107) zeigen ebenfalls eine sehr ähnliche Kompositionsweise für den Himmel auf. Das Aneinandersetzten von Farbflächen gewann an Bedeutung, wobei Kluth stärker an der Umrandung der Farbflächen arbeitete. Um auf

[455] Hartmann, Erich: Selbstporträt, in: Der Kreis 3 (1933), S. 142.
[456] Sieker, Hugo: Hamburger Kunst auswärts, in: Der Kreis 11 (1931), im Folgenden zitiert als: Sieker 1931, S. 626f.
[457] Der Kreis 11 (1931), o. S., Abb. der „Boote“ von Hartmann und Kronenberg.
[458] Der Kreis 11 (1931), o. S., Abb. „Norwegen“ von Kluth.
[459] Kat. Ausst. Karl Kluth zum 100. Geburtstag. Gemälde 1923-1970. Hamburger Kunsthalle 1998, hrsg. von der Hamburger Kunsthalle, Köln 1998, Abb. 8.

dem Weg des Deiches eine Tiefenwirkung zu erzielen, verwendete Kluth rote Farbe, die er als gestrichelte Linien in den Hintergrund des Bildes führte. Auch Hartmann wählte dieses Mittel, um in seinem Bild „Haus im Grünen“ (109) Raumtiefe zu erzeugen. Die Serie „Am Meeresstrand“ (113, 114, 115) von Hartmann erinnert an Kluths „Badende II“[460] von 1928 oder auch an Kluths Wandbild[461] in der Schule Alstertal. Besonders die im Wandbild links stehende Frau, die sich das Hemd über den Kopf zieht, weist eindeutige Parallelen zu Hartmanns im Wasser sitzender Frau auf, die die gleiche Bewegung vollzieht. Gemeinsam ist Hartmann und Kluth ebenso die Verwendung der roten Linie, die bei beiden schon sehr früh in den Gemälden vorhanden ist und von anderen Sezessionskollegen später aufgenommen werden wird.[462] Die Linie rahmt partiell die Körper oder dient zur Trennung von Gliedern. Hartmann hatte 1928 damit begonnen. Von Kluth wurde die Körperkonturen betonende rote Linie vermutlich erst nach seinem Besuch im Sommer 1929 bei Edvard Munch ausgebildet. Da es kein Werkverzeichnis für das Oeuvre von Kluth gibt, konnte dies nur anhand eines Vergleiches von Katalogabbildungen geschlossen werden.[463]

Das Aufkommen der roten Linie in den Werken der Sezessionisten könnte durch den Besuch der Munch-Ausstellung 1927 bedingt gewesen sein, weil Munch in seinen Werken ebenfalls die rote Linie für Konturen verwendete. Ebenso ist zu beachten, dass einige Brücke-Künstler, z.B. Ernst Ludwig Kirchner,[464] ihre Akte oftmals mit einer roten Linie rahmten.

Einen regen künstlerischen Austausch gab es zwischen Erich Hartmann und Gretchen Wohlwill. Hartmann und Wohlwill waren seit 1921 miteinander befreundet und besuchten einander oft, um sich ihre Arbeiten zu zeigen und zu besprechen.[465] Die Werke der beiden zeigen starke thematische und stilistische Parallelen auf. Den Gemälden „Am Flügel“ (117) von Hartmann und Wohlwills „Cembalospielerin“[466] als auch ihrem „Cellospieler“[467] und Hartmanns Cellist („Erwin Grützbach“, P 1941) scheinen ähnliche Erlebnisse

[460] Spielmann, Heinz: Karl Kluth, Hamburger Künstler-Monographien des 20. Jahrhunderts, Bd. I, hrsg. von der Lichtwark-Gesellschaft, Hamburg 1976, im Folgenden zitiert als: Spielmann 1976, Abb. 23.
[461] Schumacher 1932, Abb. S. 46.
[462] Nur für wenige Künstler, die den Sezessionsstil vertraten, sind gut bebilderte Werkverzeichnisse vorhanden. Es wurden ebenso Monografien und Kataloge zum Vergleich herangezogen, wobei deren Fotomaterial, oftmals in schwarzweiß, jedoch kaum ausreichte, um bestimmte Entwicklungen, wie z.B. die der roten Line, klar nachzuvollziehen.
[463] Vgl. Abb. in Bruhns, Maike: Kluth und Munch, in: Karl Kluth zum 100. Geburtstag. Gemälde 1923-1970. Kat. Ausst. Hamburger Kunsthalle 1998, hrsg. von der Hamburger Kunsthalle, Köln 1998, S. 36f.
[464] Kat. Ausst. Die Badenden. Mensch und Natur im deutschen Expressionismus. Kunsthalle Bielefeld 2000, hrsg. von Thomas Kellein und Jutta Hulsewig Johnen, Ostfildern-Ruit 2000, Abb. S. 51 und S. 56.
[465] Wohlwill 1984, S. 50.
[466] Bruhns, Maike (Hrsg.): Gretchen Wohlwill. Eine jüdische Malerin der Hamburgischen Sezession, Hamburg 1989, im Folgenden zitiert als: Bruhns 1989, S. 27, Abb. 8.
[467] Ebd. S. 64, Abb. 28.

zugrunde zu liegen.[468] Eine weitere Gemeinsamkeit bildet die „Gesichtslosigkeit" einiger Figuren in den Gemälden von Hartmann („Am Flügel") und von Wohhlwill („Kartenspieler"[469]).

Ebenso griff Eduard Bargheer, der mit Wohlwill eng befreundet war,[470] dieses Motiv auf. Die Figuren in seinem Bild „Die Ankunft der Harmonie"[471] von 1932 haben leere Gesichter und auch Willem Grimm verwendete das Motiv um 1932 in seinen Gemälden.[472] Die „Gesichtslosigkeit" war keine Erfindung der Sezessionisten, denn sie ist in den Werken der neusachlichen Künstler wie George Grosz oder Franz Radziwill bereits Anfang der zwanziger Jahre vorhanden.[473] Vielleicht ist das „leere Gesicht" auch auf Giorgio de Chirico und seine Pittura Metafisica zurückzuführen.[474] Wieland Schmied deutet das leere Gesicht als Blindheit der Figur, die mit der Vorstellung eines inneren Gesichtes und seherischen Fähigkeiten einhergeht.[475] Ob diese Interpretation auch für die Werke der Hamburger Sezessionisten gelten kann, muss in Frage gestellt werden, da ihre Arbeiten in einer anderen Zeit und Umgebung entstanden. Die gesichtslosen Figuren in den Gemälden von Hartmann und seinen Kollegen vermitteln den Eindruck der Anonymität, was die Allgemeingültigkeit dieser Szenen menschlichen Lebens unterstreicht.

### 7.2.5. Zusammenfassung

Der durchgeführte Vergleich zeigt bisher noch unerforschte Parallelen in Bezug auf Stil und Ikonografie zwischen den Werken von Grimm, Kluth, Kronenberg, Wohlwill,

---

[468] Leider sind die Werke von Wohlwill in den meisten Fällen nicht datiert und Brigitte Rosenkranz stellt die These auf, dass die „Musikbilder" erst im Exil, also nach 1940, entstanden sein sollen. Vgl. Rosenkranz, Brigitte: Stilistische Entwicklung der Arbeiten, in: Gretchen Wohlwill. Eine jüdische Malerin der Hamburgischen Sezession, hrsg. von Maike Bruhns, Hamburg 1989, S. 68.

[469] Bruhns 1989, S. 33, Abb. 13.

[470] Für die Freundschaft zwischen Wohlwill und Bargheer vgl. Heydorn, Volker Detlef: Eduard Bargheer, Hamburger Künstlermonographien zur Kunst des 20. Jahrhunderts, Bd. V, hrsg. von der Lichtwark-Gesellschaft, Hamburg 1976, im Folgenden zitiert als: Heydorn 1976, Bd. V, S. 10-17.

[471] Kat. Ausst. Eduard Bargheer. Norddeutsche Landschaftsbilder 1929-1939. Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Cismar 1996, Neumünster 1996, Abb. S. 29.

[472] Grimm, Margret: Der Maler Willem Grimm (1904-1986). Leben und Werk, Hamburg 1989, S. 35, Abb. 12.

[473] Vgl. Steingräber, Erich (Hrsg.): Deutsche Kunst der 20er und 30er Jahre, München 1979, S. 121, Abb. 40; S. 149, Abb. 63.

[474] Herold, Inge: Malerei, in: Menschenbilder. Figur in Zeiten der Abstraktion. Kat. Ausst. Kunsthalle Mannheim 1998/99, hrsg. von Manfred Fath u. a., Ostfildern-Ruit 1998, im Folgenden zitiert als: Herold 1998, S. 133.

[475] Schmied, Wieland: Giorgio de Chirico. Reise ohne Ende, München 2001, S. 50f., S. 61. Giorgio de Chirico hatte 1915 begonnen, in seinen Werken gesichtslose Gliederpuppen zu malen. Offensichtlich wurde er inspiriert durch die „Gesänge des Halbtodes" (1914) von seinem Bruder Alberto Savinio, in denen als Protagonist „Der Mann ohne Gesicht" auftritt.

Bargheer und Hartmann auf.[476] Für die von den Sezessionisten gemalten Porträts und Genrebilder ist festzustellen, dass Körper und Raum stilistisch einheitlich gestaltet wurden, wobei es in den Porträts zu Widersprüchen in der formalen Gestaltung kommen konnte, um die individuellen Gesichtszüge zu erhalten. Die Motive für die Genrebilder wurden alltäglichen Situationen entnommen. Der Konzertbesuch, das Kartenspielen, das Lesen eines Buches oder arbeitende Fischer am Strand wurden zu bildwürdigen Themen. Ikonografisch knüpfen die Darstellungen der Sezessionskünstler von freizügiger Nacktheit und natürlicher Bewegung an die Badenden seit Cézanne und den Brücke-Künstlern an.[477]
In den Naturdarstellungen beziehen sich die Sezessionsmaler auf die von ihnen im norddeutschen Raum gesehene Landschaft bzw. die auf Reisen kennen gelernte Topografie. Die „Landschafter" unter ihnen bereisten mehrheitlich Skandinavien, insbesondere Norwegen, wo das große Vorbild Edvard Munch lebte. Aber auch Reisen in den Süden, insbesondere nach Italien, wurden von Hartmann, Bargheer und Wohlwill unternommen.[478]
Durch den Sezessionsstil wurde eine neue Form der Gegenständlichkeit in der Malerei erarbeitet, die sich durch verschiedene bildnerische Methoden auszeichnete: Betonung von oftmals kontrastierenden Farbflächen, welche die Objektgrenzen überschreiten können, Verzicht auf eine realistische Wiedergabe von Mensch und Natur, Abstrahierungstendenzen in unterschiedlichster Ausprägung und die bewusste Einbeziehung einer Linie, meist in Rot, zur Konturierung von Flächen oder auch als farbenstarker Kontrast zu den Flächen.

Die Ausbildung des Sezessionsstiles in Hamburg wird ursächlich in Bezug gesetzt mit der so genannten „Nordischen Renaissance". Damit wurde Ende der zwanziger Jahre eine

[476] Für die Vergleiche wurde die folgende Literatur herangezogen: Ewers-Schultz, Ina: Fritz Kronenberg zum 100. Geburtstag. Ölbilder und Aquarelle. Kat. Ausst. Hamburger Sparkasse 2001, hrsg. von der Hamburger Sparkasse, Hamburg 2001; Italiaander, Rolf (Hrsg.): Fritz Kronenberg, Hamburg 1960; Spielmann 1976; Ewers-Schultz, Ina: Der Hamburger Maler Fritz Flinte (1876-1963). Spurensuche. Kat. Ausst. Hamburger Sparkasse 2000/01, hrsg. von der Hamburger Sparkasse, Hamburg 2000; Guratzsch, Herwig (Hrsg.): Eduard Bargheer. Retrospektive zum 100. Geburtstag. Kat. Ausst. Schloß Gottorf 2001/02, Köln 2001. Die von Bruhns genannten Künstler wie Nesch und Stegemann gehören nicht, wie ein Vergleich der Werke aufzeigt, zum engeren Kreis des Sezessionsstiles um Hartmann, Kluth, Grimm, Kronenberg, Bargheer und Wohlwill, sondern sind einem per definitionem weiter gefassten Rahmen zuzuordnen. Für diesen Vergleich wurden herangezogen: Bruhns, Maike und Risch-Stolz, Marianne: Heinrich Stegemann (1888-1945). Annäherungen. Kat. Ausst. Hamburger Sparkasse 1998, hrsg. von der Hamburger Sparkasse, Hamburg 1998. Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum (Hrsg.): Rolf Nesch 1883-1975. Retrospektive zum 100. Geburtstag. Kat. Ausst. Kloster Cismar 1993, Schleswig 1993.
[477] Vgl. dazu Peterlein, Nicole: Ursprünge und Traditionen des Badenden-Sujets, in: Die Badenden. Mensch und Natur im deutschen Expressionismus. Kat. Ausst. Kunsthalle Bielefeld 2000, hrsg. von Thomas Kellein und Jutta Hulsewig Johnen, Ostfildern-Ruit 2000, S. 89-97.
[478] Für die Reiseziele der Sezessionisten vgl. Bruhns 2001, Bd. I, S. 18.

geistige Strömung bezeichnet, die mit einer „Welle nordischer Literatur“ begann und die vom deutschen Büchermarkt aufgenommen wurde. Bereits Mitte der zwanziger Jahre hatte sich das Interesse für den „Norden“ und sein spezifisches Wesen wiederbelebt. Otto Ernst Hesse, Redakteur der Vossischen Zeitung in Hamburg, prägte schließlich 1929 den Begriff für diese Strömung.[479] Auch Hartmanns wurden von der Begeisterung für die skandinavische Literatur mitgerissen: „[…] wir lasen den ersten Band der Kristin Lavranstochter – und wurden bis ins innerste gepackt; es ist lange her, seit ich solch gewaltige Schilderung gelesen habe.“[480] Die Begeisterung für das „Nordische“ übertrug sich auf die Malerei, namentlich auf den aus Norwegen stammenden Edvard Munch.[481] 1927 besuchte Hartmann mit einigen Sezessionskollegen die Munch-Ausstellung in Berlin,[482] die fast 250 Gemälde und Zeichnungen des Norwegers präsentierte. Die Hamburger Zeitschrift „Der Kreis“ schrieb eine enthusiastische Ausstellungskritik, die Munch als einen der bedeutendsten Erneuerer in der modernen Kunst darstellte. Als charakterisierend für die Malerei Munchs galten das Unvollendete und die Vereinfachung auf der formalen Ebene:

> „Seine Gemälde sind eigentlich nie zu Ende gemalt, bis zur letzten Vollendung durchgeführt, sie haben etwas aphoristisches. Die formale Durchbildung ist nur soweit getrieben, als die künstlerische Idee für Munch selber klar ‚Bild’ geworden ist. Das ist eben für das geschulte Auge das Anregende, daß es vor diese Aufgabe gestellt ist, mitzuarbeiten, zwischen den Zeilen zu lesen. Der Betrachter muß auch verstehen, was nicht gesagt worden ist.“[483]

Gerade diese Aspekte wurden in den Werken der Hamburger Maler aufgegriffen, denn das „nordische“ künstlerisch-literarische Klima inspirierte die Hamburger am eigenen Stil zu arbeiten und sich neu zu orientieren. Neben Munch waren an der Entwicklung des Sezessionsstiles französische Einflüsse maßgeblich gewesen. Karl Kluth hatte um 1928 in seinen Gemälden mit der Überwindung der Lokalfarbe, die von Gemälden Braques inspiriert gewesen sein soll, begonnen. Die Farben gingen nun über die Konturen des Gegenstandes hinaus und bildeten abstrakte Flächenkompositionen, wobei jedoch die Form des Körpers durch das Einsetzen einer Konturlinie nachvollziehbar wurde.[484] Hartmann hatte sich 1929 ebenfalls intensiv mit den Möglichkeiten der Farbe und Fläche auseinandergesetzt, denn in einem Gespräch mit Tüngel bemängelte er, dass er „noch zu

[479] Heydorn 1974, Bd. I, S. 120f.
[480] Brief an die Eltern**,** 25.02.1927. Der Roman „Kristin Lavranstochter“ von Sigrid Undset wurde teilweise auch in „Der Kreis“ abgedruckt, vgl. Undset, Sigrid: Kristin Lavranstochter, in: Der Kreis 1 (1927), S. 27-41.
[481] Heydorn 1974, Bd. I, S. 120f.
[482] Brief an die Eltern, 16.04.1927. Hartmann berichtete nicht, mit welchen Kollegen er zur Ausstellung fuhr.
[483] Dirksen, Victor: Munch-Ausstellung in Berlin, in: Der Kreis 1 (1927), S. 269f.
[484] Heydorn 1976, S. 45.

sehr an den Lokalfarben der Gegenstände“[485] hängen würde. Die Überwindung des Problems gelang ihm noch im selben Jahr mit „Frau am Fenster“ (98).

Hartmann gehörte damit zu den ersten Künstlern in Hamburg, die diesen stilistischen Neuanfang suchten und prägten und der später als Sezessionsstil in die Kunstgeschichte einging.[486] Auf die Bildung einer Hamburger Schule wird auch von Werner Haftmann in seiner Überblicksdarstellung „Die Malerei im 20. Jahrhundert“ verwiesen: „Im Umkreis der Hamburger Sezession schien sich um 1930, besonders kraftvoll vertreten durch Karl Kluth, eine Schule bilden zu wollen, die, angeregt durch den naturbezogenen Spätstil Munchs, durch das expressionistische hindurch nach Setzung einer monumentalen Wirklichkeit in Landschaft und Figur strebte.“[487]

### 7.3. Resonanz auf den Sezessionsstil

Die Ausbildung eines neuen Stiles entging der Öffentlichkeit nicht, jedoch erfolgte die Entdeckung und Akzeptanz erst Anfang der dreißiger Jahre. Als Hildebrandt Gurlitt, Leiter des Hamburger Kunstvereins, auf Einladung des Göteborger Kunstvereins 1931 in Schweden „junghamburgische Kunst“ mit 280 Werken von 30 Hamburger Künstlern ausstellte, fiel der Hamburger Kunstkritik erstmalig der neue Stil einiger Sezessionsmaler auf. Hugo Sieker beschrieb in „Der Kreis“ sein Seherlebnis:

> „Outsider von gestern wie Kluth und Kronenberg, sind heute geistiger Mittelpunkt eines Kreises, der die Anregungen, die jene vermittelten, die Formprobleme, um die ihr Schaffen rotiert, zu den seinen gemacht hat. Dem Kreis sind außer Kluth und Kronenberg zuzurechnen: Grimm, Hartmann, Löwengard, Titze, Flinte. Die gemeinsame Zielsetzung tritt so ausgeprägt in Erscheinung, daß es für den Ungeübten gelegentlich nicht ganz leicht sein dürfte, die Arbeiten von verschiedenen Vertretern dieser Gruppe auseinanderzuhalten. Es geht ihnen allen um die konstruktive Umsetzung der Wirklichkeit, doch ohne Verzichtleistung auf die sinnlich-malerischen Reize des Gegenstandes. Sie sind alle um eine Synthese von malerischer Spontanität und geistiger Gestaltung bemüht. […] Man wird die Gruppe vermutlich unter einer bestimmten Formel in zukünftigen kunstgeschichtlichen Abhandlungen erwähnen.“[488]

---

[485] Tüngel 1929, S. 705.

[486] In der älteren Forschung wurde der Terminus Sezessionsstil kritisch diskutiert. Eine gute Zusammenfassung der Forschungsdiskussion, die einerseits die Bezeichnung für den Gruppenstil unangebracht findet, andererseits gemeinsame Charakteristika aufzeigt, bietet Ewers-Schultz 2002, S. 32f. In der neueren Forschung hat sich dieser Begriff jedoch etabliert. Insbesondere Baumann verweist darauf, dass der Begriff Sezessionsstil in die Kunstgeschichte eingegangen ist, vgl. Baumann, Annette: Muse und Modell. Frauen in Bildern der Hamburgischen Sezession. Kat. Ausst. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg 2007, hrsg. vom Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg 2007, S. 9.

[487] Haftmann, Werner: Malerei im 20. Jahrhundert, 3. Aufl., München 1962, im Folgenden zitiert als: Haftmann 1962, S. 334.

[488] Sieker 1931, S. 626f.

In den Jahren zuvor hatte der Sezessionsstil eine starke Ablehnung erfahren. Hartmanns Werke im Sezessionsstil, gegen die die Öffentlichkeit protestierte, waren die drei Wandbilder in der Mensa (KB 1928/29) und das wahrscheinlich ebenfalls im Sezessionsstil ausgeführte Gemälde „Blankenese“ im Wartesaal des Hauptbahnhofes. Ähnlich erging es Karl Kluth. Als er im September 1928 im Hamburger Kunstverein ausstellte, wurden seine Arbeiten von Ludwig Benninghof, dem Herausgeber der Zeitschrift „Der Kreis“, als „sinnloser Dreck“ bezeichnet.[489] Die vernichtende Kritik wurde nach einem Gespräch mit dem Künstler von Benninghof widerrufen. Kluth erhielt noch im selben Jahr zusammen mit dem Schriftsteller Hans Henny Jahn den neu gestifteten Lichtwark-Preis.[490]

Im Februar 1929 auf der neunten Ausstellung der Hamburgischen Sezession, die mit einer Ausstellung neuer europäischer Kunst verbunden war, wurde dann die starke Begabung Kluths anerkannt und der Edvard Munch nahe stehende Ausdruck seiner Werke gelobt. Über die Werke der anderen Sezessionisten wurde kaum berichtet.[491] Hartmann stellte unter anderem „Vorfrühling an der Alster“ (87), „Berliner Tor“ (86) und „Junges Mädchen“ (91) aus. Das Gemälde „Berliner Tor“ ist dem neusachlichen Stil des Künstlers zuzuordnen und das Bild „Junges Mädchen“ weist erste Vorboten des Sezessionsstiles auf. Die Kritik nahm die Bilder wohlwollend auf: „Erich Hartmann zeigt (‚Berliner Tor’) gekonnte Komposition, die aus dem ‚Esoterischen’ Anschluß an Gemeinverständnis auf guter Geschmacksebene findet.“[492] Im September 1929 trat Hartmann auf der Kunstausstellung Altona mit seinen Gemälden im Sezessionsstil an die Öffentlichkeit. Er zeigte z.B. den „Rückenhalbakt“ (94), das Porträt „Dr. Baumann“ (99) und die „Frau am Fenster“ (98).[493] Benninghoff, der dem Sezessionsstil zunächst negativ gegenüber gestanden hatte, war von Hartmanns Arbeiten auf der Altonaer Kunstausstellung begeistert: „Außerordentlich sympathisch sämtliche Bilder Erich Hartmanns. Dieser ernste, bedenkvolle, sich selbst gegenüber so kritische Künstler hat mit straffer Zucht schönste Frische vereinigt.“[494] 1930 beteiligte Hartmann sich an der Ausstellung Hamburgischer Künstler im neuen Gebäude des Kunstvereins. Erstmals fiel der Presse die künstlerische Nähe zwischen Kluth und Hartmann auf: „Erich Hartmann spricht seine Farben immer

[489] Benninghoff, Ludwig: Ausstellung des Hamburger Künstlervereins (Galerie Commeter, Hamburg), in: Der Kreis 9 (1928), S. 539.
[490] Heydorn 1976, S. 46.
[491] Pander, Oswald: Neue europäische und hamburgische Kunst, in: 8 Uhr Abendblatt Hamburg, 4.02.1929, o. S., abgedruckt in und zitiert nach: Jäger und Steckner 1983, S. 131.
[492] Ebd.
[493] Kritiken über Hartmanns Werke bezüglich dieser Ausstellung konnten nicht ermittelt werden.
[494] Benninghoff, Ludwig: Gegenwart oder Wirklichkeit? Zur Kunstausstellung in Altona, in: Der Kreis 10 (1929), S. 606.

wohltuender aus. Im übrigen scheint er von Kluth Anregungen zu gewinnen."[495] Das „Hamburger Echo" schrieb:

> „Erich Hartmann hat stärker an der optischen Naturähnlichkeit festgehalten, eine gesunde Vernunft führt ihn zu Bildinhalten mit bewegter Figürlichkeit in vereinfachten Formen und stark übersetzten Farben, die jeder ästhetischen Prüfung standhalten. Aus diesen Bildern, die gerade noch die Wände moderner Wohnräume schmücken können, spricht ohne Frage ungewöhnliche Intelligenz, fremde Eindrücke zu einer brauchbaren Eigenform zu verarbeiten."[496]

Die Kunstkritik sah es als gegeben an, dass Hartmann von Kluths Kunst beeinflusst worden war und bewertete den neuen Stil Hartmanns, der sich an der Natur orientierte und dennoch die Vereinfachung anstrebte, positiv.

Auf eine Gemeinschaftsausstellung der Hamburgischen Sezession wurde 1930 verzichtet. Erst 1931 fanden sich die Sezessionisten im neuen Ausstellungsgebäude des Kunstvereins in der Neuen Rabenstraße 25 wieder zusammen. Hartmann war mit vier Gemälden, darunter „Boote am Strand" (106) und „Kampen auf Sylt" (108), und drei Aquarellen vertreten, jedoch konzentrierten sich die positiven Pressemitteilungen stärker auf die Sezessionisten Kluth und Kronenberg.[497] Nach der erfolgreichen Wanderausstellung „Junge Hamburger Kunst", die 1931/32 in Göteborg, Kopenhagen und Köln gezeigt worden war, brachte die elfte Sezessionsausstellung 1932 Lobeshymnen und die Anerkennung des Sezessionsstiles durch ein breites Publikum mit sich.[498] Hartmann stellte die Gemälde „Bauernpaar" (116), „Am Meeresstrand" (114), „Martigues" (111), „Haus im Grünen" (109) und „An der Elbe" (107) aus, die die Presse begeistert aufnahm: „Mit markannten [sic!] Bildern bringt sich auch der Maler Erich Hartmann zur Geltung. Die lockere Tektonik des Aufbaues und die kostbare Harmonie seiner Farben befähigen Hartmann hervorragend, die Schönheiten der modernen Lebensführung in der lichten Flächigkeit großer Wandbilder zu verewigen."[499] Die Ähnlichkeit der ausgestellten Gemälde Hartmanns mit Wandbildern traf ebenso auf die Arbeiten anderer Sezessionisten zu. Die Hamburgische Sezession verwies in ihrem Katalogvorwort zur elften Ausstellung darauf, dass sich etliche Mitglieder mit „monumentaler Gestaltung" auseinandergesetzt

[495] Dr. R. Kl.: Ausstellung Hamburgischer Künstler im neuen Gebäude des Kunstvereins, in: Norddeutsche Nachrichten, 10.05.1930, o. S., zitiert nach: Archiv Kunstverein Hamburg, Pressemappe „Hamburger Kunstverein. Kritiken. 1928-1930", o. S.

[496] W.: Ausstellung Hamburgischer Künstler im Kunstverein: Maler auf neuen Wegen, Hamburger Echo, 23.05.1930, o. S., zitiert nach: Archiv Kunstverein Hamburg, Pressemappe „Hamburger Kunstverein. Kritiken. 1928-1930", o. S.

[497] Weimar 2003, S. 23-25.

[498] Vgl. Benninghoff, Ludwig: Frühling? Zu der Ausstellung der Hamburger Sezession, in: Der Kreis 4 (1932), S. 193 und Weimar 2003, S. 25.

[499] H. R. L.: Die Hamburgische Sezession, in: Hamburger Anzeiger, 16.04.1932, o. S., abgedruckt in und zitiert nach: Jäger und Steckner 1983, S. 163.

hatten. Ausgelöst wurde diese neue Tendenz durch die zahlreichen Wandbildaufträge, die die Senatskommission für Kunstpflege vergeben hatte. Diese „Monumentalität“ hatten einige Künstler für ihre Gemälde übernommen.[500]

Die Künstlergruppe Hamburgische Sezession erregte bedingt durch die Vereinheitlichung des Stiles in der Malerei etlicher ihrer Mitglieder überregional Aufmerksamkeit und es tauchte im gesamtdeutschen Kunstleben erstmals der Begriff „Hamburgische Malerei“ auf.[501] Hartmann war maßgeblich an der Ausbildung des neuen Stiles beteiligt, jedoch fanden seine Werke erst zu Beginn der dreißiger Jahre Beifall. Weil er später als Kluth mit seinen Gemälden im Sezessionsstil an die Öffentlichkeit trat, wurde ihm zu Unrecht unterstellt, dass seine Kunst von Kluth „inspiriert“ gewesen sei.[502]
Trotz deutschlandweiter Anerkennung der Hamburgischen Sezession und positiver Resonanz auf den Sezessionsstil bei den überkritischen Hamburgern wurde die zwölfte Ausstellung der Hamburgischen Sezession im März 1933, kurze Zeit nach der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten, auf Anweisung von Polizeisenator Nieland geschlossen.[503]

## 8. Im Dritten Reich – Staatskunst versus freie Kunst

### 8.1. Umbruch in der Kunst- und Kulturszene 1933. Der staatlich organisierte Kunstbetrieb

Nachdem die Nationalsozialisten bei der Reichstagswahl am 5. März 1933 die Mehrheit erlangten, machten sich kurz darauf die ersten Anzeichen eines Umbruches im Hamburger Kunst- und Kulturleben bemerkbar: Am 30. März 1933 wurde die zwölfte Ausstellung der Hamburgischen Sezession auf Anweisung von Polizeisenator Nieland geschlossen.[504] Indem der Mehrzahl der Ausstellungsobjekte die „Förderung des Kulturbolschewismus“ vorgeworfen wurde, hatte sich die Begründung für die Schließung der Ausstellung gefunden.

---

[500] N. N.: Katalogvorwort. Kat. 11. Ausstellung der Hamburgischen Sezession. Gemälde, Plastik, Aquarelle, Grafik, Kunstverein Hamburg 1932, o. S.
[501] Bruhns 2001, Bd. I, S. 19 und Ewers-Schultz 2002, S. 33.
[502] Auch Bruhns kommt zu dem Schluss, dass Hartmann an der Entwicklung und Ausbildung des expressiv realistischen Hamburger Sezessionsstiles beteiligt war, der „eine Synthese zwischen Abstraktion und Gegenständlichkeit unter Vermeidung von Lokalfarben“ bedeute. Das Vorbild Edvard Munch zeige sich deutlich in der Betonung des Linearen mit weitläufigen, oft farbigen Konturen, vgl. Bruhns 2001, Bd. II, S. 181.
[503] Bruhns 2001, Bd. I, S. 64 und Ewers-Schultz 2002, S. 35.
[504] Bruhns 2001, Bd. I, S. 64 und Ewers-Schultz 2002, S. 35.

Im Deutschen Reich erfolgte die Gleichschaltung der kulturellen Institutionen und nachdem sich die NS-Kulturpolitik mit ihren ausführenden Organen etabliert hatte, begannen der Aufbau und die Förderung der nationalsozialistischen Staatskunst.[505] Die Nationalsozialisten forderten von der Hamburgischen Sezession den Ausschluss ihrer jüdischen Mitglieder, jedoch beschloss die Gruppe am 16. Mai 1933 die Auflösung, um der Forderung nicht nachkommen zu müssen. Auch wurden die Museumsdirektoren Max Sauerlandt (Museum für Kunst und Gewerbe) und Gustav Pauli (Hamburger Kunsthalle) ebenso wie Hildebrandt Gurlitt vom Kunstverein und der Oberbaudirektor Fritz Schumacher entlassen.[506] Im Juli 1933 versuchten die führenden Hamburger Kulturfunktionäre, darunter Bürgermeister Krogmann, Kampfbundleiter Haselmeyer und der kommissarische Leiter von Kunsthalle, Kunstgewerbemuseum und Landeskunstschule Hermann Maetzig, sechzehn ehemalige Mitglieder der Hamburgischen Sezession für die NS-Kulturpolitik zu vereinnahmen. Zu einer Besprechung im Curiohaus luden die Funktionäre Bargheer, Fiedler, Flinte, Grimm, Hartmann, Hauptmann, Kayser, Kluth, Kronenberg, Lentz, Maetzel, Nesch, Opfermann, Rodewald, Ruwoldt und Woebcke ein. Sie wurden als Hamburger Elite bezeichnet und sollten im Rahmen der Partei zu einer neuen Gruppe zusammengeschlossen werden, was jedoch von den Künstlern abgelehnt wurde.[507]

Krogmann kümmerte sich kurz nach seinem Amtsantritt um Hilfsmaßnahmen für die Not leidenden Künstler der Hansestadt. Aufträge, Stipendien und Wettbewerbe boten sich als Lösung für die verarmten Künstler an, während sie gleichzeitig die Selbstdarstellung des Regimes bedeuteten. Die Kunst wurde dadurch in den Dienst der Politik genommen und für Propagandazwecke eingesetzt.[508]

Wie die Schließung der Sezessions-Ausstellung 1933 zeigt, war ein freier Ausstellungsbetrieb nach der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten nicht mehr möglich. Am 10. April 1935 trat dann eine Anordnung von Joseph Goebbels in Kraft, die verfügte, dass jede Ausstellung angemeldet und von Seiten des Präsidenten der Reichskulturkammer genehmigt werden musste, wodurch es zu noch mehr Eingrenzungen im Kunstbetrieb kam. Künstler wurden nun zu Ausstellungsbeteiligungen aufgefordert. Gab es diese Aufforderung nicht, konnten sie nicht ausstellen. In Hamburg wurden die Künstler unter anderem zu den jährlichen Ausstellungen der Reichskammer der bildenden

[505] Eine ausführliche wissenschaftliche Aufarbeitung dieser Thematik unter besonderer Bezugnahme auf den Standort Hamburg bietet Bruhns 2001, Bd. I, S. 59-164.
[506] Bruhns 2001, Bd. I, S. 62-64 und Ewers-Schultz 2002, S. 35f.
[507] Ebd. S. 129.
[508] Ebd. S. 137.

Künste aufgefordert. Die Juroren, die über die teilnehmenden Künstler und deren Werke für Ausstellungen zu befinden hatten, folgten der NS-Kunstpolitik. Für die ausstellungswilligen Künstler bedeutete dies, dass sie in der Reichskulturkammer gemeldet sein mussten. Sämtliche Angehörige kulturschaffender Berufe mussten Mitglieder der verschiedenen Reichskammern werden, wenn sie ihren Beruf weiter ausüben wollten. Wer nicht gemeldet war, bekam keine Bezugsscheine für Arbeitsmaterialien, keine Ausstellungsmöglichkeiten und Aufträge. Die Nichtaufnahme oder der Ausschluss bedeuteten automatisch den Fortfall der Kranken- und Sozialversicherung und kamen mit dem gleichzeitigen Ausstellungs- und Betätigungsverbot einem Berufsverbot gleich.[509]

Für die Künstler bestand die ersten drei Jahre nach der Machtübernahme eine Art Schonfrist. Zwar wurden sie durch die Presse schikaniert, aber abwertende Begriffe wie „Kulturbolschewismus“ waren in dieser Zeit noch nicht klar definiert. Auch ein endgültiger Beschluss über den Expressionismus war noch nicht gefasst. Widersprüchliche Publikationen und kunstpolitische Ereignisse zeigen die Heterogenität dessen, was als „entartet“ bezeichnet wurde. Alois Schardt definierte den Expressionismus in seinem Vortrag 1933 „Was ist deutsche Kunst?“ als typisch deutsche Kunst. Auch innerhalb der NSDAP gab es unterschiedliche Standpunkte: Joseph Goebbels im neu geschaffenen Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda setzte sich zunächst ebenfalls für den Expressionismus als deutsche Kunst ein und war gegen die „Säuberungsfeldzüge“ des Deutschen Kampfbundes für Kunst und Kultur unter der Leitung von Alfred Rosenberg.[510]

Die Ambivalenz in der Bewertung expressionistischer Kunst durch die Institutionen der Nationalsozialisten wird am Beispiel der Ausstellung „Malerei und Plastik in Deutschland“, die 1936 vom Deutschen Künstlerbund im Kunstverein Hamburg veranstaltet wurde, deutlich. Sowohl der Hamburger Senat als auch das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda hatten die Ausstellung finanziell unterstützt. Die modernen und expressionistischen Werke der ausgestellten Künstler, darunter eine „Norwegische Landschaft“ (evtl. 126) von Erich Hartmann,[511] wurden als „visionäre Kunst“ vorgestellt, in denen sich der „Kampf um die Probleme der Kunst“ zeige. Mit dieser Ausstellung stellte sich das Ministerium unter Goebbels gegen die vom Kampfbund unter Rosenberg seit 1933 organisierten „Schandausstellungen“, die überall in Deutschland die expressionistische Kunst als „entartet“ abwerteten. Die Ausstellung im Hamburger

[509] Ebd. S. 60, S. 72.
[510] Ewers-Schultz 2002, S. 36f. Für den „Kampfbund für Deutsche Kultur“, die „Säuberungen“ und die Rivalitäten zwischen Goebbels und Rosenberg vgl. Brenner, Hildegard: Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus, Reinbek 1963, S. 16-18, S. 32-35, S. 78-82.
[511] S. Verzeichnis der Ausstellungen.

Kunstverein wurde nach zehn Tagen von Adolph Ziegler, dem damaligen Vizepräsidenten der Reichskammer für bildende Künste, geschlossen.[512] In Hamburg bezog der Zeichenlehrer Walter Hansen gegen die ehemaligen Künstler der Hamburgischen Sezession Stellung. In der Zeitschrift „Der SA-Mann" von 1936 publizierte Hansen den Aufsatz „Neue Zielsetzungen und Wertungen in der Deutschen Kunst des Dritten Reichs", in dem er die ehemaligen Sezessionisten als Beispiel für die in Hamburg noch präsente „Verfallskunst" anprangerte.[513]

Als Hitler auf dem Reichsparteitag in Nürnberg 1936 einen „unerbittlichen Säuberungskrieg" zur Unterdrückung unangepasster Kunst ankündigte, bedeutete dies den Wendepunkt für die Kunst. Es folgte 1937 unter dem Direktorat des Reichskunstkammerpräsidenten Adolph Ziegler die Aktion „Entartete Kunst", bei der deutschlandweit 5.000 Gemälde und Plastiken sowie 12.000 Papierarbeiten aus den Sammlungsbeständen der deutschen Museen entfernt wurden. Zahlreiche beschlagnahmte Bilder wurden in der Schweiz versteigert oder 1939 in Berlin verbrannt. Auch Werke der Hamburger Sezessionisten fielen diesem Bildersturm zum Opfer und wurden aus den Museen entfernt.[514]

## 8.2. Entartete Kunst – Zerstörung der Wandbilder Hartmanns und Beschlagnahmung seiner Werke in der Hamburger Kunsthalle

Mit großem Interesse verfolgte Hartmann die Entwicklung der Kulturpolitik. Bei einem Besuch von Verwandten in Berlin im Oktober 1933 stieß er mehrfach auf geschlossene Museen, weil sie, wie er es ausdrückte, „neu geordnet" wurden. In bereits wieder eröffneten Museen fand Hartmann sich wegen der „Neuordnung" nicht mehr zurecht. Die veränderte Sammlungspräsentation in der Nationalgalerie interpretierte Hartmann als Debüt des neuen Leiters Alois Schardt.[515] Hartmann ahnte schon, was dies zu bedeuten hatte: „Augenblicklich habe ich das Gefühl daβ das jetzige Berlin wenigstens was die

[512] Bruhns 2001, Bd. I, S. 103 und Ewers-Schultz 2002, S. 37. Für die „Schandausstellungen" und „Schreckenskammern" vgl. Zuschlag, Christoph: „Entartete Kunst" Ausstellungsstrategien in Nazi-Deutschland, Worms am Rhein 1995, im Folgenden zitiert als: Zuschlag 1995, S. 58-167. Einen guten Überblick in Bezug auf den Expressionismusstreit, „Schandausstellungen" und die Gegenausstellungen bietet Engelhardt, Katrin: Die Ausstellung „Entartete Kunst" in Berlin 1938. Rekonstruktion und Analyse, in: Angriff auf die Avantgarde. Kunst und Kunstpolitik im Nationalsozialismus, hrsg. von Uwe Fleckner, Berlin 2007, S. 90-99.

[513] Ewers-Schultz 2002, S. 37.

[514] Eine ausführliche wissenschaftliche Aufarbeitung dieser Thematik unter besonderer Bezugnahme auf den Standort Hamburg bieten Bruhns 2001, Bd. I, S. 59-119; Ewers-Schultz 2002, S. 35-38; Heydorn 1974, Bd. I, S. 164-189; Kat. Hamburger Kunsthalle (Hrsg.): Verfolgt und Verführt. Kunst unterm Hakenkreuz in Hamburg. Ausst. 1983, Marburg 1983.

[515] Briefe an Ida, 17.10.1933, 19.10.1933.

Menschen anlangt schon ein Ausdruck dessen ist, was die Führer jetzt wollen, eine Abkehr von der Kunst wie es Bargheer ja offen ausgesprochen hatte."[516]

Einen Monat später, im November 1933, war Hartmann persönlich von den Maßnahmen des Regimes betroffen. Durch eine Mitteilung in der Zeitung erfuhr er von der Entfernung seiner Wandbilder (KB 1928/29-1) in der Mensa Neue Rabenstraße, die einige Monate zuvor vernichtet worden waren. Die Zerstörung seiner Wandbilder ist im Zusammenhang mit der Machtergreifung durch die Nationalsozialisten zu sehen. Zahlreiche Wandbilder in öffentlichen Gebäuden Hamburgs aus der Zeit der Weimarer Republik wurden systematisch von den neuen Machthabern beseitigt. Hartmanns Wandbild war eines der ersten, das der neuen Kulturpolitik zum Opfer fiel. Hartmann schrieb an die Hochschulbehörde und den Bürgermeister, um sich über die Vorgehensweise zu beklagen.[517] Ein Briefentwurf im Nachlass des Künstlers verdeutlicht seine Verzweifelung:

> „Sehr geehrter Herr Dir[ektor] durch eine Notiz in der Zeitung habe ich erfahren daβ meine Wandbilder die ich 1929 in dem Saal der Mensa gemalt habe entfernt worden sind. Man hat es nicht für nötig befunden mich weder von der Absicht die Bilder zu beseitigen noch von der vollzogenen Tatsache in Kenntnis zu setzen[.] Da ich glaube daβ man doch ein Recht an den eigenen Arbeiten hat ich aber in Unkenntnis bin welche Handhabe dieses bietet würde ich sehr dankbar sein wenn ich diese Angelegenheit einmal mit Ihnen besprechen dürfte. Ich hoffe mit dieser Bitte Ihre Zeit nicht zu sehr in Anspruch zu nehmen, und würde es begrüβen wenn Sie mir Ort und Zeit für eine Besprechung gewähren würden"[518]

Ebenso wurden die Wandbilder in den Turnhallen der Schulen in Fuhlsbüttel von 1926 (KB 1926-1) und in Horn von 1931 (KB 1931) vernichtet.[519]

1935 wurde ein Bild von Erich Hartmann acht Tage nach der Ausstellungseröffnung in der Hamburger Kunsthalle abgehängt. Hartmann versetzte das Geschehen in Aufregung, weshalb er einen Brief mit der Bitte um Klärung an Harald Busch schickte. Hartmann waren die Umstände, die zur Entfernung von Bildern führen konnten, bewusst:

> „Wenn ein Bild nach Eröffnung einer Ausstellung entfernt wird, dann müssen doch wohl triftige Gründe vorliegen (Anstoβ beim Publikum oder das der Polizei). Der Einwand daβ ein Bild sich mit Nachbarbildern nicht verträgt würde höchstens eine Umhängung, nicht aber eine Entfernung rechtfertigen. Wenn Sie also eine Umhängung für notwendig halten – die nach Eröffnung einer Ausstellung eigentlich nicht üblich ist – will ich Ihnen keine Schwierigkeiten machen, aber nachdem Sie selbst das Bild

[516] Brief an Ida, 19.10.1933.
[517] Hipp 1985, S. 42. Für die Gewalt gegen Kunst im öffentlichen Raum im Dritten Reich in Hamburg vgl. Bruhns 2001, Bd. I, S. 183-192.
[518] Undatierter Briefentwurf, vermutlich Dezember 1933, da die Vorderseite des Blattes ein Schreiben der Stadt Altona vom 1.12.1933 an Erich Hartmann ist.
[519] Bruhns 2001, Bd. I, S. 185. Bruhns führt ein weiteres Wandbild in einer Schule in Alstertal an, jedoch gibt es keinen Beweis, dass Hartmann je einen Auftrag dafür erhielt. Auch entstand das Wandbild in der Schule Fuhlsbüttel 1926 und nicht 1929, wie bei Bruhns angegeben. S. Verzeichnis der „Kunst am Bau".

> ausgesucht und aufgehängt haben, wird Ihr Gerechtigkeitssinn es nicht erlauben, das Bild ganz zu entfernen und womöglich durch andere […] zu ersetzen.“[520]

Hartmann wies Busch, den damaligen Leiter der Kunsthalle, auf die Folgen hin:

> „Daβ aus 2 Bildern vor der Eröffnung nur 1 Bild wurde – habe ich selbstverständlich hingenommen – ich verstehe die Schwierigkeit, die gerade der erste Raum Ihnen machen muβte. Nachdem ich nun aber mit dem Bilde herausgestellt wurde, daβ auch gerade durch den Platz an dem es hing die Blicke auf sich zog – können Sie das Bild nicht ganz entfernen ohne mich künstlerisch (in m. Ruf) und wirtschaftlich zu schädigen.“[521]

Das betreffende Bild hatte Busch von einer Privatperson für die Ausstellung entliehen. Das andere Bild, das hängen bleiben durfte, war eine Leihgabe von Hartmann mit dem Titel „Am Fenster“ (evtl. 129). Der Künstler hatte dieses Bild im Mai an die Kunsthalle als Leihgabe geschickt.[522]

Die Hamburger Kunsthalle war im Sommer 1937 zweimal von der Aktion „Entartete Kunst“ betroffen. Adolf Ziegler, der Präsident der Reichskammer der bildenden Künste, und seine Gehilfen beschlagnahmten insgesamt 72 Gemälde, 296 Zeichnungen und Aquarelle, 926 Druckgraphiken und 8 Plastiken. Die Kunstwerke wurden nach Berlin gebracht und von dort gegen Devisen verkauft oder vernichtet.[523] Am 21.08.1937, dem ersten Tag der zweiten systematischen Aussonderungsaktion moderner Kunst aus allen Museen Deutschlands, wurden das Gemälde „Frauen beim Ankleiden“ (73) und fünf Aquarelle von Erich Hartmann in der Kunsthalle beschlagnahmt.[524] Ein weiteres Bild „entkam“ vermutlich dieser Aktion, denn Werner Kloos, der seit April 1936 die Kunsthalle leitete, schickte am 3.08.1937 eine Leihgabe mit dem Titel „Sitzende“ an den Maler zurück. Hartmann hatte das Gemälde der Hamburger Kunsthalle bereits im November 1935 zur Verfügung gestellt. Nicht einmal drei Wochen, bevor die Kunsthalle zum zweiten Mal von dem Auswahlverfahren der Kommission „Entartete Kunst“ betroffen wurde, kam es zur Rücksendung.[525] Kloos hatte schon vor der Aktion „Entartete Kunst“ begonnen, die

---

[520] Hamburger Kunsthalle, Archiv, Box L 120, Brief an Harald Busch vom 5.06.1935, im Anhang Briefe.
[521] Ebd.
[522] Hamburger Kunsthalle, Archiv, Box L 120, Briefe von Harald Busch an Erich Hartmann vom 6.06.1935, 19.08.1935 sowie ein undatiertes „Merkblatt für Leihgaben an die Hamburger Kunsthalle“. Es konnte nicht ermittelt werden, um welches Gemälde es sich bei dem abgehängten handelte.
[523] Luckhardt, Ulrich: „…diese der edlen Kunst gewidmeten Hallen“. Zur Geschichte der Hamburger Kunsthalle, hrsg. von der Hamburger Kunsthalle, Ostfildern-Ruit 1994, S. 52. Eine sehr genaue Aufarbeitung der bundesweiten Aktion „Entartete Kunst“ und der gleichnamigen Wanderausstellung bietet Zuschlag 1995, S. 169-190, S. 222-293, S. 359.
[524] Freundliche Auskunft von Markus Hurttig (Hamburger Kunsthalle, Mitarbeiter für den Bestandskatalog 20. Jahrhundert) am 6.07.2006 und vgl. Bruhns 2001, Bd. I, S. 583. Auch in Stettin wurde ein Aquarell von Hartmann beschlagnahmt.
[525] Hamburger Kunsthalle, Archiv, Box L 120, „Merkblatt für Leihgaben an die Hamburger Kunsthalle“.

moderne Kunst auszugrenzen. Nach der ersten „Säuberungsaktion“ war Kloos vielleicht noch stärker bewusst geworden, dass etliche Werke in der Kunsthalle nicht dem Kanon der NS-Kunst entsprachen und schickte sie deshalb an die Leihgeber zurück.[526]

Hartmann war zwar von der Aktion „Entartete Kunst“ und den Maßnahmen der nationalsozialistischen Kulturpolitik betroffen, jedoch gelang es ihm durch Anpassung, nicht vom Kunstbetrieb ausgeschlossen zu werden, so dass er weiterhin als Maler tätig sein konnte und beinahe jährlich bis zum Ende des Dritten Reiches ausstellte.

## 8.3. Gemälde, Papierarbeiten und Wandbilder

### 8.3.1. Werke für Ausstellungen und Wandbilder im Staatsauftrag

Die Ausstellungsschließungen, die Gleichschaltung der Kunst- und Kulturbetriebe und die immer stärker zu Tage tretende Ablehnung der modernen, expressionistischen Kunst waren einschneidende Erlebnisse für den Künstler, die jedoch zunächst nicht zu Veränderungen in seinem künstlerischen Schaffen führten. Dies ist im Kontext der nationalsozialistischen Kunstpolitik zu sehen: Innerhalb der Partei und der Öffentlichkeit wurden zunächst keine klaren Richtlinien vorgegeben. Erst nach dem Parteitag 1936 in Nürnberg kam es zu Eingrenzungen und „Säuberungsaktionen“.[527]

Auf der letzten Ausstellung der Hamburgischen Sezession, die im März 1933 geschlossen wurde, zeigte Erich Hartmann die Gemälde „Akt im Kahn“ (112), „Roter Akt“ (118 oder 119) und „Am Flügel“ (117), die alle im Sezessionsstil gemalt waren. Die 1934 entstehenden „Strandkörbe“ (123) entsprechen stilistisch vollkommen den Werken der vorigen Jahre. Die typischen bildnerischen Mittel des Sezessionsstiles, wie der rotbraune Konturstrich oder die fehlende Abgrenzung von Flächen gegeneinander, wurden appliziert. Im farbigen Entwurf „Kornschnitter“ (P 1934), der vermutlich für den Wandbildwettbewerb zur „Verherrlichung der Arbeit“ bestimmt war,[528] machen sich einige Veränderungen bemerkbar. Hartmann abstrahierte zwar das Motiv, so dass z.B. einzelne Kornähren nicht erkennbar sind und die „Gesichtslosigkeit“ der Figuren dominiert, aber im Vergleich mit Werken aus früheren Jahren fällt auf, dass die menschlichen Proportionen nun erhalten blieben. Hartmann verzichtete in diesem Werk vollkommen auf die auf optischer Täuschung basierende Deformation des Körpers, die er zuvor mittels der über die Körperkontur hinauslaufende flächige Farbgestaltung hervorgerufen hatte. Auch eine

[526] Für die Neuordnung der Sammlung durch Kloos in der Hamburger Kunsthalle vgl. Bruhns 2001, Bd. I, S. 82f.
[527] S. Kapitel „Umbruch in der Kunst- und Kulturszene. Der staatlich organisierte Kunstbetrieb“.
[528] Bruhns 2001, Bd. 1, S. 137f.

Horizontlinie trennt nun eindeutig Himmel und Feld voneinander, so dass die Wahrnehmung des Betrachters nicht in Frage gestellt wird. Trotz der leichten stilistischen Veränderung belegt der Entwurf, dass Hartmann sich weder vereinnahmen noch einschüchtern ließ, sondern weiterhin den Sezessionsstil vertrat, obwohl ihm die Schmähungen gegen die Sezessionskunst bekannt waren und er bereits selbst durch die Übermalung seiner Wandbilder in der Mensa 1933 von den Maßnahmen der NS-Kunstpolitik betroffen war.

In der Ausstellung vom Kunstverein im Herbst 1935 zeigte Hartmann das Gemälde „Schnitztal am Brenner“ (125). Der Maler entschied sich für eine übersichtliche Konstruktion des Bildraumes: Vorder-, Mittel- und Hintergrund sind klar voneinander zu unterscheiden. Die Kirche mit dem Friedhof in der linken Hälfte des Vordergrundes oder auch die verschneiten Bergkuppen im Hintergrund wirken realistisch und geben dem Bild einen der Natur entsprechenden Charakter. Jedoch auf den zweiten Blick sind im Bildraum Objekte enthalten, die durch ihre unpräzise Gestaltung wiederum den Realismus der Szene in Frage stellen: Rechts am Wegrand liegen zwei oder drei unbestimmbare, längliche Gegenstände. Vielleicht handelt es sich um Baumstämme? Im Mittelgrund steht ein Bauernhaus, neben dem es rechts anscheinend ein weiteres Gebäude gibt, denn eine skizzenhafte Dachkonstruktion und eine Wand sind zu erahnen, aber nicht wirklich zu erkennen.

Eine ganze Werkreihe von 1936/37 stellt maritime Szenen dar, die auf eine Italienfahrt zurückzuführen sind, denn Hartmann hatte 1936 ein Reise-Stipendium von der Amsinck-Stiftung erhalten. Eines dieser Bilder wurde vermutlich auf der Frühjahrs-Ausstellung der Hamburger Künstler unter dem Titel „Am Mittelmeer“ gezeigt. Für die „Fischer auf Ischia“ (132), „St. Angelo“ (131), „Hafen in Italien“ (135) und „Italienischer Hafen“ (136) gilt ein gemäßigter Sezessionsstil. Etliche Charakteristika des Sezessionsstiles, zu denen die „Gesichtslosigkeit“, zinnoberrote Konturen und Strukturierungen von Flächen mittels Tupfen gehören, sind deutlich auszumachen. Jedoch erscheint der Stil nun beruhigter, indem die Farben an die Gegenstände gebunden bleiben und nicht mehr als Farbfläche über die Objektgrenze hinaustreten. Wie schon 1935 in „Schnitztal am Brenner“ wird ein Kompositionsaufbau mit Vorder-, Mittel- und Hintergrund bevorzugt.

Von 1933 bis 1936 sind zwar leichte stilistische Veränderungen im Vergleich mit den Vorjahren zu bemerken, jedoch ist nicht eindeutig bestimmbar, ob es sich um eine werkimmanente Entwicklung handelt oder ob es als „Anpassung“ zu bewerten ist.

Im März und April 1937 nahm Hartmann an der Frühjahrs-Ausstellung Hamburger Künstler im Kunstverein teil. Bei den ausgestellten Werken handelte es sich vielleicht um eines der maritimen Italien-Bilder von 1936 und die „Schreibende“ (129). Gemälde, deren Sujets keinen Anstoß erregen konnten, aber stilistisch grenzwertig waren. Nach der Frühjahrsausstellung 1937 zeigte Hartmann in folgenden Ausstellungen meist nur noch Aquarelle.[529]

Die Ausstellung „Der Hamburger Hafen“ im Kunstverein im November und Dezember 1939 war eine von der Kulturverwaltung initiierte Ausstellung. Zuvor hatte der erste Leiter der Kulturverwaltung, Albert Krebs, Besichtigungsfahrten mit 30 Künstlern durch das Hafengebiet zu verschiedenen Standorten unternommen. Die entstandenen Arbeiten enttäuschten die Organisatoren, denn sie entsprachen nicht ihren Erwartungen. Sie hatten gehofft, dass sich die Künstler mit den neuen Hafenanlagen, den Werften, Docks etc. auseinandersetzen würden.[530] Ob Hartmann an den Hafenrundfahrten teilnahm, ist nicht bekannt. Es ist jedoch offensichtlich, dass er für sein eingereichtes Werk „Segelschiff im Hafen“ (140) nicht auf Motivsuche gewesen war. Es handelt sich um eine Komposition, die er bereits 1908 („Schiff im Hafen“, 7) entworfen hatte. Die Abbildung im Katalog erstaunt: Zwar wird ein dem Thema der Ausstellung entsprechendes Motiv gezeigt, jedoch der Stil, sofern es die Beurteilung der Abbildung zulässt, entspricht eher dem Sezessionsstil als dem von den Nationalsozialisten geforderten Naturalismus.

Vermutlich ist die Zulassung des Gemäldes zu der Ausstellung im Kontext des Kunstverständnisses von Albert Krebs zu sehen. Zwar hatte dieser klare Vorstellungen über staatsnahe Kunst und gebot der künstlerischen Freiheit durchaus Grenzen, jedoch galt er als heimlicher Kritiker der Rückständigkeit der NS-Kunst und war nicht genehmen Künstlern gegenüber tolerant. Er sorgte dafür, dass Werke von Künstlern, die aus politischen Gründen oder wegen der Art ihrer Malerei umstritten waren, angekauft und in Amtsräumen aufgehängt wurden. Zu diesen Künstlern gehörten unter anderem Fritz Flinte, Erich Hartmann, Fritz Kronenberg und Heinrich Stegemann.[531]

Auf den Rückseiten zweier Gemälde fanden sich übermalte Bilder, die vielleicht im überwachten Atelier im Ohlendorffhaus entstanden sind und dort auf der Staffelei präsentiert wurden,[532] denn sie wirken wie ein Zitat der von den Nationalsozialisten gewünschten Heimatkunst-Motive. Auf den Rückseiten der Gemälde „Fischer auf Ischia“

[529] S. Verzeichnis der Ausstellungen.
[530] Bruhns 2001, Bd. I, S. 151.
[531] Ebd. S. 151f.
[532] S. Unterkapitel „Die überwachten Ateliers und die privaten Malzirkel. Hartmann in Opposition zum politischen System“.

(132) und „Betende“ (163) stellte Hartmann eine Bauernfamilie in ihrer Stube dar (Abb. 19). In beiden Gemälden, die später mit bräunlicher Farbe übermalt wurden, ist nichts vom Sezessionsstil zu bemerken. Details, wie z.B. die genau erfassten, gestreiften Strümpfe und die sorgfältige Darstellung der Fältelung der Schürze der Frau, lassen die Vermutung zu, dass Hartmann sich dem erwünschten Naturalismus annäherte. Insbesondere das Landleben hatte die NS-Kunst zum Sinnbild für den „Blut und Boden“-Kult erhöht. Knapp ein Viertel der NS-Bilder zeigen Motive aus dem bäuerlichen Milieu, wobei es sich oftmals um Familien- und Feierabendszenen handelt.[533]

Hartmann gelang es, während des NS-Regimes fast jedes Jahr an Ausstellungen teilzunehmen. Die Ausstellungskataloge belegen, dass Hartmann hauptsächlich Aquarelle mit maritimen und ländlichen Szenen präsentierte. Vermutlich übte Hartmann wie viele Künstler in jenen Jahren eine Eigenzensur für Ausstellungsleihgaben aus, um dadurch weiterhin bestehen zu können. Um 1936 schickten Künstler extreme Arbeiten nicht mehr auf Ausstellungen. Namenhafte Künstler wie Otto Dix, Erich Heckel und Karl Schmidt-Rottluff hielten gegenstandslose, stark abstrahierte Bilder und Werke mit expressionistischer oder veristischer Tendenz zurück.[534] Die Häufigkeit der Beteiligung an offiziellen Kunstausstellungen ist nicht als Indikator für die Nähe jener Künstler zum NS-Regime anzusehen. Etliche Künstler, so auch Hartmann, hatten wirtschaftliche Gründe. Sie hofften, durch Ausstellungen zu Verkäufen und Aufträgen zu gelangen. Die Maler widmeten sich unverfänglichen Themen, wozu die norddeutsche Landschaft oder Stillleben gehörten, um keinen Anstoß zu erregen und weiterhin ausstellen zu können. Durch die Anpassung versuchten sie, ihre Künstlerexistenz zu sichern. Ehemalige Kollegen Hartmanns aus Sezessionszeiten, darunter Hauptmann, Kronenberg, Maetzel, Opfermann, Stegemann und Woebcke, nahmen ebenfalls mehr oder weniger regelmäßig an Ausstellungen teil.[535]

Hermann Maetzig, der kommissarische Direktor der Hamburger Kunsthalle, schrieb am 1. Mai 1933 auf Initiative von Krogmann ein Preisausschreiben mit fünf Aufgaben für Hamburger Künstler aus. Unter anderem sollten Entwürfe für einen Wandbildauftrag zur „Verherrlichung der Arbeit“ bis zum Februar 1934 in der Hamburger Kunsthalle vorgestellt werden. Aus einem Brief der Kunstschulleiterin Gerda Koppel an Friedrich

[533] Bruhns 2001, Bd. I, S. 122.
[534] Bruhns 2001, Bd. I, S. 301.
[535] Ebd. S. 155-157.

Ahlers-Hestermann geht hervor, dass Hartmann sich mit einem Bild von Schnittern auf dem Feld beworben hatte.[536] Eventuell handelte es sich um die „Kornschnitter“ (P 1934), die im Sezessionsstil gemalt sind. Wie Hartmann bei diesem Wettbewerb abschnitt und ob überhaupt Aufträge vergeben wurden, ist nicht bekannt. Jedoch sollen die Veranstalter insgesamt mit den Ergebnissen des Preisausschreibens unzufrieden gewesen sein.[537]

Als im April 1935 auf Vorschlag der Hamburger Reichskunstkammer die neu erbaute Hamburger Seefahrtsschule an der Rainvilleterrasse mit Malerei ausgestattet werden sollte, bewarb Hartmann sich, allerdings erfolglos, um einen Wandbildauftrag in dem Gebäude.[538]

1938 erhielt Hartmann den Auftrag, die Kantine der Kaserne in Bergedorf mit drei Wandbildern (KB 1938-1) auszustatten. Die schwarzweißen Fotos aus dem Nachlass des Künstlers zeigen, dass er der nationalsozialistischen Kunstpolitik entsprechende Themen zum Inhalt der Bilder machte. Ein Segelboot (KB 1938-4), ein Bauernhof am Wasser (KB 1938-3) und die Hamburger Katharinenkirche mit dem davor liegenden Fleet (KB 1938-2) werden dargestellt. Stilistisch geben die drei Wandbilder die Natur in ihrer realen Erscheinungsform wieder, womit Hartmann sich dem erwünschten Naturalismus anpasste und den Sezessionsstil aufgab. Hamburg- und Elbeansichten gehörten unverzichtbar in das Heimat-Repertoire der NS-Zeit, wobei anzumerken ist, dass Wandbilder in Militärbauten für gewöhnlich Kriegsdarstellungen zum Inhalt hatten.[539]

Im Gegensatz zu den Arbeiten in der Bergedorfer Kaserne standen einige Propaganda-Bilder, die für ein öffentliches Gebäude in Langenhorn bestimmt waren. Im April 1939 nahm Hartmann an der Ortsbegehung teil:

> „Dann ging es nach Langenhorn wo ich 1,5-2 Stunden war. Ich wurde in alles eingeführt mit Lokalbesichtigung! Aber was da alles gewünscht war: Übergabe der Standarte durch Hitler in Nürnberg – weitere 3 Bilder aus der Geschichte der Truppe die doch höchstens 10-15 Jahre alt ist. Ansicht von Nürnberg – dann ein paar Themen die mir schon mehr liegen: Ruhestunden der Truppe im Kriegsdienst (zeitlos) heitere Volks und Soldatenscenen – Schaffen der Frau im Hause – niederdeutsche Landschaften. Also bei Licht besehen liegt der Nachdruck doch auf dem Scheine und ich weiβ nicht ob ich dann nicht lieber doch Kanonen male.“[540]

Die Beschreibung, die Hartmann von den geforderten Motiven gibt, entsprach vollkommen der gewünschten Staatskunst der Nationalsozialisten.[541] Hartmann kam jedoch nicht mit

[536] Ebd. S. 137f.
[537] Ebd. S. 138.
[538] Ebd. S. 141f.
[539] Ebd. S. 142, S. 146.
[540] Brief an Ida, 15.04.1939.
[541] Eine sehr gute Definition der NS-Ikonografie gibt Bruhns 2001, Bd. I, S. 121-123.

dem Thema voran, obwohl er mehrmals die Hamburger Kunsthalle aufsuchte, um sich dort Anregungen für seine Entwürfe zu holen. Ein Auftrag wurde nicht an ihn vergeben.[542]
Die Kulturbehörde schrieb 1940 einen weiteren Wettbewerb für ein Wandbild aus. Die Teilnehmer konnten sich zwischen den Themen „Der deutsche Soldat (im Kampf und Sieg)“ und „Der Strom (die Elbe als Landschaft und Träger der Arbeit)“ wählen. Vorab wurden die Entwürfe von 33 Künstlern im Herbst 1941 im Kunstverein ausgestellt, wo sie von einer überregionalen Jury bewertet wurden. Fünf Preise zwischen 600,- und 2.000,- Reichsmark wurden vergeben, die für zahlreiche in armen Verhältnissen lebende Künstler einen großen Anreiz boten.[543] Im April 1941 schrieb Hartmann seiner Frau: „Etwas drückt auch, dass ich auch mit dem zweiten Versuch zum Soldaten gar nicht [sic!] zufrieden bin und der Auftrag steht mir auch etwas bevor, bei alledem ist die Zeit so kurz hier und in Hamburg dann bis zum 16. wo ich die Konkurrenz abliefern muß.“[544] Im Mai berichtete er seinem Schüler Heydorn:

> „Ich beteilige mich an einer Konkurrenz für ein Wandbild ‚Der Soldat in Kampf und Sieg’; immer wieder nahm ich das Thema vor – verschiedentlich war ich am Verzweifeln und wollte das Rennen aufgeben, aber in letzter Stunde glückte noch ein Entwurf, den ich nicht für schlecht halte – ob er freilich Gnade bei den Preisrichtern findet – das wissen die Götter.“[545]

Heydorn zufolge erhielt Hartmann den Auftrag nicht, weil die dargestellten Kämpfer zu unsoldatisch wirkten.[546] Wie ein Entwurf für diese Thematik ausgesehen haben mag, vermittelt die Studie mit den „Soldaten im Krieg“ (P 1939-1943). Vielleicht war dies aber auch ein Entwurf für ein Wandbild, das Hartmann 1943 in der Kaserne Finkenwerder ausführte.[547] Die Papierarbeit stellt kämpfende Soldaten in einer Landschaft dar. Die Gruppe der drei braungrau gekleideten, schwarze Stiefel und Stahlhelm tragenden Soldaten im Vordergrund vermittelt einen dynamischen Eindruck, weil sie alle in unterschiedlich angespannter Körperhaltung positioniert sind. Die stehende Figur rechts führt mit dem Kopf und Oberkörper eine Rückwärtsbewegung aus und zeigt in die Richtung, in der sich vermutlich der Feind aufhält. Durch die Körperhaltung und Gestik wirkt es so, als ob er den beiden Soldaten neben sich die Schussrichtung vorgeben wollte. Der links von ihm halb kniende Soldat lädt vermutlich sein Gewehr nach oder ist verletzt und deshalb

[542] Brief an Ida, 19.04.1939.
[543] Bruhns 2001, Bd. I, S. 152.
[544] Brief an Ida, 20.04.1941.
[545] Zitiert nach: Heydorn 1976, S. 19.
[546] Heydorn 1976, S. 19.
[547] Hartmann fertigte für die Kaserne Finkenwerder zwei Wandbilder, s. Verzeichnis der „Kunst am Bau“ und die tabellarische Dokumentation. Ein Wandbild für die Kaserne Wandsbek, wie Bruhns darlegt, wurde von Hartmann nicht ausgeführt, vgl. Bruhns 2001, Bd. I, S. 146.

zusammengesunken. Ein weiterer Soldat läuft mit dem Gewehr auf den nicht sichtbaren Feind zielend zu. Direkt hinter ihm, im Mittelgrund des Bildes, ragt der Oberkörper einer Figur hinter einem braunen Hügel hervor. Im Hintergrund ist schemenhaft eine Gruppe laufender Soldaten auszumachen. Der Stil, in dem Hartmann das Bild ausführte, entspricht mit der „Gesichtslosigkeit" der Figuren, den roten Konturlinien und -strichen und der flächigen, nicht topografisch einzuordnenden Landschaft dem Sezessionsstil. Es ist zwar eindeutig zu erkennen, dass es sich um eine Kriegsszene handelt, aber welche Nationalität die Soldaten haben, ist wegen fehlender militärischer Abzeichen, Fahnen usw. nicht erkennbar. Eine heroische Darstellung des „germanischen" überstarken Soldaten, wie es der NS-Ikonografie entsprechen würde, erfolgte nicht.[548] Sollte Hartmann diese Skizze als Entwurf für ein Wandbild eingereicht haben, kann er damit eigentlich nur Ablehnung hervorgerufen haben.

Hartmanns Bemühungen um Aufträge waren offensichtlich, weshalb er 1942 zu einer siebenmonatigen Schulung für Kunst in Großbauten in der Hansischen Hochschule eingeladen wurde. Die Schulung wurde von der Kulturverwaltung finanziert und von den Dozenten Willi Breest und Otto Thämer geleitet. Die acht ausgewählten Künstler erlernten die Techniken der Freskomalerei, des Sgraffito und Mosaiks.[549]

### 8.3.2. Kunst im Verborgenen

Fernab vom überwachten Atelier im Ohlendorffhaus entstanden vermutlich im Atelier des eigenen Wohnhauses Gemälde, die als persönliche Stellungnahme des Künstlers zum Zeitgeschehen gedeutet werden können. Ein Selbstporträt Hartmanns (134) ist wohl in der Zeit der immer stärker werdenden Angriffe auf die Sezessionskunst und die Anfeindungen gegenüber der Moderne entstanden. In dem Selbstporträt nimmt Hartmann den Vordergrund des Bildraumes ein und schaut ernst und fragend den Betrachter an. Der Hintergrund wirkt zwar durch die Gliederung in helle und dunkle Flächen strukturiert, jedoch ist er nicht definierbar. Die Raumsituation wird durch einen fliegenden Gegenstand über dem Kopf des Malers noch mysteriöser. Karl Kluth und Fritz Flinte, Kollegen von Hartmann, stellten sich in ihren Selbstporträts in ähnlicher Positur dar.[550] Mit den Selbstbildnissen versuchten die Künstler ihren eigenen Standpunkt zu bestimmen und

[548] Für die Ikonografie der Kriegsbilder vgl. Bruhns 2001, Bd. I, S. 122.
[549] Ebd. S. 152f.
[550] Leppien, Helmut: Der Weg in den Abgrund, in: Ausgegrenzt. Kunst in Hamburg 1933-1945. Kat. Ausst. Hamburger Kunsthalle 2005, hrsg. von der Hamburger Kunsthalle, Bremen 2005, im Folgenden zitiert als: Leppien 2005, Abb. S. 43 (Porträt Kluth), Abb. S. 45 (Porträt Flinte).

mitzuteilen. Zweifel an der Gegenwart und Zukunft, Skepsis sich selbst und den bestehenden Verhältnissen gegenüber wurden mit den Porträts zum Ausdruck gebracht.[551]

1940 malte Hartmann die Gemälde „Deichwanderung I“ (141) und „Deichwanderung II“ (142), die eine norddeutsche Deichlandschaft im Regensturm zeigen. Der Deich, der sich in Kurven vom Vorder- bis zum Hintergrund hinzieht, teilt die Landschaft in zwei Hälften. Links brandet das aufgepeitschte Wasser gegen den Deich, der die Gehöfte und Äcker rechts im Bild vor der Flut schützt. Zwei Männer in Rückenansicht, die auf dem Deich entlanggehen, stemmen sich dem Sturm entgegen. Der niedergehende Regen ähnelt herabstoßenden Speeren, die die Männer durchbohren wollen. Dies wird besonders deutlich in der Lithografie (P 1940) und der Tuschzeichnung (P 1940). Bei einem Vergleich der Gemälde ist zu erkennen, dass die erste Darstellung durch die Verwendung dunklerer Farben bedrohlicher wirkt. Ansonsten unterscheiden sie sich nur in wenigen Details. Stilistisch entsprechen die Bilder dem Sezessionsstil, inhaltlich würden sie in die nationalsozialistische Heimatkunst passen, da sie eine norddeutsche Deichlandschaft zeigen.

Abgesehen von dem primär Sichtbaren dieser stürmischen Deichlandschaft kann ein symbolischer Gehalt vorhanden sein. Das Thema des freundschaftlichen Zusammenhaltes klingt durch die Darstellung der zwei Männer, die sich auf ihrer Wanderung gemeinsam dem Wind aussetzen, an. Auch ist der Deich außergewöhnlich schmal, so dass die Männer nur hintereinander gehen können, weshalb der Deich wie ein schmaler Grat wirkt. Vielleicht bedeutete für Hartmann die Deichwanderung der beiden Männer im übertragenden Sinn eine Gratwanderung der Menschen bzw. Künstler im Dritten Reich. So würden die stürmische Flut, die an den Deich brandet und der peitschende Regen die nationalsozialistische Welle, von der Deutschland überrollt wurde und gegen die man kaum bestehen konnte, bedeuten. Implizit könnte Hartmann mit diesem Motiv seine politische Haltung, nämlich seine Widerstandskraft dem Regime gegenüber, ausgedrückt haben.[552]

Gretchen Wohlwill und Ivo Hauptmann malten ebenfalls Landschaften, die von Stimmungen erfüllt waren.[553] Der freundliche Charakter der Landschaft wurde durch

[551] Ebd. S. 41-50.

[552] Bruhns interpretiert das Bild als privaten Kommentar des Künstlers zum Zeitgeschehen und sieht in ihm eine Haltung der Standhaftigkeit und Unerschrockenheit dem Regime gegenüber. Insgesamt sollen von diesem Motiv sechs Varianten gemalt worden sein. Bruhns vertritt auch die Ansicht, dass man die „Deichwanderer“ in der offiziellen Kunstszene nicht hätte ausstellen können, da sie im verfemten Sezessionsstil gemalt waren. Vgl. Bruhns 2001, Bd. I, Abbildungsteil, o. Abb. Nr.

[553] Leppien 2005, Abb. S. 18f.

düstere Regenwolken und bedrohlich wirkende Bäume zum Ausdruck einer nahenden Gefahr und es entstand eine Atmosphäre der Beklemmung.[554]

Die beiden Gemälde von 1942, „Moorkanal“ (149) und „Fries“ (150), sind ebenfalls im Kontext der künstlerischen Freiheit im Verborgenen zu sehen. Die Natur im Bild „Moorkanal“ wird nur schemenhaft wiedergegeben. Farbflächen werden im Vorder- und Mittelgrund des Bildes aneinander gesetzt und partiell durch Schraffuren belebt. Das Laub der Bäume am Rand des Kanals ist in grauvioletten und rötlichen Farbtönen gehalten, die keinesfalls der Realität entsprechen. Vereinzelte Striche deuten das Geäst an und die Umrisse des Laubwerkes werden teilweise durch einen Konturstrich begrenzt. Der Himmel, der in den vorigen Gemälden durch Wolken belebt wirkte, ist nun einheitlich und unrealistisch violett gestaltet. Es wäre möglich, dass die unwirkliche, stimmungsvolle Landschaft mit den Empfindungen des Malers korrespondierte und er damit dem Gefühl, in einer nicht wahren Welt sein Dasein zu fristen und das eigene Leben vom Untergang bedroht zu sehen, ausdrücken wollte.

Der „Moorkanal“ Hartmanns entspricht nicht den typischen Landschaftsbildern der NS-Kunst. Diese durften keine Fantasie-Gemälde sein, sondern sollten geografisch wieder erkennbare Orte schildern. Eine Verfremdung des Dargestellten, z.B. durch Verwendung von nicht dem Gegenstand entsprechenden Farben, war undenkbar. Die Weiträumigkeit des Gebietes sollte dem Betrachter vor Augen geführt werden und der Blick musste von einem erhöhten Standpunkt aus Besitz ergreifend in die Ferne schweifen können.[555] Die Darstellung menschenleerer Landschaften soll bei den ehemaligen Sezessionskünstlern bereits in den dreißiger Jahren zugenommen haben und ein Symptom für Alltagsflucht und innere Emigration gewesen sein.[556]

Das Geschehen im Bild „Fries“ könnte eine Abschiedsszene oder die Überbringung einer schlechten Nachricht darstellen. Eine tragende Rolle spielt die männliche Gestalt im rechten Viertel des Bildes. Der leicht angehobene Arm entspricht einer erzählenden oder weisenden Geste, die von einigen Gruppenmitgliedern mit Trauer und Umkehr aufgenommen wird. Trauer oder Schwäche könnte bei der sich in der Mitte der Gruppe zusammenkrümmenden Frau gesehen werden. Zwei Figuren am linken Bildrand haben sich vom Erzähler abgewandt und scheinen gehen zu wollen. Sowohl der Redner als auch die vorderen Personen der Gruppe stehen auf einem blauen Untergrund, so dass sich die

[554] Ebd. S. 16.
[555] Paas, Sigrun: Deutsche Kunst und entartete Kunst, in: Verfolgt und Verführt. Kunst unterm Hakenkreuz in Hamburg. Kat. Ausst. Hamburger Kunsthalle Hamburg 1983, hrsg. von der Hamburger Kunsthalle, Marburg 1983, im Folgenden zitiert als: Paas 1983, S. 44.
[556] Bruhns 2001, Bd. I, S. 306.

Szene am Meer abspielen könnte. Die sich zusammenbrauenden Wolken in unterschiedlich grauen und rötlichen Nuancen über den Menschen wirken bedrohlich.
Die unheimliche Atmosphäre könnte als Kommentar auf das Zeitgeschehen verstanden werden und auf Emigration oder gar auf Deportationen verweisen. Zahlreiche jüdische Freunde Hartmanns waren bereits Ende der dreißiger Jahre emigriert,[557] so dass dieses Bild sich auf die persönliche Situation und die Erfahrungen des Künstlers beziehen kann. Ein weiterer Zusammenhang könnte zu der „Judenpolitik" der Nationalsozialisten und dem im Oktober 1941 verhängten Emigrationsverbot hergestellt werden. Vertreibung und materielle Ausbeutung wurden nun abgelöst durch Deportation und physische Vernichtung.[558]
Eine weitere Möglichkeit besteht darin, das Motiv des Gemäldes „Fries" der christlichen Ikonografie zuzuordnen, denn die Person mit dem erhobenen Arm vor der Menschenmenge erinnert an den predigenden Jesus. Vielleicht ist das Bild an die Bergpredigt (Lk 6, 17-49 und Mt 5-7)[559] und insbesondere an die Trost spendenden Seligpreisungen angelehnt, derer Hartmann sich in den schwierigen Zeiten des NS-Regimes erinnerte. Der „Fries" lässt sich weder stilistisch noch motivisch in die NS-Ikonografie einfügen, sondern entspricht einem freien künstlerischen Ausdrucksvermögen.

Aus den Jahren 1943 und 1944 sind keine Gemälde überliefert, so dass es schwer fällt, die weitere künstlerische Produktion bzw. Entwicklung zu beurteilen. Fest steht jedoch, dass die besprochenen Gemälde aller Wahrscheinlichkeit nach im Verborgenen entstanden sind und nicht für die Öffentlichkeit bestimmt waren, weil sie von den Vorgaben der nationalsozialistischen Kunst abwichen.[560] Insgesamt gibt es für den Zeitraum von 1939 bis zum Ende des Dritten Reiches wenige Gemäldefunde. Vielleicht schränkte Hartmann seine malerische Tätigkeit ein, weil er bedingt durch den eng gefassten Rahmen der NS-Kunst in seinen Gemälden nicht mehr das umsetzen konnte, was er sich vorstellte. Es könnte sein, dass er seine künstlerische Freiheit ganz im Aquarell und anderen Papierarbeiten auslebte, denn diese konnten vor den Nationalsozialisten als schnelle Studie oder Entwurf deklariert werden. Im September 1935 entstanden „Die beiden Alten auf der

[557] Vgl. Unterkapitel „Die überwachten Ateliers und die privaten Malzirkel. Hartmann in Opposition zum politischen System".
[558] Für das Emigrationsverbot vgl. Bruhns 2001, Bd. I, S. 278.
[559] N. N.: Bergpredigt, in: Lexikon der christlichen Ikonographie. Allgemeine Ikonographie, Bd. I, hrsg. von Engelbert Kirschbaum, Sonderausgabe, Freiburg im Breisgau 1994 (1968), Sp. 270f.
[560] Vgl. für den Stil und die Themen der nationalsozialistischen Kunst Bruhns 2001, Bd. I, S. 121-124 und Paas 1983, S. 21-49.

Bank“,[561] die im Vergleich mit ausgestellten Werken sehr frei in ihrer Komposition sind. In der Aquarellstudie („Die beiden Alten auf der Bank I“, P 1935) werden die Farbflächen grob aneinander gesetzt und die Körper der beiden „Alten“ durch wenige Konturstriche angedeutet. Das großformatige Blatt („Die beiden Alten auf der Bank II“, P 1935) ist stärker ausgearbeitet und entspricht in allen stilistischen Merkmalen dem Sezessionsstil von 1932/33. Anscheinend wurde Hartmann durch eine Fotografie in einer Zeitung zu diesem Motiv angeregt (Abb. 12). Eine rege Produktion von künstlerisch sehr freien Aquarellen ist im Dritten Reich für Hartmann nachweisbar.[562] Für die Zeit vom Mai 1944 bis zum Sommer 1945 lässt sich der geringe Gemäldebestand durch den „Dienst“ Hartmanns erklären. Zunächst wurde er als technischer Zeichner verpflichtet und später zum Kunstschutz eingezogen.[563]

### 8.3.3. Zusammenfassung

Das künstlerische Schaffen von Erich Hartmann ist im Dritten Reich dadurch gekennzeichnet, dass er zunächst, wie andere Künstler auch, bis 1936/1937 in der Öffentlichkeit weiterhin den Sezessionsstil vertrat, an dem er bis vor der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten gearbeitet hatte. Leichte stilistische Veränderungen, die als Anpassung oder werkimmanente Entwicklung gedeutet werden können, sind auszumachen. Die Veränderungen finden sich im Kompositionsaufbau, der nun mit einem Vorder-, Mittel- und Hintergrund gestaltet wurde. Zuvor war der Bildraum oftmals nicht immer genau zu bestimmen gewesen, weil auf gliedernde Linien verzichtet wurde. Die Farben blieben an die Objekte gebunden, so dass die täuschenden „Deformationen“, wie sie in den Jahren vor 1933 verwendet wurden, entfielen.

Nach 1937 teilt sich die künstlerische Produktion Hartmanns. Es gibt die Ausstellungskunst und die Wandbildaufträge im Staatsdienst, die sich soweit als nötig dem von der NS-Kunstpolitik geforderten Naturalismus und der Ikonografie der Heimatkunst anpassten. Durch die Anpassung zeigte er seine Folgsamkeit dem Regime gegenüber und vermied so den Verdacht, „Kulturbolschewist“ oder „entartet“ zu sein, wodurch er weiterhin am Kunst- und Kulturbetrieb im Dritten Reich teilnehmen konnte. Im Verborgenen dagegen lebte Hartmann seine künstlerische Freiheit aus und verfolgte weiterhin den Sezessionsstil. Die Bilder zeigen das Festhalten Hartmanns an einem

[561] Brief an Ida, 4.09.1935. Darin nennt Hartmann „Die beiden Alten auf der Bank“.
[562] Anhand der vorliegenden Bestände im Depot des Altonaer Museums konnte dies nachvollzogen werden. Eine Auswahl von Arbeiten ist im Katalogteil der Papierarbeiten abgebildet.
[563] Mehr dazu im Unterkapitel „Sicherung der wirtschaftlichen Existenz“.

eigenen Stil und seine Auseinandersetzung mit dem Zeitgeschehen. Das Arbeiten im Verborgenen ist im Dritten Reich bei etlichen Künstlern nachzuweisen. Dazu gehörten international bekannte Künstler wie Oskar Schlemmer, Willi Baumeister und auch Hartmanns Kollegen Ivo Hauptmann oder Eylert Spars. Durch vages Verhalten gelang es ihnen, der Verfolgung zu entgehen, obwohl sie der Gesinnung nach Regimegegner waren. Es ging darum, unauffällig zu bleiben und sich weder in politischer noch in künstlerischer Hinsicht zu entblößen. Hartmann zählte in Hamburg zu jenen, die sich nicht von der Kunst- und Kulturszene zurückgezogen hatten und „Camouflage“ betrieben.[564] Das malerische Werk von Hartmann überstand das Dritte Reich relativ unbeschadet, wenn von den Wandbildzerstörungen und den Beschlagnahmungen in der Hamburger Kunsthalle abgesehen wird. Hartmann blieb von Erlebnissen, wie sie sein Freund Willem Grimm durchmachen musste, verschont. Grimms Atelier war zerbombt worden und hatte die fast vollständige Vernichtung seines Werkes zur Folge.[565]

## 8.4. Leben in Hamburg

### 8.4.1. Sicherung der wirtschaftlichen Existenz

Neben der Sorge um seine Künstlerkollegen und den selbst erlittenen Schmähungen seiner Kunst musste Hartmann um seine wirtschaftliche Existenz kämpfen. Bereits in den Jahren zuvor hatten die Hartmanns oft am Rande des Existenzminimums gelebt. 1933 spitzte sich die Lage dramatisch zu, so dass sie die Miete nicht mehr zahlen konnten und ein Rauswurf aus dem Haus in der Steenkamp-Siedlung drohte. Die Nothilfe für die bildenden Künstler Hamburgs und der Altonaer Künstler-Verein lehnten Hartmanns Bitten um finanzielle Hilfe ab, da keine Gelder vorhanden waren.[566] Die SAGA (Siedlungs-Aktiengesellschaft Altona) war im Januar 1934 bereit, Hartmann für drei Monate eine Krisenmiete einzuräumen.[567] In seiner größten Not, als kein Geld mehr für Lebensmittel und Miete vorhanden war, wandte Hartmann sich an Gustav Pauli, der ihm daraufhin zwei Aquarelle abkaufte.[568]

---

[564] Bruhns 2001, Bd. I, S. 302-310.

[565] AVK/NEH, Briefe von Willem Grimm an Erich Hartmann, 18.08.1943, 12.11.1943. Grimm berichtete Hartmann in diesen Briefen von seiner Verzweifelung, seine Werke bei der Ausbombung seines Ateliers verloren zu haben und bat Hartmann darum, ihm alte Kataloge zu überlassen, in denen seine Werke abgebildet waren.

[566] AVK/NEH, Briefe an Hartmann von der Nothilfe für die bildenden Künstler Hamburgs am 8.08.1933 und vom Altonaer Künstler-Verein am 19.12.1933.

[567] AVK/NEH, Briefe an Hartmann von der SAGA am 12.01.1934 und 1.02.1934. Ein Briefentwurf des Künstlers an die SAGA zeigt seine Verzweiflung über den möglichen Verlust des Hauses mit Atelier, s. Anhang Briefe, um 1933/34.

[568] Undatierter Briefentwurf (den Briefen von 1933 beigeordnet), im Anhang Briefe.

Während des Dritten Reiches versuchte Hartmann sich durch mehrere Einnahmequellen das Überleben zu sichern. Die öffentlichen Ausstellungen in der Hamburger Kunsthalle oder im Kunstverein und die privaten Ausstellungen im Haus seines Förderers Hager, einem Rechtsanwalt, und bei sich im Atelier sollten dem Verkauf seiner Kunst dienen.[569] Für die Atelierausstellungen ließ Hartmann sogar Einladungen drucken: „Erich Hartmann zeigt v. Sonnabd. D. 20.11. – Montag d. 29.11. Oelbilder und Aquarelle in seinem Hause Steenkamp, Drosselweg 8, täglich von 10 – 6 Uhr oder nach Verabredung.“[570]

Eine weitere Mäzenin Hartmanns war Emmi Ruben, die zu den Sammlern der modernen Kunst in Hamburg gehörte. Sie kaufte die Werke der Sezessionisten und half den in finanzielle Not geratenen Künstlern mit Geldgeschenken ohne dafür eine Gegenleistung zu erwarten. Richard Haizmann, Willem Grimm, Fritz Flinte, Jean Paul Kayser, Fritz Kronenberg, Heinrich Stegemann und Eduard Bargheer wurden von ihr in unterschiedlicher Weise unterstützt.[571] Emmi Ruben und Hartmann lernten sich 1928 kennen, als Ruben den Künstler bat, sie in ihrer Kunst zu unterstützen und ihr Korrektur zu geben.[572] Zur Zeit der nationalsozialistischen Herrschaft wurde sie zu einer sehr guten Freundin der Hartmanns. Im Dezember 1933, als es den Hartmanns finanziell schlecht ging, beschenkte sie die Familie mit Geld.[573] Im Laufe der Jahre erwarb sie immer wieder Aquarelle des Malers.[574]

Eine weitere Unterstützung waren für Hartmann die Aufträge der Griffelkunst-Vereinigung, für die er 1936, 1940 und 1943 grafische Werke fertigte.[575] Auch die Teilnahme an Wettbewerben um Wandbilder in Hamburger Bauten war für Hartmann stets ein finanzieller Anreiz, die jedoch nur in wenigen Fällen zu Aufträgen führte.

Die Unterrichtsstunden an der Mädchenmalschule von Gerda Koppel, bei der er seit 1921 beschäftigt war, trugen nur gering zum finanziellen Auskommen bei. Ein Vorteil der

---

[569] Brief an Ida, 8.08.1935 und freundliche Auskunft von C. Hager in einem Gespräch am 16.08.2006.

[570] Staatsbibliothek Hamburg, Sig. NC: Bb 068, undatierte Einladung von Erich Hartmann an Carl Albert Lange. Um 1936/37 hatte Hartmann nachweislich Kontakt mit Carl Albert Lange (1892-1952), vgl. Brief und Postkarten in der Staatsbibliothek. Lange war Schriftsteller und Feuilletonist. Er publizierte in der Zeitschrift „Der Kreis“ und der „Hamburger Freien Presse“. Auch gehörte er der „Tafelrunde“ um Hans W. Fischer an. Vgl. Bruhns 2001, Bd. I, S. 24, S. 34 und Italiaander, Rolf: Carl Albert Lange, hrsg. von der Freien Akademie der Künste, Hamburg 1953, S. 5.

[571] Bruhns, Maike: Emmi Ruben. Ein Lebensbild, in: Kunst in der Verfemung. Die Schenkung Emmi Ruben 1948. Kat. Ausst. Hamburger Kunsthalle 1998, hrsg. von der Hamburger Kunsthalle, Köln 1998, im Folgenden zitiert als: Bruhns 1998, S. 37-43.

[572] Staatsbibliothek Hamburg, Sig. NRu: Br. 14a, Brief von Hartmann an Emmi Ruben am 15.12.1928.

[573] Staatsbibliothek Hamburg, Sig. NRu: Br. 14b, Brief von Hartmann an Emmi Ruben am 17.12.1933.

[574] Briefe an Ida, 8.08.1935, 2.09.1935, 6.09.1935, 10.09.1935, 20.09.1935, 2.05.1942.

[575] Für die Aufträge vgl. Bruhns 2001, Bd. II, S. 182 und die Griffelkunst: Junge, Henrike: Wohlfeile Kunst. Die Verbreitung von Künstlergraphik seit 1870 und die Griffelkunst-Vereinigung Hamburg-Langenhorn, Mainz 1989; Kruglewsky-Anders, Lieselotte (Hrsg.): 50 Jahre Griffelkunst-Vereinigung. Kunstpädagogik im Geiste Lichtwarks, Hamburg 1977; Bruhns 2001, Bd. I, S. 107-109.

Anstellung waren jedoch die Reisen, die jährlich im Spätsommer für drei Wochen in alle Teile des Landes unternommen wurden. Gabriele Stock-Schmilinsky, der 1938 die Kunstschule von der jüdischen Leiterin Gerda Koppel übergeben worden war, hatte Hartmann für August 1939 eine Studienreise mit seinen Schülern angetragen. Eduard Bargheer hatte vorgeschlagen, dass Hartmann mit seiner Klasse zu ihm nach Ischia kommen sollte. Aus Kostengründen und wegen der Proteste durch die Eltern der Schülerinnen war nur eine Fahrt nach Neuharlingersiel möglich. Im Jahr zuvor waren Lehrer und Schüler auf Langeneß gewesen.[576]

Neben den Dienstreisen mit seinen Schülern war es Hartmann immer wieder möglich, private Reisen zu unternehmen. So konnte er im Sommer 1934 eine Studienreise nach Norwegen antreten.[577] 1936 erhielt er von der Amsinck-Stiftung ein Stipendium in Höhe von 600,- Reichsmark für eine Italienreise.[578] In den vierziger Jahren, als Reisen ins Ausland immer schwieriger wurden, fuhr Hartmann mehrfach für einige Wochen aufs Land oder ans Meer in der näheren Umgebung, um dort künstlerisch tätig zu sein. Schon während seiner Studienjahre in München hatte Hartmann die Aufenthalte und das Arbeiten in der Natur sehr geschätzt. 1940 reiste er im August nach Stolpemünde, im September 1941 nach Fehmarn, den April und Mai 1942 verbrachte er in der Gegend von Plönjeshausen und im Sommer desselben Jahres reiste er nach Nidden.[579] Die ländlichen und maritimen Aufenthalte waren Hartmann wichtig, weil die Stille der Natur und die Ruhe bei seinen einsamen Wanderungen ihm selbst und infolgedessen seiner Arbeit gut taten. Doch auch auf dem Land konnte es zu unangenehmen Begegnungen kommen. Während einer Wanderung in der Gegend von Plönjeshausen wurde Hartmann von Soldaten aufgegriffen und festgehalten. Durch sein zielloses Wandern auf der Suche nach einem geeigneten Motiv hatte er sich verdächtig gemacht. Er wurde mit einem französischen General verwechselt, der kurz zuvor aus dem in der Nähe liegenden Kriegsgefangenenlager geflohen war.[580] Vielleicht sind jene Reisen im Dritten Reich ebenso als Fluchten vor dem nationalsozialistischen Alltag in Hamburg zu verstehen, denn

---

[576] Brief an Ida, 15.04.1939 und Bruhns 2001, Bd. II, S. 180.

[577] Archiv der Hochschule für Bildende Künste in Hamburg, Personalakte Erich Hartmann, Bl. 3 (Entnazifizierungsbogen, 3.10.1945). Hartmann gab an, dass er im Juni und Juli 1934 als Kunstmaler Studien in Norwegen betrieben hatte.

[578] StA HH, Akte Kulturbehörde I, 363-6 I, A 73 (Unterakte Amsinck-Stiftung 1934-1949), o. Bl. Nr. Auch aus der Personalakte der HfBK geht hervor, dass Hartmann den April und Mai 1936 in Italien verbrachte, vgl. Archiv der Hochschule für Bildende Künste in Hamburg, Personalakte Erich Hartmann, Bl. 3 (Entnazifizierungsbogen, 3.10.1945).

[579] Briefe an Ida 11.08.1940, 13.08.1940, 18.08.1940, 23.04.1942, 25.04.1942, 28.04.1942, 30.04.1942, 2.05.1942, 5.05.1942 und vgl. Altonaer Museum: Erich Hartmann. Aquarelle, Zeichnungen, Graphik, Ausstellung 1976 (kein Kat.), Verzeichnis der ausgestellten Werke.

[580] Briefe an Ida, 11.08.1940, 13.08.1940, 8.08.1940, 23.04.1942, 30.04.1942, 5.05.1942.

Hartmann erlebte das Regime mit seinen beständigen Kontrollen von Künstlern und ihren Ateliers auf der Suche nach „Kulturbolschewismus“ aus nächster Nähe mit.

Bedingt durch seine Verletzung aus dem Ersten Weltkrieg war Hartmann vom Kriegsdienst befreit, wurde jedoch von Mai bis September 1944 als technischer Zeichner bei Puschmann & Co, einem Konstruktionsbüro für Kriegsschiffbau in Blankenese, dienstverpflichtet. Dort begegnete er einer ehemaligen Schülerin, der „Halbjüdin“ Bettina Brendel, die bereits seit 1943 zum Arbeitseinsatz gezwungen wurde.[581]
Von November 1944 bis zum April 1945 war Hartmann zum Kunstschutz abberufen, der übergangslos in einen kurzen Polizeidienst im April/Mai 1945 in Bahrenfeld mündete.[582] Sicherungsvorkehrungen, um die Kunst in Hamburg zu schützen, setzten 1935 ein und im September 1939 wurde mit der Auslagerung von Kunstwerken begonnen. Nach der Aktion „Gomorrha“, der Bombardierung Hamburgs durch die Alliierten, wurde dann im Dezember 1943 ein Arbeitsausschuss zur Sicherung von Kunstschätzen in öffentlichem, privatem und kirchlichem Besitz gebildet. Für den Kunstschutz arbeiteten vier bis fünf Arbeitsgruppen französischer Kriegsgefangener und arbeitsverpflichteter Juden. Auch Hamburger Künstler wurden vom Gaukulturwart Hans Rodde verpflichtet.[583] Pro Woche waren 55 Stunden Dienst abzuleisten, wobei den „angestellten“ Künstlern die Arbeitszeit vergütet wurde. Das Architektenbüro Bernhard Hopp & Rudolph Jäger führte die Organisation und Bergung aus. Im Winter 1944/45 wurde Erich Hartmann zum Kunstschutz eingezogen. Er hatte mehrere Aufgaben zu erfüllen, die aus Kontrollen, Bergung und Unterbringung von Kunstschätzen, Begutachtungen und Bewertungen, Sicherungsmaßnahmen und letztendlich künstlerischer Arbeit bestanden. Für die Beschaffung von Lagerräumen außerhalb Hamburgs und für die Kontrollen der vergrabenen Denkmäler (Lessing und Blücher) auf dem Heiligengeistfeld wurde Hartmann mehrfach herangezogen. Hartmann wurde als Gutachter eingesetzt, wenn es um das Abtragen wertvoller Putzmalereien in Hamburger Häusern ging. Weil in der Hansestadt mit weiteren zerstörerischen Bombardements gerechnet wurde, erhielt der Künstler den Auftrag, die Konstruktionszeichnungen der Adolphs-, Bleichen- und Graskellerbrücke

[581] Bruhns 2001, Bd. I, S. 278.
[582] StA HH, Akte Kulturbehörde I, 363-6 I, B 50 (Bergung von Kulturgütern 1943-1946), o. Bl. Nr. sowie Archiv der Hochschule für Bildende Künste in Hamburg, Personalakte Erich Hartmann, Bl. 1.
[583] Bruhns 2001, Bd. I, S. 427-431.

beim Tiefbauamt ausfindig zu machen und reproduzieren zu lassen sowie die Stuckdecken im Altonaer Museum freikünstlerisch abzuzeichnen.[584]

Um den 12. April 1945 brach der Kunstschutz zusammen. Hopp berichtete an die Kulturbehörde, dass etliche Mitarbeiter nicht mehr verfügbar seien, weil die Einberufung zur Wehrmacht oder der Einzug zum Volkssturm erfolgt waren. Ebenso wurden Erkrankung und Ausbombung für das Fernbleiben angeführt.[585] Hartmann erschien auch nicht mehr, denn er war zur Polizei abberufen worden.[586]

### 8.4.2. Die überwachten Ateliers und die privaten Malzirkel. Hartmann in Opposition zum politischen System

Hartmann hatte, wie etliche seiner Kollegen, einen Arbeitsraum im Ohlendorffhaus. SA- und SS-Streifen suchten das Haus häufig auf, um „Kulturbolschewisten" oder „Entartete" ausfindig zu machen. Ebenso kontrollierte ein Künstler aus dem Haus, selbst eine SA-Uniform tragend, die Kunstschaffenden.[587] Wie stark und ob überhaupt Hartmann den nationalsozialistischen Kontrollen ausgesetzt war, ist nicht bekannt, jedoch dürfte ihm kaum die Terrorisierung seiner Kollegen und Freunde, darunter Kluth und Fiedler, entgangen sein. Ein weiterer Künstler im Ohlendorffhaus in Hamm, mit dem Hartmann in freundschaftlicher Verbindung stand, war der Bildhauer Hans Martin Ruwoldt.[588] Die Nationalsozialisten versuchten mehrfach, ihn zu vereinnahmen, jedoch blieb Ruwoldt, auch wenn er sich anpasste, um weiterhin künstlerisch tätig sein zu können, seiner Gesinnung treu. Wie Hartmann lehnte Ruwoldt das NS-Regime ab.[589] Erstaunlich ist, dass Hartmann ein Atelier im Ohlendorffhaus hatte, obwohl er eines in seinem Wohnhaus besaß. Vielleicht wollte Hartmann dadurch vermeiden, dass die Nationalsozialisten sein privates Atelier durchsuchten und mittels des „öffentlichen" Ateliers den Anschein der Transparenz erwecken. Ebenfalls wäre es möglich, dass Hartmann daran gelegen war, weiterhin mit seinen ehemaligen Kollegen der Sezession bzw. Freunden zusammenzuarbeiten, so dass sie sich in dieser schwierigen Zeit gegenseitig Halt geben konnten.

---

[584] StA HH, Akte Kulturbehörde I, 363-6 I, B 50 (Bergung von Kulturgütern 1943-1946), o. Bl. Nr. Zusammenfassung der Berichte von Hopp vom 2.01.1945, 20.01.1945, 23.01.1945, 29.01.1945, 8.02.1945, 10.02.1945, 14.02.1945, 16.02.1945, 9.03.1945, 12.03.1945, 15.03.1945, 16.03.1945, 17.03.1945, 20.03.1945, 22.03.1945, 31.03.1945 und von einem Bericht von Hartmann vom 28.02.1945.
[585] Ebd. Bericht von Hopp am 12.04.1945.
[586] Ebd. Bericht von Hopp am 6.06.1945.
[587] Bruhns 2001, Bd. I, S. 133-135.
[588] Briefe an Ida, 29.08.1935, 30.08.1935, 14.09.1935. Das freundschaftliche Verhältnis fand bisher keinen Eingang in die Forschung.
[589] Für die Biografie von Ruwoldt vgl. Bruhns 2001, Bd. II, S. 335-340.

Trotz der in den folgenden Jahren immer stärker werdenden Schikanen gegenüber vieler Kollegen, die sich nicht anpassen konnten oder wollten, und der zunehmenden Terrorisierung der jüdischen Künstler Hamburgs, pflegte Hartmann weiterhin seine Freundschaften zu jenen Künstlern. Seine Autografen, die Briefe von Freunden und die Sekundärliteratur zeigen auf, dass Hartmann mit jüdischen Kollegen und Kunstsammlern Kontakt hielt sowie in den von Juden besuchten Zeichen- und Malzirkeln verkehrte.

Mit der jüdischen Malerin Gretchen Wohlwill, die 1919 der Sezession beigetreten war, verband Hartmann eine tiefe Freundschaft. Man besuchte sich und traf mit anderen Künstlern zusammen, wie z.B. mit dem Maler Kurt Löwengard. Dieser war 1923 der Sezession beigetreten.[590] Über ein Treffen schrieb Hartmann im September 1935:

> „Von mir ist zu berichten am Montag Abend war ich bei Gretchen mit Löwengard der doch immer amüsant und nett ist. […] Ich dachte die Stimmung wäre gedrückt, denn es sind wieder neue Verfügungen herausgekommen, aber man sprach zumindest in leichtem Tone davon. […] Gretchen zeigte auch Aquarelle von ihrer Portugal Reise die ich fast alle gerne mochte – von Bargheer beeinflußt, aber gut.“[591]

Die Schilderung zeigt, dass sich die drei Maler trotz neuer Verfügungen gegen Juden der Kunstbetrachtung widmeten und versuchten, sich nicht – zumindest während des Treffens – von der nationalsozialistischen Politik in Angst versetzen zu lassen. Aller Wahrscheinlichkeit sind mit den „Verfügungen“ die Nürnberger Gesetze gemeint, die Hitler auf dem Reichsparteitag am 15. September 1935 verkündete. Löwengard überließ Hartmann vor seiner Emigration 1939 nach London einige Arbeiten, die Hartmann in den sechziger Jahren der Hamburger Kunsthalle stiftete.[592] Als Löwengard 1940 im Exil verstarb, war Hartmann zutiefst betroffen, da er Löwengard sehr schätzte und dessen liebenswürdige Art und Bescheidenheit mochte.[593] Mit Wohlwill, die 1940 nach Portugal emigrierte und Anfang der fünfziger Jahre nach Hamburg zurückkehrte, hielt Hartmann während der Exiljahre brieflichen Kontakt.[594]

Auch mit Gerda Koppel, der ehemaligen Leiterin der Kunstschule Koppel am Glockengießerwall, pflegte Hartmann den schriftlichen Gedankenaustausch. Koppel emigrierte 1940 nach Dänemark und verstarb dort 1941 völlig verarmt.[595] Eine weitere Bekannte Hartmanns war die jüdische Malerin Lore Feldberg-Eber, die 1919 der Sezession

[590] Für das Leben von Löwengard vgl. Bruhns 2001, Bd. I, S. 262-265.
[591] Brief an Ida, 18.09.1935.
[592] Hamburger Kunsthalle, Archiv, Mappe SLG 5, Buchstabe H, Dankschreiben der Kunsthalle an Hartmann vom 5.06.1963.
[593] Bruhns 1989, S. 128.
[594] AVK/NEH, darin zahlreiche Briefe von Wohlwill an Hartmann. Für Gretchen Wohlwill vgl. Bruhns 2001, Bd. II, S. 422-426.
[595] Für Gerda Koppel vgl. Bruhns 2001, Bd. I, S. 101f, S. 343f. und Bd. II, S. 243f.

beigetreten war. Schon vor der Machtübernahme hatten sich die Maler Hartmann, Ahlers-Hestermann, Kayser, Hauptmann, Löwengard, del Banco, Bargheer, Grimm und Schweitzer-Daube regelmäßig im Atelier von Feldberg-Eber zum Aktzeichnen getroffen. Als Feldberg-Eber mit ihrer Familie 1938 nach London emigrierte, fanden die geselligen Treffen ein Ende.[596] Die Familie Eber, Wohlwill, Ahlers-Hestermann und Hartmann waren ebenso mit Maria Wolff-Elkan, einer Kusine von Kurt Löwengard, befreundet.[597] Im Haus von Maria Wolff-Elkan tauschten sich die Künstler über ihre Arbeit aus und „klatschten“:

> „Dienstag Morgen lud mich Maria Wolff ein Hestermann sei auch da. Es war denn auch sehr nett, trotzdem ich nicht so ganz auf meine Kosten kam, hinterher kam auch noch Frau Samson die ich doch sehr gerne mag – ihre Stimme ist mir nicht so angenehm – sie erinnerte an Frau Schneider. Hestermann hatte auch verschiedene Photos von seinen Arbeiten mit, aber so etwas! Von einer solch verstaubten bürgerlich sentimentalen Romantik: Kein Laut von dieser Zeit dringt noch in seine Geistigkeit. Es ist mir eigentlich unverständlich wo er doch sonst ein kluger Kerl ist. Hestermann hatte auch Pauli telephonisch gesprochen, der mit Frau nach Baden-Baden wollte um dort auch zu aquarellieren und er hätte sich immer wohl meidlich gehütet davon zu sprechen. Ist das nicht reizend man stelle sich Pauli vor. Maria Wolff meinte er male vielleicht wilde Sachen à la Schmidt Rottluff.“[598]

Auch diese Treffen endeten mit der Emigration von Maria Wolff-Elkan 1937. Ihr Ehemann war bereits 1935 nach England emigriert, was Hartmann sehr bedauert hatte.[599] Bei der genannten „Frau Samson“ könnte es sich um eine jüdische Ärztin handeln, die mit ihrem Mann Richard Samson eine umfangreiche Kunstsammlung besaß und die beide 1939 emigrierten.[600] Dem Kreis um Rosa Schapire war Hartmann ebenfalls verbunden. Bis zu ihrer Emigration 1939 trafen sich bei Schapire unter anderem die Künstler Hartmann, Wohlwill, Kluth, Grimm, Flinte sowie die Kunstfreunde Gurlitt, Emmi Ruben und deren Tochter Lise Singer. Den geistigen Mittelpunkt bildete der Altphilologe Bruno Snell.[601]
Der Kautschuk-Importeur Theodor Durrieu und seine Frau Margrit sammelten moderne Kunst und luden Hamburger Maler, darunter Wohlwill, Ahlers-Hestermann, Povorina, Kluth, Kronenberg, Maetzel, Bargheer, Hauptmann und Hartmann zu sich ein. Frau Durrieu bemühte sich, für die Sitzungen ausgefallene oder prominente Modelle einzuladen. Obwohl sich im Dritten Reich die Vermögensverhältnisse des Sammlerpaares verschlechterten, wurden die Sitzungen fortgesetzt.[602] 1936 wurde der irische Schriftsteller

[596] Für Lore Felberg-Eber vgl. Bruhns 2001, Bd. II, S. 121-124 und Bd. I, S. 322 und Briefe von Hartmann an Ida, 8.08.1935, 30.08.1935, 2.09.1935, 14.09.1935.
[597] Für Maria Wolff-Elkan vgl. Bruhns 2001, Bd. II, S. 426-428.
[598] Brief an Ida, 4.09.1935.
[599] Brief an Ida, 25.09.1935.
[600] Bruhns 2001, Bd. I, S. 252-254.
[601] Ebd. S. 322.
[602] Ebd. S. 25.

Samuel Beckett, der eine Deutschlandreise unternahm und sich zwei Monate in Hamburg aufhielt, von Margrit Durrieu und Rosa Schapire in das Hamburger Kunst- und Kulturleben eingeführt.[603] Am 30. Oktober, bei seinem achten Besuch in der Hamburger Kunsthalle, widmete Beckett sich den zeitgenössischen Künstlern Hamburgs: „On to Kunsthalle. Looked at Hamburg Painters of present day. Amongst much rubbish: […] Erich Hartmann: Frau im Stuhl. Siebelist: Quatsch.“[604] Zwischen etlichen Gemälden, die seines Erachtens „Müll“ oder wie im Fall von Siebelist „Quatsch“ waren, fiel nur Hartmanns Werk Beckett positiv auf. Am 23.11.1936 wurde Beckett dann eingeladen, bei Margrit Durrieu Modell zu sitzen:

> „At Durrieu 4.30. Sit with interval for tea till 7, for a lot of bloody virgin squaws, including a deaf & mute, & Hartmann. Hestermann arrives for tea, very much complacent Hahn im Korbe. The classic unimportant. The drawings that I see are unspeakable, even Hartmann's. No one by art to discover me. At dinner the cretinous Betty, Hartmann & Frau, Kluth. Excellent bottle of red Ischia, & a red German wine of last year. I will as much as I can get of both. Conversation uninteresting.”[605]

Einzig die Zeichnung von Hartmann sagte Beckett zu. Weitere Anknüpfungspunkte oder persönlichen Kontakt gab es zwischen Hartmann und Beckett wohl nicht, zumal Beckett die Unterhaltung beim Dinner mit den Künstlern uninteressant fand. Die Tagebuch-Eintragungen zeigen auf, dass der Schriftsteller sich hauptsächlich zu Grimm hingezogen fühlte und mit ihm gerne Kneipenbesuche unternahm.[606]

Mit den gemeinsamen Treffen in Malzirkeln setzte man sich über die nationalsozialistische Politik hinweg, die unter anderem zum kompletten Ausschluss der Juden im Kunst- und Kulturleben geführt hatte. Die Sezessionisten hatten 1933 die Selbstauflösung beschlossen, um so die von den Nationalsozialisten geforderte Gleichschaltung nicht durchführen zu müssen. Im Dritten Reich bestand unter den ehemaligen Mitgliedern der Hamburgischen Sezession eine Art „Sezessionsgeist“. Es handelte sich um ein Gemeinschaftsempfinden, das sich über die nationalsozialistischen Bestimmungen hinwegsetzte. Man half sich

---

[603] Mühling, Matthias: Mit Samuel Beckett in der Hamburger Kunsthalle, hrsg. von Uwe M. Schneede, Hamburg 2003, S. 7, S. 32-36.
[604] Beckett, Samuel: Alles kommt auf so viel an. Das Hamburg-Kapitel aus den „German Diaries“ 2. Oktober bis 4. Dezember 1936. Transkribiert und mit einem Nachwort von Erika Tophoven, hrsg. von Roswitha Quadflieg, Hamburg 2003, S. 27f.
[605] Ebd. S. 49. Übersetzung: „Um 16.30 bei Durrieu. Saß Modell mit Unterbrechung zum Tee bis 19.00 für eine Gruppe blutjunger Squaws, einschließlich einer Taubstummen & Hartmann. Hestermann kam zum Tee – selbstzufriedener Hahn im Korbe. Der klassisch Unbedeutende. Die Zeichnungen, die ich sah, waren nicht der Rede wert, außer die von Hartmann. Keiner verstand es, mich festzuhalten. Beim Dinner die schwachsinnige Betty, Hartmann & Frau, Kluth. Hervorragende Flasche eines Ischia-Rotweines & ein deutscher Rotwein aus dem letzten Jahr. Ich versuchte soviel wie möglich von beiden zu trinken. Unterhaltung uninteressant.“
[606] Ebd. S. 49-51.

gegenseitig, versteckte Verfolgte und versuchte bei der Emigration oder im oftmals schwierigen Alltag weiterzuhelfen.[607] Dass Hartmann diesen Gemeinschaftsgeist mit seinen Kollegen teilte, zeigen der beständige Kontakt zu seinen jüdischen Freunden und Kollegen, seine Partizipation an den Malzirkeln und die Bereitschaft, eine Jüdin bei sich zu verstecken.[608]

Auch als der Terror des nationalsozialistischen Regimes immer stärker wurde, ließ Hartmann sich nicht politisch vereinnahmen. Ein Brief von Hartmann enthält Sätze, die nicht zum restlichen Kontext des Inhaltes passen und wie eine verschlüsselte Botschaft wirken. So schrieb er am 19.04.1939: „Und Frau Käthe ist stumm. Also die Gefahr von Besuch besteht nicht mehr.“[609] Über eine „Frau Käthe“ im Bekanntenkreis der Hartmanns konnte nichts ermittelt werden und es stellt sich die Frage, warum ein Besuch mit Gefahr in Verbindung gebracht wurde. Vielleicht besteht ein Zusammenhang zwischen dem Brief und der Jüdin, die Hartmanns um 1939/40 bei sich versteckten und die emigrieren wollte. Über ihr weiteres Schicksal ist nichts bekannt.[610] Ob dies nur ein Einzelfall war oder ob Hartmann häufiger Juden versteckte und ihnen zur Flucht verhalf, konnte nicht ermittelt werden. Aus seiner politischen Einstellung machte Hartmann zumindest gegenüber jüdischen Bekannten kein Geheimnis:

> „Dann war ich gestern Abend bei Siegels – es war sehr nett – aber da sie Juden sind waren sie etwas gedrückt – den Eindruck machten sie mir. Im Ganzen hatte ich es mir wenn ich an den Abend vorher dachte, vielleicht netter erdacht, trotzdem sie herzlich waren. Es war auch natürlich dass über Politik gesprochen [wurde], ich tat es anfangs sofort mit Absicht um sie nicht im Unklaren zu lassen. Ich hatte auch ein paar Aquarelle mitgebracht, die sie sich mit Interesse ansahen.“[611]

Traf Hartmann im Privatleben auf Nationalsozialisten, so versuchte er, sich bedeckt zu halten. Als er 1942 eine Studienreise in die Gegend von Plönjeshausen machte, war er bei einer parteitreuen Familie einquartiert: „Die B.’s sind doch nette Leute, er ist ein wenig derb, […] aber doch ein guter Kerl. Die Frau hat etwas weicheres [ist] auch graziös und ganz hübsch – aber der Ton im Hause ist doch sehr nazs. – Du kannst Dir denken wie wenig ich aus mir herauskomme.“[612]

---

[607] Bruhns 2001, Bd. I, S. 294f. Die Behauptung von Weimar, dass im Dritten Reich Hartmanns Kontakte zu seinen Kollegen abbrachen und er sich „auf sich selbst zurückgeworfen“ fühlte, treffen definitiv, wie in diesem Kapitel dargelegt wurde, nicht zu, vgl. Weimar 2003, S.98.
[608] Freundliche Auskunft der Nichte von Ida Hartmann, Interview am 16.11.2005.
[609] Brief an Ida, 19.04.1939.
[610] Freundliche Auskunft der Nichte von Ida Hartmann, Interview am 16.11.2005.
[611] Brief an Ida, 27.10.1933.
[612] Brief an Ida, 30.04.1942.

Hartmanns Bemühungen um Wandbildaufträge, die Ausstellungsbeteiligungen und seine Kunst zeigen auf, dass er sich angepasst und mit dem herrschenden System arrangiert hatte, um überleben zu können. Der Entnazifizierungsbogen, der in seiner Personalakte der Hochschule für Bildende Künste vorliegt, gibt an, dass Hartmann nie einer nationalsozialistischen Vereinigung angehört hatte.[613] Auch ein Brief seiner nach Portugal emigrierten Freundin Gretchen Wohlwill bestätigt, dass Hartmann und andere in Hamburg verbliebene Künstler sich nicht dem Regime unterworfen hatten: „[…] stolz bin ich, dass alle meine Freunde so zu ihrer Gesinnung gestanden haben, dass sie nun gerechter Weise in Amt u. Würden sind."[614]

# 9. Fortführung und Auflösung des Sezessionsstiles 1945-1953

## 9.1. Wiederaufbau

### 9.1.1. Hamburgische Sezession

Die zwölf Jahre der nationalsozialistischen Diktatur hatten einen kulturellen Kahlschlag in Deutschland hinterlassen. Nach dem Kriegsende 1945 war die Wiederaufnahme der Arbeit für viele Künstler schwierig, denn die Städte waren zerbombt und oftmals ohne Akademien, Museumsräume und intakte Galeriebetriebe. Trotz fehlender Räume für Ausstellungen und geringer finanzieller Mittel regten sich schon bald erste Ausstellungsaktivitäten im besetzten Deutschland. Zahlreiche Künstler, die sich in der äußeren oder inneren Emigration befunden hatten, wollten an dem Aufbau des Kunstbetriebes partizipieren.[615] Auch den Hamburger Künstlern war daran gelegen, am Wiederaufbau der Kunst- und Kulturszene ihrer Stadt mitzuwirken. Bereits kurze Zeit nach dem Kriegsende übernahm Erich Hartmann neben Ivo Hauptmann und Emil Maetzel einen Vorstandsposten in der am 11. Juni 1945 wieder gegründeten Hamburgischen Sezession. Ivo Hauptmann hatte die Gründung initiiert, wobei er einige Hürden zu überwinden hatte. Die englische Dienststelle, die das Genehmigungsverfahren betreute, war zunächst misstrauisch. Hauptmann hatte deshalb in seinem Gesuch betont, dass keines der künftigen Mitglieder der Sezession in der Partei gewesen sei. Die ehemaligen Mitglieder Flinte, Grimm und Ruwoldt, mit denen Hartmann seit langem befreundet war, kamen dazu.

[613] Archiv der Hochschule für Bildende Künste in Hamburg, Personalakte Erich Hartmann, Bl. 3 (Entnazifizierungsbogen, 3.10.1945).
[614] AVK/NEH, Brief von Gretchen Wohlwill an Erich Hartmann, 8.01.1946. Mit in „Amt u. Würden" bezieht sich Wohlwill darauf, dass Hartmann und andere ehemalige Sezessionisten als Professoren an der Landeskunstschule angestellt wurden.
[615] Thomas, Karin: Zweimal deutsche Kunst nach 1945: 40 Jahre Nähe und Ferne, Köln 1985, im Folgenden zitiert als: Thomas 1985, S. 9f.

Hartmann blieb bis zur Auflösung der Sezession 1953 Vorstandsmitglied.[616] Das kulturelle Leben Hamburgs blühte nach Ende des Dritten Reiches wieder auf. Hartmann traf sich oft mit Friedrich Ahlers-Hestermann, Karl Kluth, Martin Ruwoldt, Otto Rodewald, Emmi Ruben, Herbert Spangenberg und Else Weber, um Vernissagen, Vorträge und Ausstellungen zu besuchen.[617] Der große Freundes- und Bekanntenkreis des Malers bestand aus Künstlern, Musikern, Schriftstellern, Leuten von Funk und Theater und einigen Schülern Hartmanns.[618]

### 9.1.2. Landeskunstschule Hamburg

Die ehemalige Hansische Hochschule für Bildende Künste wurde nach Ende des Dritten Reiches zur Landeskunstschule, die von Grund auf neu strukturiert werden sollte. Als Direktor wurde Friedrich Ahlers-Hestermann berufen, der seine ehemaligen Kollegen aus der Hamburgischen Sezession Ivo Hauptmann, Willem Grimm, Willi Titze, Martin Ruwoldt und Erich Hartmann als Lehrende einsetzte. Hartmann unterrichtete ab dem 1.01.1946 eine Malklasse für Fortgeschrittene.[619] Hartmann fühlte sich sehr geehrt, dass Ahlers-Hestermann ihn zum Lehrenden berufen hatte,[620] jedoch reichte das Gehalt kaum aus, um den Lebensunterhalt zu bestreiten und sich ausreichend zu ernähren. So erlitt Hartmann im Sommer 1946 wiederholt Schwächeanfälle, die ihn jedoch nicht davon abhielten, seiner Dozententätigkeit gewissenhaft nachzugehen. Auch gefiel ihm das große Atelier in der Landeskunstschule, so dass er oft bis spät in die Nacht dort arbeitete.[621] Über die Lehrmethode Hartmanns berichtete sein Schüler Heydorn:

> „Grundlegende Aufgabe für alle war die einfache farbige Übersetzung eines optischen Erlebnisses unter Berücksichtigung der Komplementärfarben und der im Sujet verborgenen kompositorischen Möglichkeiten. Das sollte hart an der Natur geschehen – ohne deren Verbiegung oder Vergewaltigung. […] Farbfläche an Farbfläche, keine Tiefe, kein Oberflächenreiz, keine Peinture, glanzlose Oberfläche.“[622]

Die Hartmann-Schüler Karl Jensen und Hartmut Goege schilderten in Interviews den Unterricht in ähnlicher Art.[623] Die Verwendung von Ölfarben soll Hartmann in jener Zeit

---

[616] Bruhns 2001, Bd. I, S. 484.
[617] Briefe an Ida, 7.03.1951, 14.03.1951, 17.03.1951, 19.03.1951, 21.03.1951, 27.03.1951, 28.03.1951, 30.03.1951, 5.07.1951, 6.07.1951, 8.07.1951.
[618] Privatbesitz Stuttgart, Brief von Ida an ihre Nichte, 22.12.1951.
[619] Ewers-Schultz 2002, S. 40 und Heydorn 1976, S. 21.
[620] StA HH, Fam. Ahlers-Hestermann. Bestand Nr. 622-1/163, Sig. D 397, Bd. 1: H, Brief vom 11.09.1945.
[621] Privatbesitz Stuttgart, Briefe von Ida an ihre Nichte, 3.06.1946, 28.12.1947.
[622] Heydorn 1976, S. 22.
[623] Heydorn konnte nicht mehr interviewt werden, weil er kurz vor Beginn der Dissertation verstarb. Karl Jensen wurde am 13.11.2005 in Kassel und Hartmut Goege wurde in Soest am 23.07.2006 interviewt. Jensen und Goege besuchten die ersten Veranstaltungen an der nach dem Krieg wieder eröffneten Landeskunstschule. Goege war von 1946 bis 1950 und Jensen war von 1946 bis 1948 bei Hartmann Schüler.

konsequent abgelehnt haben. Bereits in den Werken der dreißiger und vierziger Jahre zeigte sich, dass Hartmann gelegentlich Temperafarben für seine Bilder benutzte. Diese Präferenz verstärkte sich nach 1945, wie aus dem Verzeichnis der Gemälde abzulesen ist. Die ehemaligen Schüler bestätigten, dass Hartmann ein gewissenhafter Lehrer gewesen sei und immer an der Weiterentwicklung der künstlerischen Fähigkeiten seiner Schüler interessiert war. Der von Heydorn skizzierte Hang zur diktatorischen Strenge wird von den interviewten Hartmann-Schülern negiert. Es war Hartmann vor allem wichtig, dass seine Schüler in ihren Werken eine ausgewogene Komposition erzielten. Um dies zu veranschaulichen, machte er sie mit Gemälden und Fresken vertraut, die von der Renaissance bis zur Moderne reichten. Sobald er sah, dass seine Schüler in ihren Skizzen Gefahr liefen, die harmonische Komposition zu gefährden, korrigierte er sofort den Entwurf. Hartmann war sich durchaus bewusst, dass sein Unterricht auf dem Schwerpunkt der Kompositionslehre basierte, denn er riet seinem Schüler Karl Jensen: „Ich kann Ihnen nichts mehr beibringen – gehen Sie zu Willem Grimm.“[624] Hartmann bezog sich Jensen zufolge darauf, dass er sehr rational lehrte, wohingegen bei Grimm freier und intuitiver gemalt werden konnte, was der Entwicklung seines Schülers förderlich sein sollte.

Während seiner Dozentur unternahm Hartmann mehrere Exkursionen mit seinen Schülern, wobei er den Malreisen zwiespältig gegenüberstand. Ein Grund war das ambivalente Verhältnis zu seinen Schülern. Es störte Hartmann, dass er als Lehrer nicht richtig zur Gruppe gehörte und oftmals bei abendlichen Diskussionen nicht verstand, was seine Schüler intellektuell bewegte. Das Gefühl der Distanz und Verlegenheit konnte Hartmann während der Reisen nie ablegen. Auch belastete es ihn, dass er durch die Betreuung seiner Schüler nur wenig Zeit für die eigene Arbeit erübrigen konnte. Andrerseits hatte Hartmann viel Freude an und mit seinen Schülern und es machte ihm Spaß, ihre Arbeiten zu korrigieren sowie abends am geselligen Beisammensein mit Dorftanz teilzuhaben.[625] Wie aus den Interviews mit Goege und Jensen hervorging, schätzten die Schüler ihren Lehrer sehr. Goege berichtete: „Auf Studienreisen kümmerte sich Hartmann wie ein Vater um uns.“[626] Als Hartmann mit seinen Schülern im ostfriesischen Karolinensiel war, kam es für ihn zu einem einschneidenden Erlebnis. Die Arbeiten seiner Schüler regten sein eigenes künstlerisches Schaffen an:

[624] Freundliche Auskunft von Jensen im Interview am 13.11.2005.
[625] Briefe an Ida, 10.06.1949, 21.06.1950, 24.06.1950, 20.07.1951, 5.07.1952, 7.07.1952, 10.07.1952.
[626] Freundliche Auskunft von Goege im Interview am 23.07.2006.

„Mit den wenigsten Mitteln hat er [Rainhard Drenkhahn] schon verschiedene größere Oelbilder gemalt, ganz freie Abstraktionen über den kleinen Hafen. Waren die ersten reichlich wild so war die gestrige Arbeit sehr verhalten und gebändigt. Es scheint viel ungebrochene Kraft in ihm zu stecken. Dabei sieht er immer ein wenig struppig aus, spricht nicht viel, sein Gesicht erinnert mich an einen Igel. Und wenn ich auch so gut wie gar nicht zum Arbeiten komme so habe ich doch durch die Schüler gelernt und sehe auf einmal ganz neue Möglichkeiten was mich viel zuversichtlicher macht. Nichts ist schrecklicher als zu fühlen Du bist am Ende und diese Empfindung hatte ich mehr oder weniger seit Neujahr. Während ich mich sonst immer zur Arbeit zwingen muβte habe ich jetzt Lust bekommen."[627]

Die Studienreise entwickelte sich im Laufe der zwei Wochen als wichtiger Impulsgeber für Hartmann:

„Gestern Abend war ich allein drauβen am Watt, den Abend des wirklich sehr schönen Tages erlebend. Aber in mir sah es nicht so aus vor allem kam ich, wenn ich mir alles überlegte dazu – keine Studienfahrten mit Schülern mehr machen zu wollen – heute Morgen denke ich ganz anders darüber, daβ die Fahrt mir einen groβen Gewinn gebracht der mit Unbequemlichkeiten und kleinen Betten […] nicht zu teuer bezahlt ist. Hätte ich diese 14 Tage nicht erlebt ich wäre wohl nicht sobald aus der Sackgasse gekommen in die ich mit meiner Produktion geraten. Die war zu sehr auf genialen Einfall Temperament und Zufall aufgebaut. Ein Genie bin ich nicht, das Temperament ist auch nur mäβig, bleibt der Zufall der selten glücklich ist. Ich habe jetzt eine neue Arbeitsmethode, durch die ich mir etwas langsam Stück für Stück erarbeiten kann. Zu denken daβ ich in den 6 Monaten dieses Jahres kaum 2-3 Arbeiten hab fertig stellen können trotzdem ich doch nicht faul war. Kurz und gut ich bin bezüglich meiner Arbeit sehr zuversichtlich."[628]

Auch die abendlichen Gespräche über Kunst mit einigen seiner Schüler, zu denen Harald Duwe, Heilwig Ploog (die spätere Gattin von Duwe) und Kai Sudek zählten, inspirierten ihn während dieser Reise.[629] Weitere Exkursionen wurden nach Otterndorf bei Cuxhaven im Juli 1951,[630] nach Paris im September 1951[631] und wieder Otterndorf im Juli 1952 unternommen.[632] Hartmann war beliebt bei seinen Schülern und es entstanden lebenslange Freundschaften. Mit Hans-Jürgen Schlieker, Karl Jensen und Hartmut Goege blieb Hartmann bis zu seinem Tod 1974 in Verbindung.[633]

Als Erich Hartmann 1951 mit 65 Jahren pensioniert werden sollte, wandte er sich Hilfe suchend an seinen Kollegen Alfred Mahlau. Hartmann war besorgt, weil er nicht lange

[627] Brief an Ida, 28.06.1950, im Anhang Briefe.
[628] Brief an Ida, 30.06.1950.
[629] Briefe an Ida, 24.06.1950, 25.06.1950, 29.06.1950.
[630] Briefe an Ida, 2.07.1951, 5.07.1951, 6.07.1951, 8.07.1951.
[631] Briefe an Ida, 15.09.1951, 17.09.1951, 19.09.1951, 20.09.1951.
[632] Briefe an Ida, 5.07.1952, 7.07.1952, 10.07.1952.
[633] Die Freundschaften sind belegt durch die Briefe Hartmanns an Schlieker (Archiv Schlieker-Haus, Bochum) und die Interviews mit Jensen und Goege.

genug im Dienst gewesen war, um Rentenansprüche geltend zu machen. Die über zwanzigjährige Lehrzeit an der privaten Kunstschule Koppel/Schmilinsky wurde für seine Rente nicht anerkannt. Mahlau informierte Gustav Hassenpflug, der seit 1950 Direktor der Landeskunstschule war, und sie versuchten, bei der Kulturbehörde eine Verlängerung der Anstellung Hartmanns zu bewirken. Sie führten neben den ausgezeichneten pädagogischen Fähigkeiten Hartmanns seine körperliche und geistige Gesundheit an. Auch Erich Heckel sei erst mit 66 Jahren als Dozent nach Karlsruhe berufen worden, so dass kein Grund bestehe, Hartmann mit 65 zu pensionieren. Die Petitionen an die Kulturbehörde zeigten Erfolg und Hartmanns Vertrag wurde bis zum 31.04.1952 verlängert.[634] 1951 versuchte Hartmann wieder eine Vertragsverlängerung zu erwirken. In seiner Not wandte er sich an den Bürgermeister Max Brauer, den er 1929 kennen gelernt hatte.[635] Ebenso setzten sich nun Hassenpflug, Ahlers-Hestermann und die gesamte Studentenschaft mit einer Unterschriftensammlung für die Verlängerung des Dienstes und auch die Gewährung von Versorgungsansprüchen ein. Trotz der wiederholten Verweise, dass es sich bei Hartmann um einen sozialen Härtefall handele, konnte nur eine Verlängerung bis zum 30.09.1952 erreicht werden. Die Weiterbeschäftigung sowie die Gewährung einer Rente wurden abgelehnt. Ende September schied Hartmann endgültig als Angestellter aus, erhielt jedoch durchgehend bis 1957 nebenamtliche Lehraufträge für Abendkurse in Malen und Zeichnen an der Landeskunstschule (ab 1955 Hochschule für Bildende Künste).[636]

## 9.2. Kunst in der Nachkriegszeit. Gemälde und Papierarbeiten

### 9.2.1. Masken, Mythen, literarische und christliche Themen

Das Gemälde „Zwei Masken“ (151) stellt zwei maskierte Figuren als Brustbilder hinter einem Tisch dar. Die Maske links wird durch weiße und graue Töne modelliert und nur ihre Augenhöhlen erhalten eine dunklere bräunliche Farbe. Ein Haarschopf könnte durch die drei roten Schlieren oberhalb des Gesichtes angedeutet sein. Die Maske rechts ist dagegen mit dunkelbraunen, schwarzen und wenigen hellen Farben erfasst. Beide Masken wirken durch die flächig aneinander gesetzten Farben sehr abstrahiert. Ihre Oberkörper sind mehr zu erahnen als zu erkennen. Die Figur am rechten Bildrand berührt einen vor ihr liegenden Gegenstand, neben dem ein vasenähnliches Objekt steht. Die Abstraktion setzt

[634] Archiv der Hochschule für Bildende Künste in Hamburg, Personalakte Erich Hartmann, Bl. 2, Bl. 7, Bl. 13, Bl. 14, Bl. 16.
[635] Brief von Hartmann an Max Brauer, 3.06.1951, im Anhang Briefe.
[636] Archiv der Hochschule für Bildende Künste in Hamburg, Personalakte Erich Hartmann, Bl. 32, Bl. 33, Bl. 37, Bl. 44, Bl 45, Bl. 56, Bl. 59, Bl. 72, Bl. 74, Bl. 76, Bl. 82, Bl. 92 sowie sieben weitere Blätter ohne Bl. Nr.

sich in forcierter Form für den Bildraum durch. Der die Figuren umgebende Raum ist in roten, blauen und bräunlichen Tönen gestaltet, wobei sich eckige und rundliche Formen herausbilden und die Farbflächen gegeneinander abgegrenzt sind. Durch den abstrakt gestalteten Bildraum stechen die gegenständlichen Masken besonders hervor. Das Geschehen im Bild ist nicht zu erschließen.
Hartmann verwendete das Motiv der Maske, um eine bestimmte Botschaft zu vermitteln. Die Maske hat als Symbol des Versteckens, sich Verwandelns und als Sinnbild für Doppelzüngigkeit und Verlogenheit eine lange Tradition. In Zeiten der Tyrannei und Unterdrückung konnte sie für die Erfahrung stehen, seine Ansichten nicht äußern zu dürfen und sein wahres Gesicht nicht zeigen zu können.[637] Vielleicht stellte Hartmann mit dem Bild „Zwei Masken" sich selbst mit seiner Frau im Dritten Reich dar. In dieser Zeit waren die Hartmanns gezwungen, sich zu verstellen, „Masken" zu tragen, um nicht wie einige ihrer Freunde ins Visier des nationalsozialistischen Terrors zu geraten. Die unheimlichen Masken könnten auch symbolisch für die Schreckensherrschaft im Dritten Reich stehen. Gestalten, die Masken tragen, kommen auch in Werken von Hartmanns Hamburger Kollegen vor. Willem Grimm malte gegen Kriegsende die „Begegnung mit Masken"[638], wobei das Bild ebenso rätselhaft ist wie das von Hartmann. Herbert Spangenberg stellte 1946 in seinem Gemälde „Flucht in Verkleidung"[639] zwei als Gänse maskierte Männer dar.

In einer ganzen Reihe von Werken setzte Hartmann sich mit antiken Mythen und einem literarischen Thema auseinander, die alle symbolisch den Tod thematisieren. Im Vordergrund des Gemäldes „Iphigenie" (154) stehen drei Frauen in antiker Gewandung, die fast den ganzen Bildraum einnehmen. Die rechts positionierte Frau hebt ihren Schleier an, um vielleicht von den beiden gegenüber stehenden Figuren erkannt zu werden. Der Hintergrund mit seinen blauen, grauen und weißen Farbflächen ruft Assoziationen an das Meer, Bewölkung und Sturm hervor, was dem Mythos entsprechen würde. Das Bild erinnert durch seine abstrahierte Darstellungsweise an den Sezessionsstil, was insbesondere an der „Gesichtslosigkeit" der Figuren deutlich wird.
Dem Betrachter würde es ohne den von Hartmann vergebenen Titel für das Bild schwer fallen, den Mythos zu erkennen, denn die drei Frauen sind weder mit Attributen ausgestattet noch wird eine bestimmte Handlung erzählt, die zu entschlüsseln wäre. Hartmann ließ sich anscheinend nicht durch die für den Mythos der Iphigenie typische

[637] Herold 1998, S. 33.
[638] Leppien 2005, Abb. S. 36.
[639] Ebd. Abb. S. 99.

Ikonografie inspirieren. Von der griechisch-römischen Antike bis ins 20. Jahrhundert thematisierte die bildende Kunst vornehmlich den Opferungsprozess der Iphigenie.[640]

Bereits 1909 hatte der Mythos auf den Künstler eine besondere Faszination ausgeübt, als er die Oper „Iphigenie auf Tauris" von Gluck in Paris sah.[641] Eine Verknüpfung des Zeitgeschehens mit dem antiken Mythos, in dem Krieg, Katastrophe, Schuld und Sühne eine wichtige Rolle spielen, ist möglich. Auch andere Künstler am Lerchenfeld widmeten sich ähnlichen Themen.[642] In den mythischen Bildern, die auf einfachste formale Elemente reduziert wurden und somit visuell von Geschichte und konkreter Erfahrung abstrahiert sind, reflektierten viele Künstler das Erleben des Krieges und die Brutalität des Dritten Reiches.[643]

Für das „Iphigenie"-Bild sind mehrere Papierarbeiten (P 1946/1947) vorhanden. Eine Collage veranschaulicht, dass Hartmann mit dieser Technik als Vorarbeit nun anders verfuhr als in den Jahren zuvor. Bei einem Vergleich der Collagen „Am Meeresstrand" (P 1932) und „Erwin Grützbach" (P 1941) mit der „Iphigenie" werden die Unterschiede deutlich. In den früheren Collagen fügte Hartmann Schnipsel zusammen, über die er nachträglich Farbe auftrug und Körper mit Konturstrichen herausmodellierte. Jetzt benutzte Hartmann bereits eingefärbte Papierstücke, um daraus die Figuren und den Hintergrund zusammenzusetzen.[644]

Ende der vierziger Jahre entstand das Gemälde „An Hölderlin" (164),[645] das im Sezessionsstil, wie Hartmann ihn besonders um 1933 vertrat, gemalt ist. Im Vordergrund des Bildes steht links Orpheus, die Lyra spielend, vor der rechts sitzenden Eurydike. Ihr nach hinten geworfener Kopf und die an die Stirn gelegte Hand scheinen die Verzückung über die vorgespielte Musik auszudrücken. Das Paar hält sich in einer Landschaft auf, die durch den hellen Boden und gewellte Formen an Sand und Dünen denken lässt. Der

---

[640] Vgl. Hunger, Herbert: Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, 6. Aufl., Reinbek 1974, im Folgenden zitiert als: Hunger 1974, S. 195-198 und Lücke, Hans-K. und Susanne: Antike Mythologie. Der Mythos und seine Überlieferung in Literatur und bildender Kunst, Reinbek 1999, im Folgenden zitiert als: Lücke 1999, S. 490f.

[641] Brief an den Vater, 1.05.1909.

[642] Voigt, Wolfgang: In der Nachfolge von Sezession und Bauhaus. Wiederaufbau und Erhebung zur Hochschule für Bildende Künste, in: Nordlicht. Die Hamburger Hochschule für Bildende Künste am Lerchenfeld und ihre Vorgeschichte. Kat. Ausst. Kunstverein Hamburg 1989/90, Hamburg 1989, S. 242.

[643] Held, Jutta: Kunst und Kunstpolitik 1945-49. Kulturaufbau in Deutschland nach dem 2. Weltkrieg, Berlin 1981, im Folgenden zitiert als: Held 1981, S. 49.

[644] Heydorn vertritt die Meinung, dass die neue Arbeitsweise mit der Collage erst um 1950 einsetzte, vgl. Heydorn 1976, S. 23.

[645] Hartmann hatte bereits 1916 Gedichte von Hölderlin gelesen (Brief an die Eltern 27.02.1916; Brief an Ida, 28.02.1916) und bezog sich möglicherweise mit seiner Orpheus-Darstellung auf den „Hymnus an den Genius Griechenlands" von Friedrich Hölderlin (1770-1843), in dem Orpheus vorkommt. Der „Hymnus" gehört zu den „Tübinger Hymnen" (1788-1793) Hölderlins, die im Kontext der französischen Revolution entstanden. Vgl. Prill, Meinhard: Friedrich Hölderlin, in: Kindlers neues Literatur-Lexikon, Bd. VII, hrsg. von Walter Jens, München 1990, S. 925.

Himmel im Hintergrund ist in blaue und graue Flächen aufgeteilt, wobei sich insbesondere über den Köpfen der Figuren dunkelgraue Wolkengebilde wie ein drohendes Unwetter auftürmen. Vielleicht wollte Hartmann die tragische Entwicklung des Mythos durch die dunklen Wolken andeuten. Die Identifikation dieses Mythos fällt leichter als bei der „Iphigenie", denn Orpheus wird mit seinem traditionellen Attribut, der Lyra, wiedergegeben. In der griechischen Kunst sind seit Mitte des 6. Jahrhunderts v. Chr. Bildzeugnisse überliefert, die den Lyra spielenden Orpheus zeigen. Die verschiedenen Episoden des Mythos wurden von der bildenden Kunst von der Renaissance bis ins 20. Jahrhundert. Dazu gehörten Szenen wie Orpheus die Tierwelt durch sein Spiel bezaubert, er in die Unterwelt absteigt, er aus dem Hades mit Eurydike zurückkehrt und wie Orpheus schließlich Eurydike wieder verliert.[646] Hartmann entschied sich für eine seltene Ikonografie, die ihren Ursprung im höfischen Roman des Mittelalters finden könnte. Illustratoren bildeten in Handschriften Orpheus mit Lyra vor einer auf der Bank sitzenden Eurydike ab.[647]

Insbesondere nach dem Zweiten Weltkrieg erfreute sich der Mythos großer Beliebtheit in der Kunst. Als Dichter und Musiker diente die Figur des Orpheus nicht nur als Identifikationsfigur für den künstlerischen Menschen, sondern war wie kaum ein anderer dazu geeignet, Trennung, Tod und Trauer zu verarbeiten.[648] Im gleichen Jahr wie Hartmann malte Werner Gilles seinen zweiten Orpheus-Zyklus. Der erste war bereits 1947 entstanden. Auch Gilles siedelte den Mythos im Zeitlosen an und folgte ebenfalls nur bedingt der Sage.[649] Gilles und Hartmann waren sicherlich miteinander bekannt, denn sie hielten sich beide 1936 auf Ischia auf und besuchten den dort wohnenden Eduard Bargheer, mit dem sie befreundet waren.[650] Inwiefern ein künstlerischer Austausch zwischen den beiden nach 1945 bestanden haben könnte, ist nicht zu erschließen.

Die Todesthematik wird ebenfalls im Gemälde „Der Tod und das Mädchen" (156) aufgenommen. Es zeigt im Vordergrund eine zusammengesunkene Figur, die wohl das Mädchen darstellen soll. Mit ihrem hellen Gewand zeichnet sie sich kontrastreich gegen

---

[646] Für die Ikonografie des Orpheus-Mythos vgl. Lücke 1999, S. 579-585 und Hunger 1974, S. 295-297.
[647] Vgl. Lücke, S. 582.
[648] Herold 1998, S. 67. Für die Beliebtheit des Orpheus-Mythos in der Malerei der Nachkriegszeit vgl. auch Held, S. 49.
[649] Schneider, Angela: Antiker Mythos und Arkadien, in: 1945-1985. Kunst in der Bundesrepublik Deutschland. Kat. Ausst. Nationalgalerie Berlin 1985/86, hrsg. von der Nationalgalerie Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1985, S. 58-61.
[650] Hartmanns Aufenthalt ist belegt durch: Archiv der Hochschule für Bildende Künste in Hamburg, Personalakte Erich Hartmann, Bl. 3 und Privatbesitz Stuttgart, Brief an die Nichte von Ida Hartmann, 7.06.1973. Für den Aufenthalt von Werner Gilles vgl. Bartmann, Dominik: Werner Gilles, in: 1945-1985. Kunst in der Bundesrepublik Deutschland. Kat. Ausst. Nationalgalerie Berlin 1985/86, hrsg. von der Nationalgalerie Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1985, S. 374.

den dahinter stehenden, dunkel gekleideten „Tod“ ab. Auch hier ist der die Figuren umgebende Raum in verschiedenfarbige Flächen aufgeteilt. Das Bild ist von einer ernsten, dramatischen Stimmung durchdrungen, die durch die bittend oder klagend erhobene Hand der sitzenden Person verstärkt wird. Der Tod ist als solcher nicht zu erkennen und wird wie das Gesamtthema des Bildes nur durch den Titel offensichtlich. Hartmann war mit dem Gedicht „Der Tod und das Mädchen“ von Matthias Claudius (1740-1815) und der Vertonung durch Franz Schubert (1797-1828) vertraut. Bereits 1908, als Hartmann um seine verstorbene Mutter trauerte, hatte er versucht, das Gedicht künstlerisch umzusetzen.[651] Die Motive von Angst und Tod, die im Gedicht und in der musikalischen Fassung präsent sind, haben Hartmann in den Nachkriegsjahren sicherlich stark beschäftigt.

Die im Sezessionsstil ausgeführte Darstellung „Stern von Bethlehem“ (162) von 1948 wirkt wie ein Gegenpol zu den vorigen Gemälden, in denen die Opfer- und Todesthematik präsent ist. Der „Stern von Bethlehem“ scheint die Hoffnung auf bessere Zeiten zu versinnbildlichen. Im Vordergrund des Bildes steht ein Mann, der mit einer Hand gen Himmel weist. Zwei Attribute weisen ihn als Hirten aus: In seiner linken Hand hält er einen Hirtenstab und ihm zu Füßen liegt ein Schaf. Die blauen Farben im Hintergrund deuten den Nachthimmel an, der durch gelbe Kreise und Kringel, die Sterne, aufgelockert wird. Erst durch den Titel, den Hartmann für dieses Bild wählte, wird deutlich, dass er sich auf ein bestimmtes Ereignis, die Geburt Christi, bezog. Der Hirte im Gemälde zeigt vermutlich auf den Stern, der am Himmel erschien und den Weg zur Geburtsstätte wies. Hartmann entwickelte für dieses Thema eine eigene Ikonografie, denn die christliche Kunst fügte den Stern von Bethlehem in einen weiter gefassten bildlichen Kontext ein. Der Stern wurde oftmals leuchtend über der Geburtsgrotte oder dem Stall mit der heiligen Familie und weiteren Figuren gezeigt.[652] Der Stern von Bethlehem (Mt 2,1-12) kann als Hoffnungszeichen verstanden werden, denn er kündigte die Geburt des Messias an und

[651] Brief an den Vater, 22.01.1908.

[652] Wilhelm, Pia: Geburt Christi, in: Lexikon der christlichen Ikonographie. Allgemeine Ikonographie, Bd. II, hrsg. von Engelbert Kirschbaum, Sonderausgabe, Freiburg im Breisgau 1994 (1970), Sp. 95-101. Entfernt erinnert der Hirte an Johannes den Täufer, dessen Hauptattribut das Lamm ist und der Christus als das Lamm Gottes verkündete (Jo 1,36). Auch das Fehlen von Schuhwerk und die einfache Kleidung erinnern an den Täufer, wobei dieser keinen Hirten- sondern einen Kreuzstab als weiteres Attribut in der christlichen Kunst aufweist. Für die Ikonografie von Johannes dem Täufer vgl. Weis, Elisabeth: Johannes der Täufer (Baptista), der Vorläufer (Prodromos), in: Lexikon der christlichen Ikonographie. Ikonographie der Heiligen, Bd. VII, hrsg. von Wolfgang Braunfels, Sonderausgabe, Freiburg im Breisgau 1994 (1974), Sp. 164-190.

wies den Weg zu ihm. Jesus ist der erwartete Heilsbringer, der in göttlicher Vollmacht in die Geschichte eingreift und dem Guten zum Sieg verhilft.[653]
In den Jahren von 1945 bis 1949 stellte die Verwendung christlicher Ikonografie in der deutschen Kunst eine Auseinandersetzung mit den historischen, gesellschaftlichen und politischen Verhältnissen der unmittelbaren Nachkriegszeit dar. Dabei ging es auch um eine Auseinandersetzung mit der Verantwortlichkeit gegenüber der jüngsten deutschen Vergangenheit mittels bildkünstlerischer Themen.[654] Die Künstler griffen das Thema der Verkündigung des Gottessohnes in ihren Bildern auf, wobei es sich hierbei um Darstellungen von Maria und den Hirten handelte, deren „elendes irdisches Leben" durch die Verkündigung überstrahlt wurde.[655] Vielleicht brachte Hartmann durch seinen „Stern von Bethlehem" den Hoffnungsgedanken in Bezug auf die historischen Geschehnisse von 1948 ein, denn in diesem Jahr kam es in Deutschland sowohl zur Währungsreform als auch zu vorbereitenden Maßnahmen der westlichen Alliierten, die zur Bildung eines deutschen Staates führen sollten. Diese Entwicklung kündigte eine neue Epoche in der Geschichte Deutschlands an und führte zur Ausbildung eines gemeinschaftlichen Gefühles des Neuanfanges.[656]

Hartmann entschied sich in allen Gemälden, ausgenommen die „Zwei Masken", für eine großformatige Wiedergabe der Figuren im Vordergrund. Die Protagonisten sind ihrem ursprünglichen Kontext entrissen, denn der sie umgebende Raum wurde nicht für die Erzählung des Mythos genutzt. In den meisten Fällen wäre das Thema des Bildes ohne seinen Titel nicht zu erkennen, weil Hartmann eine eigene Ikonografie für seine Kompositionen entwarf, die den bisherigen traditionellen Darstellungsweisen nicht entspricht. Die Werke von Erich Hartmann korrespondieren jedoch mit den Bildthemen und der aufs einfachste reduzierten Darstellungsweise der Nachkriegszeit.[657] Seit jeher boten antike Mythen und religiöse Themen in Krisenzeiten den Stoff zur Bewältigung politischer oder gesellschaftlicher Probleme. Sie klagten in symbolischer Verschlüsselung Missstände an und warfen die Frage nach Verantwortung auf. Insbesondere nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges, einer Zeit des Verlustes ideeller Werte, tiefer

[653] Heinz-Mohr, Gerd: Lexikon der Symbole. Bilder und Zeichen der christlichen Kunst, Düsseldorf 1971, S. 276.
[654] Vgl. dazu Papenbrock, Martin: Funktionen christlicher Ikonographie in der deutschen Kunst der Jahre 1945-1949, Osnabrück Univ. Diss. Schr. 1990, S. 31-38.
[655] Held 1981, S. 50f.
[656] Vgl. Ewers-Schultz, Ina: Künstlerische Tendenzen nach 1945 in Hamburg, in: Künstlerische Tendenzen nach 1945 in Hamburg. Kat. Ausst. Hamburger Sparkasse 2007, hrsg. von der Hamburger Sparkasse, Hamburg 2007, im Folgenden zitiert als: Ewers-Schultz 2007, S. 17.
[657] Held 1981, S. 49.

Verunsicherung und Orientierungslosigkeit, war gerade in Deutschland eine Neigung zu christlichen und antiken Themen zu erkennen. Die griechischen Mythen wurden eingesetzt, um die vergangenen Ereignisse und aktuelles Zeitgeschehen metaphorisch darzustellen, zu interpretieren und zeitlos zu überhöhen. Deshalb wurden gerade nach den Geschehnissen des Zweiten Weltkrieges Mythen bevorzugt, die von Tod, Trauer und Verlust handelten. Darüber hinaus wurde die christliche Ikonografie benutzt, um aktuelle Themen zu versinnbildlichen.[658]

### 9.2.2. Spiegelung der Alltagswelt

In einigen Werken der unmittelbaren Nachkriegszeit thematisierte Hartmann das Leid der vom Krieg betroffenen Menschen. Die Gemälde „Kartoffelernte“ (153), „Frauen am Meer“ (161) und „Vertriebene“ (160) veranschaulichen das Schicksal der Überlebenden.

Die im Sezessionsstil gemalte „Kartoffelernte“ zeigt vier Figuren auf einem bis weit in den Hintergrund reichenden Feld. Links im Vordergrund steht ein Bauer, der einen gefüllten Kartoffelsack aufrecht hingestellt hat und ihn verschnürt. Die rechte Bildhälfte wird von drei nebeneinander knienden Feldarbeitern, die ihren Rücken dem Betrachter zuwenden, eingenommen. Die Farben des Bildes, Grau, Braun, Grün, Blau und Schwarz, sind wie von einem Grauschleier überzogen und wirken sehr matt. Der Himmel wird als graue, einheitliche Fläche dargestellt, so dass insgesamt eine bedrückend triste Atmosphäre evoziert wird. Vielleicht bezog Hartmann sich mit diesem Bild auf die Hungersnot in der Nachkriegszeit. Insbesondere in den Jahren nach dem Kriegsende entstanden zahlreiche Bilder, in denen die Maler Kartoffelsucher darstellten.[659]

Das ebenfalls im Sezessionsstil gestaltete Bild „Vertriebene“ erhält allein durch den von Hartmann gewählten Titel den Bezug zum Geschehen der Nachkriegszeit. Die stehende Frau mit dem aus mehreren Schichten bestehenden Rock und dem zusammengeflickt aussehenden Oberteil hält sich schützend die Arme um den Leib und den Kopf gesenkt. Ihr Gesicht ist nur durch wenige Striche aus der hellen Fläche herausmodelliert und wirkt wie eine erstarrte Maske. Der Hintergrund wurde durch die Aneinandersetzung von Farbflächen gestaltet und lässt keinen Rückschluss auf den Aufenthaltsort der Heimatlosen zu. Durch ihre Gestik, die Selbstumarmung, den gesenkten Kopf und die Tatsache, dass sie

[658] Herold 1998, S. 65.

[659] Kober, Max: Zur bildenden Kunst zwischen 1945 und 1949 auf dem Territorium der heutigen DDR, in: Zwischen Krieg und Frieden – gegenständliche und realistische Tendenzen nach 45. Kat. Ausst. Frankfurter Kunstverein 1980, hrsg. vom Frankfurter Kunstverein, Berlin 1980, im Folgenden zitiert als: Kober 1980, S. 27.

allein dargestellt ist, versuchte Hartmann wohl ihre Schutzbedürftigkeit und Einsamkeit zu vermitteln.

Die Auseinandersetzung in jenen Jahren mit Flucht und Vertreibung wurde von vielen Künstlern thematisiert.[660] Charakteristisch ist für diese Darstellungen, wie bei Hartmann auch, die großformatige Abbildung eines einzelnen Menschen. Selten wurden konkrete, alltägliche Situationen gezeigt, sondern es erfolgte eine Reduktion auf die Gestalt und ihr passives und resigniertes Dasein.[661] Hartmanns Hamburger Kollege Eduard Hopf malte 1949 das Gemälde „Das alte Paar", das zwei in Lumpen gekleidete Menschen darstellt, „die der Krieg übrig gelassen, aber nicht verschont hatte."[662]

Das Bild „Frauen am Meer" nimmt zwar die farbige Gestaltung des Bildes „Vertriebene" auf, aber es ist in einem anderen Stil gemalt. Hartmann stellte zwei Frauen links und rechts im Vordergrund des Bildes dar, die sich einander zuwenden, wobei die Figur links steht und die andere sitzt. Hinter der sitzenden Frau baut sich eine dunkle, vielleicht felsige Landschaft auf. In der Bildmitte, zwischen den Frauen, verläuft die Uferlinie bis zum verschwommenen Hintergrund. Hinter der Frau im roten Kleid liegt das graue Meer. Die grauen, schwarzen und grünen Farben sind nur selten klar gegeneinander abgegrenzt. Eine diffuse, flirrende Stimmung wird durch die sich überlagernden und ineinander fließenden Flächen hervorgerufen. Die Situation, in der sich die „Frauen am Meer" befinden, ist nicht eindeutig zu bestimmen. Jedoch wird durch die düstere Farbwahl eine beklemmende Atmosphäre erzeugt. Vielleicht handelt es sich um trauernde oder wartende Frauen, deren Männer nicht aus dem Krieg heimgekehrt sind. Von diesem Schicksal war z.B. die Frau von Karl Kluth, mit dem Hartmann befreundet war, betroffen.[663]

Wie seine Zeitgenossen spiegelte Hartmann in den Gemälden seine Umwelt, die in den ersten Jahren durch Leid, Hunger und Vertreibung geprägt war.[664] Anfang der fünfziger Jahre wird in den Bildern eine Hinwendung zu einer positiveren Stimmung deutlich.

1952 erhielt Hartmann von der Kulturbehörde Hamburg den Auftrag, ein „Alsterbild" (169) für den Empfangssalon im Haus der Vertretung der Freien und Hansestadt Hamburg bei der Bundesregierung in Bonn (Abb. 14) zu malen.[665] Der dargestellte Ort ist in diesem Bild eindeutig zu erkennen. Es handelt sich um die Außenalster mit Blick Richtung

[660] Kober 1980, S. 27.
[661] Held 1981, S. 57.
[662] Leppien 2005, S. 88, Abb. S. 95.
[663] Kluth kehrte erst 1949 aus russischer Kriegsgefangenschaft zurück, vgl. Heydorn 1974, Bd. II, S. 10.
[664] Vgl. Kober 1989, S. 25-27.
[665] Brief an Ida, 10.07.1952. Ein Foto im Nachlass des Künstlers zeigt den Empfangssalon. Auf der Rückseite des Fotos wurden Ort und Datum notiert.

Innenstadt. Für die Komposition des großformatigen Gemäldes griff Hartmann insbesondere im Vordergrund auf den Sezessionsstil zurück. So werden z.B. die Figuren des Paares vorne rechts mit roten und grünen Linien gerahmt, um die Konturen ihrer Körperformen zu zeigen, die sonst durch die ausufernden Farbflächen deformiert wirken würden. Die hellen Farben des Bildes und das bewegte Wasser mit den dahin gleitenden Segelbooten vermitteln eine sommerliche Atmosphäre. Hartmann wählte für das Alsterbild den „sicheren" Weg, denn er entschied sich für einen Stil, mit dem er bereits seit Jahrzehnten vertraut war und der ihm Anfang der dreißiger Jahre Erfolg beschert hatte. Die heitere Stimmung des Alsterbildes setzt sich in den Bildern „Erhobene Hände" (168, 171) fort. Die Farben sowie die Gesten der Figuren, die ihre Hände wie beim Tanzen oder Jubeln erhobenen haben, spiegeln Fröhlichkeit wieder.

Die heitere Stimmung der drei Bilder könnte als Reaktion auf die sich bessernden Verhältnisse in Deutschland gedeutet werden: Die Erklärung der offiziellen Beendigung des Kriegszustandes durch die westlichen Besatzungsmächte und die Wiederaufnahme der diplomatischen Beziehungen 1951 gaben der 1949 gegründeten Bundesrepublik ihre Eigenständigkeit zurück. Die politische Selbständigkeit ging mit der wirtschaftlichen einher. In Hamburg waren nach 1953 die Trümmerräumungen der Straßen beendet und im Hamburger Hafen boomte die Wirtschaft, so dass der Aufschwung in Hamburg sichtbare Gestalt annahm.[666]

### 9.2.3. Stilexperimente

Um 1947 begann Hartmann seinen künstlerischen Ausdruck in Bezug auf Form und Farbe zu variieren und sich in einigen Werken vom Sezessionsstil zu lösen. „Burgstaken auf Fehmarn" (157), „Zwei Köpfe" (155) und „Mann mit Vogel" (158) veranschaulichen die unterschiedlichen Möglichkeiten.

Das Bild „Burgstaken auf Fehmarn" zeigt den Ausschnitt eines Hafens, dessen linke Hälfte von einer Mole mit Schuppen und im Wasser liegenden Booten eingenommen wird. Nach einer Fläche, die nur aus Wasser und Himmel besteht und den Blick des Betrachters bis zum Horizont gelangen lässt, wird der rechte Bildrand durch ins Wasser ragende Bootskörper abgeschlossen. Die blauen, violetten und rosa Töne assoziieren einen Sonnenuntergang oder -aufgang. Hartmann verwendete in diesem Werk einen sehr variablen Duktus, der durch einen unterschiedlich dicken Farbauftrag und enorme Beweglichkeit charakterisiert ist. Horizontale, vertikale und schräge Striche und

[666] Ewers-Schultz 2007, S. 17.

Schraffuren lösen einander ab und können sich überlagern. Das Gemälde wirkt wie ein Aquarell, was Hartmann insbesondere durch die Schraffuren, die die Farben miteinander verschmelzen lassen, erzielte. Das Hervorrufen diffuser, sich überlagernder und ineinander fließender Flächen setzte sich 1948 in der Darstellung „Frauen am Meer“ (161) fort.

Ein Doppelporträt des Ehepaares Hartmann findet sich in dem Gemälde „Zwei Köpfe“ (155). Hartmann stellte sich in dem Porträt frontal dar, wohingegen seine Frau im Profil gemalt ist. Durch das enge Nebeneinander der Köpfe entsteht der Eindruck des innigen Zusammenhaltes zwischen den beiden. Auch in diesem Bild arbeitete Hartmann mit Schraffuren, wie sie unter anderem die Wangenpartie der Frau aufzeigt, jedoch sind sie im Doppelporträt viel feiner als im Hafenbild appliziert worden. Im Doppelporträt wählte Hartmann als Farbe für die Haut einen kalkig wirkenden Ton, über den weitere Farben gesetzt wurden, so dass die Gesichter an Plastizität gewinnen. Kalkige Farben hatte Hartmann bereits in seiner Phase der Neuen Sachlichkeit in dem Bild „Zwei Frauen“ (88) verwendet und auch in „Der Tod und das Mädchen“ (156) wurde darauf zurückgegriffen. Bei dem Doppelporträt erweckt die Verwendung der hellen Farbe eine surrealistische Wirkung, die durch die unpräzise geformten Oberkörper und den nicht definierbaren und in unterschiedliche Farbflächen aufgeteilten Hintergrund noch verstärkt wird. Das männliche Gesicht fällt besonders durch seine Gestaltung auf, denn in das Gesicht ist ein helles Dreieck im Augen- und Nasenbereich und darüber liegend ein weiteres, ockerfarbenes Dreieck eingefügt. Eine leicht abgewandelte Rautenform ist in der lila Hutkrempe der Frau gegeben. Die monochromen und an geometrische Formen erinnernden Flächen kontrastieren mit aquarellartig gestalteten Partien im Bild.

Hartmann kombinierte in dem Gemälde „Mann mit Vogel“ (158) stark voneinander abgegrenzte Flächen miteinander, so dass der Eindruck einer Collage entsteht. In der rechten Bildhälfte steht eine rot-grün gekleidete Figur mit einem gelben, vor dem Oberkörper gehaltenen Vogel. Der Körper der Figur ist flächig und deformiert gestaltet, so dass sie kaum zu erkennen ist. Die linke Bildhälfte wird aus verschieden ausgebildeten Flächen in unterschiedlichen Farben zusammengesetzt, wobei quadratische und rechteckige Formen dominieren. Das einzige erkennbare Objekt in dieser Bildhälfte ist ein gelber Krug, der sich vor einer blauen Fläche abzeichnet. Durch die neben- und übereinander gestaffelten Formen wird eine Raumillusion verhindert. Mit diesem Stillleben bewegte Hartmann sich deutlich in Richtung Abstraktion: deckt man den Mann mit Vogel und die Kanne ab, liegt eine abstrakte Flächenkomposition vor.

Die Abstraktion reizte Hartmann anscheinend sehr, jedoch wurde in den Gemälden der letzte Schritt, der es in seiner Gesamtheit abstrakt werden ließe, nicht gewagt. Nur im Aquarell gelang Hartmann die Abstraktion, wie die kleinformatige Studie „Olsen-Heide II“ (P 1949) belegt. Erst durch den Titel des Aquarells wird dem Betrachter klar, dass es sich um eine Landschaft handeln muss.

Das Experimentieren mit den unterschiedlichen stilistischen Möglichkeiten und die Annäherung an die abstrakte Malerei spiegeln einerseits den künstlerischen Spielraum des Malers und andrerseits seine Unentschiedenheit, welchen Weg er mit seiner Malerei beschreiten sollte, wieder. Dieser sich daraus ergebende Konflikt verwirrte Hartmann:

> „Nichts ist schrecklicher als zu fühlen Du bist am Ende und diese Empfindung hatte ich mehr oder weniger seit Neujahr. Während ich mich sonst immer zur Arbeit zwingen muβte habe ich jetzt Lust bekommen. Ganz klar bin ich mir noch nicht darüber, was inzwischen denn eigentlich sich geändert hat, aber irgend etwas habe ich bisher immer mit verkehrten Mitteln zu erreichen versucht, vielleicht bin ich trotz gegenteiliger Absicht immer noch von dem von seiner Umgebung losgelösten Gegenstand ausgegangen und kam dadurch in Konflikt mit der Fläche und dem Eigenausdruck unserer Sprache.“[667]

Die vollständige Abstraktion wurde jedoch nur im Aquarell realisiert. Eine genaue Einordnung in den kunsthistorischen Kontext der hier aufgezeigten und erstmalig von Hartmann verwendeten bildnerischen Mittel erfolgt im folgenden Kapitel, weil sie sich im Laufe der Jahre immer stärker ausprägten und für viele Kompositionen maßgeblich wurden.

### 9.2.4. Zusammenfassung

Die deutschen Künstler blieben in der Nachkriegszeit einerseits dem Gegenständlichen, der figürlichen Darstellung verpflichtet, und auf der anderen Seite gewann die ungegenständliche Malerei an Legitimation. Es kam zu Diskussionen und Ausbildung von verschiedenen „Parteien“ in Deutschland, die sich um die Daseinsberechtigung der abstrakten Kunst stritten, wobei die Debatte vor dem historischen Hintergrund des Dritten Reiches ins Politische abglitt. Besonders erwähnt seien hier der Kunsthistoriker Hans Sedlmayr, der mit seinem Buch „Verlust der Mitte“ (1948) die konservative Position gegen die Abstraktion untermauerte, und der abstrakte Maler Willi Baumeister, der mit seiner Schrift „Das Unbekannte in der Malerei“ (1947) ein einflussreiches Plädoyer für die abstrakte Kunst verfasste. Im ersten „Darmstädter Gespräch“ trafen 1950 der während des Dritten Reiches lehrende Kunsthistoriker und der Künstler, der im Dritten Reich

[667] Brief an Ida, 28.06.1950.

Ausstellungsverbot erhalten hatte, aufeinander. Teilnehmer der Gesprächsrunde waren Philosophen, Kunsthistoriker, Maler und Museumsleute. Es wurde über die „Gefahren der modernen Kunst“ und die Berechtigung der abstrakten Malerei polemisiert, wobei abschließend festgestellt wurde, dass die gegenständliche und abstrakte Kunst nebeneinander bestehen müssten und könnten.[668]

Erich Hartmann ist mit den in den Jahren von 1945 bis 1953 entstandenen Werken der Gegenständlichkeit zuzuordnen, obwohl ihn die Abstraktion sichtlich reizte. Die Werke der Nachkriegsjahre sind durch Rückgriffe auf den Sezessionsstil und durch die Suche nach neuen künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten geprägt. Sowohl im frühen Bild „Kartoffelernte“ von 1946 als auch im sechs Jahre später entstandenen „Alsterbild“ finden sich charakteristische Merkmale des Sezessionsstiles, die sich bereits in den dreißiger Jahren entwickelt hatten. Den Gegenpol dazu bilden die Gemälde „Zwei Masken“ und „Mann mit Vogel“, die sich der Abstraktion annähern. Hartmann bewegte sich in der Flächendarstellung zwischen klarer Abgrenzung von Flächen zueinander und dem fast aquarellartigen Verschwimmen der Flächen ineinander, was unter anderem zur Auflösung des Gegenständlichen führte. Ein weiterer Aspekt, der sich herauskristallisiert, ist die Aufhebung der Tiefenräumlichkeit durch die extrem flächige Kompositionsweise. Die Hinwendung zur Abstraktion bzw. die Fortsetzung der Abstraktion war im Nachkriegsdeutschland sowie der sich noch in Exilländern aufhaltenden deutschen Künstler gegeben. Willi Baumeister, E. W. Nay, Hans Hartung und Wols widmeten sich, wie andere Künstler in Europa und Amerika auch, der abstrakten Malerei.[669] Seit 1950 begann sich die abstrakte Malerei in Deutschland immer stärker durchzusetzen,[670] der Hartmann jedoch nicht bis zur letzten Konsequenz folgte. Die Abstraktion stellte für die Künstler-Generation, die zu dieser Zeit schon in der Mitte ihres Lebens stand und deren Werk bereits vor dem Krieg zu erster Reife gelangt war, sowohl eine Herausforderung als auch eine Bedrohung dar. Auch im Werk von Willem Grimm und Karl Kluth, Hartmanns

[668] Held 1981, S. 19-22; Growe, Bernd u. a.: Dokumentation, in: 1945-1985. Kunst in der Bundesrepublik Deutschland. Kat. Ausst. Nationalgalerie Berlin 1985/86, hrsg. von der Nationalgalerie Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1985, S. 474; Ewers-Schultz 2002, S. 40.

[669] Für die abstrakte Malerei in Deutschland und weltweit nach dem Zweiten Weltkrieg vgl. Haftmann 1962, S. 492-509. Für die Entwicklung der gegenständlichen und abstrakten Malerei allgemein im Deutschland der Nachkriegszeit vgl. Thomas 1985, S. 9-40, S. 64-73.

[670] Warnke, Martin: Von der Gegenständlichkeit und der Ausbreitung der Abstrakten, in: Die fünfziger Jahre. Beiträge zu Politik und Kultur, hrsg. von Dieter Bänsch, Tübingen 1985, im Folgenden zitiert als: Warnke 1985, S. 209.

Weggefährten seit den zwanziger Jahren, blieb nach 1945 Bezüge zu Figur und Landschaft bestimmend.[671]

Die Motive, die Hartmann in seinen Gemälden zeigt, können Träger eines symbolischen Gehaltes sein und beziehen sich oftmals auf das aktuelle Zeitgeschehen, womit sie sich in den Darstellungskanon der Nachkriegskunst eingliedern. Anhand der Bilder, für die Hartmann Themen aus der Mythologie, christlichen Religion, deutschen Literatur und das Alltagsgeschehen heranzog, lässt sich die Geschichte Deutschlands nachvollziehen. Hartmann gelang es, allgemeingültige Wahrheiten auszudrücken. Mit dieser Bildsprache stand Hartmann in der Nachkriegszeit nicht allein. Gerade in ikonografischer Hinsicht fanden viele Künstler Sinnbilder des gesellschaftlichen und individuellen Bewusstseinszustandes, der von Angst, Klage und Leid ebenso geprägt war wie von allmählich stärker werdenden Hoffnungsansätzen. Die Situation des ganzen Volkes wurde in den Bildern sichtbar, für deren Umsetzung religiöse oder mythologische Vorbilder aufgegriffen wurden. Die Verkörperung des Hoffnungsgedankens fand sich, wie bei Hartmann, zunächst nur vereinzelt. Erst als wieder ein halbwegs normales Leben möglich wurde, nahm die Zahl der Werke zu, die einer wiederkehrenden Zuversicht Ausdruck verliehen.[672]

Hartmann gliederte sich in die gegenständliche Malerei der Nachkriegszeit in Deutschland ein. Die Gemeinschafts- und Einzelausstellungen sowie Zeitungskritiken zeigen auf, dass seine Kunst noch gefragt war und Zuspruch fand. Jedoch ist festzustellen, dass die ungegenständliche Kunst in den fünfziger und sechziger Jahren im internationalen Kontext eine führende Position gewann. Die 1945 neu gegründete Hamburgische Sezession zeigte eine gewisse Intoleranz gegenüber den Bestrebungen der internationalen Kunst, indem viele ihrer Mitglieder zunächst das Vorhergegangene wieder aufnahmen. Mit ihrem Festhalten an der Figuration positionierten sich die Künstler in den folgenden Jahren abseits von der aktuellen Kunstdiskussion.[673]

### 9.3. Ausstellungen und Aufträge

Hartmann war es wichtig, neben der Lehrtätigkeit an der Landeskunstschule weiterhin seine künstlerischen Ziele zu verfolgen. Das ehrgeizige Nebeneinander von Dozentur und freischaffender Kunstproduktion strengte ihn sehr an, doch konnte und wollte er

[671] Justus, Dirk: Zeitvergleich, in: Zeitvergleich. Kat. Ausst. Galerie Pro Arte Hamburg 1984, Hamburg 1984, o. S.
[672] Kober 1980, S. 25-27.
[673] Ewers-Schultz 2002, S. 41.

Ausstellungsbeteiligungen und Aufträge nicht absagen.[674] Hartmann beschloss 1946, ein Jahr lang konzentriert zu arbeiten, um dann auf Ausstellungen ausgereifte Werke zeigen zu können. Im Winter 1947 bot ihm der Kunstverein eine Retrospektive an. Die Ausstellung wurde von Hartmann mehrfach verschoben, weil er unbedingt neue Gemälde präsentieren wollte, die aber erst noch gemalt werden mussten.[675] Sogar die Presse erfuhr davon:

> „[…] er hatte ein Ziel vor Augen, das er selber nie genau definieren konnte, er war ewig unzufrieden, probierte immer von neuem, und zuletzt versagte er sich sogar, was doch jeder Künstler braucht: er weigerte sich, auszustellen und seine Bilder zu zeigen. Er sei auf dem Wege, pflegte er zu sagen, aber noch sei er nicht angekommen, und bevor es ihm nicht vergönnt sei, vorweisen zu können, was ihm selber gelungen scheine, werde er seine Bilder verschließen und verbergen."[676]

Die 1948 stattfindende Retrospektive wurde von der Presse sehr positiv besprochen:

> „Geht man von dem aus, was er heute malt, so lässt sich auch der Weg besser erkennen, den er bisher geschritten ist. Die neuesten Bilder zeigen eine Auflösung der Form in farbigem Licht, die kaum noch weiter zu treiben ist. Nicht wie im späten Impressionismus ist die Form erhalten und deutlich geblieben, diese Gemälde in ihrer strahlenden Helle sind wirklich formal aufgelöst bis zu einer fast völligen Abstraktion und Verschmelzung der Bildelemente, und es ist eine Farbmusik in dieser Malerei, die erstaunlich ist. Rückblickend kann man nun sehen, wie Hartmann sich ständig um eine solche Verschmelzung der Formelemente bemüht hat, seit er den Expressionismus der Zeit um 1920 aufgab."[677]

Als Mitglied der Hamburgischen Sezession hatte Hartmann wenige Monate nach Kriegsende die Möglichkeit, gemeinsam mit seinen Kollegen im Kunstkabinett Hauswedell auszustellen. Bis 1947 konnten die Sezessionisten, deren Mitgliederzahl beständig zunahm, mehrfach in den Räumen des Verlegers und Antiquars Hauswedell ihre Arbeiten präsentieren. Weitere Ausstellungen der Sezession wurden in der Kunsthandlung Bock, der Hamburger Kunsthalle und im Kunstverein gezeigt. Die letzte gemeinsame Ausstellung der Sezession „Bild und Raum" war im Frühjahr 1952 im ausgebrannten Oberstock der Kunsthalle zu sehen.[678] Hartmann zeigte 2,75 Meter hohe Stelen, auf denen er die „Törichten und klugen Jungfrauen" darstellte. 1953 beschloss die Sezession die Auflösung, weil sie an die künstlerischen Erfolge und ihre Bedeutung vor 1933 nicht mehr anknüpfen konnte.[679] In einer weiteren Ausstellung in der Kunsthalle, „Industrien als

[674] Privatbesitz Stuttgart, Briefe von Ida an ihre Nichte, 24.06.1951, 4.06.1952, 30.12.1952.
[675] Privatbesitz Stuttgart, Briefe von Ida an ihre Nichte, 3.06.1946, 28.12.1947.
[676] Rabe, Martin: Weg eines Eigenen, in: Die Zeit, 15.07.1948, S. 4f.
[677] Ebd. und vgl. auch Flemming, Hans Theodor: Iphigenie an nördlichen Ufern. Zum Schaffen von Erich Hartmann, in: Die Welt, 15.07.1948, S. 3.
[678] Ewers-Schultz 2002, S. 38-41. Weitere Angaben zu den Ausstellungen vgl. Ewers Schultz 2007, S. 86, S. 87, S. 91.
[679] Ewers-Schultz 2002, S. 38-41. Bruhns gibt an, dass die Auflösung der Sezession bereits 1952 erfolgte, vgl. Bruhns 2001, S. 485.

Mäzenaten“ (1952), wurde die „Kartoffelernte“ (153) zwischen Werken von Munch, Liebermann, Corinth, Kokoschka, van Gogh und Gauguin präsentiert, was Hartmann große Freude bereitete.[680]

1952 erhielt Hartmann zwei Aufträge von der Kulturbehörde Hamburg. Er sollte ein über sieben Meter langes Wandbild für den Wartesaal im Hauptbahnhof malen und ein großformatiges Gemälde („Alsterbild“, 169) für die Repräsentanz der Hansestadt in Bonn.[681] Der Auftrag für das Wandbild wurde vermutlich im Rahmen einer Initiative der Hansestadt vergeben. Neue Maßnahmen, die mit dem Wiederaufbau der Hansestadt einhergingen, wurden überdacht. Ein Mittel, das schon zu Zeiten der Weimarer Republik als auch im Dritten Reich dazu diente, die finanzielle Lage der Hamburger Künstler zu verbessern, war die „Kunst am Bau“. Im Herbst 1949 kündigte der Hamburger Oberbürgermeister Max Brauer eine entsprechende Senatsverfügung an.[682] Von 1950 bis 1953 wurde Erich Hartmann mit drei weiteren Wandbildern beauftragt, die jedoch nicht mehr erhalten sind.[683]

Die Nachkriegszeit hatte für Hartmann als Künstler keinen Einbruch bedeutet, sondern war eine Phase reger Ausstellungstätigkeit, die jedoch auch im Kontext der „Vormachtstellung“ der Hamburgischen Sezession und der Position Hartmanns als einer der führenden Künstler Hamburgs vor Beginn des Dritten Reiches zu sehen ist.

## 10. Von der streng formalen Komposition zur expressiven Malerei 1954-1974

### 10.1. „So bin ich im Ganzen mit meinem Dasein zufrieden“

Diese Worte schrieb Erich Hartmann zwei Jahre vor seinem Tod nieder und gerade für seine beiden letzten Lebensjahrzehnte dürften sie Gültigkeit besessen haben.[684] Ende September 1952 schied Hartmann endgültig als Angestellter der Landeskunstschule aus.[685] Bis 1957 erhielt er nebenamtliche Lehraufträge für Abendkurse in Malen und Zeichnen an der HfBK, die jedoch nicht für Rentenansprüche geltend gemacht werden konnten. 1957 wurden die Abendkurse von der Volkshochschule übernommen und Hartmann

[680] S. Verzeichnis der Ausstellungen.
[681] Privatbesitz Stuttgart, Briefe von Ida an ihre Nichte, 24.06.1951, 4.06.1952, 30.12.1952 und freundliche Auskunft von Frau Brinckmann (Kulturbehörde Hamburg) am 7.06.2006. S. auch Verzeichnis der „Kunst am Bau“ mit tabellarischer Dokumentation.
[682] Heydorn 1974, Bd. II, S. 25.
[683] S. Verzeichnis der „Kunst am Bau“ und tabellarische Dokumentation.
[684] Archiv Schlieker-Haus, Bochum, Brief an Schlieker, 22.06.1972.
[685] Seit 1955 Hochschule für Bildende Künste (HfBK).

unterrichtete von 1957 bis 1972 in denselben Fächern wie zuvor.[686] Als ihm 1955 eine Ehrenrente vom Senat bewilligt wurde und er in den fünfziger und sechziger Jahren mehrere Aufträge für Wandbilder in öffentlichen Bauten erhielt, war Hartmann zum ersten Mal in seinem Leben finanziell abgesichert.[687] Weitere Einkünfte versuchte er sich durch kleine Verkaufsausstellungen im eigenen Haus, zu denen er Mäzene und Freunde einlud, zu sichern.[688] Im Januar 1956 verlieh der Senat der Freien und Hansestadt Hamburg den mit einem Preisgeld dotierten Edwin Scharff-Preis an Erich Hartmann und den Bildhauer Martin Ruwoldt.[689]

Von Mitte der fünfziger Jahre an unternahm Erich Hartmann zahlreiche Reisen, allein oder mit seiner Frau, die nach Italien, Frankreich, Holland, Skandinavien, Österreich und in die Schweiz führten. Als Ida Hartmann 1968 starb, verfiel der Maler in Depressionen.[690] Verwandte und ehemalige Schüler luden ihn zu Besuchen ein, um ihn aufzumuntern. Auch unternahm Hartmann wieder Malreisen nach Bornholm und Sylt. Seine letzte große Auslandsreise führte ihn 1969 nach Spanien, um dort in Madrid die zahlreichen Museen zu besuchen. Zu Beginn der siebziger Jahre waren dann wegen der zunehmenden Altersbeschwerden längere Reisen nicht mehr möglich.[691] Selbst kurze Besuche wurden zur Last: „Wenn ich gesünder wäre, würde ich jetzt gerne zu Ihnen [Schlieker] kommen, um Ihre Ausstellung zu sehen – all meine Freunde sind jetzt unterwegs – so bleibt nur die Arbeit, vielleicht ein neuer Anfang.“[692] Wenige Monate, nachdem Hartmann diese Zeilen schrieb, verstarb er am 23.09.1974 auf seiner letzten Reise, die ihn nach Sylt geführt hatte.[693]

---

[686] Archiv der Hochschule für Bildende Künste in Hamburg, Personalakte Erich Hartmann, Bl. 32, Bl. 33, Bl. 37, Bl. 44, Bl. 45, Bl. 56, Bl. 59, Bl. 72, Bl. 74, Bl. 76, Bl. 82, Bl. 92 sowie sieben weitere Blätter o. Bl. Nr.; Archiv Schlieker-Haus, Bochum, Briefe an Schlieker, 7.04.1971, 12.01.1972.

[687] StA HH, Akte Kulturbehörde I, 363-6 I, A 75 (Ehrenrenten und andere Ehrungen für Künstler, Schauspieler usw. 1943-1957), Brief von Hartmann an Senator Biermann-Rathjen, 24.02.1957, o. Bl. Nr. und s. Verzeichnis der „Kunst am Bau“.

[688] Freundliche Auskunft vom Sohn eines Mäzenen Hartmanns in Flensburg, der seinen Vater als Jugendlicher und später als junger Mann in das Atelier begleitete (Interview am 23.10.2005 in Flensburg). Freundliche Auskunft von einer Tochter Erwin Grützbachs, einem engen Freund von Erich Hartmann, die mit ihrem Vater regelmäßig das Atelier von Hartmann besuchte (Interview am 17.11.2005 in München).

[689] StA HH, Akte Kulturbehörde II, 363-6 II, 30-55.8 Bd. I (Edwin Scharff-Preis), o. Bl. Nr.

[690] Archiv Schlieker-Haus, Bochum, Briefe an Schlieker, 5.08.1968, 18.11.1969, 10.07.1970.

[691] Archiv Schlieker-Haus, Bochum, Briefe an Schlieker, 10.07.1970, 28.07.1970, 7.04.1971, 14.03.1972, 22.06.1973, 19.10.1973, 22.12.1973.

[692] Archiv Schlieker-Haus, Bochum, Brief an Schlieker, 15.03.1974.

[693] AVK/NEH, Sterbeurkunde.

### 10.2. Flächenkompositionen 1954-1958

Das malerische Oeuvre zwischen 1954 und 1958 ist durch eine formale Strenge in der Komposition, die nur selten durchbrochen wird, geprägt. Thematisch zeigt sich eine große Vielfalt, wobei die Darstellungen von Figuren gegenüber Landschaften und Stillleben dominieren.

Die Stillleben „Papagei“ (173) und „Stillleben grün“ (182) weisen beide einen hohen Abstraktionsgrad auf. Nur wenige Objekte sind in den Gemälden zu erkennen. Der Raum ist in Farbflächen, die zumeist deutlich gegeneinander abgegrenzt sind, aufgeteilt. Die Flächen können sich in ihrer Ausführung geometrischen Formen annähern, sind aber keiner formgebundenen Regelmäßigkeit unterworfen. Hartmann differenzierte zwischen einer stärkeren Zergliederung des Raumes in Farbflächen, was im „Stillleben grün“ zutage tritt, und der Aufteilung in wenige Flächen, wie es im Stillleben „Papagei“ auffällt. Vereinzelt werden in beiden Bildern durch kontrolliert gesetzte Strichelchen, Tupfen und Punkte die Flächen belebt. Die Objekte wirken wie vor eine abstrakte Fläche gesetzt und scheinen im Raum zu schweben. Der Papagei oder die Schale und der Krug im „Stillleben grün“ sind alle in ihrer Darstellungsweise abstrahiert und fügen sich durch ihre flächige Wiedergabe in den Raum ein.

Die anhand der Stillleben aufgezeigte Zergliederung der Fläche und die bildnerischen Gestaltungsmittel wurden auf die Genredarstellungen übertragen. Die Inhalte wählte Hartmann aus den verschiedensten Bereichen. Dem Alltag entnommene Szenen („Raucher“, 184; „Büglerin“, 175; „Bauern am Tisch“, 191; „Das Modell“, 190) wurden ebenso wie Themen aus der Bibel und Romanen („Barmherziger Samariter“, 172; „Dostojewski-Gestalten“, 195) dargestellt. Die Wiedergabe von Einzelfiguren ähnelt jener in der neusachlichen Phase und in der unmittelbaren Nachkriegszeit, denn auch hier fiel eine starke Dominanz der Figuren gegenüber dem Raum auf, die die Bedeutung bzw. die mögliche Symbolfunktion der Person unterstrich.

Hartmann gelang es, die Zergliederung des Raumes auf die Figuren zu übertragen, was von ihm in früheren Schaffensphasen nicht immer erzielt wurde oder vielleicht auch nicht angestrebt worden war.[694] Dadurch wurde nun eine formale Einheit, die eine durchgängige Harmonie in der Komposition erzeugt, erreicht. Die Gemälde „Sitzendes Mädchen“ (174), „Raucher“ (184), „Wanderer“ (186), „Bauern am Tisch“ (191) und „Kartoffelernte“ (193) veranschaulichen dies. Ausnahmen von der vereinheitlichenden Darstellungsweise waren durchaus möglich. Ein Beispiel ist das Gemälde „Dostojewski-Gestalten“ (195). Die

[694] S. Kapitel „Expressionismus und Kubismus 1919-1923“.

Gesichter der Figuren sind durch ihre beige- und hautfarbene Gestaltung sowie die genauere Erfassung der Sinnesorgane und Körper menschlicher und fügen sich nicht in die flächige Gestaltungsweise des Hintergrundes ein. Der Grund für diese andersartige Ausführung liegt vermutlich darin, dass Hartmann den Schwerpunkt in diesem Bild stärker auf die Betonung des menschlichen Leides, das sich als Motiv immer wieder in den Romanen Dostojewskis findet, setzten wollte.[695] Bereits in den zwanziger Jahren hatte Hartmann Anregungen durch die Werke des russischen Literaten empfangen, wobei insbesondere die von Dostojewski geschilderten zwischenmenschlichen Beziehungen und emotionalen Momente den Maler inspiriert hatten.[696]
Die Übernahme der Flächenkompositionen für Landschaftsbilder wird anhand der Gemälde „Kärtner Landschaft“ (178), „Hofgastein“ (197) und „Gebirge“ (198) deutlich. Auch hier wird die Tendenz zur Abstraktion nachvollziehbar.

Für diese relativ kurze Schaffensphase in den fünfziger Jahren sind rationale Flächenkompositionen, die eine formale Strenge vermitteln, charakteristisch. Die Farbflächen in den Gemälden sind meist klar gegeneinander abgegrenzt und zeigen partiell eine Tendenz zu geometrischen Formen. Selten verwischen die Farben miteinander, eher bleiben sie auf den für sie vorgegebenen Raum begrenzt. Die Flächen werden nur an einigen Stellen durch bildnerische Mittel wie Tupfen, Striche, Punkte und Kringel belebt. Hartmann verblieb in der Gegenstandsmalerei, auch wenn in seinen Gemälden starke Tendenzen zur Abstraktion offensichtlich sind. Es kann differenziert werden zwischen der häufig vorkommenden Abstraktion des Bildraumes durch streng aufgebaute Flächen, wie sie sich bereits 1947 in „Mann mit Vogel“ (158) ankündigte, und dem Verschwimmen der Flächen ineinander. Jedoch wurde dies als abstrahierende Maßnahme von 1954-1958 seltener genutzt, obwohl diese Technik bereits 1947 probiert wurde („Burgstaken auf Fehmarn“, 157).[697]
Quantitativ überwiegen zwischen 1954 und 1958 die Genrebilder gegenüber den Gattungen Landschaft und Stillleben. Wie in früheren Jahren sind es Menschendarstellungen, die durch ihre abstrahierte Wiedergabe und der sich daraus ergebenden Anonymisierung eine symbolische Bedeutung erlangen können. Die Motive haben literarische Vorlagen oder sind der Alltagswelt entnommen, wobei in den meisten

[695] Grotzfeld, Sophia u. a.: Dostojewskij, in: Kindlers neues Literatur-Lexikon, Bd. IV, hrsg. von Walter Jens, München 1989, S. 803-826.
[696] S. Kapitel „Expressionismus und Kubismus 1919-1923“.
[697] S. Kapitel „Fortführung und Auflösung des Sezessionsstiles 1945-1953“.

Gemälden der Inhalt dem malerischen Ausdruck untergeordnet wurde. Die gestalterischen Mittel, die Hartmann für seine Kompositionen heranzog, weisen starke Bezüge zur zeitgenössischen Malerei auf und werden im folgenden Unterkapitel analysiert und ihrem Kontext entsprechend eingeordnet.

## 10.3. Gemälde mit expressiven und abstrahierenden Tendenzen 1959-1974

### 10.3.1. Bildnerische Gestaltungsmittel

Die Durchbrechung der streng aufgebauten Flächenkomposition beginnt bei Hartmann um 1959. In diesem Jahr entstand das Gemälde „Der Alte“ (202). Der alte Mann mit seinem weißen Bart und dem einer Tunika ähnelnden Gewand steht als große Einzelfigur vor einem bewegten Hintergrund, der durch seine freie Gestaltung einen unruhigen Eindruck vermittelt. Undefinierbare Formen werden zum Aufbau des Bildraumes verwendet, die rundlich, zackig oder ausgefranst sind und ineinander greifen. Freie Formen bzw. Nicht-Formen treten nun an die Stelle der umzirkelt wirkenden und fest aneinander gefügten Flächen. Der Hintergrund gleicht einer Improvisation, der ein spontaner, gestischer Malakt zugrunde lag. Mit dieser expressiven Formulierung für den Hintergrund fand Hartmann zu einer dem Informel angenäherten Ausdrucksweise.[698]

Die ausgefransten und zackigen Formen in diesem Bild erinnern an das Formenvokabular einiger Bilder von Ernst Wilhelm Nay zu Beginn der fünfziger Jahre oder an Gemälde von Rolf Cavael, der in seinen Kompositionen Farbflächen, die an den Rändern ausfransen oder unter andere Farbzonen gehen, kombinierte. Nay und Cavael waren als Gastdozenten an der Landeskunstschule Hamburg tätig und vielleicht sogar mit Erich Hartmann bekannt.[699]

Beinahe abstrakt gelang Hartmann der „Hamburger Hafen“ (210). Die Überlagerungen der Farben und die fehlende Begrenzung der Flächen führen zu einem bewegten, flirrenden Eindruck und erst das Einfügen der schwarzen Kräne sowie die graue Linie, die in der Bildmitte einen Schiffskörper nachzieht, lassen den Ort erraten. Das Verschwimmen der Farben ineinander trifft auch für die Gestaltung informeller Gemälde zu. Weich

[698] Einen guten Überblick über die informelle Kunst bietet Frese, Annette: Auf dem Weg zum Informel, in: Brennpunkt Informel. Quellen, Strömungen, Reaktionen. Kat. Ausst. Kurpfälzisches Museum Heidelberg und Kunstverein Heidelberg 1998, hrsg. von Christoph Zuschlag u. a., Köln 1998, im Folgenden zitiert als: Frese 1998, S. 12-25.

[699] Für die gezackten Formen im Werk von Nay vgl. Schneider, Angela: Ernst Wilhelm Nay, in: 1945-1985. Kunst in der Bundesrepublik Deutschland. Kat. Ausst. Nationalgalerie Berlin 1985/86, hrsg. von der Nationalgalerie Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1985, S. 75, Abb. 62, Abb. 63. Zu Cavael vgl. Frese 1998, S. 24 und Edtmaier, Evelyn und Wachsmann, Marc: Rolf Cavael, in: Brennpunkt Informel. Quellen, Strömungen, Reaktionen. Kat. Ausst. Kurpfälzisches Museum Heidelberg und Kunstverein Heidelberg 1998, hrsg. von Christoph Zuschlag u. a., Köln 1998, S. 56f.; Abb. S. 57.

verschwimmende Übergänge und der Eindruck des Flirrens sind z.B. in Werken von Heinz Kreutz zu finden. Seit Beginn der fünfziger Jahre drehte sich für Kreutz alles um die verschiedenen Erscheinungsformen von Farbe und deren künstlerischer Umsetzung. Flüssige Farben auf wolkenhaft aufgelöstem Grund charakterisieren seine informellen Bilder.[700]

Wie ein Rückgriff auf die strengen Flächenkompositionen der vorigen Jahre wirkt das Gemälde „Die Alte“ (203). Der Bildraum, der die sitzende weibliche Figur umgibt, ist klar konstruiert und wirkt dadurch ruhiger als der Hintergrund des Gemäldes „Der Alte“. Belebt werden die Flächen durch einige Striche, z.B. rechts neben der Schulter der Frau, oder schraffurartig und hauchdünn aufgetragene Farben links neben dem Rock. Flächenkompositionen waren im näheren Umfeld Hartmanns durch seinen Freund Eduard Bargheer oder den an der Landeskunstschule Hamburg lehrenden Fritz Winter vertreten.[701]

Die Vielfalt der gestalterischen Möglichkeiten, die anhand dieser drei Gemälde deutlich wird, ist für die letzten Jahrzehnte des künstlerischen Schaffens Hartmanns charakterisierend. Hartmann legte sich in seinem Stil nicht fest, sondern pendelte zwischen einer nahezu realistischen, einer expressiven sowie einer fast abstrakten Bildsprache.

Die Gemälde „Giebelhäuser in Wewelsfleth“ (239), „Stillleben mit Chiantiflasche“ (213) und „Stillleben mit Telefon“ (271) stehen bedingt durch eine beinahe naturgetreue Erfassung der Objekte in einem perspektivisch angelegten Raum für eine der Realität angenäherte Bildsprache. Eine freiere Gestaltung findet sich in den Bildern „Selbstporträt“ (243), „Samsö II“ (257), „Iphigenie“ (261) und „Rotes Mieder“ (278). Für sie ist eine Aufteilung des Raumes durch unterschiedlich strukturierte Flächen, die teilweise gegeneinander abgegrenzt sind oder weich ineinander fließen können, charakteristisch. Ebenso entfernt sich das Dargestellte durch seine abstrahierte Gestaltungsweise im Vergleich zur vorigen Werkgruppe von der Realität. Eine sehr expressive Gestaltungsweise zeigen die Werke „Frauenporträt“ (281) und „Liegende“ (277) auf. Die Farben überlagern und verwischen miteinander und die einzelnen Flächen sind sehr unterschiedlich in ihrer Struktur. Der „Steinbruch“ (216) und der „Hamburger Hafen“

[700] Vgl. Streitberger, Alexander: Heinz Kreutz, in: Brennpunkt Informel. Quellen, Strömungen, Reaktionen. Kat. Ausst. Kurpfälzisches Museum Heidelberg und Kunstverein Heidelberg 1998, hrsg. von Christoph Zuschlag u. a., Köln 1998, S. 94; Abb. S. 95 und Döry, Ludwig Baron: Wege zur Abstraktion: Quadriga, in: 1945-1985. Kunst in der Bundesrepublik Deutschland. Kat. Ausst. Nationalgalerie Berlin 1985/86, hrsg. von der Nationalgalerie Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1985, S. 117, Abb. 145.

[701] Vgl. Heydorn 1976, Bd. V, Abb. 52, Abb. 56; Frese 1998, Abb. S. 24; Kat. Ausst. Fritz Winter. Galerie der Stadt Stuttgart 1990, hrsg. von Johann-Karl Schmidt, Stuttgart 1990, S. 187-191, Abb. 170-174.

(210) erreichen insbesondere durch die verschwimmende Farbe fast die vollständige Abstraktion.

Für diese stilistische Vielfalt war die Nutzung verschiedenster bildnerischer Mittel unabdingbar. Zu dem Repertoire der Gestaltungsmittel gehörten für Hartmann unter anderem Konturlinien, Striche, Punkte und Spritzer.

Konturlinien finden sich in zahlreichen Werken Hartmanns der fünfziger, sechziger und siebziger Jahre für alle Gattungen. Die Konturlinien wurden in den unterschiedlichsten Farben, die meist denen des Bildes insgesamt angepasst sind, verwendet. Die rote Konturlinie, die einen Rückgriff auf den Sezessionsstil der dreißiger Jahre bedeutet und vereinzelt in den Gemälden der Nachkriegszeit von 1945 bis 1953 wieder auftrat, ist verstärkt in den letzten Schaffensjahrzehnten wieder vorhanden. Die Werke „Lesende“ (223), „Griechische Gestalten“ (222), „Rotes Haar“ (251), „Rückblickende“ (262), „Liegende“ (277) und „Mädchen am Tisch“ (284) weisen sie auf.

Die Verwendung von Konturlinien ist in vielen Arbeiten zeitgenössischer Maler präsent; verwiesen werden soll hier nur auf Gemälde von Georg Baselitz, in dessen großformatigen Figurenbildern Mitte der sechziger Jahre ebenfalls den Körper insgesamt oder partiell rahmende Linien zum Einsatz kamen.[702]

Anfang der sechziger Jahre setzten sich zur Belebung der Bildflächen kleine, meist in Schwarz gehaltene Striche durch, die bereits vereinzelt Ende der vierziger („Zwei Köpfe“, 155) und Anfang der fünfziger Jahre auftraten. So zog Hartmann z.B. im „Stillleben mit Papagei“ (173) waagerechte kleine Striche und senkrechte in der „Feldarbeit“ (192). In dem Gemälde „Lesende Frau“ (209) verbinden sich die Striche und werden zu einem Gitterwerk, das unten links im Bild eine größere Fläche überzieht. Die Verwendung der Striche und des Gitterwerkes blieben bis in die siebziger Jahre aktuell, was anhand der Gemälde „Wanderer“ (225), „Für Else Lasker-Schüler“ (240), „Fruchtschale I“ (259) und „Zwei Freundinnen“ (270) nachvollzogen werden kann.

Schwarze oder in dunklen Farben gehaltene Linien, die sich als gerade, geschlängelte oder als Gespinst vereinte Form über das bereits Gemalte legen, sind in Bildern informeller Künstler, darunter Rolf Cavael, oder auch schon viel früher, in den Werken von Kandinsky, nachzuweisen.[703] Dabei ist zu bedenken, dass für die Maler, die sich dem

[702] Kat. Ausst. Georg Baselitz. Nationalgalerie Berlin 1996, hrsg. von der Nationalgalerie Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Ostfildern-Ruit 1996, Abb. 38, Abb. 39, Abb. 44-48.

[703] Vgl. Kat. Ausst. Brennpunkt Informel. Quellen, Strömungen, Reaktionen. Kurpfälzisches Museum Heidelberg und Kunstverein Heidelberg 1998, hrsg. von Christoph Zuschlag u. a., Köln 1998, Abb. S. 26 und Abb. S. 57.

Informel anschlossen, unter anderem Kandinskys abstrakte Malerei als Inspirationsquelle diente.[704] Ebenso lässt sich ein Bezug zwischen den Liniengebilden und der fernöstlichen Tuschkalligrafie herstellen. Informelle Maler wie Julius Bissier und K. R. H. Sonderborg nahmen sie in ihren Arbeiten auf.[705] Jedoch ist für Hartmanns schwarze Linien und die Gitterwerke eine Steifheit zu erkennen, die nicht den leicht geschwungenen oder bogenförmigen Linien der informellen Werke entspricht.

Um 1965 fallen schwarze, auf das Bild gespritzte oder gemalte Punkte auf. Auch sie haben ihren Ursprung in den fünfziger Jahren. Im „Stillleben mit Papagei“ (173) von 1954 sind über dem Rücken des Vogels kleine gemalte Punkt zu erkennen. Im „Wanderer“ (225) dagegen sind Pünktchen an verschiedenen Stellen im Bild durch das Ausschlagen des Pinsels entstanden, wobei anzumerken ist, dass Hartmann die Aufspritzungen später größtenteils wieder übermalte. Die Punkte, in gemalter, getröpfelter oder gespritzter Form, blieben bis in die siebziger Jahre als bildnerisches Mittel erhalten. In extremer Form wurde das Aufspritzen von Farbe z.B. im „Stillleben mit Gläsern“ (241) in der Ecke oben rechts appliziert. In größerer Form und leicht getupft oder getröpfelt, sind sie im Gemälde „Sitzendes Mädchen“ (224) zu erkennen. Hartmann probierte die Spritztechnik intensiv in Studien aus, wie die Vorarbeit (P 1971) für das Gemälde „Vor roter Wand“ (267) belegt.

Die getröpfelte Farbe lässt Assoziationen an Jackson Pollocks *drippings* zu, die er 1947 zu entwickeln begann und für die er Farbe zufällig, aber wohlkalkuliert, aus einer Büchse oder von einem Pinsel auf die Leinwand tropfen ließ.[706] Auf Bilder gespritzte oder getröpfelte Farbe ist auch bei den Künstlern des Informels gegenwärtig und unter anderem in Werken von K. R. H. Sonderborg, K. O. Götz und dem Hartmann-Schüler Schlieker präsent.[707]

In zahlreichen Gemälden führt der variierende Duktus zur Belebung der Flächen, indem unterschiedliche Möglichkeiten des Auftragens appliziert wurden. Die Farbe wurde getupft, dünn ausgestrichen oder spachtelartig auf den Bildträger gesetzt. Partiell ist der Duktus sehr pastos, dann wiederum so dünn, dass die Leinwand durchschimmert. Ein ausgesprochen pastoser Duktus zeigt sich im Bild „Die Alte“ (203), wohingegen Hartmann

---

[704] Für Kandinsky als Inspirationsquelle für informelle Maler vgl. Frese 1998, S. 12.
[705] Ebd. S. 23.
[706] Ebd. S. 17.
[707] Für Sonderborg und Götz vgl. Wedewer, Rolf: Stichworte zum Informel, in: 1945-1985. Kunst in der Bundesrepublik Deutschland. Kat. Ausst. Nationalgalerie Berlin 1985/86, hrsg. von der Nationalgalerie Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1985, im Folgenden zitiert als: Wedewer 1985, S. 120-123, Abb.150, Abb. 151, Abb. 157 und für Schlieker vgl. Zemter, Wolfgang: Hans-Jürgen Schlieker, in: Brennpunkt Informel. Quellen, Strömungen, Reaktionen. Kat. Ausst. Kurpfälzisches Museum Heidelberg und Kunstverein Heidelberg 1998, hrsg. von Christoph Zuschlag u. a., Köln 1998, im Folgenden zitiert als: Zemter 1998, S. 106, Abb. S. 107.

im Gemälde „Algund bei Meran“ (230) die Farbe sehr dünn auftrug. Auch kann in ein und demselben Gemälde mit unterschiedlichem Duktus gearbeitet werden („Griechische Gestalten“, 222). In Gemälden, die Landschaften oder Berge darstellen, wurde die Farbe gerne grob getupft oder gespachtelt („Tschengla Alp“, 249; „Friedhof Algund“, 274), um so dem Dargestellten eine der Natur ähnliche Struktur zu geben.
Das Verschmieren der Farbe mit breiten und erkennbaren Pinselstrichen sowie extreme Farbüberlagerungen mit krustenbildendem Charakter („Liegende“, 277; „Frauenporträt“, 281) offenbaren den Reiz, den das „Material“ Farbe auf Hartmann ausübte. Die Gemälde gewinnen durch diese Techniken eine haptisch reizvolle und materiell anmutende Oberfläche.
Auffällig pastose, krustige Malgründe sind für zahlreiche informelle Bilder charakterisierend und finden sich z.B. in den Werken von Schlieker oder Karl Fred Dahmen.[708] Die sich dem Informel anschließenden Künstler wurden in Bezug auf die haptischen Qualitäten und die Materialhaftigkeit ihrer Bilder unter anderem von Willi Baumeister inspiriert, der bereits Anfang der zwanziger Jahre und dann wieder Anfang der fünfziger Jahre Werkgruppen mit außerordentlichem Materialreiz schuf.[709] Vielleicht hatte Hartmann, der schon in jungen Jahren kunsttheoretische Schriften rezipierte, „Das Unbekannte in der Kunst“ (1947) von Willi Baumeister gelesen und auch dessen Werke in Ausstellungen gesehen. Baumeister verweist in seiner Schrift auf die Bedeutung der Oberflächenwerte und der Farbe als Substanz, die sich „besonders in Verdickungen bis zum Reliefhaften“ [710] manifestieren kann.
Das Farbspektrum von Hartmanns Spätwerk ist ausgesprochen vielseitig. Für Gemälde wie „Der Alte“ (202) oder „Die Unsichere“ (250) hat Hartmann größtenteils ungemischte und starke Kontraste bildende Farben auf die Leinwand aufgetragen. Andere Gemälde, darunter „Die Alte“ (203) oder „Frau Tokoyo“ (272), sind in ihren Farben fein nuanciert und zart abgestuft. Auch ließ Hartmann oftmals die zuerst aufgetragene Farbe partiell durch die später hinzugefügte durchschimmern („Orpheus und Eurydike“, 245).

Hartmann war durch seine zahlreichen Ausstellungsbesuche und sein Interesse am aktuellen Kunstgeschehen mit der zeitgenössischen Kunst vertraut. Vergleicht man die abgebildeten Werke in den documenta-Katalogen mit den Bildern Hartmanns, so sind die

[708] Wedewer 1985, S. 122; Zemter 1998, S. 106.
[709] Frese 1998, S. 13f.
[710] Baumeister, Willi: Das Unbekannte in der Kunst, 2. Aufl., Köln 1960, S. 109.

Korrespondenzen offensichtlich.[711] Hartmann eignete sich in seinem Spätwerk eine unerwartete formale Kühnheit, die auf neu gewonnenen Gestaltungsmitteln beruhte, an. Bildnerische Mittel, wie sie im Informel sowie den Vorläufern dieser Bewegung und auch im abstrakten Expressionismus vorhanden sind, nahm Hartmann in seine Malerei auf, wobei das Bild als Ganzes betrachtet jedoch im Gegenständlichen verblieb. Hartmann fand in seinen Werken zu expressiven Formulierungen, die sich aus dem Malprozess und dem „Material" Farbe ergaben. Obwohl eine gewisse Spontaneität der Gestik, wie das Ausschlagen eines Pinsels über dem Bild oder dynamische Malprozesse, die zu Farbvermischungen auf der Leinwand führten, erkennbar sind, liegt den Arbeiten Hartmanns dennoch stets eine gestalterisch festgelegte Ordnung zugrunde. Die gegenständlichen Inhalte treten einem trotz der abstrakt geführten Mittel dominant entgegen, so dass die Entsprechungen mit der zeitgenössischen abstrakten Kunst nahezu untergehen.

### 10.3.2. Raumkonstruktion

Der Bildraum des Spätwerkes wurde nach einigen Jahren der verstärkt flächigen Gestaltung zu einem Experimentierfeld für Erich Hartmann. In den Gemälden der letzten Jahrzehnte wurde oftmals auf die Illusion oder nur die Andeutung eines Raumes vollkommen verzichtet. Es spielte keine Rolle, ob es sich dabei um Porträts („Selbstporträt", 243; „Erhard Wenzel", 276) oder abstrahierte Darstellungen von Menschen („Rotes Haar", 251; „Mädchen am Tisch", 284) handelte. Im Gegensatz dazu stehen Gemälde, in denen ein Umfeld für die Figur erarbeitet wurde („Malerin am Strand", 263) und die eine gewisse Perspektive aufweisen („Schlafende", 231). Die Experimentierfreude des Künstlers wird besonders deutlich in den Gemälden „Fruchtschale I" (259) und „Fruchtschale II" (260), die aufzeigen, wie unterschiedlich die Gestaltung des Raumes bei ein und demselben Motiv sein konnte. Dies zeigt sich ebenso in den Landschaftsbildern, in denen von der Möglichkeit Gebrauch gemacht wurde, Vorder-, Mittel- und Hintergrund aufzubauen („Hopfen See I", 236; „Zwei Bäume", 275) oder auch eine Häuserzeile („Giebelhäuser in Wewelsfleth", 239) perspektivisch genau wiederzugeben. Den Gegenpol dazu bilden Gemälde („Steinbruch", 216), in denen auf die Tiefenräumlichkeit verzichtet wurde. Zwar sind nur wenige Stillleben aus dem Spätwerk des Künstlers vorhanden, doch auch hier ist zu erkennen, wie Hartmann mit dem Raum umging. In den Bildern „Stillleben mit Kürbissen" (205) und „Stillleben mit Telefon"

[711] Vgl. Kat. Ausst. documenta I Kassel 1955, München 1955; Kat. Ausst. documenta II Kassel 1959, Bd. Malerei, Köln 1959; Kat. Ausst. documenta III Kassel 1964, Köln 1964.

(271) wurde auf eine perspektivische, wenn auch abstrahierte Darstellungsweise zurückgegriffen. Bei dem „Stillleben mit Krügen“ (204) handelt es sich dagegen um eine Flächenkomposition ohne Raumillusion.
Seine Bildräume entwickelte Hartmann vermutlich so, wie es ihm für den Bildgegenstand angemessen schien. Eine Festlegung auf eine bestimmte Raumkonstruktion ist nicht gegeben, sondern vielmehr ist für das Spätwerk eine abwechslungsreiche Gestaltungsweise charakteristisch.

### 10.3.3. Exkurs: Porträts, Mythologien, Genrebilder. Autorezeption und Variation

Im Spätwerk von Erich Hartmann dominieren, wie schon in vorigen Schaffensperioden, die Darstellungen von Menschen. In seinen Porträts spielte Hartmann mit den unterschiedlichsten Möglichkeiten, die ihm Modell sitzende Person wiederzugeben. Die realistischen Porträts, zu denen das „Selbstporträt“ (243) oder das Porträt „Erhard Wenzel“ (276) gehören, sind auf die Erkennbarkeit der Person angelegt. Es ist jedoch festzustellen, dass Hartmann auch hier variierte. Der Kopf und Körper von Wenzel wurden so realistisch als möglich erfasst, wohingegen im Selbstporträt der eigene Kopf durch grob aneinander gesetzte Farbflächen modelliert wurde. Weitere Porträts hatten ebenfalls real existierende Personen zum Vorbild, die jedoch bedingt durch eine geschönte oder abstrahierte Darstellungsweise nicht mehr zu identifizieren sind. Das Gemälde „Frau Tokoyo“ (272) zeigt eine Asiatin mit einem anmutigen, länglichen Gesicht. Das Modell (Abb. 20) wies jedoch ein eher rundliches, pausbäckiges Gesicht auf. Hartmann entschied sich für eine idealisierte Darstellung, die Frau Tokoyo in eine vornehme Geisha transformierte. Eine noch stärkere Abstrahierungstendenz verfolgte Hartmann im Porträt seiner Bekannten Hertha Spielberg (232), die als individuelle Persönlichkeit nicht mehr zu erkennen ist.
In den sechziger Jahren widmete Erich Hartmann sich wieder mythologischen Themen. Bereits in der unmittelbaren Nachkriegszeit waren einige mythologische Darstellungen (154, 164) entstanden. Die Gemälde der „Der Fährmann“[712] (228), „Charon“ (218), „Orpheus und Eurydike“ (245) und „Griechische Gestalten“ (222) sind wohl in Bezug zur Biografie Hartmanns zu setzen, denn in jenen Jahren verschlechterte sich der Gesundheitszustand seiner Frau zunehmend, so dass die Auseinandersetzung mit dem Tod an Bedeutung gewonnen haben könnte. Als 1968 seine Frau verstarb, malte Hartmann „Orpheus und Eurydike“ (245) und versah die Rückseite des Bildes mit der Inschrift „Orpheus und Euridice [sic!] für Ida Hartmann, es war ein tapferes und erfülltes Leben XII

[712] Der „Fährmann“ ist mit Charon, dem Totenfährmann, der die Verstorbenen an das Tor des Hades bringt, gleichzusetzen, vgl. Hunger 1974, S. 90f.

1968“. Hartmann entschied sich, den Moment des Umdrehens festzuhalten, der für Orpheus zum Verlust der geliebten Frau führte. Eurydike war nach einem Schlangenbiss verstorben. Orpheus begab sich in das Reich Hades und erweichte diesen durch seinen Gesang, so dass er Eurydike aus der Unterwelt führen durfte. Hades hatte für die Rückgabe der Frau zur Bedingung gemacht, dass Orpheus sich auf dem Weg in die Oberwelt nicht nach ihr umdrehen dürfe. Als Orpheus sich ihr aus Sehnsucht und Liebe zuwandte, entschwand sie für immer in die Unterwelt.[713] Dieser dramatische Moment des unwiederbringlichen Verlustes muss Hartmann vor Augen gestanden haben, als er versuchte, mit einem Bild den Tod seiner Frau, mit der er fünf Jahrzehnte verheiratet gewesen war, zu verarbeiten. Entgegen der typischen Ikonografie des Motivs in der Kunstgeschichte, die oftmals starke Emotionen und dramatisches Geschehen schilderte, stellte Hartmann seine großformatigen Figuren statuenhaft, jeglicher emotional geleiteten Mimik entbehrend, vor einem flächigen Hintergrund auf.

Weitere Gemälde mit großformatigen Figuren im Vordergrund bilden Einzelpersonen oder Paare ab, die jedoch in keinen bestimmten Kontext eingebettet werden können. Inwiefern diese Bilder einen „Inhalt“ oder eine symbolische Bedeutung haben, ist nicht eindeutig zu erschließen. Es wäre aber durchaus möglich, die Gemälde „Der Alte“ (202) und „Die Alte“ (203) als Sinnbilder für das Alter und die Sterblichkeit des Menschen zu sehen. Das Paar „Vor roter Wand“ (267) könnte für die Liebe und die „Zwei Freundinnen“ (270) für die Freundschaft stehen. Durch die abstrahierte Wiedergabe verlieren die Personen ihre Individualität und können dadurch symbolisch für eine „Gruppe“ von Menschen stehen. Somit wird das Dargestellte zum symbolischen Bedeutungsträger von bestimmten Werten oder allgemeingültigen Wahrheiten. Andere Gemälde haben das soziale Miteinander zum Thema. Die Bilder „Bauern am Tisch“ (191), „Die Anprobe“ (226) und „Im Atelier“ (264) entsprechen Alltagssituationen und vermitteln eine ruhige, gesellige Atmosphäre. Auch hier wurde auf die Darstellung individueller Physiognomien verzichtet.

In den letzten Lebensjahrzehnten entstanden zahlreiche abstrahierte Frauenbildnisse. Zu dieser Werkgruppe gehören unter anderem die Gemälde „Lesende“ (223), „Stehende Frau“ (234), „Rotes Mieder“ (278), „Liegende“ (277) und „Frauenporträt“ (281). Die Arbeiten zeigen seine weiblichen Modelle in typischen Posen, wie sie seit Jahrhunderten in der Kunstgeschichte zu finden sind. So wirkt z.B. die „Liegende“ wie eine moderne Version

[713] Vgl. Hunger 1974, S. 294-297. Für das Motiv des endgültigen Verlustes der Eurydike vgl. Lücke 1999, S. 583f.

von Goyas bekleideter Maya,[714] die Hartmann sicherlich 1969 während seines Aufenthaltes in Madrid sah. Von einigen der Frauengemälde entstanden im Laufe der Jahre immer wieder neue Variationen. Die Neigung zur Autorezeption ist besonders für das Spätwerk von Erich Hartmann charakteristisch. Bereits in früheren Jahren malte er Variationen von älteren Arbeiten; so griff er für sein „Schiff im Hafen“ (140) auf dasselbe Motiv im Frühwerk (7) zurück. Bildthemen aus den zwanziger und dreißiger Jahren wurden von den fünfziger Jahren bis in die siebziger Jahre erneut bearbeitet. Dazu gehören z.B. „Mädchen am Tisch (52, 284) und die „Büglerin“ (84, 175). Anhand der Jahreszahlen wird deutlich, dass sehr große Zeitsprünge möglich waren. Vermutlich handelte es sich hierbei um Kompositionen, die Hartmann persönlich sehr gefallen hatten und die er nun in seinem aktuellen Stil aufarbeitete. Aber auch innerhalb weniger Jahre wurden bestimmte Motive (174, 224, 278) mehrfach variiert. Die Variationen reichen von naturnahen bis zu stark abstrahierten Darstellungen.

Im Spätwerk begann Erich Hartmann im Verlauf einiger Jahre Gemälde mehrfach zu überarbeiten. Dies lässt sich für die Werke „Wanderer“ (225) und „Miteinander“ (221) feststellen. In das Bild „Miteinander“ fügte Hartmann zunächst an einigen Stellen gestalterische Mittel wie Striche, Punkte und Spritzer ein, die in einem zweiten Arbeitsschritt weiter entwickelt wurden. Die Überarbeitungen wirken wie ein letzter Schliff, denn grundlegende Änderungen oder stärkere Übermalungen wurden nicht vorgenommen. Für den „Wanderer“ gilt eine umgekehrte Verfahrensweise. Hartmann hatte zunächst zahlreiche Aufspritzungen vorgenommen, die er später teilweise übermalte.

Das Spätwerk spiegelt Hartmanns Experimentierfreude mit unterschiedlichen Maltechniken und Abstraktionsmöglichkeiten wieder. Im Vordergrund standen die formalen und farblichen Qualitäten, wobei das Motiv oftmals in größtmögliche Neutralität und Unpersönlichkeit getrieben wurde. Nur in einigen Bildern zeigte Hartmann narrative Inhalte, die den Betrachter zu einer inhaltlichen Interpretation anregen könnten. Die abgebildeten Figuren dienten Hartmann als formale Projektionsfläche, anhand derer er die bildnerischen Mittel ausprobierte.
Die Tendenz zu figürlichen Darstellungen ist auch in der Malerei der Zeitgenossen Hartmanns zu finden. Hamburger Maler, zu denen seine Kollegen und Freunde Karl Kluth

[714] „Die bekleidete Maya“ (um 1800/03) von Francisco de Goya ist seit 1901 im Prado ausgestellt, vgl. Urbina, José Antonio de (Hrsg.): Der Prado Madrid, 4. Aufl., München 1996, S. 94, Abb.

und Willem Grimm gehörten,[715] oder Georg Baselitz und Eugen Schönebeck in Berlin, setzten sich um 1960 ebenfalls mit Menschendarstellungen auseinander.[716] Insbesondere bei Baselitz finden sich Mitte der sechziger Jahre Bilder mit großformatigen Figuren im Vordergrund, die in expressiver Malweise anonymisierte Wesen wiedergeben.[717] Auch die Autorezeption ist nichts Ungewöhnliches für Künstler; so fertigte Baselitz 2007 in seiner „Remix"-Serie Neuschöpfungen nach Gemälden an, die er vierzig Jahre zuvor gemalt hatte.[718]

### 10.4. Papierarbeiten: Studien für Gemälde und abstrakte Kompositionen

Bereits in den dreißiger Jahren hatte Hartmann für seine Gemälde Zeichnungen und Collagen als Vorarbeiten gefertigt („Am Meeresstrand", 113-115, P 1932). Anhand einer Studienserie aus dem Spätwerk wird nachvollziehbar, welche Bedeutung die einzelnen Arbeitschritte hatten, um zur endgültigen Komposition zu gelangen. Für das Porträt „Erhard Wenzel" (276) begann Hartmann mit einer aquarellierten Bleistiftskizze (P 1973, „Wenzel I"), die mit wenigen Strichen den sitzenden Auftraggeber erfasste. Im nächsten Arbeitsschritt legte Hartmann mit einer Collage (P 1973, „Wenzel II") die Gestaltung des Bildraumes fest und die folgende Tuschzeichnung (P 1973, „Wenzel III") nahm die Einteilung in helle und dunkle Töne auf. Für eine weitere Ausarbeitung der Flächen wurde eine Mischtechnik, die aus Collage, Aquarell und Tusche bestand (P 1973, „Wenzel IV"), herangezogen. Ein Aquarell (P 1973, „Wenzel V") hielt das zuvor in der Mischtechnik erarbeitete Ergebnis fest. Erst in den letzten beiden Studien begann Hartmann, das Gesicht und die Kleidung von Wenzel zu erfassen. Die vorigen Studien dienten hauptsächlich zur Definition des umgebenden Raumes. Aus der Studienserie ist abzulesen, dass Hartmann zunächst die Positionierung des Modells und die Definition des Bildraumes interessierte und erst in den letzten Studien die individuellen Züge des Auftraggebers eingefügt wurden.[719]

---

[715] Heydorn 1974, Bd. II, S. 29f.
[716] Gercken, Günther: Figurative Malerei nach 1960, in: Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik 1905-1985. Kat. Ausst. Staatsgalerie Stuttgart 1986, hrsg. von Christos M. Joachimides u. a., München 1986, im Folgenden zitiert als: Gercken 1986, S. 468-471.
[717] Vgl. Kat. Ausst. Georg Baselitz. Nationalgalerie Berlin 1996, hrsg. von der Nationalgalerie Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Ostfildern-Ruit 1996, Abb. 38, Abb. 39, Abb. 44-48.
[718] Gropp, Rose-Marie: Der alte Recke und der Darling, in: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, 3.02.2008, S. 57.
[719] Eine weitere Studienserie (P 1966), allerdings in schwarzweiß, existiert für das Gemälde „Hertha Spielberg" (232).

Die Auseinandersetzung Hartmanns mit der abstrakten Kunst veranschaulichen über die Gemälde hinaus einige Papierarbeiten der sechziger Jahre. Anlässlich des Geburtstages seiner Freundin Gretchen Wohlwill am 27.02.1960 entwarf Hartmann eine kleinformatige Papierarbeit (P 1960). Der Bildraum wird durch unregelmäßig verteilte rote, grüne, blaue, graue und schwarze Farbflächen strukturiert, die partiell an mikroorganische Formen erinnern. Über- und nebeneinander gesetzte Striche in bzw. an einige Flächen und kleine helle Zwischenräume lockern die Komposition auf. Zwei Jahre später entstanden vollkommen andere abstrakte Papierarbeiten: In der ersten Arbeit „Abstrakt I“ (P 1962) wurden auf einen schwarzen Grund aus Tusche graue, blaue und rote Farben gesetzt. Klar begrenzte Flächen stehen neben undefinierten, ausufernden Formen. Farben überlagern sich und vereinzelt setzte Hartmann Striche und Punkte. Für die meisten farbigen Flächen ist die Pinselführung gewollt sichtbar ausgeführt worden und franst zum Ende des Striches aus. Eine weitere Arbeit „Abstrakt II“ (P 1962) hat einen ockerfarbenen Untergrund, der an einigen Stellen vom weißen Malgrund durchbrochen wird. Auf diese Fläche wurden rote, blaue und schwarze Flecken sowie schwarze Striche verteilt.

Die Arbeit von 1960 wirkt durch das Nebeneinandersetzen der Formen viel konstruierter als die Papierarbeiten von 1962, die einen spontanen und improvisierten Eindruck durch die Farbüberlagerungen und verschiedenen bildnerischen Mittel erzielen. Hartmanns Abstraktionen rufen Assoziationen an die Werke ungegenständlicher Maler wie Kandinsky oder Baumeister hervor.[720] Ganz offensichtlich ist jedoch die Inspiration Hartmanns durch Arbeiten von Arnold Fiedler, seinem ehemaligen Kollegen aus der Hamburgischen Sezession, der sich zu Beginn der fünfziger Jahre dem Tachismus zuwandte. Die Werke aus dieser Schaffensphase wurden im Frühjahr 1962 in einer Retrospektive im Hamburger Kunstverein gezeigt.[721]

Die abstrakten Tuscharbeiten und Collagen von Hartmann sind als autonome Kompositionen zu verstehen, denn eine Umsetzung in Gemälde und somit ihre Funktion als Studie oder Entwurf konnte nicht belegt werden.

[720] Vgl. Endicott Barnett, Vivian: Kandinsky. Werkverzeichnis der Aquarelle, Bd. I, 1900-1921, München 1992, Abb. S. 293-309; Baumeister, Felicitas und Beye, Peter: Willi Baumeister. Werkkatalog der Gemälde, Bd. II, hrsg. vom Archiv Baumeister, Ostfildern 2002, im Folgenden zitiert als: Baumeister 2002, S. 632, Werk 1610, Werk 1611, Werk 1612.

[721] Flemming, Hans Theodor: Arnold Fiedler, Hamburger Künstler-Monographien des 20. Jahrhunderts, Bd. XIV, hrsg. von der Lichtwark-Gesellschaft, Hamburg 1980, S. 20, Abb. 19 und Abb. 20.

### 10.5. „Kunst am Bau“

Aufgrund der finanziellen Notlage der bildenden Künstler beschloss der deutsche Staat 1950, Maßnahmen zu ergreifen, zu denen das so genannte „Kunst am Bau“-Programm gehörte.[722] Auch Hartmann erhielt im Rahmen dieses Programms in den fünfziger und sechziger Jahren mehrere Aufträge von der Kulturbehörde für Wandmalereien, Sgraffiti und Keramikbilder in Schulen und Krankenhäusern.[723] Weitere Aufträge erfolgten von privater Seite.[724] Bereits in den zwanziger Jahren hatte Hartmann Wandbilder in öffentlichen Gebäuden gemalt. Die beiden anderen Techniken erlernte er 1942 in einer siebenmonatigen Schulung für Kunst in Großbauten in der Hansischen Hochschule, die von der Kulturverwaltung finanziert worden war.[725] Bedauerlicherweise wurden in den vergangenen Jahren einige Wandbilder ohne jegliche Dokumentation „wegsaniert“.[726]

Den ersten Auftrag für ein Wandbild nach dem Zweiten Weltkrieg erhielt Hartmann 1953. Hartmann malte in den Schwesternspeisesaal des St. Georg-Krankenhauses eine landwirtschaftliche Szene im Sezessionsstil (KB 1953/54). In eine Landschaft mit Feldern, Wiesen und Bäumen integrierte er Landarbeiter, die sich ihrer Arbeit widmen oder pausieren. Für das Paar, das eine Pause macht und am rechten Rand des Bildes liegt, griff Hartmann auf ein Motiv aus den dreißiger Jahren zurück (116). Auch lässt sich ein weiterer Bezug zur Wandbildkunst in den dreißiger Jahren herstellen: Charakteristisch für

---

[722] Für das „Kunst am Bau“-Programm vgl. Lewitzky, Uwe: Kunst für alle? Kunst im öffentlichen Raum zwischen Partizipation, Intervention und neuer Urbanität, Bielefeld 2005, im Folgenden zitiert als: Lewitzky 2005, S. 78.

[723] Aus den fünfziger Jahren ist kein Wandgemälde erhalten geblieben und nur für den Schwesternspeisesaal im St. Georg-Krankenhaus (1953/54) ist Dokumentationsmaterial vorhanden, s. Verzeichnis der „Kunst am Bau“. Über die Aufträge an Erich Hartmann gibt eine Kartei der Kulturbehörde Hamburg Auskunft, die unter Aufsicht am 7.06.2006 eingesehen werden durfte. Bruhns gibt für 1963 einen Auftrag in der Kirche St. Christophorus in Bergedorf an, der aber nachweislich von Friedrich Hartmann und nicht Erich Hartmann ausgeführt wurde, Bruhns 2001, Bd. II, S. 182.

[724] S. Verzeichnis der „Kunst am Bau“, Sgraffito und Glasfenster von 1959.

[725] Bruhns 2001, Bd. I, S. 152f.

[726] S. Verzeichnis der „Kunst am Bau“. Als sich herausstellte, dass einige Wandbilder ohne jegliche Dokumentation in den vergangenen Jahren bzw. Jahrzehnten „wegsaniert“ worden waren, machte ich die Kulturbehörde, das Denkmalschutzamt und die Behörde für Bildung und Sport in einem Schreiben im September 2006 auf diesen Missstand aufmerksam. Die Antwortschreiben der jeweiligen Behörden ergaben, dass zwar versucht werde, Wandbilder zu erhalten, aber „aus Gründen des Nutzerinteresses“ oftmals mit einer Trennschicht und Übermalung bzw. einer Vorsatzschale verdeckt oder aus baulichen Gründen entfernt würden. Für das Wegsanieren wurden „vielgestaltige“ Gründe angeführt, die „von Unkenntnis über die Wertigkeit der Kunstwerke bis zum schlichten Vergessen, aus Termingründen eine Abstimmung mit der zuständigen Behörde herbeizuführen“ reichen. (Zitat aus dem Schreiben des Denkmalschutzamtes vom 6.11.2006.) Eine telefonische Anfrage an die Kulturbehörde Hamburg im November 2006 ergab, dass in der Behörde von temporär anwesenden Praktikanten eine Liste der von der Kulturbehörde vergebenen Aufträge für Wandbilder gefertigt werde. Ortsbegehungen, um das Vorhandensein der Werke zu überprüfen und die „Kunst am Bau“ zu fotografieren und zu dokumentieren, werden nicht vorgenommen. Es ist kritisch anzumerken, dass es sich hierbei um eine Liste handeln wird, die nur den Soll-Bestand der „Kunst am Bau“ ersichtlich werden lässt. Der Ist-Bestand wird dem nicht entsprechen, weil durch Sanierungs- und Umbaumaßnahmen jedes Jahr Werke vernichtet werden, wie es im Fall Hartmann nachzuweisen ist. Eine umfassende Bestandsaufnahme und wissenschaftliche Aufarbeitung der „Kunst am Bau“ in Hamburg wird demzufolge von der Kulturbehörde nicht angestrebt und eine Zerstörung derselben in Kauf genommen.

die Wandbilder jener Zeit war die „Unbegrenztheit“ des Motivs, d.h. es wurde kein fester „Rahmen“ vorgegeben, sondern die Farbflächen liefen unregelmäßig in die freie Wandfläche hinein.[727] Thematisch bildet das Wandbild einen Kontrast zur Alltagswelt eines Krankenhauses. Vermutlich war dies vom Künstler angestrebt worden, um mittels der Landschaftsszenerie den Berufsalltag der Krankenschwestern aufzuheitern.

Die Sgraffiti im Gymnasium Lerchenfeld (KB 1956-1), in der Robert-Koch-Schule (KB 1956/57-1) und in der Kappelle vom Krankenhaus Bethanien (KB 1959-1) entsprechen thematisch ihrem Umfeld. Das heutige Gymnasium am Lerchenfeld war früher eine Mädchenoberschule, für die Hartmann das Motiv von sechs Mädchen am Meer wählte. Die großformatigen Figuren halten sich im Vordergrund des Bildes auf, wobei es jeweils zwei Paardarstellungen und zwei Einzeldarstellungen gibt. Die Körper und Gesichter der Mädchen sind in ihren Umrissen skizzenhaft und schematisiert erfasst, wobei Wert darauf gelegt wurde, ihnen durch Wimpern eine weibliche Note zu geben. Die Figuren tragen einfache Kleider und Kopfbedeckungen, die an Kapuzen und Turbane erinnern. Bedingt durch die keiner Mode zuzuordnenden Kleider und die schematisierte Darstellung wirken die Figuren zeitlos und dem zeitgenössischen Kontext entrückt. Das Meer und der Strand sind nur durch einige Striche und Punkte angedeutet. Das Wandbild hat keine Randbegrenzung und besonders anhand der schwarzweißen Aufnahme (KB 1956-2) ist zu erkennen, dass Hartmann über die gegenständliche Darstellung eine zweite, abstrakte Flächenkomposition gesetzt hat. Das Wandbild fügt sich durch seine Zentrierung in die Mitte der Wand harmonisch in den Raum ein.
Wie bereits in früheren Jahren eckte Hartmann mit seiner Wandbildkunst an. Als das Sgraffito fertig gestellt war, schickte die Schule einen Beschwerdebrief wegen des Wandbildes an die Kulturbehörde:

> „Dann eine Abschrift eines Briefes der Schule am Lerchenfeld an die Kunstkommission wegen meines Sgrafitto [sic!]. Da ich ihn beantworten will kann ich ihn Dir nicht schicken. Sie zählen ein paar Punkte auf, die sie beanstanden, dass es unjugendlich wirkt, nichts frisches, Freies und frohes [sic!] davon ausgeht. – Immerhin ist der Ton maßvoll. Ich habe deshalb schon mit Stork gesprochen, der es sich mit der Kommission ansehen will und dann der Schule antworten will.“[728]

Für die Turnhalle der Robert-Koch-Schule hatte Hartmann zwei Sgraffiti (KB 1956/57-1) entwickelt, die das Thema Sport aufgreifen. Die querformatige Darstellung zeigt einen Läufer in der typischen Haltung im Startblock in Seitenansicht (KB 1956/57-2). Das

[727] S. Kapitel 7.2.3. und Verzeichnis der „Kunst am Bau“, Wandbild 1931.
[728] Brief an Ida, 22.05.1956. Die Abschrift des Beschwerdebriefes lag nicht vor.

Hochformat bildet einen sitzenden Mann ab, dem ein Sportler mit hochgereckten Armen, der einen Kugelstoß oder Diskuswurf vorbereitet, gegenüber steht (KB 1956/57-3). Die nackten Figuren sind wie im Sgraffito der Schule am Lerchenfeld in schematisierter und skizzenhafter Form erfasst. Allerdings sind sie vor eine abstrakte Fläche gesetzt und nur anhand ihrer Bewegungsabläufe als Sportler erkennbar. Durch ihre Nacktheit und die fast ganz in weiß gehaltenen Körper erinnern sie an Skulpturen der Antike. Die Sgraffiti wirken ausgesprochen deplaziert in der Turnhalle, was sowohl an dem Kontrast zwischen dem gelben Klinkerstein und dem verschiedenfarbigen Putz der Arbeiten als auch an der ungünstigen Integration in den Gesamtraum liegt. Der später montierte Basketballkorb nimmt zudem die Sicht auf den „Läufer".

Das Sgraffito (KB 1959-1) in der Kappelle des Krankenhauses Bethanien illustriert den „Heilandsruf" (Mt. 11,28): „Kommet her zu mir alle, die ihr mühselig und beladen seid; ich will euch erquicken", der rechts vom Altar in den Putz der Wand eingekratzt wurde. Auf der linken Seite des Altars stellt das Sgraffito fünf Figuren in Rückenansicht dar, die vor dem Heiland sitzen, knien oder stehen (KB 1959-2/3). Wie im Sgraffito am Lerchenfeld werden die Figuren mit wenigen Strichen erfasst und über die figürliche Darstellung wird eine weitere abstrakte Flächenkomposition gelegt. Hartmann entwarf auch die Glasfensterfront der Kapelle (KB 1959-4/5), die durch eine geometrische Gestaltung geprägt ist. Quadrate und Rechtecke in blauen, violetten, rosa, grünen und gelben Farben sind in unregelmäßigem Rhythmus in die Fläche gesetzt. Aufträge für Glasfenster wurden in den fünfziger Jahren mehrfach an Hamburger Künstler vergeben. [729]

Die drei Sgraffiti sind sowohl in ihrer Ausführung als auch in der figürlichen Darstellung sehr ähnlich. Gemeinsam ist allen, dass sie mehrere verschiedenfarbige Putzschichten aufweisen. Die am tiefsten liegende Schicht erhielt die Farbe Schwarz, die mittlere Schicht einen rötlichen Ton und die oberste Putzschicht wurde mit weißer oder grauer Farbe gestaltet. Ist sie weiß, so wurde sie glatt verarbeitet. Der graue Putz dagegen erhielt durch eingekratzte Schraffuren, die ein Rautenmuster ergeben, eine belebte Struktur.

Die Sportbilder weisen jedoch keine graue Farbe in der obersten Schicht auf und die rote Farbe der mittleren Putzschicht hat ein anderes Erscheinungsbild. Sie ist nicht gleichmäßig rot gefärbt, sondern an einigen Stellen zeigen sich hellere Töne. Auch wurde in den Sportbildern im Gegensatz zu den anderen Sgraffiti darauf verzichtet, über die figürliche Darstellung eine weitere Komposition aus abstrakten Flächen zu setzen.

[729] Vgl. Frenzel, Christian Otto (Hrsg.): Kunst am Bau in Hamburg 1947-1958, Hamburg 1959, im Folgenden zitiert als: Frenzel 1959, S. 34, S. 48, S. 60.

Einen Wandschmuck als Sgraffito auszuführen war in den fünfziger Jahren nichts ungewöhnliches, wie die Arbeiten von Hamburger Kollegen Hartmanns aufzeigen. Auch sie verarbeiteten den Putz in mehreren farbigen Schichten und entschieden sich für eine abstrahierte Darstellung der Figuren.[730]

Die buntfarbigen Keramikbilder in der Gesamtschule Wilhelmsburg (KB 1957-1), der Handelsschule Berliner Tor (KB 1958-1) und der Fridtjof-Nansen-Schule (KB 1964-1) sind in ihrer Gestaltung im Vergleich zu den Sgraffiti sehr unterschiedlich.
Für das Treppenhaus (KB 1957-5) der Gesamtschule Wilhelmsburg entstanden drei Keramikbilder, die die Themen „Sport" (KB 1957-2), „Musik" (KB 1957-3) und „Lehre" (KB 1957-4) aufarbeiten. Zum Zeitpunkt der Ortsbegehung waren sie mit Spanplatten verdeckt, auf die Graffitis aufgesprüht wurden. Anhand des Fotomaterials aus dem Nachlass des Künstlers und den aufgefundenen farbigen Vorarbeiten (KB 1957-6/7/8) konnte ein Eindruck über diese Arbeit gewonnen werden. Mit vier bis fünf Figuren, deren Körper sich aus verschiedenfarbigen Keramikplatten zusammensetzen und deren Tätigkeit oder Attribute den jeweiligen Inhalt veranschaulichen, baute Hartmann die großformatigen Kompositionen auf. Es gelang Hartmann unter Verwendung weniger Figuren, die Themen symbolisch zu veranschaulichen. Es fällt auf, dass Hartmann ähnliche Figurenkonstellationen in verschiedene Arbeiten integrierte. Im Bild „Lehre" (KB 1957-4) entsprechen die beiden sitzenden Personen rechts am Bildrand denen aus dem Sgraffito der Schule am Lerchenfeld (KB 1956-1). Auch die links am Bildrand sich vom Geschehen abwendende Figur ist dem Mädchen links im Sgraffito (Lerchenfeld) ähnlich. Das Keramikbild „Sport" (KB 1957-2) und das linke Sgraffito in der Turnhalle (KB 1956/57-2) weisen ebenfalls eine Entsprechung auf: Sie zeigen beide einen Läufer in Startposition. Die farbig glasierten Keramikplatten in der Wilhelmsburger Schule, die in die gelbliche Ziegelwand eingelassen wurden, bilden wahrscheinlich einen starken Kontrast zu der gelblichen Wand.
In der Aula der Fridtjof-Nansen-Schule wurden verschiedenfarbige Keramikplatten, die drei großformatige tanzende Figuren bilden, in eine Putzschicht eingelassen (KB 1964-1). Der Körper der Tänzerin in der Mitte (KB 1964-3) wurde durch bräunliche und rötliche Platten gebildet, wohingegen bei den sie umgebenden Männern (KB 1964-2/4) blaue, gelbliche und braune Farben dominieren. Weitere Keramikplatten, die sich zu abstrakten

[730] Vgl. Frenzel 1959, S. 26, S. 40, S. 56.

Formen zusammenschließen und wie Fähnchen durch das Gesamtbild wehen, lockern die helle Putzschicht auf.

Bei einem Vergleich der Keramikbilder wird die unterschiedliche Gestaltungsweise offensichtlich. Für die Tanzenden von 1964 wurden viel weniger Keramikplatten zusammengefügt, um eine Figur zu bilden, als bei den Treppenhausbildern von 1957 in Wilhelmsburg. So wurden für den Torso (ohne Hals) des tanzenden Mädchens (KB 1964-3) in der Aula fünf Platten verwendet. Für den Torso des links im Wandbild „Lehre“ (KB 1957-4) sitzenden Mädchens dagegen wurden fünfzehn Keramikplatten gebraucht. Ebenso folgen die meisten Platten quadratischen oder rechteckigen Formen, wohingegen die „Tanzenden“ in der Aula sich aus viel freieren Formen zusammensetzen. Auch die Materialstruktur hat sich verändert. Die schwarzweißen Fotos der drei Wandbilder in Wilhelmsburg lassen den Schluss zu, dass die einzelnen Keramikplatten alle eine glatte, einheitliche Oberfläche haben. Die Platten der „Tanzenden“ weisen dagegen sehr unterschiedliche Oberflächen auf: Zum einen sind sie glatt, wellig oder haben rundliche Erhebungen, zum anderen sind sie matt oder hochglänzend glasiert (KB 1964-5/6). Durch die verschiedenen Strukturen bzw. durch die Lichteinwirkung hervorgerufenen Oberflächenreize wirken die Körper der tanzenden Figuren bewegt.

In der Handelsschule Berliner Tor flankieren zwei nicht figürliche Keramikbilder einen Treppenaufgang (KB 1958-1/2). Es handelt sich um querformatige Flächenkompositionen, die sich aus quadratischen und rechteckigen Formen zusammensetzen. Die einzelnen Keramikplatten fügen sich zu geometrischen Formen in rötlichen, grünen, grauen, schwarzen und weißen Farben zusammen, wobei sich die Platten der Struktur des Ziegelwerkes durch die oftmalige Angleichung an die Verfugung anpassen. Die beiden Kompositionen unterscheiden sich dadurch, dass die eine mehr auf einer geschlossenen Form basiert (KB 1958-1) und die andere einen offeneren Eindruck durch die Verschränkung mit dem Ziegelwerk vermittelt (KB 1958-2). Die Platten sind matt glasiert und ihre Oberfläche ist glatt. Die beiden Keramikbilder Hartmanns ähneln zwei Gemälden mit Flächenkompositionen von Willi Baumeister aus den zwanziger Jahren, die zwar als Hochformat angelegt sind, aber als Querformat gesehen offensichtliche Gemeinsamkeiten aufweisen.[731] Vielleicht hatte Erich Hartmann 1956 in der Staatsgalerie Stuttgart zumindest

[731] Vgl. Baumeister 2002, S. 110, Werk 248 und Werk 249.

eines der Bilder von Baumeister gesehen, denn Hartmanns hielten sich häufiger in Stuttgart auf, um dort Verwandte zu besuchen.[732]
In vielen Schulen und Krankenhäusern Hamburgs sind Wandkeramiken entstanden, die wie Hartmanns Arbeiten sehr unterschiedlich ausfielen. Es gab keine Festlegung auf abstrakte oder gegenständliche Motive und die Künstler spielten in ihren Kompositionen mit dem Materialreiz. Die Keramikbilder wurden zwar von den Künstlern entworfen, aber die technische Ausführung erfolgte von einer Keramikstätte.[733]

Die besprochenen Keramiken und Sgraffiti stellen alle, bis auf eine Ausnahme, Menschen dar. Sie thematisieren den sozialen Kontext, der ihrem jeweiligen Umfeld entspricht. Hartmann hatte somit in seinen Aufträgen die Rezeption der jeweiligen Betrachter mit einbezogen, wobei zu erkennen ist, dass den Wandbildern durchaus unterschiedliche Funktionen zugeschrieben werden können. In der Fridtjof-Nansen-Schule zeigt die Wandkeramik in der Aula drei tanzende Figuren. Die Aula ist in vielen Fällen, neben dem Schulhof, ein Ort, an dem die Pausen verbracht werden können. Ebenso finden hier Schulfeiern statt. Somit könnte es sich um ein Bild mit einer Entlastungs- oder Freizeitfunktion handeln: Entlastung vom Unterricht und/oder Rekreation mit Tanz in den Pausen. Dies könnte ebenfalls für das Wandbild in der Aula der Schule am Lerchenfeld vermutet werden. Die Wandbilder im Treppenhaus der Schule Wilhelmsburg dagegen zeigen unterrichtsbezogene Themen wie „Sport“, „Musik“ und „Lehre“. Vielleicht war auch dies den Rezipienten entsprechend entwickelt worden, denn das Treppenhaus der Schule führt einen in die verschiedenen Stockwerke mit den Unterrichtsräumen bzw. auf den Schulhof mit Turnhalle. So hätten die Bilder nicht die zuvor beschriebene Entlastungsfunktion, sondern wären eine Erinnerung an das, was auf den Schüler zukommt oder was er soeben hinter sich gebracht hat. In diesem Kontext wären die beiden Sportbilder in der Turnhalle in Alsterdorf ebenfalls als Motivationsbilder für den Unterricht zu bewerten. Für das Sgraffito in der Kapelle ist ein dem Umfeld entsprechendes christliches Motiv aus dem Neuen Testament gewählt worden. Der Bibelspruch „Kommet her zu mir alle, die ihr mühselig und beladen seid; ich will euch erquicken“ kann durchaus auf die während des Gottesdienstes Anwesenden, die erkrankten Menschen, die im Krankenhaus Bethanien untergebracht sind, bezogen werden.

[732] Das Bild „Auf gelbem Grund“ von 1923 wurde 1956 in der Staatsgalerie Stuttgart gezeigt, vgl. Baumeister 2002, S. 110, Text zu Werk 248. Noch heute lebt eine Nichte von Ida Hartmann in Stuttgart, die in einem Interview am 16.11.2005 Auskunft über die Besuche Hartmanns gab.
[733] Vgl. Frenzel 1959, S. 24, S. 54, S. 62, S. 72, S. 120.

Intuitiv schien Hartmann einen als funktional zu bezeichnenden Aspekt in seinen Wandbildern herausgearbeitet zu haben, wobei er damit den an die Wandbildkunst gestellten Anforderungen, wie sie in den siebziger Jahren formuliert wurden, voraus griff.[734] In den fünfziger Jahren war zunächst wichtig, dass das künstlerische Werk dieselbe Formensprache wie das Gebäude aufwies und sich organisch in die Gesamtkonzeption einordnete. Bevorzugte Themen waren die Familie, Kinder und Jugendliche, die Arbeitswelt und Tiere, die meist in erzählerisch illustrativer Weise dargestellt wurden.[735]

Stilistisch weisen die Keramiken und Sgraffiti eine Nähe zu den Gemälden auf: Der Hang zur vereinfachten und anonymisierten Darstellung des Menschen sowie die teilweise vorkommenden geometrischen Formen, die besonders für die Bilder von 1954 bis 1958 charakteristisch sind, stellen Gemeinsamkeiten dar. Auch Details wie die rundlichen Erhebungen auf den Keramiken in der Aula der Fridtjof-Nansen-Schule und die an Punkte erinnernden Löcher und Schraffuren im Sgraffito des Gymnasiums Lerchenfeld finden Entsprechungen durch gemalte Punkte und Schraffuren in den Gemälden. Die Abwendung vom gemalten Wandbild und die Hinwendung zu Sgraffito und Keramik sind offensichtlich, womit Hartmann der zeitgenössischen Entwicklung der Wandbildkunst, zumindest in Hamburg in der Zeit von 1947 bis 1958, entsprach. Eine Übersicht bietende und bebilderte Darstellung unter Einbeziehung aller in Auftrag gegebener „Kunst am Bau“ in öffentlichen Bauten vom Ende des Dritten Reiches bis in die siebziger Jahre bzw. die heutige Zeit in Hamburg oder bundesweit gibt es nicht, so dass nur eine Einordnung der Arbeiten Hartmanns in das Hamburger Umfeld im genannten Zeitraum, für den eine Publikation vorlag, erfolgen konnte.[736]

---

[734] Für die Funktion und Rezeption von Kunst in Schulen vgl. Hoffman, Jürgen: Kunst am Bau – Quid pro quo? Bemerkungen zum politischen Mandat öffentlicher Kunst, in: Kunst am Bau. Tagungsband, hrsg. von Ekkehard Krüger, Schleswig 1974, S. 174-177; Biesenbaum, Anne: Neue Funktionen von Kunst in der Schule durch eine soziale Orientierung an der Zielgruppe Schüler, in: Kunst im Stadtbild. Von „Kunst am Bau“ zu „Kunst im öffentlichen Raum“. Kat. Ausst. Universität Bremen 1976, hrsg. von Sunke Herlyn u. a., Bremen 1976, S. 97f. Für die Problematik der Kunst im öffentlichen Raum als Bildungsauftrag des Staates und das sich daraus ergebende Konfliktpotential zwischen Auswahljury, Künstler und Publikum sowie die Bewertung der Auftragsvergabe als „Arbeitsbeschaffungsmassnahme“ und „Gestus karitativen Wohlwollens“, vgl. Lewitzky 2005, S. 78-80 und Warnke, Martin: Kunst unter Verweigerungspflicht, in: Kunst im öffentlichen Raum. Anstöße der 80er Jahre, hrsg. von Volker Plagemann, Köln 1989, S. 223-226.

[735] Dühr, Elisabeth: Kunst am Bau – Kunst im öffentlichen Raum. Geschichte und Entwicklung öffentlicher Kunst im Spannungsfeld von Architektur, Städtebau und Kulturpolitik in der Bundesrepublik Deutschland, Frankfurt am Main 1991 (Bochum Univ. Diss. Schr., 1988), S. 92, S. 99f.

[736] Eine Publikation aus den sechziger Jahren, die sich mit „Kunst am Bau“ bundes- und weltweit befasst, verzichtet in ihrer Darstellung leider vollkommen auf die Datierung der vorgestellten Werke, so dass das Nachvollziehen bestimmter Tendenzen nicht möglich ist. Ebenso wenig erfolgt eine wissenschaftliche Auswertung der vorgestellten Kunstwerke, sondern nur eine Nennung des Künstlers sowie der Orts- und

### 10.6. Zusammenfassung

Werner Haftmann stellte im Vorwort zum Katalog der zweiten documenta 1959 fest: „Die Kunst ist abstrakt geworden.“[737] Eine Feststellung, die für Hartmanns Gemälde keine Gültigkeit erlangte, obwohl Hartmann regen Anteil an der Entwicklung der zeitgenössischen Malerei nahm und sich mit den aktuellen Diskussionen zwischen Künstlern, Lehrenden und Ausstellungsmachern auseinandersetzte. Zahlreiche Ausstellungsbesuche machten ihn mit der zeitgenössischen Kunst vertraut:

> „Wir haben jetzt hier eine Ausstellung von Nay. Bisher war ich kühl ihm gegenüber - auch von seinen Bildern in Kassel [documenta 1964] war ich nicht sonderlich beeindruckt. Aber hier im Kunstverein hat er ein paar Bilder, die ich sehr sehr [sic!] gerne mag und ein Bild ist darunter, dass für mich ein absoluter Höhepunkt heutiger Malerei ist!! Großartig diese Kraft der leuchtendsten Farben, dabei doch eine absolute Klarheit der Form.“[738]

Als der Maler Hans Platschek anlässlich der dritten documenta in einem Feuilleton-Artikel Nay angriff und ihm die vermeintliche Harmlosigkeit und Unverbindlichkeit seiner Malerei vorwarf,[739] konnte Hartmann dem nicht zustimmen, sondern bezog gegen Platschek Stellung.[740] Vielleicht waren Erich Hartmann und Ernst Wilhelm Nay auch persönlich miteinander bekannt, denn Nay war in den fünfziger Jahren Gastdozent an der Hochschule für Bildende Künste.[741] Interessiert verfolgte Hartmann die künstlerische Entwicklung seiner Schüler. Hans-Jürgen Schlieker wandte sich in den fünfziger Jahren dem Tachismus zu,[742] wohingegen Harald Duwe eine realistische Malerei vertrat und zu einem kritischen Darsteller der bundesbürgerlichen Welt der sechziger und siebziger Jahre wurde.[743] Nach einem Ausstellungsbesuch äusserte Hartmann: „Seine Bilder wirken zunächst wie sehr große Photographien, kaum Farbe. Und thematisch liegen sie mir auch nicht. […] Aber was er [Duwe] sagen will, kann er auch zum Ausdruck bringen.“[744] Hartmann, der häufiger bei Schlieker in Bochum zu Gast war, kritisierte zunächst die Malerei seines Schülers. Anscheinend dauerte es eine Weile, bis Hartmann sich mit dem Tachismus seines Schülers vertraut gemacht hatte, denn in späteren Jahren lobte er dessen

---

Maßangaben, vgl. Barran, Fritz R.: Kunst am Bau – heute. Wandbild, Relief und Plastik in der Baukunst der Gegenwart, Stuttgart 1964.

[737] Kat. Ausst. documenta II Kassel 1959, Bd. Malerei, Köln 1959, S. 17.

[738] Archiv Schlieker-Haus, Bochum, Brief an Schlieker, 12.10.1964.

[739] Körner, Hans (Hrsg.): Utopien und Enttäuschungen – Eine Einführung in das Thema, in: „Flächenland“. Die abstrakte Malerei im frühen Nachkriegsdeutschland und in der jungen Bundesrepublik, Tübingen und Basel 1996, S. 9-15.

[740] Archiv Schlieker-Haus, Bochum, Brief an Schlieker, 17.09.1964.

[741] Vgl. Plagemann 1995, S. 369.

[742] Zemter 1998, S. 106.

[743] Plagemann 1995, S. 373.

[744] Archiv Schlieker-Haus, Bochum, Brief an Schlieker, 4.07.1971.

Werke. Hartmann war bereit, sich bis ins hohe Alter kritisch mit der zeitgenössischen Kunst auseinanderzusetzen und zögerte nicht mit seinen Urteilen, die – wie im Fall von Nay und Schlieker – nach einiger Zeit revidiert werden konnten.[745]

Die Gemälde Hartmanns weisen von 1954 bis 1974 eine Entwicklung auf, die mit rational durchkonstruierten Flächen begann und bis zu ausgesprochen expressiven Malweisen reichte. Es ist ebenfalls festzustellen, dass Hartmann sich nicht kontinuierlich in seiner Malerei entwickelte, sondern oftmals auf zuvor Erarbeitetes zurückgriff. Hartmann schwankte zwischen einem der Natur angenäherten Stil, den er selbst als „primitiven Naturalismus" bezeichnete,[746] und einer expressiven Gestaltungsweise, wobei er jedoch stets dem Gegenständlichen verhaftet blieb. Es sind Tendenzen zu bestimmten Kunstrichtungen wie dem Informel und dem abstrakten Expressionismus vorhanden, jedoch treffen sie nur partiell auf bestimmte Ausschnitte und nicht auf die Gesamtheit eines Gemäldes zu. Die Faszination für die abstrakte Kunst offenbart sich in den Papierarbeiten des Malers und nur in ihnen erzielte er die Loslösung von der gegenständlichen Kunst.

Seit Beginn der fünfziger Jahre setzte sich die abstrakte Kunst in Deutschland immer mehr durch,[747] der Hartmann mit seinen Flächenkompositionen entgegentrat. Der Raum wurde in den Gemälden von 1954 bis 1958 in Flächen zerlegt und so zu einem abstrakten Gefüge.[748] Die im Bild dargestellten Gegenstände oder Figuren wurden in abstrahierter Form erfasst. Um 1959 macht sich ein Stilumbruch bemerkbar, der die Überwindung der strengen Flächenkomposition bedeutete. Die Auflösung der Flächen in jetzt eher als Farbfetzen zu bezeichnende Strukturen ist offensichtlich. Neue bildnerische Mittel wurden gesucht und spontanere und expressivere Ausdrucksweisen setzten sich im Laufe der zwei Jahrzehnte durch.[749] Die Annäherung an die internationale abstrakte Malerei ist

[745] Heydorn behauptet, Hartmann habe gegen Ende der sechziger Jahre „einsam in eine Zeit geragt", die nichts mehr mit seinem Leben gemein hatte und sei an den neuen Kunstströmungen nicht interessiert gewesen, vgl. Heydorn 1976, S. 26. Die Briefe an seinen ehemaligen Schüler Schlieker beweisen jedoch eindeutig, dass Hartmann an der zeitgenössischen Kunst Anteil nahm.

[746] Archiv Schlieker-Haus, Bochum, Brief an Schlieker 29.11.1967, Brief im Anhang.

[747] Für die Entwicklung der deutschen Malerei nach 1945 vgl. Vogt, Paul: Geschichte der deutschen Malerei im 20. Jahrhundert, Köln 1972, S. 383-498. Vgl. auch Ruhrberg 2005, S. 219-268. Für die abstrakte Malerei in Deutschland und weltweit nach dem Zweiten Weltkrieg vgl. Haftmann 1962, S. 492-509. Für die Entwicklung der gegenständlichen und abstrakten Malerei allgemein im Deutschland der Nachkriegszeit vgl. Thomas 1985, S. 9-40, S. 64-73.

[748] Vgl. für die Flächenkompositionen in der Malerei der Nachkriegszeit König, Alexandra: Raum in der Fläche, in: „Flächenland". Die abstrakte Malerei im frühen Nachkriegsdeutschland und in der jungen Bundesrepublik, hrsg. von Hans Körner, Tübingen und Basel 1996, S. 101-112.

[749] Einige Arbeiten von Hartmann werden in Publikationen mit expressiver Malerei in Verbindung gebracht, vgl. dazu Arnold, Matthias: Die ignorierte „Parallelkunst". Expressive Gegenständlichkeit des 20.

offensichtlich. Gerade nach 1950 symbolisierte das ungegenständliche Malen das neue Gefühl von Freiheit, das sich demonstrativ von jeder Vereinnahmung des Figürlichen durch den von den Nationalsozialisten propagierten Stil abgrenzte. Bereits in den ersten Nachkriegsjahren wurde um die Stilfrage gestritten. In diese Diskussion mischte sich politischer Eifer, der beweisen wollte, dass die Deutschen in ihrer nun errungenen Freiheit die Geschmacksverirrung während der Nazizeit überwunden hatten und in der Lage waren, moderne Kunst zu verstehen und zu praktizieren.[750] Ob Hartmann sich mit dieser Frage auseinandersetzte und seine Hinwendung zu den beinahe abstrakten Flächenkompositionen dadurch oder eher durch visuelle Erlebnisse auf Ausstellungsbesuchen bedingt war, kann nicht rekonstruiert werden.

Thematisch sind die letzten Schaffensjahre Hartmanns durch Figurenbilder geprägt, die wie in den Jahren zuvor dem Alltag oder der Literatur entnommen sind. Herausragend ist in jenen Jahren der Spielraum in der Porträtmalerei. Neben den Menschenbildern entstand eine größere Anzahl von Landschaften, wohingegen das Stillleben im späten Oeuvre kaum vertreten ist. Das Festhalten an der figürlichen Darstellung ist für Hartmann charakteristisch, womit er in den sechziger Jahren nicht als Außenseiter da stand.[751] Auch in Hamburg hielten die Maler Karl Kluth, Willem Grimm und Eduard Bargheer, ehemalige Sezessionskollegen von Hartmann, am Thema Mensch fest, obwohl sich in der Hansestadt seit Ende der vierziger und Anfang der fünfziger Jahre bundesweite und internationale Einflüsse der abstrakten Kunst bemerkbar machten. Auch vermieden die Hamburger Künstler, die im Bereich der gegenständlichen Malerei blieben, sorgfältig jede Raumillusion,[752] was auch für etliche Gemälde Hartmanns gilt. Die an der Gegenständlichkeit orientierte Hamburger Kunst verlor national und international den Anschluss, denn nur die Abstraktion galt auf internationaler Ebene als fortschrittlich und Ausstellungen sowie der Kunstmarkt wurden von ihr beherrscht.[753] Nur wenige ältere Maler aus der Generation von Hartmann bzw. den Zeiten der Hamburgischen Sezession, wie z.B. Arnold Fiedler, schlossen sich der an der Abstraktion orientierten Gruppe 45 oder der sich ausprägenden Bewegung eines Hamburger Tachismus an. Die Strömungen des internationalen Informel hatten deutlichen Einfluss auf die jungen Hamburger der späten

---

Jahrhunderts in Deutschland, in: Expressive Gegenständlichkeit. Schicksale figurativer Malerei und Graphik im 20. Jahrhundert: Werke aus der Sammlung Gerhard Schneider, hrsg. von Gerhard Schneider u. a., Bönen 2001, S. 11 und Zimmermann 1980, S. 155f.

[750] Gohr, Siegfried: Die Kunst der Nachkriegszeit, in: Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik 1905-1985. Kat. Ausst. Staatsgalerie Stuttgart 1986, hrsg. von Christos M. Joachimides u. a., München 1986, im Folgenden zitiert als: Gohr 1986, S. 461-462.

[751] Gercken 1986, S. 468-471.

[752] Heydorn 1974, Bd. II, S. 29f.

[753] Ewers-Schultz 2007, S. 22.

fünfziger und frühen sechziger Jahre gehabt. In den siebziger Jahren bildeten sich dann verschiedene Realismen in Hamburg aus.[754]

Die Werke von Hartman in den letzten Jahrzehnten haben einen unprogrammatischen Charakter, der sich einerseits durch den Zeitstil und andrerseits durch seine individuellen Formüberlegungen erklären lässt. Diese Art der Entwicklung galt auch für andere Künstler, die abseits des offiziellen Geschehens, das immer stärker zur Vereinheitlichung im Abstrakten drängte, arbeiteten. Dazu gehörten die Maler E. W. Nay, Werner Heldt, Richard Oelze, Bruno Goller, Werner Gilles und Emil Schumacher. Jeder von ihnen hatte sich selbstständig einen Weg zur künstlerischen Lösung eröffnet, die sich nicht in die genannten, immer mehr erstarkenden Tendenzen einpasste. Der individuelle Weg wurde gesucht und eine Gruppenbildung oder ein „Programm“ negiert.[755]

Nachdem sich die Hamburgische Sezession nach Zusammenbruch des Dritten Reiches neu gründete, stellte Hartmann gemeinsam mit seinen Kollegen zunächst jährlich bis zur Auflösung der Sezession 1953 aus. Eine vom Kunstverein in den Räumen der Kunsthalle ausgerichtete Ausstellung 1958 zu Ehren des Malers Erich Hartmann und des Bildhauers Philipp Harth wurde von der Presse wohlwollend besprochen:

> „Die Kraft Erich Hartmanns liegt in der konsequenten Formensprache, die in ihrer zum Kubischen drängenden Gradlinigkeit unverwechselbar für ihn ist. Sie liegt in dem strengen, unabhängigen Verzicht auf alles Gefällige, Verweichlichende, im unabgelenkten Aufbau linear umrissener Bausteine, in die nur sparsame ornamentale Schriftzeichen eingeplant sind. Hinzu tritt eine zurückhaltende, aber leuchtende Palette, eine organische, im Gegeneinander reiner Flächen sorgsam abgestufte Tonskala, die für alle gezeigten Bilder verbindend und verbindlich ist.“[756]

Die Kritik verbleibt im rein deskriptiven des Gesehenen und vermeidet eine Wertung der Kunst des über 70jährigen Künstlers. Eine Einordnung oder ein Vergleich mit der zeitgenössischen Kunst unterbleibt. Hartmann stellte 1966 fest, dass seine Ausstellung im Kunsthaus Hamburg zwar gut besucht wurde, aber ihm die Anerkennung durch die Öffentlichkeit fehle.[757] Anerkennung für sein langjähriges Schaffen wurde ihm zumeist nur noch an Geburtstagen, wie dem 85., zuteil:

> „Seine flächenhaft gemalten Bilder haben eine starke poetische Ausstrahlung. Neben Landschaften und figürlichen Darstellungen waren es literarische Themen, die ihn immer wieder gefesselt haben. Iphigenie, Charon oder ‚Der Tod und das Mädchen’.

[754] Plagemann 1995, S. 369-373.
[755] Gohr 1986, S. 461-462.
[756] Gerdes, Gisela: Stille Verinnerlichung und Reife, in: Die Welt, 11.03.1958, S. 10.
[757] Archiv Schlieker-Haus, Bochum, Brief an Schlieker, 24.06.1966.

> Sein Wesen wird durch Zurückhaltung und menschliche Wärme bestimmt. Noch heute ist er besessen von seiner Arbeit. Eine für ihn geplante Ausstellung im Kunsthaus hat er vor kurzem abgesagt, weil ihm inzwischen so viele neue Ideen gekommen sind, die er erst verwirklichen will.“[758]

Wie und ob überhaupt Hartmann seine eigene Kunst im Verhältnis zu den zeitgenössischen Kunstströmungen bewertete, ist nicht überliefert. Es ist jedoch anhand der Briefe rekonstruierbar, dass Hartmann kontinuierlich, mal mit Freude, mal mit Leid, künstlerisch tätig war. Dabei wird deutlich, dass er der Ansicht war, seine Kunst entwickle sich weiter.[759]

Von 1954 bis 1974 erarbeitete Erich Hartmann ein wechselvolles Oeuvre. Von den rational durchkomponierten Flächenbildern gelangte er zu einer freieren Malerei, die durchaus als expressiv zu bezeichnen ist. Sein Spätwerk ist individualistisch geprägt und zeigt sich in seiner Gesamtheit autonom vom zeitgenössischen Kunstgeschehen. Hartmann entnahm zwar den neu aufkommenden Kunstrichtungen Anregungen, aber bedingt durch seine individuelle künstlerische Entwicklung in den letzten Jahrzehnten seines Lebens positionierte er sich abseits vom lokalen und nationalen Kunstbetrieb. Erich Hartmann konnte die bedeutende Rolle im Hamburger Kunstleben, die er einst innehatte, nicht wiedererlangen. Die Anerkennung durch die Öffentlichkeit blieb für seine Kunst aus und richtete sich nun an eine jüngere Malergeneration.

[758] Mö: Ungebrochene Schaffenskraft. Zum fünfundachtzigsten Geburtstage des Malers Erich Hartmann (Zeitungsausschnitt im NEH, o. weitere Angaben).
[759] Archiv Schlieker-Haus, Bochum, Briefe an Schlieker, 17.01.1967, 29.11.1967, im Anhang Briefe.

## 11. Anhang

### 11.1. Autografen von Erich Hartmann

#### 11.1.1.Transkribierte Briefe und Abschriften

2.08.1908, Brief an den Vater

„Heute Morgen führte mein erster Weg zur Sezession [Ausstellung der Berliner Sezession 1908], die Gallerien [sic!] wurden erst um 12 geöffnet, auβerdem wollte ich sie des Interesse halber gesehen haben, daβ dort nicht viel Vergnügen zu holen sei, wuβte ich ja vorher. Und wirklich ich habe kaum ein paar Bilder gefunden, die mir gefallen haben. Leistikow. Nicht ohne Erschütterung habe ich von seinem Tode gehört […] ich glaube, er hätte noch viel Schönes machen können. […] Dann ist da noch ein Damenporträt von Leo König zu nennen das ganz wundervoll ist, ich hatte L. K. bisher für einen Schmierer gehalten. Aber sonst öde und leer, wenn natürlich in der Form sehr interessant. Slevogt wie Korinth [sic!] halten wahre Orgien in Fleisch und Sinnlichkeit ab, aber freilich malen können die Kerle. So hat Korinth einen weiblichen Akt, der das Beste ist, was ich überhaupt je an Akten gesehen hab. In Zeichnung Form Farbe und fleischlicher kann man Fleisch bei Gott nicht malen, das ist warmes pulsierendes Leben, man glaubt den warmen Duft einatmen zu können. […] Leibl der ja wohl der Hauptanziehungspunkt sein soll, hat meine Erwartungen nicht erfüllt; es sind wohl gute Sachen, reichen aber in keiner Weise an das heran, was ich eben in der Nationalgalerie von ihm gesehen. […] Von allen modernen Bildern die ich wohl je gesehen habe, stelle ich Böcklins Kreuzabnahme obenan; es ist wohl das Erschütternste was er gemacht, so groβ so gewaltig; sehr gefallen hat mir noch seine Pieta, nur wäre mir das Bild ohne seinen oberen Teil lieber, man sieht ja den geöffneten Himmel mit den Engeln; auch in der Farbe möchte ich den oberen Teil lieber missen, sonst wäre es wohl noch gewaltiger.“

15.11.1913, Brief an den Bankier Eduard Springmann

„Nachdem ich durch Jahre hindurch die Naturkopie, das getreue Abmalen angestrebt hatte, kam etwa vor zwei Jahren eine Zeit, wo ich über prinzipielle Fragen in der Malerei nachzudenken begann. Fragen die durch die Naturübertragung, Vereinfachung, Materialanwendung charakterisiert sind. Ich suchte mich zu vereinfachen, begann auf Plastik, Raum, Farbe, dann hell, dunkel, Linie zu verzichten, um zunächst Bilder mit nur wenig differenzierten Valeurs zu malen. Diese Zeit der Beschränkung war wohl notwendig

für mich, um mich einzeln mit den verschiedenen Ausdrucksmitteln zu beschäftigen, eine Epoche, die wohl alle durchmachen. Sie beginnen alle mit dem kleinlichem [sic!] Naturalismus, suchen dann durch logische Anwendung des Materials eine gewisse Stilreinheit und mit diesen geläuterten Mitteln wieder zur Natur, aber zu einer grösseren vertieften Auffassung zurückzukehren. So wenigstens verstehe ich die Entwicklung und Ziele anderer wie meiner selbst. Nach der gänzlichen Reduzierung der Mittel, z. B. das Bild meiner Schwester Mai 1911, den Arbeiten aus Dortmund, wo mich allerdings schon wieder die Farbe, wenn auch nur die atmosphärische zu beschäftigen begann, habe ich zuerst in den Kohlenschüppern Sommer 1912 ein zartes Kolorit, Wahrung der Fläche, Zeichnung gesucht, bin weiter gegangen zu stärkeren Mitteln, Fleckverteilung: Kleine Kohlenschüpper, Bild meiner Braut bis zu dem Selbstportrait, wo ich versuchte, wieder mit Hell Dunkel im Sinne Rembrandts und einer rythmischen Gliederung der Fläche zu arbeiten. Jetzt kehre ich wieder zu meinen Anfängen zurück, besonders nachdem ich in Chartres Glasfenster gesehen, die mir durch die Kraft und Glut der Farbe einen unauslöschlichen Eindruck machten, bediene mich wieder aller Mittel, Farbe ebenso sehr wie Zeichnung und Formen, suche nur noch die Natur wiederzugeben, gleichzeitig aber dabei den Eigenausdruck, die Linie, Farbe und Form zu wahren, und die Vereinigung von dem Konkreten / der Natur / wie dem Abstrakten / der Linie, Farbe / sehe ich in der Uebertragung und möglichsten Vereinfachung. […] Bei der Wahl meiner Sujets lieβ ich mich allerdings bisher mehr von entgegengesetzten [sic!] Absichten leiten und das wohl mehr aus mangelndem Selbstvertrauen. Ich fühlte mich nicht künstlerisch stark genug, Dinge zu behandeln, die auch dem Publikum gefallen würden, und suchte lieber Stoffe, die an sich herbe waren. Sehe aber jetzt sehr wohl ein, dass die Herbheit eines Werkes nicht im Stoff, sondern in der Behandlung liegt. Ganz gegen meine Absicht zeigt mich diese Ausstellung gleichsam als Spezialist in Arbeitersujets, eine Kopie nach Tizian wurde aus prinzipiellen und zwei Landschaften aus Raumrücksichten nicht mit ausgestellt. Mit meinem Selbstportrait hofte [sic!] ich aber nicht fehl gegriffen zu haben, denn vor zwei Jahren äusserte sich Herr Professor Fries, man wolle demnächst ein Bild von mir für das Museum kaufen und habe dabei an ein Selbstportrait gedacht, und so glaubte ich damit rechnen zu dürfen, das Museum würde sich bei diesem oder vielleicht einem späteren Selbstportrait zu einem Kaufe entschliessen. Ich selber habe von jeher meine Preise als viel zu hoch empfunden gerade auch weil mir an den Verkäufen sehr viel liegt, aber mein Bruder Martin hielt mir immer entgegen, fordere ich weniger, so würde ich zu stark

unterboten und fände deshalb nicht eher Käufer. Ich habe nun Ihrem Rat gemäss die Preise überall um die Hälfte verringert. Haben Sie nochmals meinen Dank, Ihr E. H.“

28.01.1914, Brief an die Eltern

„Die ägyptische Plastik hat mir wirklich einen übermächtigen Eindruck gemacht. Das ist das, was die moderne Kunst anstrebt – höchste Abstraktion in Verbindung mit stärkstem Naturgefühl. […] Noch ein groβes Erlebnis hatte ich in diesen Tagen, ich habe chinesische Malereien gesehen die mir auch einen unauslöschlichen Eindruck gemacht haben. Durch sie ist mir zum ersten Male das Problem des dreidimensionalen Rhythmus aufgegangen, was besagen will das [sic!] man den Rhythmus nicht mehr rein linear – ornamental zu lesen hat sondern auch als Form, in der Tiefe. Im Grunde ist ja alle Architektur nichts anderes, das aber auch das Bild nach dem selben Gesetz gestaltet werden kann war mir neu. Und bei näherer Prüfung ergab sich mir, daβ eigentlich alle monumentale Kunst nach diesem Gesetz geschaffen wird. Im Grunde ist der Euch so bedenkliche Kubismus nichts anderes. […] Diese neue Entdeckung hat mich nun ganz auβerordentlich glücklich gemacht mit ihr fühle ich jetzt endlich festen Boden unter mir, wo ich bisher immer noch getastet und experimentiert habe.“

31.01.1919, Brief an Ida

„Mein ganzes Streben wird jetzt und in nächster Zeit sein, durch Versenkung, Konzentration und Leidenschaft alles aus mir herauszuholen was nur möglich ist. Ich hoffe so den Anschluβ an meine letzte Pariser Zeit zu finden, wo alles Arbeiten, Malen, all mein Thun [sic!] und Denken nur ein Suchen des Glückes waren, wo ich in alles mein ganzes Sein, meine ganze Seele hineinlegte. Ich glaube, dann kann es auch nicht fehlen – nicht daβ ich etwas Groβes erreiche, wohl aber doch wenigstens das, was mir zu erreichen möglich und bestimmt ist. Es wird ja zunächst noch ein Stück Arbeit kosten, denn durch die 4,5 Jahre Krieg ist man doch zügellos geworden, ist man aus den Fugen geraten, hoffe aber doch mich bald wieder hineinzufinden. […] Im März werde ich wohl ein gröβeres Doppelporträt von Papa und Helene malen, freue mich schon sehr darauf. Den Februar werde ich wohl mit kleineren Arbeiten hinbringen. April wird mir dann wohl schon das Landschaftern ermöglichen, freue mich schon sehr darauf. Mit dem blauen Stillleben (mit den Äpfeln) hat Vater sich nun ein wenig abgefunden in dieser Einrahmung gefällt es ihm schon besser.“

22.02.1919, Brief an Ida

„Um Dir einen kleinen Begriff von meinem Stilleben geben zu können ist hier eine Zeichnung. Es ist das entzückende Porzellan in blau-weiß, das Helene hat auf silbernen Tablett brauner Tisch mit leuchtend hellgrüner heller Seide (das kaltgrün ist auch noch mal im Blumenkasten im Fenster) auf der vorn 3 hinten ein gelber Apfel liegen. Rechts Fenster im Esszimmer mit Gardine und grauem Hintergrund. Das goldbraun kehrt im Tisch wieder. […] Ich will Dir doch regelmäßig Rechenschaft von meiner Arbeit geben, jetzt eben beim Zeichnen ist mir z.B. wieder mancherlei klar geworden, was die Wirkung von Größe und Vereinfachung wesentlich noch unterstreichen wird. Jaja sich konzentrieren. Tatsächlich die fünf Minuten Zeichnen eben hat mich mehr gefördert als ein Morgen Arbeit."

7.03.1919, Brief an Ida

„Heute war ich zum ersten Male im Museum und vor den modernen Bildern bestätigte sich mir die Empfindung die ich bei meinen letzten Bildern hatte, dass sie trotz allem neuen und kräftigen doch nicht recht wirken weil sie zu Tode gehetzt sind, ähnlich wie ich mich ja auch bei den Aquarellen immer um die Wirkung brachte, bis ich dann mit größerer Selbstzucht und Energie an sie heranging und die Arbeiten wie Gärtnerei und die beiden Stilleben entstanden das Ölbild will genau so behandelt sein, ich habe bei der Kassandra und den Stilleben immer noch im Akademischen Konventionellen gesteckt, es ist noch nicht alles Empfindung Einfühlen geworden."

10.03.1919, Brief an Ida

„Einen Entwurf habe ich gestern und heute gemacht, er scheint mir sehr geglückt natürlich und lebendig, dabei doch meinen künstlerischen Zielen zu entsprechen. Die Farbe kann wundervoll werden, Helene hat das hellgrau geblümte Kleid an mit violetter Halskrause und Gürtel alles klingt wundervoll zusammen. Im Laufe der Woche werde ich die Leinwand 100 x 120 vorbereiten, eine schwarz-weiß Studie a la Holzschnitt machen nächsten Sonntag und Montag die Köpfe zeichnen, unter Umständen in 1 Woche das Bild [unleserl.] prima wie ein Aquarell herunter malen. Ich freue mich ganz toll darauf, aber es wird größter Konzentration bedürfen."

21.03.1919, Brief an Ida

„Als ich dann gegen Abend mein Porträt [Doppelporträt der Eltern] noch einmal ansah und einen fürchterlichen Eindruck hatte da wollten meine Nerven beinah reißen, ich hätte

heulen können, solch einen physischen Schmerz bereitete mir meine Abspannung. […] Heute Morgen habe ich mit strenger Selbstzucht ganz gut gearbeitet. Ich glaube der alte Herr wird ganz gut, Helene aber noch viel besser und lebendiger. Nachdem ich anfangs über den Kreidegrund den ich mir für das Porträt gemacht so gestöhnt habe ich heute ganz gut drauf arbeiten können. Es kommt doch alles auf die Gestaltungskraft an. Ich begehe beim malen besonders wenn ich länger an einem Bilde male immer den Fehler die Frische und Leuchtkraft der Farbe durch immer stärkeres hervorheben der Lokalfarbe – der Fehler ist, daβ die Farbe ein wenig nach Anstrich aussieht und ihre Schönheit verliert. Und das richtige wäre den Lokalton durch feinste Abwandlung der einzelnen Nüancen, wie es mir z.B. in den letzten Aquarellen gelang, zu erreichen. Heute ist mir das nun mal geglückt; aber wie gesagt, man muβ sich in der Gewalt haben."

2.04.1919, Brief an Ida

„In hellste Begeisterung haben mich ein paar Reproduktionen von Cezanne [sic!] versetzt die ich in alten Heften von Kunst und Künstler fand. Bis dahin habe ich manchmal des guten Tones wegen und weil ich von ihm begeistert war [unleserl.] als den groβen Meister gerühmt, jetzt aber empfinde ich ihn als den Meister aller Meister, restlos löst er seine Bilder mit einer Kraft Klarheit und doch dabei mit einer Empfindung und geschmeidigen Hand – man staunt aufs Höchste."

3.04.1919, Brief an Ida

„Eben habe ich mir unten im Laden bei Licht mein Bild [Doppelporträt der Eltern] besehen und glaube, daβ es sehr gut wird, jedenfalls an Gestaltungskraft die Kassandra und das Stilleben weit übertreffen wird. Es ist mir sehr wertvoll das Bild in einem gröβeren Raum zu sehen, da bemerkt man immer noch Fehler. Teile des Bildes die zu schwach andere die zu stark wirken. So werde ich z.B. das rote Holz auf der rechten Seite des Bildes wesentlich dämpfen, daβ als alleiniger Fleck das Buch übrig bleibt. Ich glaube jetzt kommt wirklich etwas von der starken Wirkung der Glasfenster hinein. Jedenfalls bin ich jetzt in einem Stadium der Arbeit wo das Malen eine Beglückung ist und ich mich ganz von meiner Empfindung tragen lassen kann."

29.04.1919, Brief an Ida

„Gestern und heute arbeitete ich an einer Federzeichnung wenn Du willst an einer modernen Pieta. Ich wollte einmal gewaltsam schmerzlichen Gesichtsausdruck geben –

unwillkürlich dachte ich an eine Pieta. Aber warum eine überlieferte religiöse Gestaltung, haben wir nicht gerade jetzt Millionen von Müttern die um ihre Söhne trauern? So der Entstehungsgedanke. Eine Matrone beugt sich über ihren toten Sohn der Ausdruck der alten Frau vor allem aber des Toten mit gebrochenen Augen und offenem Mund ist mir gelungen. Ganz gelöst ist noch nicht der obere Teil hier auf der Skizze habe ich einen Friedhof mit Gräbern angedeutet. Das Motiv werde ich wohl noch öfter behandeln, es ist noch längst nicht erschöpft."

8.10.1920, Brief an den Vater

„Du schreibst von dem Aufsatze über Expressionismus. Ich gebe Dir den Namen völlig frei. Es ist auch völlig belanglos, ob einer nach der Natur arbeitet oder nicht. Vielen ist der Expressionismus noch gar nicht aufgegangen, sie haben nur gesehen, dass er nicht naturhaft ist, was er [sic!] positiv ist, nämlich die Organiesierung [sic!] der Bildfläche, und ein Kunstwerk nur mit Farben, Linie und Helldunkel zu schaffen, das empfinden sie nicht. Dass der Expressionismus garnicht [sic!] überwunden werden kann, weil er uralt und eine Seite der Kunst darstellt – nämlich die, die aus dem Wesen der bildenden Kunst fliesst und sich nur ans Auge wendet. Wenn in dem Aufsatz einer Rückkehr zur Natur in dem Sinne, wie wir ihn Ende vorigen Jahrhunderts hatten, das Wort geredet werden soll, so sehe ich darin keine Gesundung sondern Rückfall in Barbarei und Materialismus. Im übrigen halte ich es für ganz belanglos, ob einer konkret oder abstrakt malt, von der Natur oder aus dem Kopfe. Ich sehe im Expressionismus ein Wiederanknüpfen an die Traddition [sic!] unserer Art, die uns durch das fremde Welscher und südlicher Kunst verloren gegangen ist. Schon also jetzt wieder ein Rückfall in fremde Art, Gesundung?, für mich nur bedauerlich. E. H."

19.02.1921, Brief an die Eltern

„Ich bin wieder sehr glücklich in meiner Arbeit und glaube wieder wesentlich weiter gekommen zu sein. […] Und ich selber blicke ja auf die zurückliegenden Etappen skeptisch. Und trotz allem, so langsam im Grunde die Entwicklung sein mag, ich empfinde sie so unleugbar daβ Bedenken garnicht [sic!] aufkommen. Einwürfe mich nicht aufhalten [sic!]. Vielleicht, daβ Euch jetzt meine Bilder auch ein wenig näher kommen werden denn ich nähere mich etwas mehr der Natur suche naturhafter zu wirken – ohne jedoch irgend etwas von meinen Zielen aufzugeben. Ein Naturalismus in der Kunst ist und bleibt für mich immer ein Unding – Kunst bewegt sich für mich in einer vierten Dimension und nicht in den Dreien der greifbaren Erscheinung. Augenblicklich ist hier die Ausstellung der

Hamburger Sezession; in den Kritiken sind meine Arbeiten sehr umstritten, entweder sehr gelobt oder sehr getadelt. […] Ein groβes Erlebnis war mir Lehmbruck; fast sein gesamtes plastisches Werk war hier ausgestellt und eine Inbrunst, tief religiöse Stimmung ging von ihm aus, wie ich sie selten empfunden habe."

3.03.1921, Brief an den Vater

„Das [positive Kritiken] wird ja doch alles keinen Wert für Dich haben – da Du eben selbst gar kein Verhältnis zu meinen Sachen hast. Ich habe das einmal sehr bedauert und tue es noch kann aber eben jetzt doch nichts anderes darin sehen als daβ wir eben zeitlich bedingte Wesen sind – aber die Sache setzt sich durch und ich [mich] mit ihr. Könnte ich Dir doch eine Vorstellung davon geben, mit welch freudiger Gewiβheit ich mich jetzt mehr denn je auf dem richtigen Wege weiβ. Und wenn alle nein sagen, ich muβ mich selbst verwirklichen, muβ das aus mir herausstellen was ich in mir lebendig fühle."

12.01.1926, Brief an die Eltern

„Endlich beginne ich mit den Vorarbeiten für die Wand, was ich eigentlich schon in Elberfeld tun wollte. Die Scheu, die ich durch die lange Verzögerung vor der Arbeit bekommen hatte, ist ganz überwunden, von Tag zu Tag wachse ich jetzt mehr in die Arbeit hinein. Ich war jetzt 2 x in Fuhlsbüttel und angenehm von den räumlichen und farbigen Verhältnissen der Turnhalle überrascht. Gerade die jetzige Farbgebung des Raumes verlangt eine starke und farbige Gestaltung der Fläche."

8.02.1926, Brief an die Eltern

„Die Zeit seit Elberfeld habe ich vor allem für meinen Auftrag benutzt – Entwürfe für die Wand sind entstanden. Von den 2 Skizzen – eine stellte Ballspieler dar, die andere eine Schule im Freien, entschied sich Oberbaumeister Schumacher (übrigens ein feingebildeter [sic!] Mann mit wirklich künstlerischem Einblick) für die Schule. Mein Verstand findet diesen Entwurf ja auch besser, aber den anderen liebe ich auch weil er kühner und origineller ist. Dann folgten weitere Entwürfe sowohl zeichnerische wie farbige, um mich immer mehr mit dem Stoff und auch dem Format vertraut zu machen zuletzt zeichnete ich die Figurengruppen in natürlicher Größe: ich legte Papier auf den Boden und zeichnete (Kohle am Spazierstock festgebunden); und wenn die neue Seite fertig war rollte ich auf um das übrige zu zeichnen. Die stehenden Figuren sind bis 2,30 groβ. Eine Anregung die

Ausführung in fresco zu machen, hab ich doch wegen zu groβer Schwierigkeiten bei solcher Größe aufgegeben müssen. Die Sache selbst werde ich in den Osterferien malen."

3.04.1926, Brief an die Eltern
„Mählig geht die Arbeit ihrem Ende zu und wenn man sie ja auch fertig sehen will so bin ich doch traurig daβ es so bald ein Ende hat. Ich glaube die Arbeit ist gut jedenfalls bin ich besser und selbstverständlicher mit ihr fertig geworden wie ich gedacht."

2.05.1926, Brief an die Eltern
„Also am 8. Mai steigt die ‚Bildweihe' nicht als Tanzerei in der Turnhalle – eine solche Profanierung kann die Schulbehörde nicht dulden. Also wir fangen nun um fünf ein viertel mit Kaffee und Kuchen in der Turnhalle an, siedeln gegen halb acht oder acht in ein Lokal über, wo in einem Extraraum die Tanzerei losgehen wird."

18.05.1926, Brief an die Eltern
„Das Fest war wirklich sehr gelungen. […] Das Wesentliche war mir aber doch daβ ich mit der Wirkung der Bilder wohl zufrieden sein kann. Sogar Doktor Pauli, der sonst immer sehr zurückhaltend und kühl ist äuβerte: er halte das Bild für eine sehr glückliche architektonische Lösung und man würde mir wohl nur angenehmes über die Arbeit sagen. So kann ich doch wohl die Hoffnung haben über kurz oder lang wieder zu einer ähnlichen Aufgabe herangezogen zu werden. Überhaupt beginnt meine materielle Existenz sich zu festigen. […] So habe ich jetzt eine größere Arbeit begonnen von der ich mir sehr viel verspreche. Durch das Wandbild habe ich doch mancherlei gelernt und profitiere auch für das Staffeleibild. Vor allem ist es eine viel stärkere zeichnerische Durchbildung der Form, die ich vor dem Malen mit Farbe erledige und die mir größere Freiheit und Sicherheit gibt. Es ist wirklich ein herrliches Gefühl, sich weiter zu entwickeln, alles glaubt man sich noch offen."

28.09.1928, Brief an die Stiefmutter Helene
„Ich habe in den letzten Wochen noch viel Arbeit gehabt und bin nun froh endlich wieder mehr zu mir und zu meiner eigentlichen Arbeit zu kommen. Es hat ja auch viel Ärger gegeben: der Größte ist daβ wahrscheinlich meine Entwürfe von dem Studentenausschuβ abgelehnt werden, was für mich bedeutet daβ ich viel Arbeit unnütz geleistet habe und zum

Frühjahr neue Entwürfe machen muβ. Man wird etwas zermürbt durch die lange Verzögerung und die vielen Verhandlungen.“

17.10.1928, Brief an die Stiefmutter Helene
„Was mir viel wichtiger als diese äußeren Erfolge [ist] ich bin jetzt auf dem rechten Weg gekommen, innerlich! Alles was bisher nur Ansätze Versprechungen waren und oft dem Zufall überlassen, alles was auf dem Wege vom Kopf über Auge zur Leinwand verloren ging, das scheine ich jetzt restlos zum Ausdruck bringen zu können. Wie eine Erlösung und ein groβes Geschenk ist es mir geworden nach all den Jahren der Quälerei, des Hoffens und so oft des Resignierens. Jetz[t] bin ich zu mir gekommen und kann anfangen an mir zu arbeiten […]. Jetzt habe ich Hoffnung daβ ich doch noch zu einer Leistung komme und das ist herrlich.“

30.03.1929, Brief an die Stiefmutter Helene
„Ich arbeite ganz fleiβig hab auch viel Hoffnung. […] gerade in den letzten Wochen hab ich mich sehr mit den Entwürfen für das Studentenheim abgequält, die Schwierigkeiten sind gröβer wie ich dachte, so will ich erst in den groβen Ferien auf die Wand malen.“

17.05.1929, Brief an die Stiefmutter Helene
„Ende Juli beginne ich mit den Wandbildern – September/Oktober ist eine groβe Ausstellung in Altona und im November will ich eine groβe graphische Ausstellung machen, jeder Tag ist damit ausgefüllt. […] Meine Arbeit macht mir nach wie vor Freude, die Kurve steigt noch immer an; und wenn auch nicht jede Arbeit gelingt so bin ich auf dem Wege zu mir selbst und meinem Ziele ein gut[es] Stück näher gekommen, habe öfters selber Freude an meinen Sachen. Auch die Studentenbilder reifen nun und ich bin mit der gefundenen Lösung zufrieden, das war ein schweres Stück Arbeit. Hoffentlich werden mir nun von den verschiedenen Stellen keine Schwierigkeiten mehr gemacht. Es ist ja das leidige bei diesem Auftrage daβ 4-5 Stellen mir bisher immer hereingeredet haben, da war es schwer sich die Unbefangenheit und die Freude an der Arbeit zu erhalten – zeitweise war es mir wie ein Albdruck wenn ich an die Bilder dachte; jetzt aber freue ich mich auf die Arbeit. Alle Wünsche und Einwände werden bei mir taube Ohren finden, werde zu allem ja sagen und doch nichts mehr ändern.“

27.05.1929, Brief an die Stiefmutter Helene

„Mit meinen Studentenbildern bin ich jetzt völlig im Klaren, morgen gehe ich mit den Entwürfen noch mal zu dem Oberbaudirektor Schumacher, daβ ist denn hoffentlich die letzte Instanz die ich zu passieren habe."

2.06.1929, Bericht an die Senatskommission für Kunstpflege (Abschrift aus der Akte im StA HH, Senatskommission für die Kunstpflege, 363-2, E b 135)

„Werdegang meines Staatsauftrages.

Ende Februar 1928 teilt Herr Reg.-Dir. Meyer mir vertraulich mit, dass ich für ein Wandbild vorgeschlagen sei.

Mitte März bestätigt Herr Dir. Pauli diese Mitteilung mit der Hinzufügung, das Honorar für das Wandbild in Fuhlsbüttel sei so gewesen, dass der Staat ein Geschenk erhalten habe.

Ende April setzt sich die Studentenhilfe mit mir in Verbindung: ich sei für das Bild in Aussicht genommen und fordere mich zu einer Besprechung wegen farbiger Gestaltung des ganzen Raumes auf. Ich mache mehrere Entwürfe für diese Gestaltung und überwache dann die Ausführung der Ausmalung des Raumes – alles a fond perdu, wenn kein Auftrag erfolgt.

Im Mai Verhandlung über die Art der Ausführung der Wandbilder (Casein oder Fresko). Es finden verschiedene Besprechungen mit Herrn Prof. Sauerlandt statt, wobei er gesprächsweise äussert, für M 2000,- könne ich nicht unbegrenzt malen, er schlage vor, für diesen Preis zwei Bilder zu liefern. Es folgen Besprechungen mit Fachleuten über den Wandbewurf. Ich reiche einen Kostenvoranschlag für Freskenausführung ein, der wegen der Mehrkosten abgelehnt wird. Auf einer anschliessenden Besprechung mit Staatsrat Zinn äusserte dieser, dass ich für den Preis von M 2000,- doch nur ein Bild malen könne.

Am 21. Juni erhalte ich endlich von Herrn Oberbaudirektor Schumacher die amtliche Mitteilung, dass ich den Auftrag zum Preise von M 2000,- erhalten habe mit der Hinzufügung: ‚Ich bitte Sie, den Umfang Ihrer Absichten dieser Summe anzupassen.'

Im Juli beschwert sich Herr Reg.-Rat Maas brieflich Herrn Oberbaudirektor Schumacher gegenüber – übrigens ohne Kenntnis meiner Dispositionen –, dass ich nach fester Auftragserteilung nur 3 Bilder malen wolle, wo doch 5 Wandflächen zur Verfügung ständen. Ich möge angehalten werden, ordentlich zu arbeiten!

Im Juli finden sich darauf die Vertreter der Studentenschaft, Herr Böhler und Herr Sonntag, bei mir ein, um meine Entwürfe zu besichtigen. Sie finden das Fechterbild, da es nicht dem Ethos der heutigen Studentenschaft entspreche, unzeitgemäss und die beiden

Seitenbilder deprimierend (Studentenbude zu dürftig). Das Ganze sehe nach einer Moritat aus. Mein Einwand, dass Herren aus schlagenden Verbindungen, die möglicherweise in einem späteren Studentenausschuss vertreten sein könnten, hierüber ganz anderer Meinung sein möchten – ein Fall, der später hin tatsächlich eingetreten ist –, wird mit dem Bemerken abgelehnt, dass auf jeden Fall der grössere Teil der Studentenhausbesucher immer gegen die Fechter sein werde. Auf meinen Hinweis, dass ich schliesslich doch nur nach meiner künstlerischen Überzeugung arbeiten könne, wird mir die Frage entgegengehalten, warum ich denn den Auftrag erhalten habe und nicht eine grössere Konkurrenz ausgeschrieben wurde.

Ende Juli treffe ich mit Herrn Böhler die Vereinbarung, sofort nach Semesterschluss die Wände putzen zu lassen.

Ende August, als ich mit der Grundierung der Wände beginnen will, sind diese nicht geputzt. Wenn jetzt mit dem Wandputz angefangen wird, so bleiben mir nach 14-tägiger Trockenzeit für die Ausführung nur noch drei Wochen.

Ende August tritt die Kommission der Studentenhilfe zusammen, jedoch war von dem hierzu berufenen Herren nur der Vorsitzende, Herr Geheimrat Kümmell zugegen. Die Studenten lehnen die Entwürfe ab, Herr Oberbaudirektor Schumacher verteidigt sie, Herr Geheimrat Kümmell sucht zu vermitteln. Ein Entschluss soll acht Tage später vollzähliger tagende Versammlung fassen.

Anfang September. Die jetzt 8 Tage später zusammentretende Kommission der Studentenhilfe kann sich nicht schlüssig werden und überlässt die Entscheidung der Senatskommission, als dem Stifter der Bilder. Die Einzelurteile gehen weit auseinander, die Mehrzahl scheint allerdings für das Fechterbild zu sein. Während ein Teil der Kommission die Figur des Dozenten auf dem Mittelbild zu jung findet, entspricht in diesem Falle die Darstellung der Auffassung der Studenten.

Mitte September erhalte ich von Herrn Prof. Sauerlandt eine Postkarte, er möchte die ‚abgelehnten' Entwürfe sehen. So hat ihn nämlich Herr Böhler informiert. Herr Prof. Sauerlandt stimmt den Entwürfen zu.

Infolge des Streites der Meinungen muss die Ausführung auf das Frühjahr 1929 verschoben werden.

Im Laufe des Septembers besichtigt Herr Senator de Chapeaurouge meine Skizzen. Er kann sie nur als unzulängliche Vorstudien ansehen und empfiehlt mir ihre gründliche Durcharbeitung. Im Gegensatz zu den Studenten findet Herr Senator die Studierstube, in der Idee wenigstens, gut; an dem Hauptbild bemängelt er, dass die Geste des Vortragenden

die eines Volksschullehrers sei und dass der amphitheatralische Charakter des Hörsaales durch mangelnde Anordnung der Bänke nicht zum Ausdruck komme.

Ende Oktober werde ich gebeten, die Entwürfe Herrn Staatsrat Zinn zu bringen.

Am 1. November teilt mir Herr Staatsrat Zinn persönlich mit, dass das Fechterbild, da ein Teil der Studenten keine Verherrlichung des kämpferischen Geistes wünsche, fortfallen und durch eine andere Sportart darstellendes Bild ersetzt werden müsse.

Dreieinhalb Monate ruhen die Arbeiten.

Von Mitte Februar bis Ende Mai 1929 fertige ich neue Entwürfe an und finde nach endlosen vergeblichen Versuchen eine Gesamtform mit Fussballspielern.

Am 9. März nimmt Herr Böhler in einem Schreiben ‚Bezug auf die Unterredung zwischen Herrn Senator de Chapeaurouge und Ihnen, in welcher dieser Ihnen empfahl, Ihren Entwurf noch einmal im Laufe dieses Winters ganz eingehend durchzuarbeiten' und wünscht die abgeänderten Entwürfe zu sehen. Nach den vorhergegangenen verständnislosen Äusserungen Herrn Böhlers Herrn Sonntags künstlerischen Dingen gegenüber, ist es mir nicht erwünscht, erneut mit ihm zu verhandeln und ich teile ihm mit, dass im Einverständnis mit Herrn Oberbaudirektor Schumacher die Ausführung erst in den grossen Ferien erfolgen soll. Diese Besprechung hat im März stattgefunden.

Am 12. April lege ich auf Wunsch Herrn Staatsrat Zinn den Entwurf für das Fussballspielerbild vor. Er [sic!] findet seine volle Zustimmung, Herr Staatsrat äussert zum Schluss, dass nun wohl alle Schwierigkeiten behoben sein dürften.

Am 10. Mai erhalte ich einen Brief von Herrn Regierungsrat Maas: ‚Herr Senator de Chapeaurouge hält es für unerlässlich, nunmehr baldigst Klarheit und Übereinstimmung über den zu wählenden Gegenstand und die Art der Ausführung zu schaffen.' Herr Reg.-Rat Maas bittet, die Entwürfe baldigst besichtigen zu können.

Am 12. Mai bitte ich brieflich um seinen Besuch, erhalte jedoch keine Antwort.

Am 28. Mai ist meine Arbeit nach den immer wieder abgeänderten Versuchen endlich so weit gediehen, dass ich sie Herrn Oberbaudirektor Schumacher vorlegen kann. Herr Oberbaudirektor fasst sein zustimmendes Urteil in die Worte zusammen: ‚Dagegen kann man wohl nun nichts mehr einwenden.'

Am 1. Juni darf ich Herrn de Chapeaurouge meine Skizzen zeigen. Herr Senator findet das Fussballspielerbild nicht geeignet, da das Fussballspiel kein charakteristischer Studentensport sei und so weit von den Studenten getrieben werde, schlecht gespielt werde. Auf meine Entgegnung, dass die früheren Vertreter der Studentenschaft ein Fechterbild nicht gewünscht hätten, ergibt sich, dass Herr Sonntag inzwischen aus dem

Studentenausschuss ausgeschieden ist und sein Nachfolger sicher wohl für ein Fechterbild sein dürfte. Bei der Einzelbesprechung findet Herr Senator, dass das Studentenzimmer, das den Studenten auf dem ersten Entwurf zu dürftig war, zu komfortabel ist. Der darin befindliche Tisch sei rund und kostbar wie ein Kaffeehaustisch, der Studententisch, wie er sein solle, müsse viereckig sein, vier Beine haben und am Fenster stehen. Die Unterhaltung der Studenten untereinander sehe mehr nach einer ästhetischen Konversation als nach einer ernsthaften wissenschaftlichen Debatte aus. Ferner trügen Studenten kurze Hosen und keine blaugelbe Kleidung. Herr Reg.-Rat von Wrochem schlägt als Bekleidung eine Kneipjacke vor. An dem Mittelbild wird die nicht genügend grosse Ernsthaftigkeit des Dozenten beanstandet, der den Eindruck eines Assistenten und nicht eines Professors mache. Das Pult sei zu klein, der Vortrag eines Buches unwahrscheinlich. Das ganze sei weniger ein Kolleg als ein Colloqium inter pares. Da Herr Staatsrat Zinn seinerzeit das Fechterbild beanstandet hat, wird beschlossen, sich mit ihm ins Benehmen zu setzen und seine Zustimmung zu einem neuen Fechterbild einzuholen. Hierdurch würde über meinen Kopf weg aus ausserkünstlerischen Erwägungen wiederum eine neue Fassung gewählt, deren Ausarbeitung wieder mir allein zur Last fiele.

Ich habe mich in meinem Exposé über den Werdegang meines Staatsauftrages jeder Beurteilung der mir Zuteil gewordenen Behandlung und jeder Äusserung meiner persönlichen Empfindungen enthalten, muss jetzt jedoch erklären, dass ich unter den geschilderten Umständen auf keine Weise weiterarbeiten kann. Entweder ich führe die Bilder nach dem jetzigen Stand der Entwürfe ohne Änderung aus unter der Bedingung, dass ich während der Ausführung in keiner Weise gestört werde und keine Besichtigung und keine wie immer geartete Intervention mehr stattfindet, wobei ich die Frage noch offen lasse, ob man bei einer Dotierung von M 2000,- für eine dreivierteljährige Arbeit noch von einer Künstlerhilfe sprechen kann. Oder ich ändere meine Entwürfe nach den Wünschen von Herrn de Chapeaurouge ab: dann werden die notwendig werdenden Arbeiten neu honoriert, da man nicht von mir verlangen kann, dass ich ausser der bisher von mir geleisteten halbjährlichen Arbeit noch weitere vier bis fünf Monate (etwa drei Monate für Durcharbeitung neuer Entwürfe, ebenfalls zwei bis drei Monate für die Ausführung auf der Wand) tätig bin, die ganzen Materialkosten, Gerüst, Präparierung der Wände, Farbe, Pinsel tragen kann – das alles für M 2000,-. Des weiteren kann ich neue Entwürfe nicht sofort liefern, da die inzwischen gemachten Arbeiten ein solches Quantum an Energie und Selbstüberwindung von mir gefordert haben, dass ich im Augenblick erschöpft bin. Ich

muss Abstand und neue Frische gewinnen. Vor nächstem Frühjahr könnten die Bilder dann nicht ausgeführt werden.
Altona-Bahrenfeld, den 2. Juni 1929
Erich Hartmann“

8.09. und 24.09.1929 (ein Brief), Brief an die Stiefmutter Helene
„Aber beide Sachen die Wandbilder wie die Ausstellung sind mir interessant und machen mir Freude. Es gab eine Zeit und das war noch vor wenigen Wochen, wo ich an die Studentenbilder etwas gequält dachte, jetzt aber wo ich vor der Wand stehe kommt die Spannung, das Wagnis und Gestalten doch über mich. Vielleicht kann ich aus dem einen Studenten über dessen verständnislose Äußerungen ich mich anfangs wohl geärgert, vielleicht noch einen Paulus machen. Ich ziehe ihn immer ein wenig auf, komme jedenfalls gut mit ihm aus, was, da er das Studentenheim leitet, doch für mich sehr angenehm ist. Ich lese eben die letzten Zeilen – wie schnell sich die Dinge ändern – gerade heute Nachmittag habe ich mit dem Geschäftsführer eine sehr heftige Auseinandersetzung. Hier und da kam er an und äußerte Bedenken und Miβfallen, ich nahm die Sache immer humoristisch, auch heute morgen noch, wo er vor den Bildern fragte warum ich denn [unleserl.] solche Piraten-Gesichter male, die Leute sähen ja aus, als ob sie aus dem Moabiter Strafgefängnis entlassen seien. Aber wie er heute Nachmittag wieder kam und sagte, es sei ihm nicht angenehm, daβ alles bei ihm angelaufen käme und äußerte, was ich male sei gräulich. Und er müsse die ganzen Beschwerden [?] anhören und vor allem, wenn dann eines Tages ein Tintenfaβ gegen die Bilder fliegen würde! Soweit [sic!] wären wir nun. Ich sehe schon einen Skandal entstehen.“

27.10.1929, Brief an die Stiefmutter Helene
„Aber nicht nur das ich fertig bin, sondern mit einer gewissen Befriedigung hab ich die Arbeit abgeschlossen, wenn ja auch nicht alles verwirklicht ist was mir vorgeschwebt hat. Im Laufe dieser letzten Woche haben auch maβgebende Leute meine Arbeit gesehen und ich kann mit dem Urteil ganz zufrieden sein. So äußerte der Leiter des hiesigen Kunstvereins, daβ er niemand in Hamburg wisse der es besser mache – Baurat Tüngel der vor 3 Jahren im Kreis über mich schrieb meinte: er habe mich nicht um diese Aufgabe beneidet die Schwierigkeiten seien sehr groβ gewesen (ganz abgesehen von dem feindlichen und störenden Milieu in dem ich habe arbeiten müssen) und er wüβte niemand in Deutschland der mir das nachmache. Wenn das auch sehr euphemistisch ist so seht Ihr

doch daraus daβ die Bilder gefallen. Am 31.X ist ein Gesellschaftsabend im Studentenheim für die Stifter die Mittel für den jetzt fertig gestellten Umbau des Studentenheimes gegeben haben, man hat mich auch eingeladen – nach anfänglichen Bedenken gehe ich auch hin.“

Um 1933/34, Briefentwurf

„Sehr ge. H. Dr Hoff [sic!] Meine wirtschaftliche Lage hat sich in letzter Zeit so verschlechtert daβ es mir nur mit zeitweiliger Hilfe des Wohlfahrtamtes möglich war mich über Wasser zu halten. Unter den Ausgaben die mich besonders belasten steht die Miete für meine Wohnung (in der ich auch mein Atelier habe) obenan. Dank dem Entgegenkommen der Stadtverwaltung habe ich schon ein[en] Mietnachlaβ von 12,- für mein Atelier – gleichwohl ist eine Miete von 63,90 – im Augenblick nicht tragbar für mich. Ich habe schon versucht 1 oder 2 Zimmer zu vermieten doch ist es mir bisher noch nicht gelungen einen Mieter zu finden. Eine Aufgabe des kleinen Hauses im Steenkamp würde auch wirtschaftlich keine wesentliche Erleichterung bringen, der Umzug kostet Geld eine 2 Zimmer Wohnung und ein davon getrenntes Atelier würde nur wenig weniger Mittel erfordern. So ist meine Bitte an Sie sehr verehrter Herr Dr. ein Gesuch an die Stadtverwaltung um Ermäβigung meiner Miete auf auf 45 - 50,- gütigst befürworten zu wollen. Denn es handelt sich darum nur die Möglichkeit zu arbeiten, die mit einem Atelier steht und fällt zu erhalten. Daβ ich in all den Jahren nicht leichtsinnig gewirtschaftet habe mögen Sie daraus ersehen daβ in den 11,5 Jahren ich nicht einmal mit der Miete im Rückstand gewesen bin, was bei den unsicheren Einnahmen eines Kunstmalers nicht immer ganz leicht war.“

05.06.1935, Brief an Harald Busch (Brief im Archiv der Hamburger Kunsthalle, Box L 102, zurückgegebene Leihgaben von Einzelpersonen)

„Sehr geehrter Herr Dr. Busch,

leider habe ich heute vergeblich auf Ihren Anruf gewartet – so muβ ich denn schriftlich zu Ihrer Absicht, mein Bild wieder zu entfernen Stellung nehmen.

Vielleicht übersehen Sie nicht ganz, was das für mich bedeuten würde. Daβ aus 2 Bildern vor der Eröffnung nur 1 Bild wurde – habe ich selbstverständlich hingenommen – ich verstehe die Schwierigkeit, die gerade der erste Raum Ihnen machen muβte.

Nachdem ich nun aber mit dem Bilde herausgestellt wurde, daβ auch gerade durch den Platz an dem es hing die Blicke auf sich zog – können Sie das Bild nicht ganz entfernen ohne mich künstlerisch (in m. Ruf) und wirtschaftlich zu schädigen.

Wenn ein Bild nach Eröffnung einer Ausstellung entfernt wird, dann müssen doch wohl triftige Gründe vorliegen (Anstoβ beim Publikum oder das der Polizei). Der Einwand daβ ein Bild sich mit Nachbarbildern nicht verträgt würde höchstens eine Umhängung, nicht aber eine Entfernung rechtfertigen. Wenn Sie also eine Umhängung für notwendig halten – die nach Eröffnung einer Ausstellung eigentlich nicht üblich ist – will ich Ihnen keine Schwierigkeiten machen, aber nachdem Sie selbst das Bild ausgesucht und aufgehängt haben, wird Ihr Gerechtigkeitssinn es nicht erlauben, das Bild ganz zu entfernen und womöglich durch andere […] zu ersetzen.
Und auch die wirtschaftliche Seite ist ernst für mich. Bis zum Dezember 34 war ich auf die Unterstützung des Wohlfahrtamtes angewiesen um durchzukommen, jetzt geht es etwas besser; es würde aber ein Rückschlag zu erwarten sein wenn es heiβen würde, das Bild hat nur 8 Tage gehangen, dann hat man es wieder weggetan. […] Wenn Sie mich von vorne herein nicht berücksichtigt hätten, dann wäre es ausschlieβlich meine Sache gewesen mich damit abzufinden – und das hätte ich getan, da ich nicht ehrgeizig bin, aber nachdem es einmal geschehen würde ich es und ich glaube jeder – als ein Unrecht empfinden. Ich grüβe Sie mit deutschem Gruβ
Ihr Erich Hartmann“

3.06.1951, Brief an Max Brauer (Brief im Archiv der Hochschule für Bildende Künste in Hamburg, Personalakte Erich Hartmann, Blatt 16)
„Sehr geehrter Herr Bürgermeister!
Am 1. April 1952 wird meine Tätigkeit als Lehrer der Landeskunstschule zu Ende sein, weil ich dann 66 Jahre alt sein werde. Dies hat mir die Kulturbehörde in einem Schreiben vom 6. Januar 1951 mitgeteilt.
Auf wissenschaftlichen und künstlerischen Gebiete gibt es doch wohl keine Altersgrenze für die Leistung, sondern oft tragen die Arbeit und Erfahrungen eines Lebens erst spät Früchte. So kann ich auch von meiner Tätigkeit als Lehrer sagen, daβ ich in diese Aufgabe immer mehr hineinwachse und dass sie mir heute mehr denn je am Herzen liegt. Die Bestimmung aber lautet, dass ich in den Ruhestand zu versetzen sei.
Wie nun würde für mich dieser Ruhestand aussehen? Da ich als Angestellter von nur 7,5 Jahren im Staatsdienst war, habe ich keinen Anspruch auf Versorgung. Das bedeutet also, daβ meiner kein Ruhestand mit gesicherter Versorgung wartet, sondern ein Notstand.
Nur einmal wusste ich mir keinen Rat: 1933/34 musste ich den Weg zum Wohlfahrtsamt gehen. Damals, bei dem Niedergang der Kultur und der Herrschaft ungeistiger Elemente,

habe ich das auf mich genommen. Aber dass mir das noch mal bevorstehen soll, erfüllt mich mit nagender Sorge.
So ist meine Bitte an Sie, sehr geehrter Herr Bürgermeister, ob Sie mir nicht raten können, wie ich die mir liebgewordene Tätigkeit noch weiter ausüben kann und die Sorge um die Zukunft zu bannen ist.
Ihr sehr ergebener Erich Hartmann“

26.03.1954, Brief an Ida
„Mit meiner Arbeit geht es weiter (Stilleben mit Vogel) hoffentlich kann ich es zu gutem Ende führen, es ist farbig sehr vergnügt. […] Meiner Arbeit tut die Ruhe doch ganz gut (da ja Ferien sind ist es in der Schule auch sehr still) aber nach kurzer Zeit werde ich doch gerne meine Fühler ausstrecken – bisher hatte ich noch keine Langeweile.“

28.03.1954, Brief an Ida
„Mit der Arbeit ging es gut weiter, ich werde sie wohl morgen abschließen. Was an ihr dran ist, vermag ich noch nicht zu sagen, aber ich habe mit Lust gearbeitet und das ist doch schon ein wesentlicher Faktor. Wenn ich unlustig zur Arbeit bin oder schlecht ohne Empfindung male so bedeutet das für mich immer einen seelischen und physischen Tiefdruck, andernfalls ist es gut Wetter; aber das kennst Du ja bei mir.“

17.01.1967, Brief an Schlieker
„[…] dass Sie vor allem auch mit der Arbeit weiter kommen, denn davon hängt ja bei uns Malern alles ab. Das habe ich gerade im letzten halben Jahr erlebt, ich bin in ein neues Stadium getreten. Wenn bisher – bis auf kurze Zeiten – die Arbeit oft mit Quälerei verbunden war – so ist sie jetzt für mich eine leidenschaftlich geliebte Tätigkeit. Es ist allerhand zusammen gekommen, es sind mir neue Erkenntnisse gekommen, ich habe Formüberlegungen, die in älteren Arbeiten angedeutet waren jetzt bewusst übernehmen können – es kamen glückliche Stunden hinzu – kurz ich habe das Gefühl, dass ich jetzt beginnen könnte.“

29.11.1967, Brief an Schlieker
„Augenblicklich bin ich gut in Form. So habe ich gestern in 2 Stunden ein Bild gemalt, das in gewisser Hinsicht etwas Neues zeigt, trotzdem ich es für keine gute Arbeit halte: ich bin – ungewollt – zu meinen Anfängen zurückgekehrt – zu einem primitiven Naturalismus,

freilich mit Wissen und Können von 64 Arbeitsjahren. Eine so frische und blühende Farbe habe ich noch nicht gehabt. So zögere ich, an dem Bild weiter zu malen.“

22.06.1972, Brief an Schlieker

„Von mir kann ich berichten, dass ich weniger male, was wohl auch mit meinen 86 [Jahren] zusammenhängt, dass ich gleichzeitig fleißig und faul bin – was aber meinen Arbeiten nicht schlecht zu bekommen scheint. Ich hab mich seit meiner Ausstellung auch wohl etwas gewandelt – vielleicht bin ich stiller und sensibler geworden – so will es mir scheinen. Die Kräfte lassen auch wohl etwas nach, manches strengt mich jetzt an – aber konzentrieren kann ich mich noch. So bin ich im Ganzen mit meinem Dasein zufrieden.“

### 11.1.2. Standorte der unveröffentlichten Korrespondenz

AVK, Warburg-Haus Hamburg:

960 Briefe und Postkarten von Erich Hartmann an seine Familie und Bekannte vom 12.08.1905 bis 7.06.1973

Staatsbibliothek Hamburg:

Vier Briefe (15.12.1928, 17.12.1933, 20.02.1934, 26.12.1934) an Emmy Ruben. Sig. NRu: Br. 14a-d (teilweise in Bruhns 1998 „Emmi Ruben" publiziert)

Ein Brief (5.12.1936), zwei Postkarten (5.07.1928; 18.12.1937) und eine undat. Einladung zu einer Ausstellung im Haus Hartmanns an Carl Albert Lange. Sig. NC: Bb 068

Staatsarchiv Hamburg:

Neun Briefe (14.08.1921, 15.09.1921, 1.09.1922, 11.09.1945, 25.05.1946, 12.01.1947, 20.01.1958, 7.02.1958, 22.02.1958) an Friedrich Ahlers-Hestermann, Fam. Ahlers-Hestermann. Bestand Nr. 622-1/163, Sig. D 397, Bd. 1: H

Ein Brief (19.08.1929) an Paul Theodor Hoffmann. Bestand Nr. 424-88/27, Sig. 21

Diverse Briefe von Hartmann in den folgenden Akten:

Senatskommission für die Kunstpflege, 363-2, E b 135 (Maler Erich Hartmann 1925-1931)

Senatskommission für die Kunstpflege, 363-2, D 8, Bl. 7 (Besichtigung der im Auftrage der Kunstpflegekommission ausgeführten Wandmalereien usw. in staatlichen Gebäuden 1929-1933)

Kulturbehörde I, 363-6 I, B 50 (Bergung von Kulturgütern 1943-1946)

Kulturbehörde I, 363-6 I, A 75 (Ehrenrenten und andere Ehrungen für Künstler, Schauspieler usw. 1943-1957)

Kulturbehörde II, 363-6 II, 32-040.4/1 Bd. 1 (Ausstellung Hamburger Künstler in Salzburg 1963)

Archiv Hamburger Kunsthalle:

Ein Brief (05.06.1935) an Harald Busch. Box L 102, zurückgegebene Leihgaben von Einzelpersonen. Transkript im Anhang 11.1.1.

Archiv Kunstverein Hamburg

Anmeldeformular von Hartmann für eine Ausstellungsbeteiligung (26.07.1942) und eine Postkarte (28.09.1942). Beide im Ordner: „Korrespondenz Kunstverein in Hamburg. Norddeutsche Aquarelle und Kleinplastik. Formulare und Korrespondenz A – K 1942“

Archiv Hochschule für Bildende Künste Hamburg

Diverse Briefe an verschiedene Personen ab 1946 in der Personalakte von Erich Hartmann abgeheftet, o. Sig.

Archiv Schlieker-Haus, Bochum

40 Briefe an Hans-Jürgen Schlieker von 1964-1974, o. Sig.

Stadtbibliothek Wuppertal

Ein Brief (13.08.1917) an Wolfgang Springmann. Sig.: Hartmann, E. / A1

Deutsches Literaturarchiv, Handschriftenabteilung, Marbach/Neckar

Ein Brief (15.03.1916) an Felix Hollaender. Sig.: A: Hollaender

## 11.2. Kritiken

Fr. K.: Bildende Kunst. Ausstellung im Städtischen Museum, in: 3. Beilage zum Täglichen Anzeiger für Berg und Mark Elberfeld, 17.10.1909, o. S.

„Mit zwei beachtenswerten Arbeiten führt sich Erich Hartmann, ein junger Elberfelder, ein, der in Düsseldorf, München und Paris eifrigem Studium obgelegen hat. Das Freilichtbildnis verrät Vorliebe für eine kühne Auffassung, die dem koloristischen Können keine zu leichte Aufgabe stellt. Solche Bilder sind stets interessant, wenn auch die Aufgabe nicht einmal so gut wie hier gelöst ist. Auch das Selbstporträt verdankt seine Entstehung dem Mensche, ein Licht- und Schattenproblem zu lösen, das sich ergibt, wenn die Gestalt am sonnigen Fenster steht und gegen das Licht gemalt wird. Wie das Licht die äußeren Umrisse beginnt aufzulösen und den Farben die Kraft nimmt, so dass die Palette monoton wird, ist hier mit sicherer Hand zur Darstellung gebracht. Dem impressionistischen Charakter entspricht die breite Pinselführung. Weiterem von dem jungen Künstler darf man mit Interesse entgegensehen."

Fr. K.: Bildende Kunst. Städtisches Museum, in: 4. Beilage zum Täglichen Anzeiger für Berg und Mark Elberfeld, 19.06.1910, o. S.

„Kraftvoll hat sich Erich Hartmann – München entwickelt. Seine Porträtköpfe verraten ein herbes Formempfinden, das stets die große Linie betont. Dagegen atmen einige romantisch stille Ecken ein ebenso starkes poetisches Empfinden, das auch die leisen Töne nicht überhört. Interessant sind die hervorragenden Linoleumdrucke, deren ‚Platten' in den verschiedenen Zuständen ausgelegt sind und das Verfahren erklären. Zweifellos ist dieses Plattenmaterial sehr geeignet, Blätter zu schaffen, die in ihrer Weichheit die Mitte zwischen dem farbigen Holzschnitt und der farbigen Radierung halten."

Fr. K.: Vierte Ausstellung der Bergischen Kunstgenossenschaft, in: General-Anzeiger für Elberfeld-Barmen, 8.10.1910, o. S.

„Erich Hartmann leistet sehr Tüchtiges. Der Künstler, der seine Studien in Düsseldorf, München und Paris absolvierte, steht auf dem Boden eines gesunden Impressionismus. Er hat in der Hauptsache einige Sujets aus Hamburg geschildert, die voller Farbenlust stecken und die ehrliche Künstlerfreude am geschauten verraten. Auch den Elberfelder Neumarkt hat er gemalt, und ist dabei außerordentlich kouragiert in die Farbe gegangen. Es ist bemerkenswert, dass die hellsatten Töne überall ohne Dissonanz zusammenklingen. Nur

wirkt unseres Erachtens der Hintergrund – Rathaus, Jubiläumsbrunnen – hiergegen zu farbenschwach, wenngleich man die damit bezweckte Absicht des Malers begreift."

Fr. K.: Bildende Kunst, in: 4. Beilage zum Täglichen Anzeiger für Berg und Mark Elberfeld, 2.04.1911, o. S.

„In der Hartmannschen Buchhandlung am Neumarkt hat Erich Hartmann, einer der jüngsten Elberfelder Maler, eine Anzahl von Gemälden und Radierungen ausgestellt. Der viel versprechende Künstler überraschte schon im vergangenen Jahre durch seine energische sichere Sprache eines Impressionismus, der bei jedem weniger künstlerisch empfindenden Maler ein Scheitern bedeuten würde. Die neue Ausstellung läßt eine neue Steigerung erkennen; am höchsten steht wohl die Ansicht vom Katharinenfleet in Hamburg. Wir stehen nicht an, das Bild in seiner Art als vollendet zu bezeichnen. Die hervorgerufene Illusion erregt Staunen; hier ist erreicht, was die Kunst eben zur Kunst macht: aus einem scheinbar irren und zwecklosen Gestrichel bildet sich, in richtiger Entfernung gesehen, ein lebensvoller, in Farben und Formen täuschend wahrer Anblick eines Ausschnittes von Hamburg. Immer wieder bewundert man, wie mit sicherem, kühnem Griffe das Allerwesentlichste erfaßt und zur Vorstellung jedes kleinen Einzeldinges gezwungen wird. Wie tief steht unter solcher Beherrschung der künstlerischen Mittel das kindische Gestammel der Neu-Münchener und Genossen! Erich Hartmann lebt und schafft in München. Von seinem Fleiße, der nicht im letzten Grunde die Ursache seiner Erfolge ist, zeugt die verhältnismäßig große Zahl seiner Radierungen, unter denen die Porträts eine besondere Begabung nach dieser Richtung erkennen lassen. Dem weiteren Aufstieg des jungen Elberfelders darf man mit Spannung entgegensehen."

Fr. K.: Kunsthandlung Hartmann, in: 4. Beilage zum Täglichen Anzeiger für Berg und Mark Elberfeld, 5.05.1912, o. S.

„In einer Ausstellung von zahlreichen großen und kleinen Gemälden und Radierungen gestattet Erich Hartmann einen Überblick über sein früheres und jetziges Schaffen. In den kleinen Oel- und Aquarellskizzen ist unsere engere Heimat in ihren schönsten Winkeln und Fleckchen mit naturfrohem Sinn geschildert. Man wird darin seine besondere persönliche Note erblicken können; vielleicht aber gerade deshalb wird das größere Publikum Gefallen daran finden. […] Die neueren Arbeiten des jungen Hartmann haben ihre Vorwürfe der Eisenindustrie entnommen. Wir sehen Arbeiter beim ziehen der Eisenschienen, die rotglühend das Dunkel durchleuchten. Es ist müßig, hier an Menzels Eisenwerk zu

erinnern, das mit einem Schlage ein derartiges Bild salonfähig machte und zahllose Anregungen gab. Hartmann hat die grellen Töne gedämpft; die herkulischen Männergestalten in blauen Kitteln und die rote Feuers- und Eisenglut scheinen durch den blauen Dunst, der den Vorgängen seinen Grundton aufdrückt und die Konturen vereinfacht. Das Kleinliche der Dinge verschwindet, die Formen werden monumental. Dazu kommt dann noch der Reiz des Geheimnisvollen in dem Dunst, der Tiefen noch verstärkt. Der junge Künstler hat die auf ihn gesetzten Hoffnungen bisher erfüllt, zur Freude eines jeden Elberfelders, der stolz ist auf jede künstlerisch mit Erfolg schaffende Kraft, die aus der Vaterstadt hervorgeht."

Fr. K.: Ausstellung Erich Hartmann, in: 7. Beilage zum Täglichen Anzeiger für Berg und Mark Elberfeld, 15.12.1912, o. S.
„Wiederholt wurde an dieser Stelle auf das starke Talent eines jungen Elberfelder Malers, auf Erich Hartmann, hingewiesen. […] In der väterlichen Kunsthandlung am Neumarkt steht jetzt eine Anzahl von Oelgemälden, Aquarellen und Radierungen zur Besichtigung. Der strebsame Künstler scheint in eine neue Phase seiner Entwicklung eingetreten zu sein. Vor einiger Zeit weilte er in einem Dortmunder Industriebezirk, wo er überaus kräftige Bilder malte, die uns den Menschen bei der Bezwingung des glühend flüssigen Metalles zeigen. Er liebte, die massigen Gestalten in dämmernden Raum zu stellen; silhouettenhaft hoben sie sich aus dem blauen Dunst ab. So waren diese Bilder trotz der markigen Darstellung des Vorganges ausgesprochen tonig. Dann war Hartmann in Hamburg, wo er vorher schon gemalt hatte, als er noch die sonnigen klaren Farben aussuchte. Wie er zurzeit unseres Stadtjubiläums unseren Samstagmarkt in kühnster Impression malte wie etwa eine Piazza d' Erbe (jetzt in Barmer Privatbesitz), so auch ein Hamburger Hafenbild so sonnig, dass man eher an Venedig als an Hamburg denkt. Nun hängt neben diesem farbigen Bilde ein Hamburger Bild der letzten Zeit; es ist ganz Ton und Duft wie ein schottisches Bild. Kräftig tritt vor die verdämmernde Wasserferne eine ungeschlachte Dükdalbe. Auch ein Kinderporträt zeigt, wie Hartmann auf vornehme Tonigkeit ausgeht. Jetzt ist er nach Paris gegangen; ihm wird der Aufenthalt von Nutzen sein, da er sich bereits gefestigt hat und nicht als Unreifer in den Hexensabbat neurasthenischer Fratzenhaftigkeit gezogen werden kann. Denn es gibt auch noch gute Pariser Kunst. Verschiedene Skizzen sind im Bergischen und Thüringen gemalt. Die Radierungen behandeln fast alle stimmungsvoll Motive von der unteren Elbe."

N. N.: Württembergischer Kunstverein, in: Schwäbische Chronik des schwäbischen Merkurs, Mittagsblatt, 4.02.1913, o. S.
„Erich Hartmann ist uns bis jetzt nicht bekannt gewesen, er zeichnet ‚Paris', ist aber wohl nur zu Studienzwecken dort. Seine Landschaften, meist Heidemotive, sind gut, tüchtig, ernsthaft, aber nicht sehr persönlich, das Selbstbildnis ist eine gute Lichtstudie, wirklich künstlerisch interessant ist der Akt, der sich so feintönig von der grauen Wand abhebt."

Kbg.: Kaiser Wilhelm-Museum. Weihnachtsausstellung der Bergischen Kunstgenossenschaft, in: 1. Beilage zur Bergisch-Märkischen Zeitung, 11.12.1914, o. S.
„Erich Hartmann erweist sich in seinen Arbeiten als ein großer Könner. Sein ‚Heidehügel mit Morgenwolken' ist voller Stimmung. Ausgezeichnete farbige Qualitäten zeigt ein Stilleben, sowie die Naturstudien von der Seine, namentlich ‚Seine-Ueberschwemmung'. In leuchtenden, saftigen Farben gehalten ist die eigenartig-expressionistische ‚Chartres Farbenstudie', die ein prächtiger Vorwurf für ein Glasfenster wäre."

## 11.3. Verzeichnis der Ausstellungen

**1909** Bergische Kunstgenossenschaft: Gruppenausstellung im Städtischen Museum Elberfeld

**1910** Bergische Kunstgenossenschaft: Gruppenausstellung im Städtischen Museum Elberfeld

Bergische Kunstgenossenschaft: *4. Ausstellung der Bergischen Kunstgenossenschaft* im Kunstverein Barmen

Ausstellungsbeteiligung *Graphische Künste* in Leipzig

**1911** Münchner Sezession: *Frühjahrsaustellung* in München

Kunst- und Buchhandlung Hartmann Elberfeld: *Gemälde und Aquarelle von Erich Hartmann*

Kunst- und Buchhandlung Hartmann Elberfeld: *Gemälde und Radierungen von Erich Hartmann*

**1912** Münchner Sezession: *Frühjahrsausstellung* in München

Kunst- und Buchhandlung Hartmann Elberfeld: *Gemälde, Aquarelle und Radierungen von Erich Hartmann*

Kunstfreunde am Rhein: Ausstellung diverser Maler im Lothringischen Kunst und Kunstgewerbeverein Metz

Kunstmuseum Essen: *Jubiläumsausstellung – Die Industrie in der Bildenden Kunst*

Bergische Kunstgenossenschaft: Gruppenausstellung im Kunstverein Barmen

Kunst- und Buchhandlung Hartmann Elberfeld: *Gemälde, Aquarelle und Radierungen von Erich Hartmann*

Ausstellungsbeteiligungen Kunstverein Jena, Kunstverein Heidelberg und Hannover, Krefeld und Kiel

Kunst- und Buchhandlung Hartmann Elberfeld: *Erich Hartmann. Ölgemälde, Aquarelle und Radierungen*

**1912/13** Museum der bildenden Künste Leipzig: *Ölgemälde von Erich Hartmann*

**1913** Württembergischer Kunstverein: Ausstellung diverser Maler

Bergische Kunstgenossenschaft: Gruppenausstellung

Ausstellungsbeteiligungen Kunsthalle Barmen, Kunstverein Karlsruhe und Kunstverein für Rheinland und Westfalen in Düsseldorf

**1914** Münchner Sezession: *Frühjahrsausstellung* in München

Bergische Kunstgenossenschaft: *Weihnachtsausstellung* im Kaiser Wilhelm-Museum Krefeld

**1915** Bergische Kunstgenossenschaft: Gruppenausstellung

**1917** Bergische Kunstgenossenschaft: Gruppenausstellung im Kaiser-Wilhelm-Museum Krefeld

Bergische Kunstgenossenschaft: Gruppenausstellung

**1918** Bergische Kunstgenossenschaft: Gruppenausstellung im Kunstverein Barmen

Ausstellungsbeteiligungen Kunsthütte Chemnitz, Museums-Verein Elberfeld

**1919** Kunsthalle Hamburg: *Juryfreie Ausstellung von Werken der aus dem Heeresdienste entlassenen bildenden Künstler von Hamburg, Altona und Umgegend*

Bergische Kunstgenossenschaft: Gruppenausstellung

Kunstpalast Düsseldorf: *Das junge Rheinland*

Ausstellungsbeteiligungen Hagen und Mannheim

**1919/20** Hamburgische Sezession: *1. Ausstellung der Hamburgischen Sezession* in den Kunstsälen Bock, Hamburg

**1920** Kunstverein Hamburg: *Hamburgische Künstlerschaft – Frühjahrsausstellung*

Kunstpalast Düsseldorf: *Grosse Kunstausstellung*

Elberfelder Museumsverein: *Die Wupper (Barmen) und Walter Ophey* im Lohmannhaus

**1921** Beteiligung an der internationalen Ausstellung in Genf

Hamburgische Sezession: *2. Ausstellung Hamburgische Sezession* in den Räumen des Kunstvereins in der Kunsthalle Hamburg

Kunstverein Hamburg: *16. Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes* in den oberen Räumen der Alten Kunsthalle Hamburg

Dresden: *Kunst-Ausstellung*

**1922** Hamburgische Sezession: *3. Ausstellung der Hamburgischen Sezession* in der Kunsthalle Hamburg

**1923** Hamburgische Sezession: *4. Ausstellung der Hamburgischen Sezession*

**1924** Hamburgische Sezession: *5. Ausstellung der Hamburgischen Sezession*

Ausstellungsbeteiligung *Italien im Spiegel deutscher Kunst* in Essen

Ausstellungsbeteiligungen Wiesbaden, Stettin und Münster

**1925** Kunstverein Barmen: *Elberfelder Maler* in der Ruhmeshalle

Freunde der Kunsthalle Hamburg und Kunstverein Hamburg: *Leihausstellung aus Hamburgischem Privatbesitz* in der Kunsthalle Hamburg

Kunsthalle Hamburg: *Juryfreie Ausstellung zur Förderung Hamburgischer Künstler*

**1926** Altonaer Künstler-Verein: *Frühjahrsausstellung* im Altonaer Museum Hamburg

Hamburger Kunstverein: *Europäische Kunst der Gegenwart*

Hamburgische Sezession: *7. Ausstellung der Hamburgischen Sezession*

**1928** Hamburgische Sezession: *8. Ausstellung der Hamburgischen Sezession* in der Kunsthalle Hamburg

Norishalle Nürnberg: *Deutsche Kunst der Gegenwart*

Galerie Neumann-Nierendorf Berlin: *Das junge Hamburg*

**1929** Hamburgische Sezession: *9. Ausstellung der Hamburgischen Sezession verbunden mit einer Sonderausstellung neue europäische Kunst* im Kunstverein Hamburg in der Kunsthalle Hamburg

**1929** Altonaer Künstlerverein: *Kunstausstellung Altona. Malerei. Plastik. Graphik*

**1930** Kunstverein Hamburg: *Hamburgische Künstler* im neuen Gebäude des Kunstvereins

**1931** Hamburgische Sezession: *10. Ausstellung der Hamburgischen Sezession verbunden mit einer Sonderausstellung Karl Schneider – Architektur* in der Kunsthalle Hamburg

Freunde der Kunsthalle und Hamburgische Künstlerschaft: *Kunst ist Not* in der Kunsthalle Hamburg

**1931/32** *Junge Hamburger Kunst* in Göteborg, Kopenhagen und Köln

**1932** Hamburgische Sezession: *11. Ausstellung der Hamburgischen Sezession. Gemälde, Plastik, Aquarelle, Grafik* im Kunstverein Hamburg

**1933** Hamburgische Sezession: *12. Ausstellung der Hamburgischen Sezession. Gemälde – Plastik – Architektur* in der Kunsthalle Hamburg

Deutscher Künstlerbund: *Erste Ausstellung Deutscher Künstlerbund. Aquarelle, Zeichnungen, Bildhauerwerke* im Kunstverein Magdeburg

Deutscher Künstlerbund: *Erste Ausstellung Deutscher Künstlerbund. Aquarelle, Zeichnungen, Bildhauerwerke* im Heimatmuseum Saarbrücken

Kunstverein Hamburg: *Ausstellung Norddeutschland. Landschaft und Mensch*

**1934** Kunstverein Hamburg: *Deutsche Aquarelle der Gegenwart*

**1934/35** Kunstraum Lüders Hamburg: *Aquarelle*

**1935** Jüdische Gesellschaft für Kunst und Wissenschaft in Hamburg e. V.: *Kunst der letzten hundert Jahre aus hamburgischem jüdischem Privatbesitz und Ausstellung Hamburger jüdischer Kunsthandwerker* im Haus der Deutsch-Israelitischen Gemeinde

Hamburger Kunsthalle: Ausstellung diverser Maler

**1935** Ausstellungsleitung e. V. und Kunstverein Hamburg: *Maler, Bildhauer, Architekten stellen aus* im Kunstverein Hamburg

**1936** Kunstverein Hamburg: *Malerei und Plastik in Deutschland*

Arbeits- und Ausstellungsgemeinschaft westdeutscher Künstlergruppen „Westfront“: *Freie Kunst im neuen Staat* in Essen

**1937** Kunstverein Hamburg: *Frühjahrs-Ausstellung Hamburger Künstler. Malerei, Graphik, Plastik* in der Kunsthalle Hamburg

Städtische Kunstsammlung Duisburg: *Große Aquarellschau der jungen deutschen Kunst*

**1937/38** Kunstverein Hamburg: *Hamburger Maler auf Reisen. Studien. Skizzen. Bilder* in der Kunsthalle Hamburg

**1938/39** Kunstverein Hamburg: *Hamburger Künstler* in der Kunsthalle Hamburg

**1939** Kunstverein Hamburg: *Der Hamburger Hafen* in der Kunsthalle Hamburg

**1940** Kaiser-Wilhelm Museum Krefeld: *Hamburg. Stadt – Hafen – Landschaft. Gemälde, Aquarelle, Graphik. Hamburger Künstler*

Gesellschaft zur Förderung der Düsseldorfer bildenden Kunst: *Frühjahrsausstellung Düsseldorf* in der Kunsthalle Düsseldorf

Folkwang Museum Essen: *Hamburg. Stadt, Hafen, Landschaft*

Städtische Kunstsammlungen Duisburg: *Das Ereignisbild*

Kunstverein Hamburg: *Deutsche Graphik*

**1941** Kunstverein Hamburg: *Hamburger Künstler – Herbstausstellung*

**1942** Gesellschaft zur Förderung der Düsseldorfer bildenden Kunst: *Frühjahrsausstellung Düsseldorf* in der Kunsthalle Düsseldorf

Suermondt-Ludwig-Museum Aachen: *Aquarellmaler der Gegenwart*

**1942** Kölnischer Kunstverein: *Der Deutsche Westen Köln 1942. Malerei und Plastik der Gegenwart*

Kunstverein Hamburg: *Norddeutsche Aquarelle und Kleinplastik*

**1943** Kunstverein Hamburg: *Auswärtige und Hamburger Künstler*

Griffelkunst-Vereinigung: *Erich Hartmann und Irmgard Kanoldt* in der Siedlungsschule Langenhorn-Nord

**1944** Kulturring Hamburg-Bergedorf: *Norddeutsche Landschaften*

**1945** Hamburgische Sezession: *1. Ausstellung der Hamburgischen Sezession* in den Räumen von Dr. Ernst Hauswedell, Hamburg

**1946/47** Hamburgische Sezession: *2. Ausstellung der Hamburgischen Sezession* im Kunstkabinett Hauswedell

**1947** Galerie Bremer Berlin: *Karl Kluth, Fritz Kronenberg, Erich Hartmann, Hans Martin Ruwoldt*

**1948** Kunsthandlung Bock Hamburg: *Hamburgische Sezession*

Kunstverein Hamburg: *Erich Hartmann und Hans Ruwoldt* in der Hamburger Kunsthalle

Kaiser Wilhelm-Museum Krefeld: *Erich Hartmann*

**1949** Kunstverein Flensburg: *Hamburgische Sezession* im Städtischen Museum Flensburg

*Erich Hartmann* in Duisburg

Hamburger Kunsthalle: *30 Jahre Hamburgische Sezession*

Ausstellungsbeteiligung Kunsthalle Bremen

**1951** Städtisches Gustav-Lübcke Museum Hamm: Ausstellung diverser Maler

Kunstverein Hamburg: *Allgemeine Hamburger Kunstausstellung* in der Hamburger Kunsthalle

**1952** Hamburgische Sezession: *Bild und Raum* in der Hamburger Kunsthalle

Kulturkreis im Bundesverband der deutschen Industrie: *Die Industrie als Kunstmäzen* in der Hamburger Kunsthalle

**1952/53** BBK Hamburg: *Hamburger Künstler* im Kunstverein Hamburg in der Hamburger Kunsthalle

**1954** Städtisches Kunsthaus Bielefeld: *Sechs Hamburger Maler*

**1955** Hamburger Kunsthalle: *Neue Erwerbungen der Hamburger Kunsthalle 1945-1955*

BBK Hamburg: *Hamburger Künstlerschaft* in der Halle der Nationen (Planten un Bloomen)

**1956** BBK Hamburg: *Hamburger Künstler* in der Halle der Nationen (Planten un Bloomen)

Kunst- und Museumsverein Wuppertal: *Drei Hamburger Maler. Hartmann, Kluth, von Merveldt*

**1957** BBK Hamburg: *Hamburger Künstler* in der Halle der Nationen (Planten un Bloomen)

**1958** Kunstverein Hamburg: *Erich Hartmann. Gemälde aus den Jahren 1948-1957* in der Hamburger Kunsthalle

BBK Hamburg: *Hamburger Künstler* in der Halle der Nationen (Planten un Bloomen)

**1959** BBK Hamburg: *Hamburger Künstler* in der Halle der Nationen (Planten un Bloomen)

**1960/61** *Jahresschau Bergischer Künstler* in Wuppertal

**1963** Galerie des Mirabell-Casinos Salzburg: *Hamburger Künstler in Salzburg*

Kunsthaus Hamburg: *Hamburger Kunst von 1912 bis heute*

**1965** Kunsthaus Hamburg: *Hamburger Künstler*

Kunsthaus Hamburg: *10 Jahre Edwin Scharff-Preis*

**1966** Kunsthaus Hamburg: *Erich Hartmann. Übersicht über sechs Jahrzehnte*

**1971** Kunsthaus Hamburg: *Erich Hartmann*

**1976** Altonaer Museum Hamburg: *Erich Hartmann. Aquarelle, Graphiken, Zeichnungen*

Von der Heydt-Museum Wuppertal: *Erich Hartmann – Gemälde*

Hamburger Kunsthalle: *20. Jahre Stiftung zur Förderung der Hamburgischen Kunstsammlungen. Ausstellung einer Auswahl von Erwerbungen 1956-1975*

**1976/77** Kunsthalle Bremen: *Erich Hartmann*

Altonaer Museum Hamburg: *Nidden und die kurische Nehrung. Norddeutsche Künstlerkolonien I*

**1977** Ostdeutsche Galerie Regensburg: *Nidden und die kurische Nehrung. Norddeutsche Künstlerkolonien I*

**1978** Schloß Gottorf: *Kunst und Kunsthandwerk des 20. Jahrhunderts aus Eigenbesitz*

**1979** Schloß Gottorf: *Kunst des 20. Jahrhunderts im Schleswig-Holsteinischen Landesmuseum*

**1982** Galerie Pro Arte Hamburg: *Hamburgische Sezession*

**1983** Schloß Gottorf: *Künstlerinsel Sylt*

Hamburger Kunsthalle: *Verfolgt und Verführt. Kunst unterm Hakenkreuz in Hamburg*

**1985** Altonaer Museum Hamburg: *Wiedersehen und neu entdecken*

**1989** Jüdisches Museum Rendsburg und Bamberger Haus: *Erich Hartmann*

**1990** Galerie Elbdörfer Hamburg: *Erich Hartmann* in den Räumen der Patriotischen Gesellschaft Hamburg

Galerie Herold Hamburg: *Das Werk Erich Hartmanns*

**1990/91** Altonaer Museum: *Altonaer Künstlerverein 1905 – 1939*

**1992** Galerie Herold Hamburg: *Die Hamburgische Sezession*

**1993** Kulturreferat München: *Expressiver Realismus. Maler der verschollenen Generation* in der Galerie des Rathauses München

Kunsthalle Wilhelmshaven: *Expressiver Realismus. Maler der verschollenen Generation*

Galerie der Stadt Aschaffenburg: *Expressiver Realismus. Maler der verschollenen Generation* in der Jesuitenkirche Aschaffenburg

Galerie Herold Hamburg: *Kunst in Hamburg 1870-1930*

**1994** Kunstamt Wedding Berlin: *Expressiver Realismus. Maler der verschollenen Generation* im Rathaus Wedding

Universitätsmuseum Marburg: *Expressiver Realismus. Maler der verschollenen Generation*

Museum Höxter-Corvey: *Expressiver Realismus. Maler der verschollenen Generation* im Schloß Corvey

**1995** Galerie Herold Hamburg: *Norddeutsche Kunst des Impressionismus und Expressionismus*

**1996** Kulturamt der Stadt Eisenach: *Testamente. Biblische Themen in der Kunst des expressiven Realismus* in der Predigerkirche und im Thüringer Museum zu Eisenach

Kloster Cismar: *Sammlung Hermann-Josef Bunte. Malerei um 1900. Sonderleistungen der Klassischen Moderne. Die Hamburgische Sezession. Der neue Realismus*

**1998** Hamburgische Landesbank: *Erich Hartman. Aquarelle, Grafiken und Ölbilder*

**2000** Galerie Elbdörfer Hamburg: *Erich Hartmann*

**2001** Haus am Waldsee Berlin: *Malerei der Hamburgischen Sezession*

**2002** Hamburger Sparkasse: *Die Kunstsammlung der Hamburger Sparkasse. Die Hamburgische Sezession*

**2003/04** Hamburger Kunsthalle: *Die 20er Jahre in Hamburg*

**2004** Hamburger Sparkasse: *Expressionistischer Aufbruch in Hamburg*

**2005** Hamburger Sparkasse: *Die Kunstsammlung der Hamburger Sparkasse – Neuerwerbungen*

**2006** Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg: *Expressionismus um 1920 in Hamburg*

**2007** Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg: *Muse und Modell. Frauen in Bildern der Hamburgischen Sezession*

**2007** Hamburger Sparkasse: *Künstlerische Tendenzen nach 1945 in Hamburg*

## 11.4. Abkürzungen

| | |
|---|---|
| Abb. | Abbildung |
| Abb. Nr. | Abbildungsnummer |
| Abb. S. | Abbildung auf Seite |
| Aufl. | Auflage |
| Ausst. | Ausstellung |
| AVK | Archiv für verfolgte Künstler, Warburg-Haus Hamburg |
| BBK | Berufsverband bildende Künstler |
| BKG | Bergische Kunstgenossenschaft |
| Bl. | Blatt |
| ca. | Circa |
| evtl. | Eventuell |
| HfBK | Hochschule für Bildenden Künste Hamburg |
| Inv. Nr. | Inventar Nummer |
| Kat. | Katalog |
| KB | Kunst am Bau |
| LEH | Liste Erich Harmann |
| NEH | Nachlass Erich Hartmann |
| Nr. | Nummer |
| o. Bl. | Ohne Blattnummer |
| o. S. | Ohne Seite |
| P | Papierarbeit |
| S. | Seite |
| S. / s. | Siehe / siehe |
| Sig. | Signatur |
| Sp. | Spalte |
| StA HH | Staatsarchiv Hamburg |
| T. | Tafel |

## 12. Archivalische Quellen

Staatsarchiv Hamburg

Senatskommission für die Kunstpflege, 363-2, E b 135 (Maler Erich Hartmann 1925-1931)

Senatskommission für die Kunstpflege, 363-2, A 5 (Bewilligung für die Hilfe von Mitteln für die Künstlerhilfe, zur Verwendung durch die Senatskommission für Kunstpflege 1925-1934)

Senatskommission für die Kunstpflege, 363-2, D 11 (Wandmalereien im Studentenhaus)

Senatskommission für die Kunstpflege, 363-2, B 11 (Staatliche Hilfe für freie Künstler 1929-1930)

Senatskommission für die Kunstpflege, 363-2, D 8 (Besichtigung der im Auftrage der Kunstpflegekommission ausgeführten Wandmalereien usw. in staatlichen Gebäuden 1929-1933)

Senatskommission für die Kunstpflege, 363-2, J 13 (Begründung einer Organisation und Maβnahmen zur Nothilfe für die bildenden Künstler Hamburgs sowie Sitzungsberichte des Kuratoriums für die Nothilfe 1931-1933)

Kulturbehörde I, 363-6 I, A 73 (Unterakte Amsinck-Stiftung 1934-1949)

Kulturbehörde I, 363-6 I, B 50 (Bergung von Kulturgütern 1943-1946)

Kulturbehörde I, 363-6 I, A 75 (Ehrenrenten und andere Ehrungen für Künstler, Schauspieler usw. 1943-1957)

Kulturbehörde II, 363-6 II, 30-55.8 Bd. 1 (Edwin Scharff-Preis)

Kulturbehörde II, 363-6 II, 32-040.4/1 Bd. 1 (Ausstellung Hamburger Künstler in Salzburg)

Hochschulwesen II, 361-5 II, W h 38 Bd. 1 (Unterstützung Hamburger Künstler)

Fam. Ahlers-Hestermann. Bestand Nr. 622-1/163, Sig. D 397, Bd. 1: H

Paul Theodor Hoffmann. Bestand Nr. 424-88/27, Sig. 21

AVK, Warburg-Haus Hamburg

960 Briefe und Postkarten von Erich Hartmann an seine Familie und Bekannte vom 12.08.1905 bis 7.06.1973

Tagebuch von Erich Hartmann

Staatsbibliothek Hamburg

Vier Briefe (15.12.1928, 17.12.1933, 20.02.1934, 26.12.1934) an Emmy Ruben. Sig. NRu: Br. 14a-d (teilweise in Bruhns 1998 „Emmi Ruben“ publiziert)

Ein Brief (5.12.1936), zwei Postkarten (5.07.1928, 18.12.1937) und eine undat. Einladung zu einer Ausstellung im Haus Hartmanns an Carl Albert Lange. Sig. NC: Bb 068

Archiv der Hamburger Kunsthalle

Mappe SLG 5, Buchstabe H

Box L 102, zurückgegebene Leihgaben von Einzelpersonen

Archiv Kunstverein Hamburg

Pressemappe „Kunstverein Hamburg. Kritiken. 1926-1928“

Pressemappe „Kunstverein Hamburg. Kritiken. 1928-1930“

Ordner „Kunstverein in Hamburg. Norddeutsche Aquarelle und Kleinplastik. Formulare und Korrespondenz A – K 1942“

Archiv der Hochschule für Bildende Künste in Hamburg

Personalakte Erich Hartmann

Archiv Schlieker-Haus, Bochum

40 Briefe an Hans-Jürgen Schlieker von 1964-1974, o. Sig.

## 13. Bibliografie

### 13.1. Literaturverzeichnis


Ahlers-Hestermann, Friedrich: Die Kunstschule Gerda Koppel, in: Der Kreis 12 (1929), S. 727-729.

Ahlers-Hestermann, Friedrich: Pause vor dem dritten Akt, Hamburg 1975.

Allgeyer, Julius: Anselm Feuerbach. Sein Leben und seine Kunst, 2 Bde., 2. Aufl., Stuttgart 1904.

Arnold, Matthias: Die ignorierte „Parallelkunst". Expressive Gegenständlichkeit des 20. Jahrhunderts in Deutschland, in: Expressive Gegenständlichkeit. Schicksale figurativer Malerei und Graphik im 20. Jahrhundert: Werke aus der Sammlung Gerhard Schneider, hrsg. von Gerhard Schneider u. a., Bönen 2001, S. 10-21.

Baker, Donna T.: Prato Master, in: The Dictionary of Art, Bd. XX, hrsg. von Jane Turner, London und New York 1996, S. 747f.

Barran, Fritz R.: Kunst am Bau – heute. Wandbild, Relief und Plastik in der Baukunst der Gegenwart, Stuttgart 1964.

Bartmann, Dominik: Werner Gilles, in: 1945-1985. Kunst in der Bundesrepublik Deutschland. Kat. Ausst. Nationalgalerie Berlin 1985/86, hrsg. von der Nationalgalerie Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1985, S. 374.

Baumann, Annette: Muse und Modell. Frauen in Bildern der Hamburgischen Sezession. Kat. Ausst. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg 2007, hrsg. vom Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg 2007.

Baumann, Annette: Ein neues Menschenbild in der Malerei, in: Expressionismus um 1920 in Hamburg. Kat. Ausst. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg 2006, hrsg. vom Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg 2006, S. 109-117.

Baumeister, Willi: Das Unbekannte in der Kunst, 2. Aufl., Köln 1960.

Baumeister, Felicitas und Beye, Peter: Willi Baumeister. Werkkatalog der Gemälde, Bd. II, hrsg. vom Archiv Baumeister, Ostfildern 2002.

Beckett, Samuel: Alles kommt auf so viel an. Das Hamburg-Kapitel aus den „German Diaries" 2. Oktober bis 4. Dezember 1936. Transkribiert und mit einem Nachwort von Erika Tophoven, hrsg. von Roswitha Quadflieg, Hamburg 2003.

Becks-Malorny, Ulrike: Der Kunstverein in Barmen 1866-1946. Bürgerliches Mäzenatentum zwischen Kaiserreich und Nationalsozialismus, Wuppertal 1992.

Behne, Adolf: Die Wiederkehr der Kunst, Leipzig 1919.

Benninghoff, Ludwig: Ausstellung des Hamburger Künstlervereins (Galerie Commeter, Hamburg), in: Der Kreis 9 (1928), S. 538-540.

Benninghoff, Ludwig: Gegenwart oder Wirklichkeit? Zur Kunstausstellung in Altona, in: Der Kreis 10 (1929), S. 602-607.

Benninghoff, Ludwig: Frühling? Zu der Ausstellung der Hamburger Sezession, in: Der Kreis 4 (1932), S. 193-199.

Berend-Corinth, Charlotte: Die Gemälde von Lovis Corinth. Werkkatalog, München 1958.

Berger, Klaus: Japonismus in der westlichen Malerei 1860-1920, München 1980.

Biesenbaum, Anne: Neue Funktionen von Kunst in der Schule durch eine soziale Orientierung an der Zielgruppe Schüler, in: Kunst im Stadtbild. Von „Kunst am Bau“ zu „Kunst im öffentlichen Raum“. Kat. Ausst. Universität Bremen 1976, hrsg. von Sunke Herlyn u. a., Bremen 1976, S. 97-101.

Bißwurm, Ingrid: Das druckgraphische Werk von Peter von Halm (1854-1923), Wehr 1993 (Freiburg Univ. Diss. Schr., 1991).

Bloch, Peter: Lehrer, Lehrszenen, in: Lexikon der christlichen Ikonographie. Allgemeine Ikonographie, Bd. III, hrsg. von Engelbert Kirschbaum, Sonderausgabe, Freiburg im Breisgau 1994 (1971), Sp. 86-88.

Brandt, Henny und Küster, Berndt (Hrsg.): Erich Hartmann. Die Kleinen Formate, o. O. 1995.

Brenner, Hildegard: Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus, Reinbek 1963.

Bruhns, Maike: Anita Rée. Leben und Werk einer Hamburger Malerin (1885-1933), Hamburg 1986.

Bruhns, Maike: Kurt Löwengard (1895-1940). Ein vergessener Hamburger Maler, Hamburg 1989.

Bruhns, Maike (Hrsg.): Gretchen Wohlwill. Eine jüdische Malerin der Hamburgischen Sezession, Hamburg 1989.

Bruhns, Maike: Großstadtkultur und Baukunst. Fritz Schumacher in Hamburg, in: Fritz Schumacher. Reformkultur und Moderne, hrsg. von Hartmut Frank, Stuttgart 1994, S. 91-131.

Bruhns, Maike und Risch-Stolz, Marianne: Heinrich Stegemann (1888-1945). Annäherungen. Kat. Ausst. Hamburger Sparkasse 1998, hrsg. von der Hamburger Sparkasse, Hamburg 1998.

Bruhns, Maike: Emmi Ruben. Ein Lebensbild, in: Kunst in der Verfemung. Die Schenkung Emmi Ruben 1948. Kat. Ausst. Hamburger Kunsthalle 1998, hrsg. von der Hamburger Kunsthalle, Köln 1998, S. 37-42.

Bruhns, Maike: Kluth und Munch, in: Karl Kluth zum 100. Geburtstag. Gemälde 1923-1970. Kat. Ausst. Hamburger Kunsthalle 1998, hrsg. von der Hamburger Kunsthalle, Köln 1998, S. 30-50.

Bruhns, Maike und Risch-Stolz, Marianne (Hrsg.): Heinrich Stegemann (1888-1945). Werkverzeichnis der Graphik, Hamburg 2000.

Bruhns, Maike: Kunst in der Krise, 2 Bde., Hamburg 2001.

Cariou, André: Bande Noire, in: The Dictionary of Art, Bd. III, hrsg. von Jane Turner, London und New York 1996, S. 156.

Delacroix, Eugène: Mein Tagebuch, deutsche Bearbeitung von Erich Hancke, Berlin 1903.

Dirksen, Victor: Munch-Ausstellung in Berlin, in: Der Kreis 1 (1927), S. 268-271.

Döry, Ludwig Baron: Wege zur Abstraktion: Quadriga, in: 1945-1985. Kunst in der Bundesrepublik Deutschland. Kat. Ausst. Nationalgalerie Berlin 1985/86, hrsg. von der Nationalgalerie Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1985, S. 116-119.

Dr. R. Kl.: Ausstellung Hamburgischer Künstler im neuen Gebäude des Kunstvereins, in: Norddeutsche Nachrichten, 10.05.1930, o. S., in: Archiv Kunstverein Hamburg, Pressemappe „Hamburger Kunstverein. Kritiken. 1928-1930“, o. S.

Dube, Wolf-Dieter: Die Künstlergruppe „Brücke“, in: Deutscher Expressionimus 1905-1920 (erweiterte deutsche Ausgabe des amerikanischen Kat.). Kat. Ausst. Guggenheim Museum New York 1980/81, hrsg. von Paul Vogt, München 1981, S. 95-108.

Dühr, Elisabeth: Kunst am Bau – Kunst im öffentlichen Raum. Geschichte und Entwicklung öffentlicher Kunst im Spannungsfeld von Architektur, Städtebau und Kulturpolitik in der Bundesrepublik Deutschland, Frankfurt am Main 1991 (Bochum Univ. Diss. Schr., 1988).

Ebbinghaus, Angelika und Linne, Karsten (Hrsg.): Kein abgeschlossenes Kapitel. Hamburg im „Dritten Reich“, Hamburg 1997.

Eberle, Mathias: Der Weltkrieg und die Künstler der Weimarer Republik. Dix, Grosz, Beckmann, Schlemmer, Stuttgart und Zürich 1989.

Edtmaier, Evelyn und Wachsmann, Marc: Rolf Cavael, in: Brennpunkt Informel. Quellen, Strömungen, Reaktionen. Kat. Ausst. Kurpfälzisches Museum Heidelberg und Kunstverein Heidelberg 1998, hrsg. von Christoph Zuschlag u. a., Köln 1998, S. 56f.

Endicott Barnett, Vivian: Kandinsky. Werkverzeichnis der Aquarelle, Bd. I, 1900-1921, München 1992.

Engelhardt, Katrin: Die Ausstellung „Entartete Kunst“ in Berlin 1938. Rekonstruktion und Analyse, in: Angriff auf die Avantgarde. Kunst und Kunstpolitik im Nationalsozialismus, hrsg. von Uwe Fleckner, Berlin 2007, S. 89-187.

Ewers-Schultz, Ina: Der Hamburger Maler Fritz Flinte (1876-1963). Spurensuche. Kat. Ausst. Hamburger Sparkasse 2000/01, hrsg. von der Hamburger Sparkasse, Hamburg 2000.

Ewers-Schultz, Ina: Fritz Kronenberg zum 100. Geburtstag. Ölbilder und Aquarelle. Kat. Ausst. Hamburger Sparkasse 2001, hrsg. von der Hamburger Sparkasse, Hamburg 2001.

Ewers-Schultz, Ina: Emil Maetzel und Dorothea Maetzel-Johannsen. Ein Künstlerehepaar der Hamburgischen Sezession. Expressionistische Arbeiten, in: Emil Maetzel und Dorothea Maetzel-Johannsen. Kat. Ausst. Hamburger Sparkasse 2001/02, hrsg. von der Hamburger Sparkasse, Hamburg 2001, S. 4-23.

Ewers-Schultz, Ina: Die Hamburgische Sezession 1919-1933 und 1945-1953: Hintergründe zur Entstehung, Auflösung und Neubeginn, in: Die Kunstsammlung der Hamburger Sparkasse. Die Hamburgische Sezession. Kat. Ausst. Hamburger Sparkasse 2002, hrsg. von der Hamburger Sparkasse, o. O. 2002, S. 17-41.

Ewers-Schultz, Ina: Expressionistischer Aufbruch in Hamburg. Kat. Ausst. Hamburger Sparkasse 2004, hrsg. von der Hamburger Sparkasse, o. O. 2004.

Ewers-Schultz, Ina: Künstlerische Tendenzen nach 1945 in Hamburg, in: Künstlerische Tendenzen nach 1945 in Hamburg. Kat. Ausst. Hamburger Sparkasse 2007, hrsg. von der Hamburger Sparkasse, Hamburg 2007.

Etbauer, Theodor Paul: Hamburger Sezession, in: Allgemeine Künstler-Zeitung 3 (1922), S. 7, abgedruckt in: Jaeger und Steckner 1986, S. 93.

Etbauer, Theodor Paul: Die Bilanz der bildenden Kunst in Hamburg, in: Hamburger Anzeiger, 29.03.1923, o. S.

Feilchenfeldt, Walter: Vincent van Gogh – seine Sammler – seine Händler, in: Vincent van Gogh und die Moderne 1890-1914. Kat. Ausst. Folkwang Museum Essen 1990, hrsg. von Georg-Wilhelm Költzsch, Freren 1990, S. 39-46**.**

Flemming, Hanns Theodor: Iphigenie an nördlichen Ufern. Zum Schaffen von Erich Hartmann, in: Die Welt, 15.07.1948, S. 3.

Flemming, Hanns Theodor: Arnold Fiedler, Hamburger Künstler-Monographien des 20. Jahrhunderts, Bd. XIV, hrsg. von der Lichtwark-Gesellschaft, Hamburg 1980.

Flemming, Hanns Theodor: Neues Domizil für Hamburger Maler. Galerie Herold zieht im Januar in eigene Räume am Loogeplatz und zeigt Kunst der Lichtwarkzeit, in: Die Welt, 29.12.1993, S. H5.

Frenzel, Christian Otto (Hrsg.): Kunst am Bau in Hamburg 1947-1958, Hamburg 1959.

Frese, Annette: Auf dem Weg zum Informell, in: Brennpunkt Informel. Quellen, Strömungen, Reaktionen. Kat. Ausst. Kurpfälzisches Museum Heidelberg und Kunstverein Heidelberg 1998, hrsg. von Christoph Zuschlag u. a., Köln 1998, S. 12-25.

Fr. K.: Bildende Kunst. Ausstellung im Städtischen Museum, in: 3. Beilage zum Täglichen Anzeiger für Berg und Mark Elberfeld, 17.10.1909, o. S.

Fr. K.: Bildende Kunst. Städtisches Museum, in: 4. Beilage zum Täglichen Anzeiger für Berg und Mark Elberfeld, 19.06.1910, o. S.

Fr. K.: Vierte Ausstellung der Bergischen Kunstgenossenschaft, in: General-Anzeiger für Elberfeld-Barmen, 8.10.1910, o. S.

Fr. K.: Bildende Kunst, in: 4. Beilage zum Täglichen Anzeiger für Berg und Mark Elberfeld, 2.04.1911, o. S.

Fr. K.: Kunsthandlung Hartmann, in: 4. Beilage zum Täglichen Anzeiger für Berg und Mark Elberfeld, 5.05.1912, o. S.

Fr. K.: Ausstellung Erich Hartmann, in: 7. Beilage zum Täglichen Anzeiger für Berg und Mark Elberfeld, 15.12.1912, o. S.

Fr. K.: Kunst und Wissen. Aquarelle Erich Hartmanns, in: Täglicher Anzeiger für Berg und Mark Elberfeld, 29.10.1924, o. S.

Geelhaar, Christian: Die richtigen Augen der Maler. Zur Rezeption von Cézannes Badenden, in: Paul Cézanne: Die Badenden. Kat. Ausst. Kunstmuseum Basel 1989, Zürich 1989, S. 277-303.

Gercken, Günther: Figurative Malerei nach 1960, in: Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik 1905-1985. Kat. Ausst. Staatsgalerie Stuttgart 1986, hrsg. von Christos M. Joachimides u. a., München 1986, S. 468-471.

Gerdes, Gisela: Stille Verinnerlichung und Reife, in: Die Welt, 11.03.1958, S. 10.

Gohr, Siegfried: Die Kunst der Nachkriegszeit, in: Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik 1905-1985. Kat. Ausst. Staatsgalerie Stuttgart 1986, hrsg. von Christos M. Joachimides u. a., München 1986, S. 461-462.

Goldberg, Gisela u. a.: Albrecht Dürer. Die Gemälde der Alten Pinakothek, hrsg. von den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen München, Heidelberg 1998.

Gosebruch, Ernst: Die Industrie in der bildenden Kunst. Jubiläumsausstellung des Kunstmuseums in Essen, in: Die Kunst für Alle, 27. Jahrgang (1911-1912), München 1912, S. 506-507.

Gries, Carola: Gebhardt, Eduard von, in: Saur. Allgemeines Künstlerlexikon, Bd. 50, hrsg. vom K. G. Saur Verlag, Leipzig und München 2006, S. 478-479.

Grimm, Claus: Stilleben. Die niederländischen und die deutschen Meister, Stuttgart und Zürich 1988.

Grimm, Hermann: Leben Michelangelos, 16. Aufl., Berlin und Stuttgart 1912.

Grimm, Margret: Der Maler Willem Grimm (1904-1986). Leben und Werk, Hamburg 1989.

Gropp, Rose-Marie: Der alte Recke und der Darling, in: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, 3.02.2008, S. 57.

Grotzfeld, Sophia u. a.: Dostojewskij, in: Kindlers neues Literatur-Lexikon, Bd. IV, hrsg. von Walter Jens, München 1989, S. 803-826.

Growe, Bernd u. a.: Dokumentation, in: 1945-1985. Kunst in der Bundesrepublik Deutschland. Kat. Ausst. Nationalgalerie Berlin 1985/86, hrsg. von der Nationalgalerie Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1985, S. 453-616.

Guratzsch, Herwig (Hrsg.): Eduard Bargheer. Retrospektive zum 100. Geburtstag. Kat. Ausst. Schloß Gottorf 2001/02, Köln 2001.

H. R. L.: 7. Ausstellung der Hamburgischen Sezession. Kunstverein, in: Hamburger Anzeiger, 8.01.1927, o. S.

H. R. L.: Die Hamburgische Sezession, in: Hamburger Anzeiger, 16.04.1932, o. S., abgedruckt in: Jäger und Steckner 1983, S. 163.

H. R. L.: Rundgang durch Hamburger Ausstellungen, in: Delphin. Mitteilungen aus dem kulturellen Leben 7 (1948), o. S.

Haftmann, Werner: Malerei im 20. Jahrhundert, 3. Aufl., München 1962.

Hakon: Hamburger Sezession. 7. Ausstellung in der Kunsthalle, in: 8 Uhr Abendblatt, 3.01.1927, o. S., in: Archiv Kunstverein Hamburg, Pressemappe „Hamburger Kunstverein. Kritiken. 1926-1928“, o. S.

Hansen, Dorothee: „Preistreiberei“ oder „Brotkorbinteressen“? Kunsthandel, Preise und Künstlerstreit 1911, in: Van Gogh: Felder. Das Mohnfeld und der Künstlerstreit. Kat. Ausst. Kunsthalle Bremen 2002/03, hrsg. von Wulf Herzogenrath und Dorothee Hansen, Ostfildern-Ruit 2002, S. 186-201.

Hartlaub, Gustav Friedrich (Hrsg.): Neue Sachlichkeit. Deutsche Malerei seit dem Expressionismus. Kat. Ausst. Städtische Kunsthalle Mannheim 1925, Köln 1988 (Nachdruck).

Hartleb, Renate: Der sozialkritische Verismus, in: Realismus und Sachlichkeit. Aspekte deutscher Kunst 1919-1933. Kat. Ausst. Nationalgalerie Berlin 1974, hrsg. von den Staatlichen Museen zu Berlin, Berlin 1974, S. 28-33.

Hartmann, Erich: Selbstporträt, in: Der Kreis 3 (1933), S. 141f.

Hassenpflug, Gustav: Geschichte der Kunstschule Hamburg, Hamburg 1956.

Heise, Carl Georg: Mein Lebenslauf, in: Gedenkworte für Carl Georg Heise und Hildegard Heise, hrsg. von Alfred Hentzen u. a., Verona 1980, S. 19-24.

Held, Jutta: Kunst und Kunstpolitik 1945-49. Kulturaufbau in Deutschland nach dem 2. Weltkrieg, Berlin 1981.

Herding, Klaus: Pablo Picasso. Les Demoiselles d'Avignon. Die Herausforderung der Avantgarde, hrsg. von Michael Diers, Frankfurt am Main 1992.

Herold, Inge: Malerei, in: Menschenbilder. Figur in Zeiten der Abstraktion. Kat. Ausst. Kunsthalle Mannheim 1998/99, hrsg. von Manfred Fath u. a., Ostfildern-Ruit 1998, S. 18-146.

Heydorn, Volker Detlef (Hrsg.): Von Atelier zu Atelier. Mitteilungen für bildende Künstler 2 (1956).

Heydorn, Volker Detlef (Hrsg.): Von Atelier zu Atelier. Mitteilungen für bildende Künstler 3 (1958).

Heydorn, Volker Detlef (Hrsg.): Der Maler Erich Hartmann, in: Von Atelier zu Atelier. Mitteilungen für bildende Künstler 12 (1958), S. 161f.

Heydorn, Volker Detlef: Engagierte Kunst in Hamburg 1848-1971, Schriftenreihe zur Geschichte der Hamburger Kunst, Bd. VII, hrsg. vom Berufsverband bildender Künstler Hamburg, Hamburg 1972.

Heydorn, Volker Detlef: Maler in Hamburg 1886-1945, Bd. I, hrsg. vom Berufsverband bildender Künstler Hamburg, Hamburg 1974.

Heydorn, Volker Detlef: Maler in Hamburg 1945-1966, Bd. II, hrsg. vom Berufsverband bildender Künstler Hamburg, Hamburg 1974.

Heydorn, Volker Detlef: Maler in Hamburg 1966-1974, Bd. III, hrsg. vom Berufsverband bildender Künstler Hamburg, Hamburg 1974.

Heydorn, Volker Detlef: Erich Hartmann, Hamburger Künstler-Monographien zur Kunst des 20. Jahrhunderts, Bd. III, hrsg. von der Lichtwark-Gesellschaft, Hamburg 1976.

Heydorn, Volker Detlef: Eduard Bargheer, Hamburger Künstlermonographien zur Kunst des 20. Jahrhunderts, Bd. V, hrsg. von der Lichtwark-Gesellschaft, Hamburg 1976.

Heydorn, Volker Detlef: Maler werden zwischen Kunst, Politik und Religion, Hamburg 1977.

Heydorn, Volker Detlef: Bildende Kunst und Politik. Erinnerungen eines Nonkonformisten, München 1995.

Hipp, Hermann: Ein bürgerliches Stadthaus mit reicher Vergangenheit, in: uni hh. Berichte. Meinungen aus der Universität Hamburg 3 (1985), S. 34-45.

Hirschfeld, Peter: Hundert Jahre Hamburger Kunst 1832-1932, hrsg. vom Hamburger Künstler-Verein, Hamburg 1932.

Hoffman, Jürgen: Kunst am Bau – Quid pro quo? Bemerkungen zum politischen Mandat öffentlicher Kunst, in: Kunst am Bau. Tagungsband, hrsg. von Ekkehard Krüger, Schleswig 1974, S. 168-179.

Hoffmann, Paul Theodor: Neues Altona 1919-1929. Zehn Jahre Aufbau einer deutschen Großstadt, 2 Bde., Jena 1929.

Hohl, Hanna: Die „Brücke“, hrsg. von Uwe M. Schneede, Nordhorn 1991.

Hulsker, Jan: The complete van Gogh. Paintings, Drawings, Sketches, Oxford 1980.

Humfrey, Peter: Titian. The complete paintings, Brügge 2007.

Italiaander, Rolf: Carl Albert Lange, hrsg. von der Freien Akademie der Künste, Hamburg 1953.

Italiaander, Rolf (Hrsg.): Fritz Kronenberg, Hamburg 1960.

Jaeger, Roland und Steckner, Cornelius (Hrsg.): Zinnober. Kunstszene Hamburg 1919-1933, Hamburg 1983.

Jensen, Jens Christian: Adolph Menzel, Köln 1982.

Junge, Henrike: Wohlfeile Kunst. Die Verbreitung von Künstlergraphik seit 1870 und die Griffelkunst-Vereinigung Hamburg-Langenhorn, Mainz 1989.

Justus, Dirk: Zeitvergleich, in: Zeitvergleich. Kat. Ausst. Galerie Pro Arte Hamburg 1984, Hamburg 1984, o. S.

Kahnweiler, Daniel-Henry: Der Weg zum Kubismus (1920), Stuttgart 1958.

Kampmann, Wanda: Deutsche und Juden. Studien zur Geschichte des deutschen Judentums, Heidelberg 1963.

Kandinsky, Wassily: Über das Geistige in der Kunst, 4. Aufl., Bern-Bümpliz 1952.

Kaschek, Bertram: Paul Cézanne, in: Der Künstler als Kunstwerk. Selbstporträts vom Mittelalter bis zur Gegenwart, hrsg. von Ulrich Pfisterer und Valeska von Rosen, Stuttgart 2005, S. 134.

Kat. Ausst. Eduard Bargheer. Norddeutsche Landschaftsbilder 1929-1939. Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Cismar 1996, Neumünster 1996.

Kat. Ausst. Georg Baselitz. Nationalgalerie Berlin 1996, hrsg. von der Nationalgalerie Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Ostfildern-Ruit 1996.

Kat. Ausst. Alexander Kanoldt 1881-1939. Gemälde, Zeichnungen, Lithographien. Museum für Neue Kunst Freiburg im Breisgau 1987, hrsg. vom Museum für Neue Kunst, Waldkirch 1987.

Kat. Ausst. Karl Kluth zum 100. Geburtstag. Gemälde 1923-1970. Hamburger Kunsthalle 1998, hrsg. von der Hamburger Kunsthalle, Köln 1998.

Kat. Ausst. Rolf Nesch 1883-1975. Retrospektive zum 100. Geburtstag. Wanderausstellung Kloster Cismar u. a. 1993, hrsg. vom Schleswig-Holsteinischen Landesmuseum, Schleswig 1993.

Kat. Ausst. Fritz Winter. Galerie der Stadt Stuttgart 1990, hrsg. von Johann-Karl Schmidt, Stuttgart 1990.

Kat. Ausst. Deutscher Expressionimus 1905-1920 (erweiterte deutsche Ausgabe des amerikanischen Kat.). Guggenheim Museum New York 1980/81, hrsg. von Paul Vogt, München 1981.

Kat. Ausst. Die Badenden. Mensch und Natur im deutschen Expressionismus. Kunsthalle Bielefeld 2000, hrsg. von Thomas Kellein und Jutta Hulsewig Johnen, Ostfildern-Ruit 2000.

Kat. Ausst. Die expressive Geste. Deutsche Expressionisten und afrikanische Kunst. Städtische Galerie Neues Schloss und Bibelgalerie Meersburg am Bodensee 2007, Ostfildern 2007.

Kat. Ausst. Brennpunkt Informel. Quellen, Strömungen, Reaktionen. Kurpfälzisches Museum Heidelberg und Kunstverein Heidelberg 1998, hrsg. von Christoph Zuschlag u. a., Köln 1998.

Kat. Ausst. documenta I Kassel 1955, München 1955.

Kat. Ausst. documenta II Kassel 1959, Bd. Malerei, Köln 1959.

Kat. Ausst. documenta III Kassel 1964, Köln 1964.

Kbg.: Kaiser Wilhelm-Museum. Weihnachtsausstellung der Bergischen Kunstgenossenschaft, in: 1. Beilage zur Bergisch-Märkischen Zeitung, 11.12.1914, o. S.

Klemm, Christian: Weltdeutung – Allegorien und Symbole in Stilleben, in: Stilleben in Europa. Kat. Ausst. Westfälisches Landesmuseum für Kunst- und Kulturgeschichte Münster 1979/80, Münster 1979, S. 140-218.

Knupp, Christine: Erich Hartmann. Paar vor Ziegelei, in: Altonaer Museum, Norddeutsches Landesmuseum Hamburg. Jahrbuch 1974-1975, 12./13. Bd., Erwerbungen 1950-1975, hrsg. von Gerhard Wietek, Hamburg 1975, S. 282.

Kober, Max: Zur bildenden Kunst zwischen 1945 und 1949 auf dem Territorium der heutigen DDR, in: Zwischen Krieg und Frieden – gegenständliche und realistische Tendenzen nach 45. Kat. Ausst. Frankfurter Kunstverein 1980, hrsg. vom Frankfurter Kunstverein, Berlin 1980, S. 25-29.

König, Alexandra: Raum in der Fläche, in: „Flächenland“. Die abstrakte Malerei im frühen Nachkriegsdeutschland und in der jungen Bundesrepublik, hrsg. von Hans Körner, Tübingen und Basel 1996, S. 99-120.

Körner, Hans: Utopien und Enttäuschungen – Eine Einführung in das Thema, in: „Flächenland". Die abstrakte Malerei im frühen Nachkriegsdeutschland und in der jungen Bundesrepublik, Tübingen und Basel 1996, S. 9-19.

Kropmanns, Peter: Auf den Spuren von Paula Modersohn-Beckers Gegenwelt – zu ihren vier Paris-Aufenthalten, in: Paula Modersohn-Becker und die Kunst in Paris um 1900 – Von Cézanne bis Picasso. Kat. Ausst. Kunsthalle Bremen 2008, hrsg. von Anne Buschhoff und Wulf Herzogenrath, München 2007, S. 30-43.

Kruglewsky-Anders, Lieselotte (Hrsg.): 50 Jahre Griffelkunst-Vereinigung. Kunstpädagogik im Geiste Lichtwarks, Hamburg 1977.

Küppers, P. E.: Paula Modersohn, in: Das Kunstblatt 3 (1918), S. 65-69.

Küster, Bernd u. a.: Worpswede 1889-1989. Hundert Jahre Künstlerkolonie, hrsg. vom Landkreis Osterholz, Osterholz-Scharmbeck 1989.

Lavater, Johann Caspar: Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe, 4 Bde., Leipzig 1775-78 (Faksimile-Druck 1969).

Leip, Hans: Hamburgische Sezession, in: Neue Hamburger Zeitung, 21.12.1919, o. S., abgedruckt in: Jaeger und Steckner 1986, S. 79.

Leppien, Helmut R.: Das Neue gegen das Überkommene, in: Kunst ins Leben. Alfred Lichtwarks Wirken für die Kunsthalle und Hamburg von 1886 bis 1914. Kat. Ausst. Hamburger Kunsthalle 1986, Hannover 1986, S. 19-46.

Leppien, Helmut R.: Der Weg in den Abgrund, in: Ausgegrenzt. Kunst in Hamburg 1933-1945. Kat. Ausst. Hamburger Kunsthalle 2005, hrsg. von der Hamburger Kunsthalle, Bremen 2005, S. 41-50.

Lewitzky, Uwe: Kunst für alle? Kunst im öffentlichen Raum zwischen Partizipation, Intervention und neuer Urbanität, Bielefeld 2005.

Liska, Pavel: Die Malerei der Neuen Sachlichkeit in Deutschland, Düsseldorf 1976 (Osnabrück Univ. Diss. Schr., 1976).

Locher, Hubert: Deutsche Malerei im 19. Jahrhundert, Darmstadt 2005.

Lorenz, Karl (Hrsg.): Die Rote Erde (zweite Folge, erstes Buch), Hamburg 1922.

Luckhardt, Ulrich: „…diese der edlen Kunst gewidmeten Hallen". Zur Geschichte der Hamburger Kunsthalle, hrsg. von der Hamburger Kunsthalle, Ostfildern-Ruit 1994.

März, Roland: Realismus und Sachlichkeit. 1919-1933, in: Realismus und Sachlichkeit. Aspekte deutscher Kunst 1919-1933. Kat. Ausst. Nationalgalerie Berlin 1974, hrsg. von den Staatlichen Museen zu Berlin, Berlin 1974, S. 10-27.

Manigold, Anke: Die Galerie Herold präsentiert das Werk des Malers Erich Hartmann. Lieber Rüben als Madonnen, in: Die Welt, 29.01.1990, S. 23.

Martindale, Andrew: Simone Martini, Oxford 1988.

Meier-Graefe, Julius: Die Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst, Stuttgart 1904.

Meier-Graefe, Julius: Der Fall Böcklin und die Lehre von den Einheiten, Stuttgart 1905.

Meier-Graefe, Julius: Spanische Reise, Berlin 1910.

Meiss, Millard: Das große Zeitalter der Freskenmalerei, München 1971.

Meyer-Tönnesmann, Carsten: Der Hamburgische Künstlerclub von 1897, Hamburg 1985.

Michalski, Sergiusz: Neue Sachlichkeit: Malerei, Graphik und Photographie in Deutschland 1919-1933, Köln 1992.

Micheletti, Emma: Domenico Ghirlandaio, Florenz 1992.

Moeller, Magdalena M.: Van Gogh und die Rezeption in Deutschland bis 1914, in: Vincent van Gogh und die Moderne 1890-1914. Kat. Ausst. Folkwang Museum Essen 1990, hrsg. von Georg Wilhelm Költzsch, Freren 1990, S. 312-408.

Mö: Ungebrochene Schaffenskraft. Zum fünfundachtzigsten Geburtstage des Malers Erich Hartmann (Zeitungsausschnitt im Nachlass des Künstlers, o. weitere Angaben).

Mühling, Matthias: Mit Samuel Beckett in der Hamburger Kunsthalle, hrsg. von Uwe M. Schneede, Hamburg 2003.

Muther, Richard: Geschichte der Malerei, Leipzig 1900.

N. N.: Württembergischer Kunstverein, in: Schwäbische Chronik des schwäbischen Merkurs, Mittagsblatt, 4.02.1913, o. S.

N. N.: Januar-Kunstschau, in: Bau-Rundschau 12 (1921), S. 43, abgedruckt in: Jaeger und Steckner 1986, S. 86.

N. N.: Gegenwartskunst in Hamburg, in: Hamburger Nachrichten, 6.02.1931, o. S.

N. N.: Katalogvorwort, in: Kat. 11. Ausstellung der Hamburgischen Sezession. Gemälde, Plastik, Aquarelle, Grafik, Kunstverein Hamburg 1932, o. S.

N. N.: Bergpredigt, in: Lexikon der christlichen Ikonographie. Allgemeine Ikonographie, Bd. I, hrsg. von Engelbert Kirschbaum, Sonderausgabe, Freiburg im Breisgau 1994 (1968), Sp. 270f.

N'guessan, Béchié Paul: Primitivismus und Afrikanismus. Kunst und Kultur Afrikas in der deutschen Avantgarde, Frankfurt am Main 2002 (Bayreuth Univ. Diss. Schr., 2000).

Nowoczin, Harald (Hrsg.): heute, gestern und morgen. 100 Jahre Bergische Kunstgenossenschaft 1905-2005, Wuppertal 2005.

Oppens, Edith: Der Mandrill. Hamburgs zwanziger Jahre, Hamburg 1969.

Paas, Sigrun: Deutsche Kunst und entartete Kunst, in: Verfolgt und Verführt. Kunst unterm Hakenkreuz in Hamburg. Kat. Ausst. Hamburger Kunsthalle 1983, hrsg. von der Hamburger Kunsthalle, Marburg 1983, S. 21-49.

Pander, Oswald: Neue europäische und hamburgische Kunst, in: 8 Uhr Abendblatt Hamburg, 4.02.1929, o. S., abgedruckt in: Jäger und Steckner 1983, S. 131.

Papenbrock, Martin: Funktionen christlicher Ikonographie in der deutschen Kunst der Jahre 1945-1949, Osnabrück Univ. Diss. Schr. 1990.

Papenbrock, Martin: „Entartete Kunst", Exilkunst, Widerstandskunst in westdeutschen Ausstellungen nach 1945. Eine kommentierte Bibliographie, Schriften der Guernica-Gesellschaft, Bd. III, hrsg. von Jutta Held, Weimar 1997.

Papenbrock, Martin und Saure, Gabriele (Hrsg.): Kunst des frühen 20. Jahrhunderts in deutschen Ausstellungen. Teil I: Ausstellungen deutscher Gegenwartskunst in der NS-Zeit. Eine kommentierte Bibliographie, Schriften der Guernica-Gesellschaft, Bd. X, hrsg. von Jutta Held, Weimar 2000.

Paret, Peter: Die Berliner Sezession. Moderne Kunst und ihre Feinde im kaiserlichen Deutschland, Berlin 1981.

Paschen, Joachim: Hamburg vor hundert Jahren, Hamburg 1999.

Paul, Barbara: Hugo von Tschudi und die moderne französische Kunst im Deutschen Kaiserreich, Mainz 1993.

Peterlein, Nicole: Ursprünge und Traditionen des Badenden-Sujets, in: Die Badenden. Mensch und Natur im deutschen Expressionismus. Kat. Ausst. Kunsthalle Bielefeld 2000, hrsg. von Thomas Kellein und Jutta Hulsewig Johnen, Ostfildern-Ruit 2000, S. 89-97.

Piper, Carl Anton: Hamburger Sezession – Kunsthalle, in: Hamburger Nachrichten, 17.04.1924, o. S., abgedruckt in: Jaeger und Steckner 1983, S. 98f.

Pirsich, Volker: Verlage, Pressen und Zeitschriften des Hamburger Expressionismus, Frankfurt am Main 1988.

Plagemann, Volker: Kunstgeschichte der Stadt Hamburg, Hamburg 1995.

Plagemann, Volker: Eduard Bargheer, Reihe „Hamburger Köpfe", hrsg. von der Zeit-Stiftung Ebelin und Gerd Bucerius, Hamburg 2008.

Poeschke, Joachim: Wandmalerei der Giotto-Zeit in Italien 1280-1400, München 2003.

Preimesberger, Rudolf: Albrecht Dürer, in: Der Künstler als Kunstwerk. Selbstporträts vom Mittelalter bis zur Gegenwart, hrsg. von Ulrich Pfisterer und Valeska von Rosen, Stuttgart 2005, S. 42.

Prill, Meinhard: Friedrich Hölderlin, in: Kindlers neues Literatur-Lexikon, Bd. VII, hrsg. von Walter Jens, München 1990, S. 923-934.

Rabe, Martin: Weg eines Eigenen, in: Die Zeit, 15.07.1948, S. 4f.

Rave, Paul Ortwin: Kunstdiktatur im Dritten Reich, Hamburg 1949.

Raynal, Maurice: Picasso, München 1921.

Richardson, John: Picasso. Leben und Werk 1907-1917, Bd. II, München 1997.

Riemann-Reyher, Marie Ursula: Das Eisenwalzwerk (Moderne Cyclopen), in: Das Labyrinth der Wirklichkeit. Menzel 1815-1905. Kat. Ausst. Nationalgalerie Berlin 1996/97, hrsg. von Claude Keisch, Köln 1996, S. 283-289.

Roettgen, Steffi: Wandmalerei der Frührenaissance in Italien, Bd. I, Anfänge und Entfaltung 1400-1470, München 1996.

Roettgen, Steffi: Wandmalerei der Frührenaissance in Italien, Bd. II, Die Blütezeit 1470-1510, München 1997.

Röver-Kann, Anne: „Diese alten Meister bringen auch ein tüchtig Stück weiter“ – Zeichnen im Pariser Louvre – Wege zum eigenen Bild II, in: Paula Modersohn-Becker und die Kunst in Paris um 1900 – Von Cézanne bis Picasso. Kat. Ausst. Kunsthalle Bremen 2008, hrsg. von Anne Buschhoff und Wulf Herzogenrath, München 2007, S. 234-241.

Roh, Franz: „Entartete Kunst“. Kunstbarbarei im Dritten Reich, Hannover 1962.

Rosenkranz, Brigitte: Stilistische Entwicklung der Arbeiten, in: Gretchen Wohlwill. Eine jüdische Malerin der Hamburgischen Sezession, hrsg. von Maike Bruhns, Hamburg 1989, S. 48-69.

Rosenthal, Norman: Kunstwollen im Deutschland des 20. Jahrhunderts, in: Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik 1905-1985. Kat. Ausst. Staatsgalerie Stuttgart 1986, hrsg. von Christos M. Joachimides, München 1986, S. 13-19.

Ruhrberg, Karl: Kunst des 20. Jahrhunderts. Malerei Bd. I, hrsg. von Ingo F. Walther, Köln 2005.

Sander, Jochen: Ludger Tom Ring D. J., in: Der Künstler als Kunstwerk. Selbstporträts vom Mittelalter bis zur Gegenwart, hrsg. von Ulrich Pfisterer und Valeska von Rosen, Stuttgart 2005, S. 56.

Schädel, Dieter: Kommentiertes Verzeichnis der Werke Fritz Schumachers, in: Fritz Schumacher. Reformkultur und Moderne, hrsg. von Hartmut Frank, Stuttgart 1994, S. 192-199.

Schäfke, Werner und Euler-Schmidt, Michael (Hrsg.): Anton Räderscheidt (1892-1970) – Retrospektive. Kat. Ausst. Kölnisches Stadtmuseum 1993, Köln 1993.

Schiefler, Gustav: Eine Hamburgische Kulturgeschichte 1890-1920, Hamburg 1985.

Schmied, Wieland: Neue Sachlichkeit und Magischer Realismus in Deutschland 1918-1933, Hannover 1969.

Schmied, Wieland: Malerei nach 1945 in Deutschland, Österreich und der Schweiz, Frankfurt am Main 1974.

Schmied, Wieland: Giorgio de Chirico. Reise ohne Ende, München 2001.

Schneider, Angela: Antiker Mythos und Arkadien, in: 1945-1985. Kunst in der Bundesrepublik Deutschland. Kat. Ausst. Nationalgalerie Berlin 1985/86, hrsg. von der Nationalgalerie Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1985, S. 58-61.

Schneider, Angela: Ernst Wilhelm Nay, in: 1945-1985. Kunst in der Bundesrepublik Deutschland. Kat. Ausst. Nationalgalerie Berlin 1985/86, hrsg. von der Nationalgalerie Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1985, S. 70-77.

Schumacher, Fritz: 24 Wandbilder in Hamburger Staatsbauten, Hamburg 1932.

Schwimmer, Max: Kunstausstellungen in Berlin, in: Kunst und Künstler, 27. Jahrgang (1928-1929), Berlin 1929, S. 115-117.

Sedlmayr, Hans: Verlust der Mitte: die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit, Salzburg 1948.

Sieker, Hugo: Hamburger Sezession, in: Vossische Zeitung, 21.04.1928, o. S., abgedruckt in: Jäger und Steckner 1983, S. 123.

Sieker, Hugo: Hamburger Kunst auswärts, in: Der Kreis 11 (1931), S. 624-628.

Söhn, Gerhart: Handbuch der Original-Graphik in deutschen Zeitschriften, Mappenwerken, Kunstbüchern und Katalogen 1890-1933, Bd. VI, Düsseldorf 1998.

Sotzek, Corinne: Genese des Werkkatalogs der Schweizer Malerin Martha Stettler (1870-1945): Voraussetzungen, Hindernisse, Stand der Untersuchungen, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 62 (2005), S. 199-204.

Spielmann, Heinz: Karl Kluth, Hamburger Künstler-Monographien des 20. Jahrhunderts, Bd. I, hrsg. von der Lichtwark-Gesellschaft, Hamburg 1976.

Stahmer, Alfred M. (Hrsg.): Delphin-Almanach 1947, Hamburg 1947.

Stein, Ruth: Leo Putz. Mit einem Verzeichnis der Gemälde und bildartigen Entwürfe, Wien 1974 (Innsbruck Univ. Diss. Schr., o. J.).

Stein, Ruth: Die Scholle. Eine Münchner Künstlervereinigung um die Jahrhundertwende, in: Weltkunst 13 (1992), S. 1795-1799.

Steingräber, Erich (Hrsg.): Deutsche Kunst der 20er und 30er Jahre, München 1979.

Steinkogler, Helmut: Andre Gide. Le retour de l'enfant prodigue, in: Kindlers neues Literatur-Lexikon, Bd. VI, hrsg. von Walter Jens, München 1989, S. 305f.

Stepan, Peter: Afrikanisch-europäische Synthesen, in: Die expressive Geste. Deutsche Expressionisten und afrikanische Kunst. Kat. Ausst. Städtische Galerie Neues Schloss und Bibelgalerie Meersburg am Bodensee 2007, Ostfildern 2007, S. 26-57.

Stoichita, Viktor I.: Das selbstbewusste Bild. Vom Ursprung der Metamalerei, München 1998 (Paris Univ. Diss. Schr., 1989).

Streitberger, Alexander: Heinz Kreutz, in: Brennpunkt Informel. Quellen, Strömungen, Reaktionen. Kat. Ausst. Kurpfälzisches Museum Heidelberg und Kunstverein Heidelberg 1998, hrsg. von Christoph Zuschlag u. a., Köln 1998, S. 94f.

Strzygowski, Josef: Die bildende Kunst der Gegenwart, Leipzig 1907.

Suckale, Robert: Kunst in Deutschland. Von Karl dem Großen bis Heute, Köln 1998.

Tenfelde, Klaus: „Krupp bleibt doch Krupp." Ein Jahrhundertfest: Das Jubiläum der Firma Friedrich Krupp AG in Essen 1912, Essen 2005.

Thieme, Ulrich und Becker, Felix (Hrsg.): Gröber, Hermann, in: Allgemeines Lexikon der Bildenden Künste von der Antike bis zur Gegenwart, Bd. XV, Leipzig 1922, S. 63.

Thomas, Karin: Zweimal deutsche Kunst nach 1945: 40 Jahre Nähe und Ferne, Köln 1985.

Thurn, Hans Peter: Der Kunsthändler. Wandlungen eines Berufes, München 1994.

Tüngel, Richard: Erich Hartmann, in: Der Kreis 4 (1926), S. 150-152.

Tüngel, Richard: Neue Bilder von Erich Hartmann, in: Der Kreis 12 (1929), S. 704-706.

Türk, Klaus: Bilder der Arbeit. Eine ikonographische Anthologie, Wiesbaden 2000.

Undset, Sigrid: Kristin Lavranstochter, in: Der Kreis 1 (1927), S. 27-41.

Urbina, José Antonio de (Hrsg.): Der Prado Madrid, 4. Aufl., München 1996.

Vasari, Giorgio: Künstler der Renaissance. Lebensbeschreibungen der ausgezeichnetsten Baumeister, Maler und Bildhauer (Erstausgabe 1550), hrsg. von Herbert Siebenhühner, Köln 1997.

Vlieghe, Hans: Corpus Rubenianum Ludwig Burchard. Saints, Bd. II, hrsg. vom Nationaal Centrum voor de Plastische Kunsten van de XVIde en XVIIde EEUW, Brüssel 1973.

Vogt, Paul: Geschichte der deutschen Malerei im 20. Jahrhundert, Köln 1972.

Vogt, Paul: Einführung, in: Deutscher Expressionimus 1905-1920 (erweiterte deutsche Ausgabe des amerikanischen Kat.). Kat. Ausst. Guggenheim Museum New York 1980/81, hrsg. von Paul Vogt, München 1981, S. 9-23.

Voigt, Wolfgang: In der Nachfolge von Sezession und Bauhaus. Wiederaufbau und Erhebung zur Hochschule für Bildende Künste, in: Nordlicht. Die Hamburger Hochschule

für Bildende Künste am Lerchenfeld und ihre Vorgeschichte. Kat. Ausst. Kunstverein Hamburg 1989/90, Hamburg 1989, S. 236-268.

W.: Ausstellung Hamburgischer Künstler im Kunstverein: Maler auf neuen Wegen, in: Hamburger Echo, 23.05.1930, o. S., in: Archiv Kunstverein Hamburg, Pressemappe „Hamburger Kunstverein. Kritiken. 1928-1930“, o. S.

Wagner, Monika (Hrsg.): Moderne Kunst 2. Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst, Reinbek 1991.

Walther, Ingo F. und Metzger, Rainer: Vincent van Gogh. Sämtliche Gemälde, Köln 2006.

Warnke, Martin: Von der Gegenständlichkeit und der Ausbreitung der Abstrakten, in: Die fünfziger Jahre. Beiträge zu Politik und Kultur, hrsg. von Dieter Bänsch, Tübingen 1985, S. 209-222.

Warnke, Martin: Kunst unter Verweigerungspflicht, in: Kunst im öffentlichen Raum. Anstöße der 80er Jahre, hrsg. von Volker Plagemann, Köln 1989, S. 223-226.

Wedewer, Rolf: Stichworte zum Informel, in: 1945-1985. Kunst in der Bundesrepublik Deutschland. Kat. Ausst. Nationalgalerie Berlin 1985/86, hrsg. von der Nationalgalerie Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1985, S. 120-131.

Weimar, Friedrike: Die Hamburgische Sezession 1919-1933. Geschichte und Künstlerlexikon, Fischerhude 2003.

Weis, Elisabeth: Johannes der Täufer (Baptista), der Vorläufer (Prodromos), in: Lexikon der christlichen Ikonographie. Ikonographie der Heiligen, Bd. VII, hrsg. von Wolfgang Braunfels, Sonderausgabe, Freiburg im Breisgau 1994 (1974), Sp. 164-190.

Wescher, Herta: Die Geschichte der Collage. Vom Kubismus bis zur Gegenwart, Sonderausgabe, Köln 1974.

Westheim, Paul: Oskar Kokoschka, in: Das Kunstblatt 10 (1917), S. 289-320.

Wichmann, Siegfried: Japonismus. Ostasien-Europa. Begegnungen in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, Herrsching 1980.

Wietek, Gerhard: Maler sehen Blankenese und die Elbe, Hamburg 1971.

Wilhelm, Pia: Geburt Christi, in: Lexikon der christlichen Ikonographie. Allgemeine Ikonographie, Bd. II, hrsg. von Engelbert Kirschbaum, Sonderausgabe, Freiburg im Breisgau 1994 (1968), Sp. 86-120.

Wohlwill, Gretchen: Lebenserinnerungen einer Hamburger Malerin, Hamburg 1984.

Wolf, Georg Jacob: Die Frühjahrsausstellung 1911 der Münchner Sezession, in: Die Kunst für Alle, 26. Jahrgang (1910-1911), München 1911, S. 361-379.

Wolf, Norbert: Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938). Am Abgrund der Zeit, Köln 2003.

Zabel, Heinz: Kirchenkreis Alt-Hamburg, Hamburg 1998.

Zemter, Wolfgang: Hans-Jürgen Schlieker, in: Brennpunkt Informel. Quellen, Strömungen, Reaktionen. Kat. Ausst. Kurpfälzisches Museum Heidelberg und Kunstverein Heidelberg 1998, hrsg. von Christoph Zuschlag u. a., Köln 1998, S. 106f.

Zimmermann, Rainer: Die Kunst der verschollenen Generation. Deutsche Malerei des expressiven Realismus von 1925-1975, Düsseldorf und Wien 1980.

Zimmermann, Rainer: Die „Verschollenen" werden entdeckt, in: Weltkunst 9 (1991), S. 1298-1303.

Zimmermann, Rainer: Erich Hartmann und Karl Kluth. Malerei des expressiven Realismus, in: Weltkunst 9 (1994), S. 25-27.

Zimmermanns, Klaus: Sohn, Verlorener, in: Lexikon der christlichen Ikonographie. Allgemeine Ikonographie, Bd. IV, hrsg. von Engelbert Kirschbaum, Sonderausgabe, Freiburg im Breisgau 1994 (1971), Sp. 172-174.

Zuschlag, Christoph: „Entartete Kunst" Ausstellungsstrategien in Nazi-Deutschland, Worms am Rhein 1995.

### 13.2. Lexika

Bénézit, E.: Dictionnaire de Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs, 10 Bde., Paris 1976.

Braunfels, Wolfgang (Hrsg.): Lexikon der christlichen Ikonographie. Ikonographie der Heiligen und allgemeine Ikonographie, 8 Bde., Sonderausgabe, Freiburg im Breisgau 1994 (1974).

Fath, Rolf: Reclams Opernführer, 35. erweiterte Aufl., Stuttgart 1997.

Heinz-Mohr, Gerd: Lexikon der Symbole. Bilder und Zeichen der christlichen Kunst, Düsseldorf 1971.

Hunger, Herbert: Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, 6. Aufl., Reinbek 1974.

Jens, Walter (Hrsg.): Kindlers neues Literatur-Lexikon, 20 Bde., München 1992.

Lücke, Hans-K. und Susanne: Antike Mythologie. Der Mythos und seine Überlieferung in Literatur und bildender Kunst, Reinbek 1999.

Rump, Kay: Der neue Rump. Lexikon der bildenden Künstler Hamburgs, Altonas und der näheren Umgebung, überarbeitete Neuaufl. des Lexikons von Ernst Rump (1912), Neumünster 2005.

Saur. Allgemeines Künstlerlexikon, bisher 58 Bde., hrsg. vom K. G. Saur Verlag, Leipzig und München 2006.

Thieme, Ulrich und Becker, Felix: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, 37 Bde., Leipzig 1907-1950.

Turner, Jane (Hrsg.): The Dictionary of Art, 34 Bde., London und New York 1996.

Vollmer, Hans: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des 20. Jahrhunderts, 6 Bde., Leipzig 1953-1962.

Weber, Horst (Hrsg.): Komponisten. 58 Porträts vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Stuttgart 2004.

Der Kunst-Brockhaus, 10 Bde., aktualisierte Taschenbuchausgabe, Mannheim 1987.

dtv-Lexikon, 20 Bde., Mannheim und München 1997.

### 13.3. Kataloge, Ausstellungslisten, Faltblätter, Jahrbücher
(mit Werken von Erich Hartmann)

Ausstellungskataloge

Juryfreie Ausstellung von Werken der aus dem Heeresdienste entlassenen bildenden Künstler von Hamburg, Altona und Umgegend. Kunsthalle Hamburg 1919, Hamburg 1919.

Hamburgische Künstlerschaft – Frühjahrsausstellung. Kunstverein Hamburg 1920.

2. Ausstellung Hamburgische Sezession. Kunstverein Hamburg in der Kunsthalle Hamburg 1921.

16. Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes Hamburg. Kunstverein Hamburg in den oberen Räumen der Alten Kunsthalle Hamburg 1921.

3. Ausstellung Hamburgische Sezession. Alte Kunsthalle Hamburg 1922.

Leihausstellung aus Hamburgischem Privatbesitz. Veranst. von den Freunden der Kunsthalle und dem Kunstverein in der Kunsthalle Hamburg 1925, Hamburg 1925.

Juryfreie Ausstellung zur Förderung Hamburgischer Künstler. Kunsthalle Hamburg 1925, Hamburg 1925.

Altonaer Künstler-Verein – Frühjahrsausstellung. Altonaer Museum 1926.

7. Ausstellung der Hamburgischen Sezession. Kunstverein Hamburg 1927, Berlin 1927.

Europäische Kunst der Gegenwart. Kunstverein Hamburg 1927.

8. Ausstellung der Hamburgischen Sezession. Kunsthalle Hamburg 1928, Hamburg 1928.

Ausstellung Deutsche Kunst der Gegenwart. Norishalle Nürnberg 1928, Leipzig 1928

9. Ausstellung der Hamburgischen Sezession verbunden mit einer Sonderausstellung neue europäische Kunst. Kunstverein Hamburg in der Kunsthalle Hamburg 1929.

Kunstausstellung Altona. Malerei. Plastik. Graphik. Altonaer Künstlerverein 1929, Hamburg 1929.

Hamburgische Künstler. Kunstverein Hamburg 1930.

10. Ausstellung der Hamburgischen Sezession verbunden mit einer Sonderausstellung Karl Schneider – Architektur. Kunstverein Hamburg 1931, Hamburg 1931.

Kunst ist Not. Veranst. vom Verein Freunde der Kunsthalle und der Hamburgischen Künstlerschaft, Kunsthalle Hamburg 1931, Hamburg 1931.

11. Ausstellung der Hamburgischen Sezession. Gemälde, Plastik, Aquarelle, Grafik. Kunstverein Hamburg 1932, Hamburg 1932.

12. Ausstellung Hamburgische Sezession. Gemälde – Plastik – Architektur. Kunstverein Hamburg 1933, Hamburg 1933.

Deutscher Künstlerbund. Erste Ausstellung. Aquarelle, Zeichnungen, Bildhauerwerke. Veranst. vom Deutschen Künstlerbund im Kunstverein Magdeburg 1933.

Deutscher Künstlerbund. Erste Ausstellung. Aquarelle, Zeichnungen, Bildhauerwerke. Veranst. vom Künstlerbund im Heimatmuseum Saarbrücken 1933, Saarbrücken 1933.

Kunst der letzten hundert Jahre aus hamburgischem jüdischem Privatbesitz und Ausstellung Hamburger jüdischer Kunsthandwerker. Veranst. von der Jüdischen Gesellschaft für Kunst und Wissenschaft in Hamburg e. V. im Haus der Deutsch-Israelitischen Gemeinde Hamburg 1935.

Maler, Bildhauer, Architekten stellen aus. Ausstellungsleitung e. V. und Kunstverein Hamburg im Kunstverein 1935, Hamburg 1935.

Malerei und Plastik in Deutschland. Kunstverein Hamburg und Deutscher Künstlerbund im Kunstverein 1936, hrsg. vom Kunstverein Hamburg, Hamburg 1936.

Westfront 1936. Freie Kunst im neuen Staat. Veranst. von der Arbeits- und Ausstellungsgemeinschaft westdeutscher Künstlergruppen „Westfront“ in Essen 1936.

Frühjahrs-Ausstellung Hamburger Künstler 1937. Malerei, Graphik, Plastik. Kunstverein Hamburg in der Kunsthalle 1937, Hamburg 1937.

Große Aquarellschau der jungen deutschen Kunst. Städtische Kunstsammlung Duisburg 1937, hrsg. von der Städtischen Kunstsammlung Duisburg, Duisburg 1937.

Hamburger Maler auf Reisen. Studien. Skizzen. Bilder. Kunstverein Hamburg in der Kunsthalle Hamburg 1937, hrsg. vom Kunstverein Hamburg, Hamburg 1937.

Hamburger Künstler. Kunstverein Hamburg und Kunsthalle Hamburg in der Kunsthalle 1938/39.

Der Hamburger Hafen. Kunstverein Hamburg in der Kunsthalle Hamburg 1939, hrsg. vom Kunstverein Hamburg, Hamburg 1939.

Hamburg. Stadt – Hafen – Landschaft. Gemälde, Aquarelle, Graphik Hamburger Künstler. Kaiser-Wilhelm Museum Krefeld 1940, Krefeld 1940.

Frühjahrsausstellung Düsseldorf. Veranst. von der Gesellschaft zur Förderung der Düsseldorfer bildenden Kunst in der Kunsthalle Düsseldorf 1940, Düsseldorf-Kaiserswerth 1940.

Hamburg. Stadt, Hafen, Landschaft. Folkwang Museum Essen 1940, Krefeld 1940.

Das Ereignisbild. Städtische Kunstsammlungen Duisburg 1940, Duisburg 1940.

Deutsche Graphik. Kunstverein Hamburg 1940.

Hamburger Künstler – Herbstausstellung. Kunstverein Hamburg 1941, hrsg. vom Kunstverein Hamburg, Hamburg 1941.

Frühjahrsausstellung Düsseldorf. Veranst. von der Gesellschaft zur Förderung der Düsseldorfer bildenden Kunst in der Kunsthalle Düsseldorf 1942, Düsseldorf 1942.

Der Deutsche Westen Köln – Malerei und Plastik der Gegenwart. Kölnischer Kunstverein 1942.

Norddeutsche Aquarelle und Kleinplastik. Kunstverein Hamburg 1942.

Hamburgische Sezession 1945. In den Räumen von Dr. Ernst Hauswedell in Hamburg 1945.

Allgemeine Hamburger Kunstausstellung. Kunstverein Hamburg in der Hamburger Kunsthalle 1951, hrsg. vom Kunstverein Hamburg 1951.

Die Industrie als Kunstmäzen. Veranst. vom Kulturkreis im Bundesverband der deutschen Industrie in der Hamburger Kunsthalle 1952, Hamburg 1952.

Hamburger Künstler. BBK Hamburg im Kunstverein in der Hamburger Kunsthalle 1952/53, o. O. 1952.

Neue Erwerbungen der Hamburger Kunsthalle 1945-1955. Veranst. vom Kunstverein Hamburg und den Freunden der Kunsthalle in der Hamburger Kunsthalle 1955.

Hamburger Künstlerschaft. BBK Hamburg in der Halle der Nationen (Planten un Bloomen) 1955, o. O. 1955.

Hamburger Künstler. BBK Hamburg in der Halle der Nationen (Planten un Bloomen) 1956, o. O. 1956.

Erich Hartmann. Gemälde aus den Jahren 1948-1957. Kunstverein Hamburg in der Hamburger Kunsthalle 1958, o. O. 1958.

Hamburger Künstler. BBK Hamburg in Halle der Nationen (Planten un Bloomen) 1958, o. O 1958.

Hamburger Künstler. BBK Hamburg in Halle der Nationen (Planten un Bloomen) 1959, o. O. 1959.

Hamburger Künstler in Salzburg. Galerie des Mirabell-Casinos Salzburg 1963, o. O. 1963.

Hamburger Kunst von 1912 bis heute. Kunsthaus Hamburg 1963, o. O. 1963.

10 Jahre Edwin-Scharff-Preis. Kunsthaus Hamburg 1965, o. O. 1965.

Hamburger Künstler. Kunsthaus Hamburg 1965, o. O. 1965.

Erich Hartmann. Malerei. Übersicht über sechs Jahrzehnte. Kunsthaus Hamburg 1966, o. O. 1966.

Erich Hartmann. Kunsthaus Hamburg 1971, o. O. 1971.

Zwanzig Jahre Stiftung zur Förderung der Hamburgischen Kunstsammlungen. Ausstellung einer Auswahl der Erwerbungen 1956-1975. Hamburger Kunsthalle 1976, Hamburg 1976.

Erich Hartmann 1886-1974. Gemälde. Studioausstellung im von der Heydt-Museum Wuppertal 1976, o. O. 1976.

Erich Hartmann. Gemälde, Aquarelle, Handzeichnungen, Druckgraphik. Kunsthalle Bremen 1976/77, o. O. 1976.

Nidden und die kurische Nehrung. Norddeutsche Künstlerkolonien I. Altonaer Museum, Norddeutsches Landesmuseum Hamburg 1976/77 und Ostdeutsche Galerie Regensburg 1977, Hamburg-Altona 1976.

Sonderausstellung: Kunst und Kunsthandwerk des 20. Jahrhunderts aus Eigenbesitz. Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Schloß Gottorf 1978, Schleswig 1978.

Kunst des 20. Jahrhunderts im Schleswig-Holsteinischen Landesmuseum. Schloß Gottorf 1979, Schleswig 1979.

Verfolgt und Verführt. Kunst unterm Hakenkreuz in Hamburg. Hamburger Kunsthalle 1983, hrsg. von der Hamburger Kunsthalle, Marburg 1983.

Altonaer Künstlerverein 1909-1939. Altonaer Museum Hamburg, Norddeutsches Landesmuseum 1990/91, hrsg. von Axel Feuß, Hamburg 1991.

Die hamburgische Sezession 1919-1933. Galerie Herold Hamburg 1992, Hamburg 1992.

Norddeutsche Impressionen. Malerei in Norddeutschland 1880-1950. Galerie Herold Hamburg 1992, Hamburg 1992.

Expressiver Realismus. Maler der verschollenen Generation. Wanderausstellung Kunsthalle Wilhelmshaven u. a. 1993/94, hrsg. von Rainer Zimmermann und Bernd Küster, Worpswede 1993.

Testamente. Biblische Themen in der Kunst des expressiven Realismus. Kulturamt der Stadt Eisenach, Predigerkirche und Thüringer Museum zu Eisenach 1996, o. O. 1996.

Sammlung Hermann-Josef Bunte. Malerei um 1900. Sonderleistungen der Klassischen Moderne. Die Hamburgische Sezession. Der neue Realismus. Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Kloster Cismar 1996, hrsg. von Heinz Spielmann, Hamburg 1996.

Erich Hartmann 1886-1974. Aquarelle, Graphiken und Ölbilder. Hamburgische Landesbank 1998, hrsg. von der Hamburgischen Landesbank und dem Altonaer Museum in Hamburg, o. O. 1998.

Die Kunstsammlung der Hamburger Sparkasse. Die Hamburgische Sezession. Hamburger Sparkasse 2002, hrsg. von der Hamburger Sparkasse, Münsterschwarzach Abtei 2002.

Expressionistischer Aufbruch in Hamburg. Hamburger Sparkasse 2004, hrsg. von der Hamburger Sparkasse, o. O. 2004.

Die Kunstsammlung der Hamburger Sparkasse – Neuerwerbungen. Hamburger Sparkasse 2005, hrsg. von der Hamburger Sparkasse, Münsterschwarzach Abtei 2005.

Expressionismus um 1920 in Hamburg. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg 2006, Hamburg 2006.

Muse und Modell. Frauen in Bildern der Hamburgischen Sezession. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg 2007, hrsg. vom Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg 2007.

Künstlerische Tendenzen nach 1945 in Hamburg. Hamburger Sparkasse 2007, hrsg. von der Hamburger Sparkasse, Hamburg 2007.

Ausstellungslisten und Faltblätter

Ausstellung Norddeutschland: Landschaft und Mensch. Kunstverein Hamburg 1933 (Handschriftliche Ausstellungsliste des Kunstvereins).

Deutsche Aquarelle der Gegenwart. Kunstverein Hamburg 1934 (Verzeichnis der ausgestellten Werke).

Aquarelle. Kunstraum Lüders, Hamburg 1934/35 (Faltblatt: Einladung zur Ausstellung).

Karl Kluth, Fritz Kronenberg, Erich Hartmann, Hans Martin Ruwoldt. Galerie Bremer, Berlin 1947 (Faltblatt).

Erich Hartmann. Kaiser Wilhelm-Museum, Krefeld 1948 (Faltblatt).

Hamburgische Sezession. Kunstverein Flensburg im Städtischen Museum Flensburg 1949 (Faltblatt).

Sechs Hamburger Maler. Städtisches Kunsthaus Bielfeld 1954 (Faltblatt).

Landschaftsgalerie – Verzeichnis der Gemälde. Altonaer Museum, Norddeutsches Landesmuseum Hamburg, Hamburg 1970.

Erich Hartmann. Aquarelle, Graphiken, Zeichnungen. Altonaer Museum, Norddeutsches Landesmuseum Hamburg 1976 (Verzeichnis der ausgestellten Werke).

Hamburgische Sezession. Galerie Pro Arte, Hamburg 1982 (Faltblatt).

Erich Hartmann. Gemälde, Aquarelle und Graphiken. Jüdisches Museum Rendsburg und Bamberger Haus, Rendsburg 1989 (Verzeichnis der ausgestellten Werke).

Erich Hartmann. Galerie Elbdörfer im Gebäude der Patriotischen Gesellschaft Hamburg 1990 (Faltblatt).

Auktionskataloge

Dörling, Hamburg:
Auktion am 30.11.1995, Los 738, Am Steg, um 1940

Grisebach, Berlin:
Auktion am 02.06.1990, Los 303, Mann mit Stock, 1921/22

Kuhlmann und Struck, Bönningstedt:
Auktion am 22./23.11.1991, Los 319, Strandkörbe, 1934
Auktion am 4.12.1993, Los 138, Lemkenhafen, 1973
Auktion am 07.05.1994, Los 149, Kartoffelernte, 1957
Auktion am 7.05.1994, Los 151, Stillleben mit Telefon, 1972
Auktion am 24.06.1995, Los 37, Sitzender Akt, 1929
Auktion am 24.06.1995, Los 105, Boot am Strand, 1933

Sotheby's, London:
Auktion am 1.07.1998, Los 192, Mann mit Stock, 1921/22

Stahl, Hamburg:
Auktion am 5.12.1996, Los 173, Kämmende, 1971
Auktion am 24.06.2000, Los 161, Im Garten, 1926/27
Auktion am 24.03.2007, Los 73, Rotes Haar, 1966-1969
Auktion am 3.11.2007, Los 189, Vertriebene, um 1973
Auktion am 21.06.2008, Los 50, Kartoffelernte, 1957

Auktion am 21.06.2008, Los 51, Dorf im Gebirge, 1927
Auktion am 13.09.2008, Los 279, Entlaubte Eichen, 1910

Bestandskataloge, Jahrbücher und Berichte

Altonaer Museum, Norddeutsches Landesmuseum Hamburg. Jahrbuch 1974-1975, 12./13. Bd., Erwerbungen 1950-1975, hrsg. von Gerhard Wietek, Hamburg 1975.

Altonaer Museum, Norddeutsches Landesmuseum Hamburg. Jahrbuch 1976-1977, 14./15. Bd., hrsg. von Gerhard Wietek, Hamburg 1977.

Altonaer Museum, Norddeutsches Landesmuseum Hamburg. Jahrbuch 1978-1979, 16./17. Bd., hrsg. von Gerhard Kaufmann, Hamburg 1979.

Kunsthalle zu Hamburg. Kat. der Neueren Meister, 2. Aufl., Hamburg 1927.

Die Kunsthalle zu Hamburg 1928. Jahresbericht der Verwaltung, hrsg. von Gustav Pauli, Hamburg 1929.

Kat. der Meister des 20. Jahrhunderts in der Hamburger Kunsthalle, hrsg. von Helga Hofmann und Janni Müller-Hauck, Hamburg 1969.

Hamburger Kunsthalle. Gesamtliste der Neuerwerbungen Moderner Kunst 1946-1950, in: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen 2 (1952), S. 57-59.

Hamburger Kunsthalle. Erwerbungen 1951-1957. Gemälde, in: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen 3 (1958), S. 145-191.

Hamburger Kunsthalle. Erwerbungen für die Gemäldegalerie im Jahre 1975, in: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen 21 (1976), S. 231-236.

Kunsthalle Bremen. Verzeichnis sämtlicher Gemälde, hrsg. von Andreas Kreul, Wiesbaden 1994.

Schleswig-Holsteinische Landesmuseen, Schloß Gottorf. Berichte 1978-1979, hrsg. von Gerhard Wietek, Schleswig 1980.

Schleswig-Holsteinische Landesmuseen, Schloß Gottorf. Berichte 1983, hrsg. von Gerhard Wietek, Schleswig 1984.

Von der Heydt-Museum Wuppertal. Katalog der Gemälde des 20. Jahrhunderts, bearbeitet von Ute Laxner-Gerlach, Wuppertal 1981.

Von der Heydt-Museum Wuppertal. Die Gemälde des 19. und 20. Jahrhunderts, hrsg. von Sabine Fehlemann, Köln 2003.

## Danksagung

Das gesamte Forschungsvorhaben wurde durch ein Promotionsstipendium der ZEIT-Stiftung Ebelin und Gerd Bucerius gefördert. Ich bedanke mich herzlich bei Herrn Prof. Dr. Michael Göring und Herrn Dr. Ingmar Ahl (heute Karg-Stiftung) für die Ermöglichung des Stipendiums.
Ich danke allen Kustoden, Registraren, Bibliothekaren und Archivmitarbeitern der Museen, Universitäten und Archive, die mir bei den Recherchen und bei der Dokumentation der Werke von Erich Hartmann behilflich waren. Allen Verwandten, Bekannten und Privatsammlern von Erich Hartmann sei für ihre kontinuierliche Hilfe und ihr wohlwollendes Entgegenkommen herzlich gedankt. Dies gilt ebenso für die Galeristen Rainer Herold und Lennart Jackson.
Besonders gedankt sei Maike Bruhns, Ruth Dunkelmann und Friederike Weimar für ihre außerordentliche Hilfsbereitschaft, die zahlreichen Auskünfte und die Beantwortung meiner Fragen.
Für das inhaltliche Lektorat der verschiedenen Kapitel der Dissertation und die daraus folgenden Anregungen danke ich Anette Baumann, Maike Bruhns, Ina Ewers-Schultz, Jenns E. Howoldt, Claudia Postel und Isabella Woldt. Für das Korrekturlesen der gesamten Dissertation danke ich Axel Werner. Für die Korrektur der Einleitung, Bibliografie und Ausstellungsliste geht Dank an Maike Nothnagel und Sabine Rullmann. Für die Unterstützung im Bereich der EDV danke ich Gisela und Axel Werner.
Sehr herzlich danke ich Professor Martin Warnke, der das Promotionsvorhaben nach Kräften gefördert hat, und Professor Monika Wagner für ihre Betreuung der Dissertation als Zweitgutachterin.
Meine besondere Danksagung gilt vor allem meinen Eltern, Sonja und Joachim Werner, die durch ihre Anteilnahme und Förderung diese Arbeit ermöglicht haben.