

Universität der Künste in Berlin

INAUGURAL DISSERTATION

**Landschaften des Berliner Meisterschülers Johannes Hänsch
(1875 – 1945)**

**Ein Weg zur deutschen Landschaftsmalerei im Spannungsfeld akademischer
Lehre und künstlerischer Ansätze der Moderne**

zur Erlangung des akademischen Grades einer Doktorin der Philosophie

Fakultät 1, Institut für Kunstwissenschaften und Ästhetik

Barbara Maennig
aus Potsdam - Babelsberg

Dekan: Prof. Burkhard Held

Gutachter: 1. Herr Professor Dr. Andreas Haus, Berlin
2. Herr Professor Dr. Helmut Börsch – Supan, Berlin

eingereicht: 03.03.2003
Datum der Promotion: 18.07.2003

Barbara Maennig
Ratsweg 4
14480 Potsdam
Tel.:0331 /600 10 48
e-mail: barbara.maennig@t-online.de

Abstract

„Landschaften des Berliner Meisterschülers Johannes Hänsch (1875 – 1945)

Ein Weg zur deutschen Landschaftsmalerei im Spannungsfeld akademischer Lehre und künstlerischer Ansätze der Moderne

Der Berliner Johannes Hänsch (1875 – 1945) besuchte die Königlich Akademische Hochschule in Berlin. Er war Schüler der Meisterklasse für Landschaftsmalerei der Akademie der Künste Berlin und als freier Künstler über drei Jahrzehnte Mitglied im „Verein Berliner Künstler“. Sein Lebenswerk kann als Ergebnis der Berliner Hochschullehre in „deutscher Landschaftsmalerei“ betrachtet werden, die Preußens neuen Anspruch auf kulturpolitischen Einfluss im 1871 gegründeten Deutschen Reich umzusetzen suchte. Ein Werkverzeichnis zu Johannes Hänsch und die Betrachtung einer Auswahl seiner Werke belegen die Wirkung seiner Werke und ihre Wertschätzung. Es wird deutlich, welches Verständnis Johannes Hänsch von „deutscher Landschaftsmalerei“ und „Moderne“ hatte und welche künstlerischen Ziele er verfolgte. Es folgt die erstmalige konzeptuelle Erfassung von Daten zu Künstlern im Umfeld von Johannes Hänsch; gemeinsame, institutionelle Bezugspunkte verweisen auf die Möglichkeiten, aber auch Grenzen einer Berliner Entwicklung „deutscher Landschaftsmalerei“.

Hauptschlagwörter

Berlin; deutsche Landschaftsmalerei; 1900 – 1945; Königlich Akademische Hochschule für die bildenden Künste in Berlin; Anton von Werner; Moderne; Klasse für Landschaftsmalerei; Eugen Bracht; Werkverzeichnis Johannes Hänsch; Akademie der Künste Berlin; Meisterklasse für Landschaftsmalerei; Verein Berliner Künstler; Berliner Künstlervereine 20er und 30er Jahre; Künstlerbund Berliner Norden; Künstlervereinigung Block; Große Berliner Kunstausstellung

Richard Albitz; Kurt Albrecht; Hans Bremer; Georg Ehmig; Franz Eichhorst; Rudolph Hacke, Adolf Harten; Albert Hertel; Friedrich Kallmorgen; Carl Kayser-Eichberg; Hermann Knaupe; Carl Kraft; Paul Kuhfuß; Paul Lehmann-Brauns; Hans Licht; Erich Müller; Alfred Roloff; Hans Schmidt; Claus Sperling; Hanns Stoll; Franz Türcke; Paul Vorgang; Fritz Wildhagen.

Abstract

Landscapes of the Berlin master disciple Johannes Hänsch (1875-1945)

A way to German Landscape painting in the field of suspense of academic teaching and artistic approach to modern age.

The Berliner Johannes Hänsch (1875-1945) attended the Royal Academy in Berlin. He was a disciple of the master class for Landscape painting of the Academy of Art in Berlin and as a free artist a member of the “Association of Berlin Artists” for more than three decades. The work of his life can be regarded as the result of Berlin academic teaching of “German landscape painting”, which tried to realize Prussia’s new claim to cultural political influence in the German Empire, founded in 1871. A register of the works of Johannes Hänsch and a view of a selection of his works prove the effect of his works and their esteem. It becomes clear which understanding Hänsch had of “German landscape painting” and the modern age and which artistic aims he pursued. The first conceptual record of dates concerning artists in the environment of Johannes Hänsch follows. Common, institutional points of reference refer to the possibilities but to the limits of a Berlin development of “German landscape painting” as well.

Main Terms

German landscape painting in the modern age; Royal Academy of Art in Berlin; master class of landscape painting, Association of Berlin artists of the twenties and thirties; index of works of Johannes Hänsch; Great Berlin Exhibition of Art

Résumé

Paysages du maître élève Berlinoise Johannes Hänsch (1875-1945).

Un chemin vers la peinture de paysages allemands sous l'emprise d'un enseignement académique, comme vers des ébauches culturelles du moderne.

Le berlinois Johannes Hänsch (1875-1945) étudia à l'école supérieure académique royale de Berlin. Il était élève de la classe de maîtres en peinture de paysages de l'académie des arts de Berlin, ainsi qu'artiste indépendant durant trente ans, en tant que membre de « l'association des artistes berlinois ». Sous le Deutsche Reich fondé en 1871, les prussiens essayèrent de mettre en pratique leur nouvelle exigence, qui consistait à influencer la politique de la culture. L'oeuvre de Hänsch peut être considérée comme l'aboutissement de l'enseignement de l'école supérieure en matière de peinture de paysages de cette influence.

La liste des ouvrages de Johannes Hänsch, à l'instar de la considération d'un choix de son oeuvre, prouvent l'effet de ses ouvrages et de leur estimation. Il en ressort clairement l'intelligence dont Johannes Hänsch était muni envers « la peinture de paysages allemands », tout comme pour le « moderne » et les finalités artistiques qu'il poursuivait. Il s'en suit la première ébauche, réalisée à base de données sur des artistes de l'entourage de Johannes Hänsch : des points de référence institutionnels communs renvoient aux possibilités, mais aussi aux limites, d'un développement berlinois, de la peinture de paysages allemands.

Mots clés

Peinture de paysages allemands, école supérieure académique royale de Berlin, classe de maître en matière de peinture, associations des artistes berlinois des années 20 et 30, liste des oeuvres de Johannes Hänsch, grandes expositions berlinoises.

Abstract

Paesaggi del Maestro berlinese Johannes Hänsch

Un itinerario nella pittura paesaggistica tedesca tra Accademia e Modernità

Il berlinese Johannes Hänsch (1875-1945) frequenta la Reale Accademia di Berlino. Prosegue gli studi al corso superiore di Pittura Paesaggistica dell'Accademia di Belle Arti di Berlino ed è per tre decenni membro dell'Associazione degli Artisti Berlinesi come artista indipendente. La sua opera può essere considerata come il risultato dell'insegnamento impartito a Berlino in "pittura paesaggistica tedesca", che incarna la nuova rivendicazione della Prussia di influenzare il clima politico e culturale del regno tedesco, fondato nel 1871. L'elenco dei lavori di Johannes Hänsch e l'esame di una scelta delle sue opere confermano l'influenza dei suoi lavori e la stima del loro valore. Si mostra la sensibilità di Hänsch per la pittura paesaggistica tedesca e per la modernità, oltre alle finalità artistiche da lui perseguite. Segue la prima inclusione concettuale di dati riguardanti artisti della cerchia di J.H.; punti di riferimento istituzionali comuni rimandano alla possibilità, ma anche ai limiti, di uno sviluppo berlinese della pittura paesaggistica tedesca.

Parole chiavi

Pittura paesaggistica tedesca; Reale Accademia di Belle Arti di Berlino, Modernità; Elenco delle opere di Johannes Hänsch, Corso superiore di Pittura paesaggistica dell'Accademia di Belle Arti di Berlino; Associazioni di Artisti Berlinesi negli anni '20 e '30; La grande mostra d'arte a Berlino 1904-1945

Inhaltsverzeichnis

| | | |
|-----------|--|-----------|
| | Vorwort | 9 |
| 1. | Positionen: Der Entwicklungsraum akademischer Landschaft in Berlin zwischen 1896 und 1913 | 14 |
| 2. | Johannes Hänsch und die Einflussfaktoren seiner künstlerischen Entwicklung | 26 |
| 2.1 | Lehre als Bildhauer | 28 |
| 2.2 | Ausbildung und Ehrungen im Cursus der „Königlich akademischen Hochschule für die bildenden Künste in Berlin“ 1897 - 1900 | 30 |
| 2.2.1 | Eugen Brachts Unterrichtskonzeption als Leitfaden Johannes Hänschs für seine Annäherung an Landschaft | 33 |
| 2.3 | Bestimmende Einflüsse an der Berliner Hochschule für die bildenden Künste in Hänschs Aufbaustudium 1900 – 1903 | 39 |
| 2.3.1 | Studienerfahrungen in der Klasse für Landschaftsmalerei Friedrich Kallmorgens | 42 |
| 2.4 | Meisterschülerzeit an der „Königlichen Akademie für die bildenden Künste in Berlin“ im Atelier Albert Hertels | 57 |
| 2.4.1 | Definitionsansätze zur Erneuerung Berliner Kunst 1906 - 1909 als berufliche Orientierungspunkte Johannes Hänschs | 60 |
| 2.4.2 | Berlin als Katalysator für Hänschs künstlerische Progression um 1910 | 68 |
| 2.4.3 | Stellungnahmen renommierter Berliner Künstler zur Marktfähigkeit ihrer „Kunst für Deutschland“ 1912 - 1914 | 75 |
| 2.5 | Bestimmungsfaktoren der beruflichen Verwirklichung Johannes Hänschs als freier Künstler | 79 |
| 2.5.1 | Eintritt in den „Verein Berliner Künstler“ 1912 und Austritt aus dem Meisteratelier 1914 | 81 |
| 2.5.2 | Verunsicherung und Umbruch 1914 - 1918 | 86 |

| | | |
|-----------|--|-----|
| 2.5.3 | Pluralismus als Chance für Hänschs Etablierung in der Weimarer Republik | 93 |
| 2.5.4 | Hänschs Engagement für den „Künstlerbund Berliner Norden e.V.“ | 107 |
| 2.5.5 | Veränderungen der Orientierung und des Leistungsvermögens des „Vereins Berliner Künstler“ und der „Großen Berliner Kunstaussstellungen“ und die Konsequenzen für Johannes Hänsch | 115 |
| 3. | Zum Werk des Künstlers | 137 |
| 3.1 | Frühe Arbeiten aus dem Zeitraum des Grundstudiums 1898 – 1900 | 138 |
| 3.2 | Werke aus der Zeit in der Landschaftsklasse und Anerkennung seiner Arbeiten außerhalb der Hochschule 1901 – 1910 | 143 |
| 3.3 | Konzentration auf die Entwicklung von Landschaft 1911-1917 | 158 |
| 3.4 | Dynamik als Dominante in Komposition, Maltechnik und Farbe der Landschaften in den 20er Jahren | 170 |
| 3.5 | Distanz in den Landschaften als gesellschaftspolitische Aussage in den 30er und 40er Jahren | 185 |
| 3.6 | Das „verschlossene Werk“ der späten Aquarelle und Ölskizzen | 196 |
| 3.7 | Selbstportraits als Gesellschaftskritik an Rollenzuweisungen | 202 |
| 3.8 | Anmerkungen zu Portraits und Stillleben | 211 |
| 4. | Einschätzung der Ankaufkriterien von Landschaften Johannes Hänschs bis 1945 | 215 |
| 5. | Fazit | 217 |
| 6. | Werkverzeichnis | 226 |
| 6.1 | Datierte Werke | 233 |
| 6.2 | Undatierte Werke | 271 |

| | | |
|-----------|---|------------|
| 7. | Exkurs: Anmerkungen zur Rezeption von Werken Johannes Hänschs und Werken von Künstlern aus seinem beruflichen Umfeld nach 1945 | 292 |
| 8. | Daten zu Künstlern im Umfeld der beruflichen Entwicklung Johannes Hänschs | 297 |
| | Literaturauswahl, Quellen, Dokumente | 353 |
| | Curriculum vitae | |

Zum Geleit

„Es ist ja seltsam, dass bei dem jetzt Mode gewordenen Feldgeschrei: „Freiheit der Kunst“ denjenigen, die etwa aus innerer Überzeugung oder um einer gestellten Aufgabe zu genügen, konventionell oder akademisch schaffen wollen, diese Freiheit der Kunst nicht gewährt werden soll. ... Diejenigen, die soviel von der Freiheit der Kunst reden, sollten aber doch auch denen, welche andere, konventionelle oder akademische Wege gehen, ihre Freiheit belassen, und nicht die Wege künstlerischer Dogmatik oder Orthodoxie wandeln, welche sie den anderen zum Vorwurf machen.“¹

„Einfach mit gebundenen Händen dazustehen und zuzugeben, dass die französischen Künstler von vornherein ohne jeden Beweis die besseren wären, scheint mir nicht eines deutschen und eines Nachkommen von Grünewald, Dürer und Holbein würdig zu sein. ... Ist der Schüler in allen Arten des Handwerks ausgebildet und im Studium und in den elementaren Arbeiten genügend befestigt, so wird ihm nichts Fremdartiges imponieren. ... Keiner ist ein größerer Bewunderer dieses herrlichen Landes als ich selbst. - Aber Deutschland den Deutschen, wir haben das Selbstbewusstsein, auf genau derselben Stufe zu stehen.“²

¹ A.v.Werner, Rede zur Preisverleihung am 16.Juli 1904, UdK Archiv Bundesallee

² Lovis Corinth: „Für deutsche Kunst!“, Kunstdenkmäler, Beiblatt zur Kunstwelt, III. Jg. Nov 10, 15. Febr. 1914

Vorwort

1875 wurde an der „Königlich Akademischen Hochschule für die bildenden Künste in Berlin“ eine Klasse für Landschaftsmalerei gegründet. Mit ihrer Einrichtung verband sich der Anspruch Preußens auf größeren kulturpolitischen Einfluss innerhalb des 1871 gegründeten Deutschen Reiches. In den Reden Anton von Werners zu den Jahresberichten und den Preisverleihungen der Hochschule wurde deutlich, dass nicht nur für die Bürger Berlins eine regional verkäufliche Kunst entwickelt werden sollte. Über die Ausbildung einer großen Anzahl an Landschaftsmalern sollte eine in Berlin zu entwickelnde „deutsche Landschaftsmalerei“ landesweit künstlerische Entwicklungen bestimmen.

Dieser umfassende Anspruch auf eine gesamtdeutsche Relevanz und seine gezielte unterrichtspraktische Umsetzung war neu. Zwar gab es im Gebiet des späteren Deutschen Reiches vereinzelt an Akademien Landschaftsklassen, etwa in Dresden, Darmstadt oder München. Ihre Einrichtung war jedoch nicht mit der Absicht erfolgt, eine allen Deutschen verständliche und in Grundwerten verbindliche Landschaftsmalerei zu entwickeln.

Die politische Entwicklung Deutschlands nach 1945 führte dazu, dass Berliner Landschaftsmalerei der Jahrhundertwende und ihre künstlerische Weiterentwicklung bis in die 40er Jahre des 20. Jahrhunderts heute als gutes Mittelfeld deutscher Malerei gilt. Diese Einschätzung wird mit ihren Qualitäten akademisch - handwerklicher Ausführung begründet; ein Mangel an Zeugnissen inhaltlicher Argumentation der Berliner Absolventen führte dazu, dass bisher eine differenzierte Einordnung in die Entwicklung der Malerei in Deutschland weitgehend unzureichend blieb.

Als Träger und Vermittler an den Schnittstellen zur Moderne lohnt es aber, sie wissenschaftlich zu betrachten und sie in das Blickfeld erweiterter Wahrnehmung gleichzeitiger künstlerischer Orientierungen in Deutschland einzubeziehen.

Das „Mittelfeld“ ist Bestand der Kultur; in den Vordergrund einer Bedeutungsklärung muss die Ermittlung der historischen Gründe treten, die Maler andere Wege als den gewählten nicht gehen ließ. Dies versucht die hier vorliegende Arbeit. Das Studium von Primärquellen und Originalen soll eine weitgehende Objektivität in der Darstellung der Fakten ermöglichen.

Nach 1945 wurden ungezählte Gemälde Berliner Landschaftsmaler aus dem öffentlichen Raum entfernt. Solchen Maßnahmen unterlagen Werke von Künstlern, die nicht einer international definierten, deutschen „Avantgarde“ zuzuordnen waren.

Selbst wenn heute zu Gute gehalten werden könnte, dass von diesen Aussonderungsverfahren eine Richtung weisende, an die Avantgarde – Künstler der 10er und 20er Jahre anknüpfende Kunstentwicklung in der jungen Bundesrepublik erhofft wurde, bleibt bestehen, dass diese massiven Eingriffe in das gesellschaftliche Leben auf eine Maßstabsetzung zurück zuführen sind, die volkserzieherische Gründe weiterhin als Rechtfertigung bejahte. Einer möglicherweise anhaltenden Befürwortung der Bevölkerung von malerischen Entwicklungen, die auch im Zeitraum nationalsozialistischer Herrschaft von Künstlern weiter verfolgt wurden, sollte „vorsorglich“ begegnet werden, indem der Gegenstand der Betrachtung entzogen wurde. Fakt ist, dass im öffentlichen Raum bis zum Ende des 20. Jahrhunderts ein Vakuum in der Darstellung und Präsentation künstlerischer Bandbreite Berliner Entwicklungen in der Landschaftsmalerei zwischen 1900 und 1945 bestehen blieb. In der nachwachsenden Bevölkerung ist die Vorstellung, es habe nur die ihnen vermittelte Moderne der Avantgarde gegeben und nur diese habe es verdient, Kunst genannt zu werden, weiterhin präsent.

Andererseits zeigen inzwischen wissenschaftliche Ansätze wie zum Beispiel die Vorlesungsreihe „Die künftigen Heimaten oder das Ende regionaler Bindungen“³, dass die heutige Universität der Künste Berlin den allzu lange als wunden Punkt verstandenen Abschnitt national orientierter Ausbildung unter Anton von Werner als Teil der Geschichte der Hochschule akzeptiert. Der komplexen Persönlichkeit ihres ehemaligen Direktors wird zuerkannt, dass sie von den Studenten ein analysierendes Auseinandersetzen mit künstlerisch aktuellen Strömungen – im Hinblick auf ihre Verwendbarkeit für die Entwicklung einer vom Ausland unabhängigen Kunst - forderte. Nach wie vor fehlt jedoch eine Anerkennung der gesellschaftlichen und pekuniären Erfolge der Hochschulabsolventen, die durchaus belegt, dass A. v. Werners Konzept aktuellen Bedürfnissen der Bevölkerung entsprach.

Auch das private, privatwirtschaftliche und öffentliche Engagement der letzten Jahre für Berliner Landschaftsmaler der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts bezeugt - über die Grenzen Brandenburgs hinaus – ihre erneute Anerkennung. Regionale Recherchen und Werkpräsentationen tragen dazu bei, dass eine Auseinandersetzung mit dem zu ermittelndem Stellenwert künstlerischer Leistungen dieser wissenschaftlich vernachlässigten Künstler beginnt. Eine entmythologisierte Vorstellung über „deutsche Landschaftsmalerei“ beginnt sich zu entwickeln.

Der Berliner Johannes Hänsch (1875 – 1945) besuchte nicht nur die Königlich Akademische Hochschule in Berlin mit Genehmigung Anton von Werners mehrere Jahre über den dreijährigen „Cursus“ hinaus; er gehörte auch zu den ausgewählten Schülern der Meisterklasse für Landschaftsmalerei der Berliner Akademie und war als freier Künstler über drei Jahrzehnte Mitglied im „Verein Berliner Künstler“.

Sein Lebenswerk kann als Ergebnis der anspruchsvollen Berliner Hochschullehre in Landschaftsmalerei um 1900 betrachtet werden. Es ist für eine Untersuchung von künstlerischen Zielsetzungen und ihrer langfristigen Umsetzung prädestiniert: Die Entwicklung seiner Landschaften erfolgte über einen Zeitraum von fast fünfzig Jahren. Sein Berliner Atelier überstand den II. Weltkrieg unbeschadet, der Nachlass kam in den 50er Jahren in den Kunsthandel.

Hauptanliegen meiner Arbeit ist die Erfassung von Bestimmungsfaktoren zum künstlerischen Lebenslauf Johannes Hänschs, die Darstellung seiner Entwicklung und eine Einschätzung seiner Leistungen für die Entwicklung einer Berliner Landschaftsmalerei. Mein Ansatz basiert auf dem Verständnis seiner historisch selbstverständlichen, nationalen Einstellung.

Die ausführliche Darstellung des Lebenswerks Johannes Hänschs ist exemplarisch zu verstehen. Seine künstlerischen Leistungen sollen hiermit nicht über die seiner Berufskollegen gestellt werden: Hänschs Werk gibt ein Beispiel für den Weg Berliner Landschaftsmaler seiner Ausbildungsgeneration: Bildhauerlehre, Hochschulstudium, Meisterklasse, Mitgliedschaft im VBK, im „Block“ und im „Künstlerbund Berliner Norden“ als freier Künstler.

Die Untersuchung seiner künstlerischen Praxis wird erstmalig durch mich geleistet.

Hiermit möchte ich einen Beitrag zur Forschung im Hinblick auf die berufliche Definition der an der „Königlich Akademischen Hochschule für die bildenden Künste in Berlin“ ausgebildeten Landschaftsmaler leisten. Er soll den Begriff der „Moderne“ in Deutschland und seines zeitgenössischen Verständnisses ergänzen.

³ Hrsg.: Universität der Künste Berlin, 10587 Berlin, Veranstaltungen 2003, Bildende Kunst und Gestaltung September – Dezember

Ich erkenne künstlerische Umsetzungen an, die heute weder der Avantgarde noch politisches Engagement zum Ausdruck bringenden Künstlern zugerechnet werden. Dies ist mir über eine Zusammenführung von Quellen möglich, die die Zeiträume Johannes Hänschs an Hochschule, Akademie und als freier Künstler belegen.

Mein Anliegen eines möglichst objektiven Vortrags der Verhältnisse erforderte die chronologische Aufnahme der Fakten. Da keine vorgreifende Abwägung der Relevanzen vorgenommen werden sollte, erschwerte die „nicht gewichtete“ Datenaufnahme die Lektüre vor allem des Zeitraums 1933 - 1945; eine frühzeitige Polarisierung hätte jedoch einer Negierung von Inhalten Vorschub gegeben, die in ihrer Bedeutung erst im Zusammenhang mit zukünftigen Forschungen erkannt werden können. Die Argumentation reißt ab, wenn sich keine über Akten begründbare Struktur ablesen läßt. Diese Leerstellen stellen künftig zu beantwortende Fragen. Sie enthalten die Aufforderung, Zusammenhänge zu ergänzen, die nach bisheriger Archivalienlage nicht schlüssig sind. Das Kapitel „Johannes Hänsch und die Einflussfaktoren seiner künstlerischen Entwicklung“ ist insofern als ein am jeweiligen Jahr orientiertes „Nachschlagwerk“, zu lesen, das erstmalig dem Maler und Künstlern seines Umfelds gemeinsame Fakten zusammenführt.

Die inhaltliche Gliederung meiner Arbeit unterteilt sich in ausschließlich Johannes Hänsch gewidmete und in über sein Werkschaffen hinausgehende Kapitel:

Die berufliche Situation Berliner akademischer Landschaftsmaler wird mit der einleitenden Darstellung von Positionen des Kaiserhauses, der „Königlich akademischen Hochschule für die bildenden Künste“ in Berlin und der Berliner Secession konkretisiert.

In Auswahl und in Bezugnahme auf das Leben Johannes Hänsch zeige ich die Entwicklung der künstlerischen Interessenlagen der Hochschule – insbesondere die Lehrprämissen des Leiters der Landschaftsklasse Eugen Bracht-, des „Verein Berliner Künstler“ und der „Großen Berliner Kunstausstellung“ auf. Die Einflussfaktoren beruflicher Konditionierung des Künstlers Hänschs und seiner Mitschüler werden deutlich.

Dokumente zur Meisterschülerzeit an der Berliner Akademie belegen die errungene Qualifikation Johannes Hänschs und ergänzen die gewonnenen Einsichten.

Es folgt die Darlegung der Etablierung Johannes Hänschs auf dem Kunstmarkt über Ausstellungspräsenz, seine Vereinstätigkeiten und umfassende regionale Verkäufe.

Mit der näheren Betrachtung einer Auswahl seiner Bilder möchte ich einen Einblick in seine Werkentwicklung ermöglichen. Im Vordergrund steht seine Arbeit als Landschaftsmaler. Die Bildanalysen können die sich wandelnden, gestalterischen Absichten Johannes Hänschs aufzeigen. Die malerische Übersetzung seiner Leitgedanken wird im Wandel von Maltechnik, Komposition und Thema nachvollziehbar.

Der differenzierende Umgang mit den grundsätzlich anerkannten Lehren der Hochschulausbilder führt mich zu einer Einschätzung seines Verständnisses der „Moderne“.

Hänsch fertigte Zeit seines Lebens auch Selbstporträts; ich widme im Folgenden ein Kapitel der in ihnen thematisierten gesellschaftlichen Analyse. In Anmerkungen zu seinen Zielsetzungen als Porträtist und zu seinen bisher ermittelten Stillleben verweise ich auf Hänschs künstlerische Bandbreite.

Eine Einschätzung der Ankaufrkriterien seiner Landschaften vor 1945 erscheint mir im Anschluss nötig, da der Absatz seiner Werke die Grundlage seines künstlerischen Selbstverständnisses bildete.

Im Fazit fasse ich die wichtigsten Schlussfolgerungen meiner Quellenforschung und Bildanalyse zusammen und unternehme den Versuch, Zielsetzungen und Erfolge des Hochschulvorhabens „deutsche Landschaftsmalerei“ anhand von Hänschs Leistungen einzuschätzen. Dies führt zur Erweiterung des zeitgenössischen Begriffs der „Moderne“.

Mein sich anschließendes Werkverzeichnis erfasst Arbeiten Hänschs aus seiner gesamten Schaffenszeit. Es nimmt Werke auf, die seitens der Eigentümer zur Veröffentlichung in dieser Arbeit genehmigt wurden. Sie sollen eine zukünftige Einordnung weiterer Werke ermöglichen und als vergleichende Handhabe zur Verfügung stehen.

Ergänzend führe ich einige Gedankenansätze zur Rezeption von Werken Johannes Hänschs und Künstlern aus seinem beruflichen Umfeld nach 1945 aus; Künstler wie der Berliner Absolvent Rudolph Hacke lebten bis in die 50er Jahre hinein: Sein später Lebensweg könnte zukünftig beachtenswerte Aspekte gesellschaftlicher Integration der Berliner Landschaftsmaler in die Kunstwelt Deutschlands nach 1945 bieten.

Meine Ausführungen möchten erste Ansatzpunkte für eine Einschätzung des Lebenswerkes Johannes Hänschs in Relation zur Entwicklung der Landschaftsmalerei in Deutschland aufzeigen.

Schon früh zeichnete sich bei der Untersuchung der Quellen zu Johannes Hänsch ab, dass es sich bei der Entwicklung seiner künstlerischen Laufbahn nicht um ein einmaliges Phänomen handelte; im Zusammenhang mit seinem Namen wiederholt genannte weitere Künstler legten früh nahe, sukzessive auch ihre Daten aufzunehmen. Hieraus ergab sich ein „Kern“ an Künstlernamen, der sich mit dem veränderten Lebensumfeld Hänschs erweiterte. Die gesammelten Daten verwiesen auf gemeinsame Interessenlagen und unterstützten bald die These einer praktischen Umsetzung der Ausbildungsziele der Klasse für Landschaftsmalerei im freien Ausstellungswesen. Die hier vorgelegte, erstmalige konzeptuelle Erfassung gewann zunehmend an Bedeutung über die Benennung gemeinsamer, institutioneller Bezugspunkte und ist hier als Beleg für und ergänzendes Datenangebot an den Leser zu verstehen. Es verweist im ersten Schritt auf die Möglichkeiten, aber auch Grenzen einer Berliner Entwicklung „deutscher Landschaftsmalerei“.



Johannes Hänsch, Mitte der 20er Jahre; Privatbesitz

1. Positionen: Der Entwicklungsraum akademischer Landschaftler in Berlin zwischen 1896 und 1913

„Es erwachte damals in den Söhnen der Männer, die die Siege von 1870 errungen hatten, der Wille, der äußeren Einigung des Reiches eine innere folgen zu lassen; es erwachte das Gefühl für die Größe und ungeheure geschichtliche Bedeutung der neuen Zeit, der neuen Wirtschaftsideen, der revolutionären sozialen Gesellschaftstendenzen und Kulturperspektiven.“⁴

Eine prägende Bewegung im Europa des 19. Jahrhunderts war der Nationalismus. Der Wunsch der meisten Menschen, Bürger eines Staates zu sein, dessen Gebiet mit dem der Nation zusammenfiel, die sie als die ihre ansahen, erschien selbstverständlich. Das Interesse an einer formalen wie inhaltlichen Konstituierung der Nation verfolgten, unabhängig von ihrer politischen Ausrichtung, Deutsche aller Gesellschaftsschichten. *Bismarck fasste das Hauptanliegen zusammen: „Schaffen wir zuerst einen festen, nach außen gesicherten, im Inneren fest gefügten, durch das nationale Band verbundenen Bau, und dann fragen sie mich um meine Meinung, in welcher Weise mit mehr oder weniger liberalen Verfassungseinrichtungen das Haus zu möblieren sei, und Sie werden vielleicht finden, dass ich antworte: Ja, ich habe darin keine vorgefasste Meinung, machen Sie mir Vorschläge, und wenn der Landesherr, dem ich diene, beistimmt, so werden Sie bei mir prinzipielle Schwierigkeiten nicht finden.“⁵* Der andauernde Prozess nationaler Definitionssuche prägte das gesellschaftliche Leben und wurde für die nach 1870 Geborenen in der Ausrichtung ihrer Erziehung prägend. Staatliches wie privates Erziehungsziel war für sie ihre gesellschaftliche Formung zum deutschen Bürger. ⁶ Das Interesse der Berliner Künstlerschaft an der Entwicklung einer deutschen Kunst entsprach vergleichbaren Interessen in Wirtschaft und Politik. Im landschaftlichen Großraum der Hauptstadt Berlin war der Kunstmarkt von einer Berliner Künstlerschaft dominiert, die die jährliche Große Berliner Kunstausstellung (GBK) beschickte.

Die Disziplinierung der deutschen Gesellschaft durch die Industrialisierung wirkte innerhalb der Hochschulausbildung als Leitbild. Die Hochschule sollte die Fachkenntnisse der Spezialberufe vermitteln und möglichst Führungskräfte heranziehen, die den Bedürfnissen des Staates entsprachen.

Die künstlerische Ausrichtung der Königlich akademischen Hochschule für die bildenden Künste in Berlin entwickelte sich innerhalb der preußischen Vormachtsstellung im Staat. Das ihr zugeschriebene Innovationspotential zog die Forderung nach sich, einen königlich – preußischen Weg zu finden. Anton von Werner richtete sein Wirken hierauf aus. Die Koppelung künstlerischer Entwicklung an eine spätere Gewährleistung professioneller Unabhängigkeit begründete v. Werners Forderung, künstlerische Aufgabenstellungen einer Klasse auch als

⁴ K. Scheffler, Berlin, 1910,237

⁵ vgl. H. Rothfels; Die Deutsche Opposition gegen Hitler, Frankfurt - Hamburg, 1957

⁶ Dahrendorf, 58: „Auch die Industrialisierung hat in Deutschland nicht dazu geführt, das Eigengewicht der bürgerlichen Gesellschaft gegenüber dem Staat durchzusetzen; als Motiv für alle gesellschaftlichen Wandlungen blieb die mächtige Nation in den Köpfen der Politiker, ihrer Ideologen und ihres Publikums lebendig.“

wirtschaftliches Kleinunternehmen zu verstehen. Finanzielle Erfolge der Hochschule in Zusammenarbeit mit Wirtschaftsbetrieben führte v. Werner in seinen Reden als Erfolge auf.⁷ Unter Anerkennung nationaler Leistungen der Nachbarn und der konstruktiven Unterhaltung internationalen Austauschs erkannten deutsche Künstler ihren Bedarf an einer sich historisch sukzessiv entwickelnden, national benannten Kunst. Eine Übernahme von inhaltlichen Ergebnissen künstlerischer Ansätze im Ausland musste teils als Aufpfropfung gewertet und abgelehnt werden. So konnte zwar die Entwicklung des französischen Impressionismus zum Vergleich herangezogen werden und Gegenstand der Auseinandersetzung sein. Die historische Entwicklung Frankreichs und Deutschlands indizierte in ihrer Verschiedenartigkeit jedoch, dass nicht gleiche intellektuelle und emotionale künstlerische Entwicklungen anzustreben waren. Zukunftsweisend blieb, einen Kunstmarkt eigenständiger, deutscher Qualität zu etablieren, der international konkurrenzfähig sein sollte.

Die erzieherischen Interessen des Kaisers, seinen Bürgern über die bevorzugte Vermarktung von Werken mit Orientierung an deutscher Romantik und Naturalismus ein Gegenwartsbild aktueller, politischen Beständigkeit vorzugeben, konnte der Lehrkörper von Hochschule und Akademie nach der Jahrhundertwende nicht mehr mittragen.

In der internen Diskussion und Lehre an der Königlich akademischen Hochschule in Berlin wurde eine integrative Aufnahme des angehenden Künstlers als Teilhaber an einer historisch begründeten Entwicklung gefordert. Reden ihres Direktors Anton von Werner zum Jahresabschluss und zur Preisverleihung wurden Demonstrationen der Schwerpunktsetzungen. Mit der Etablierung der Landschaftler und der öffentlichen Darstellung von Leistungen der Klassen für Perspektive und Ornamentik/dekorative Architektur wurde eine ökonomische Verankerung beruflicher Profilierung der Jungkünstler vorerst in Berlin möglich. Entsprechend der wirtschaftlichen Rolle Deutschlands in Europa, einer auf Initiative des Privatmanns aufbauenden, Angebot und Nachfrage prüfenden Marktkonsolidierung, wurde das künstlerische Produkt Bestandteil deutscher Kulturlandschaft.

Die Weisungsberechtigung Anton v. Werners wurde von den Studenten als Tatsache akzeptiert, seine Interpretationen des Berliner Kunstgeschehens maßstäblich verstanden.

Seit der Novelle des Ausbildungskonzeptes 1875 galt die Klasse für Landschaftsmalerei der Berliner Hochschule als arrivierte Ausbildungsstätte, die unter kaiserlichem Wohlwollen zur größten Klasse heranwuchs. Der Ausbau der Landschaftsklassen war als kulturpolitisches Programm zu sehen: Der Anspruch einer emotionalen Vergewisserung der Größe und Schönheit des jungen Staates diene der Stärkung des nationalen Bewusstseins. Künstlerische Versuche einer Annäherung an eine Definition des Deutschen sollten zur Integration unterschiedlicher Volksgruppen im Land unter einem Zugehörigkeitsbegriff dienen.

A. v. Werner rief zur Erneuerung der Berliner Kunst auf der Grundlage einer gewachsenen deutschen Kultur und erworbener, fachlicher Fertigkeiten auf: „Wenn uns auch in der Malerei des 19. Jahrhunderts die Tradition der Technik verloren gegangen ist, mit welcher noch im 18. Jahrhundert schwierige Aufgaben mit scheinbar spielender Leichtigkeit bewältigt wurden, und manches Andere zu bemängeln wäre, so weist doch die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts bis dahin gewaltige Fortschritte oder sagen wir ganz bescheiden: einen

⁷ Jahresbericht der Königl. akad. Hochschule für die bildenden Künste für das Lehrjahr 1909/10, 6-8. A. v. Werner geht später detailliert auf den berufspraktischen Bezug studentischer Arbeiten ein. UdK Archiv Berlin Bundesallee (vormals Hochschule der Künste Berlin HSB 9, Hochschularchiv, Bestand Königlich akademische Hochschule für die bildenden Künste)

mächtigen Anlauf zu umfassendster Lösung der Aufgaben der bildenden Kunst auf. ... Im letzten oder in den letzten beiden Dezennien des Jahrhunderts macht sich eine Bewegung merklich, welche mit der hohen Blüte Deutschlands in Wissenschaft, Handel und Industrie zeitlich zusammenfällt, eine Bewegung aber, welche meines Erachtens nicht auf der Höhe dieser steht und welche auch nicht deutschen Ursprungs ist. ... Wir werden darauf hingewiesen,... dass es sowohl für Künstler wie Publikum notwendig ist, zu begreifen, dass Vernunft und Wissenschaft, Klarheit im Denken und Energie im Wollen, Eigenschaften, welche man 1870 noch den Deutschen nachgerühmt hat, in der Kunst ein vollständig überwundener Standpunkt sind. Wir müssen vor Allem modern sein, und die deutsche Kunst...braucht heute: Gefühl, Stimmung, Stimmung um jeden Preis, irgend etwas Unbegreifliches, Unklares, Undefinierbares, Symbolismus, Mystizismus, ‚müde Linien‘ ... und noch vieles Andere, was sich mit den deutschen Wörtern: ‚hässlich und widerlich‘ ...am richtigsten bezeichnen lässt. ... Sollte hier nicht etwa ein Irrtum oder eine Krankheit vorliegen? ... Alles eifrig nachzumachen, was uns aus Paris oder sonst woher von Jahr zu Jahr als Modernstes gemeldet wird, nur nicht das Gute, weil das zu schwierig ist... Alles ist bei uns der Reihe nach nachgemacht worden. ... Darnach wäre das objektive Können ein überwundener Standpunkt und das subjektive und individuelle Wollen, Stimmung und Empfindung treten an seine Stelle und sollen als berechnigte, individuelle künstlerische Äußerungen respektiert werden. Das ist nun zweifellos ein bequemer Standpunkt, in der Schlussabrechnung des 19. Jahrhunderts wird er aber nicht dem Gewinn - Konto zu Gute kommen, sondern beim Verlust verzeichnet werden.“⁸

In der wachsenden Erkenntnis von Autoritätsverlust und Unvermeidbarkeit von ideologischen Konflikten nahm v. Werner eine zynische Haltung ein und polemisierte, sobald er Angriffspunkte in künstlerischen Konzepten freier Künstler zu entdecken glaubte. Dieser Verteidigungsstellung hochschulinterner Interessen entsprach, ganz im Sinne des autoritären Wohlfahrtsstaats, die Versorgung der Hochschulbewerber anerkannter Qualifikation mit Stipendien und Freiunterricht. In einer Mischung aus Strenge und Wohlwollen herrschte in der Hochschule eine patriarchalische Familienstruktur, die durchaus als Schutzrahmen von den Studenten verstanden und in ihrem Studienverhalten genutzt wurde.

Die Struktur des Berliner Kunstlebens wurde bis zur Gründung der Berliner Secession durch zwei Institutionen bestimmt: den Verein Berliner Künstler (VBK) mit dem Ortsverband der Allgemeinen Deutschen Kunstgenossenschaft, sowie die Akademie der Künste mit dem Senat, der Mitgliederversammlung und den Unterrichtsanstalten. Die Königlich akademischen Hochschule für die bildenden Künste in Berlin bestimmte über die Besetzung der Jury der Großen Berliner Kunstausstellung maßgeblich die Auswahl präsentierter Werke. In enger Zusammenarbeit mit der Akademie ergänzte der VBK, Berufsverband vorrangig der Berliner Hochschulabsolventen, die inhaltliche Ausrichtung der unter kaiserlicher Direktive stehenden, nationalen Zielsetzung. Unter dem Einfluss A. v. Werners als Vorsitzendem des VBK⁹ wurde aus der organisierten Künstlerschaft eine in ihren Zielsetzungen durchsetzungsfähige Interessengemeinschaft. Schefflers rückblickende, kritische

⁸Jahresbericht des Studienjahres 1899/1900, A. v. Werner: Festrede zur Jahrhundertwende im Jahresbericht der Hochschule für die bildenden Künste, Oktober 1999, 7-9, UdK Archiv Berlin Bundesallee.

In den folgenden Jahren sucht v. Werner nach Möglichkeiten, die Entwicklung der deutschen Malerei von Einflüssen aus dem Ausland zu lösen. Zu den personellen Maßnahmen wird die Verweigerung des Vorsteherpostens für Eugen Bracht, zu den materiellen die technische Nutzung von Lichtbildern gehören.

⁹ V. Werner führte den Vorsitz 1887-1895, 1899-1901 und 1906-1907

Einschätzung der Wahrnehmung und Integration Berliner Künstler offenbarte die Notwendigkeit eines inhaltlichen Zusammenschlusses zur Interessendurchsetzung: „Der Hof benutzt die Kunst politisch zur Stärkung des dynamischen Gedankens, Adel und Beamtentum haben überhaupt kein Verhältnis zur Kunst und der Bourgeois betrachtet sie als Etwas, das zur Möblierung seiner Zimmer gehört. Sieht man von einer relativ kleinen Gesellschaftsgruppe ab, so leben die Künstler in ihren Ateliers eigentlich ganz abseits vom allgemeinen Leben. ... Es werden große Summen für Kunst ausgegeben, vom Hof, von der Kommune und von Privatleuten; aber das geschieht rein äußerlich. Ein lebendiges Interesse ist fast nie die Triebfeder. Berlin ist nur insofern Kunststadt, als es Kunstmarkt und Repräsentationsstadt ist.“¹⁰

Der Verein ermöglichte seinen Mitgliedern den Absatz ihrer Werke über Verkaufsausstellungen und soziale Sicherheiten über die aus dem Vereinsvermögen bestrittenen sozialen Einrichtungen.¹¹ Ziel des VBK war eine stärkere Einflussnahme auf den Berliner Kunstbetrieb und auf die Art der öffentlichen Kunstförderung. Im Vereinshaus und bei vom Verein initiierten Anlässen fanden die Künstler Möglichkeiten zum Gedankenaustausch und zur Organisation gemeinsamer Studienfahrten.

1896 feierte die Akademische Hochschule im Mai ihr 200jähriges Bestehen mit einer mehrteiligen Ausstellung. Dem VBK wurden seitens der Akademischen Hochschule 200 kostenlose Dauerkarten zur „Ausstellung von Werken früherer und jetziger Lehrer und Schüler der Akademie“ zwecks Verteilung an seine Mitglieder zugesandt. Die Hochschule war interessiert an einem Austausch zwischen Lernenden, Lehrenden und freien Künstlern. Mit der Übersendung der Freikarten erkannte sie die Bedeutung des VBK für die Wertung künstlerischer Leistungen an.¹²

Auch Johannes Hänsch konnte auf der Ausstellung studieren, welche Leistungen von angehenden Studenten erwartet und welche Schwerpunkte in der Ausbildung von welchen Lehrkräften vertreten wurden: Neben der „Historischen Abteilung“ im Kunstpalast zeigte die Ausstellung im Akademiegebäude in allein 7 von 14 Sälen Klassen- und Atelierarbeiten der Studierenden: „Aktzeichnungen und Malereien, dekorative Architektur und Ornamentik, Landschaftsstudien, Kompositionsaufgaben, Entwürfe“.

Die Berliner Presse würdigte und bestätigte künstlerische Herangehensweisen des 19.

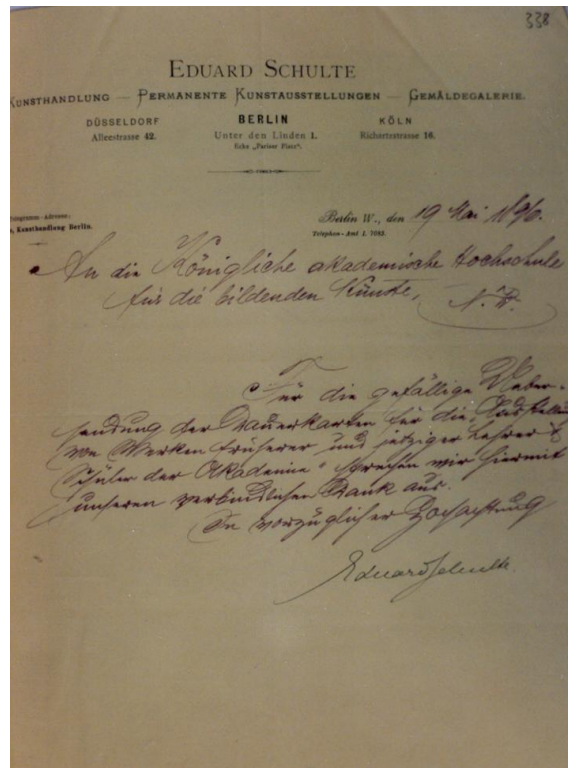
Jahrhunderts, vermerkte jedoch erste Unruhen über mögliche Entwicklungen der Folgejahre: „Wie sehr die Berliner Schule, zum Mindesten in unserem Jahrhundert, auf korrekte Zeichnung und möglichst naturwahre, einfache Farbengebung ohne alles Experimentieren den Hauptnachdruck gelegt hat - davon überzeugt ein Rundgang“.¹³ Die etwa 900 Werke ehemaliger und aktueller Lehrer und Schüler des Hauses wurden als lehrreiche Zusammenstellung der Entwicklung der Anstalt, der Kunst im Allgemeinen und als Ergebnis der akademischen Ausbildung gewertet. Be

¹⁰ K. Scheffler, Berlin, ein Stadtschicksal, 1910, 177

¹¹ D. Bartmann, A. v. Werner: Zur Kunstpolitik im Dt. Kaiserreich

¹² UdK Archiv Berlin, Bundesallee, „Zur 200jährigen Jubelfeier“

¹³ UdK Archiv Berlin Bundesallee, „Lokal Anzeiger“ vom 28. Mai 1896: „Die akademische Säcularausstellung. II.“



Dankschreiben Eduard Schultes an die Berliner Hochschule für Dauerkarten zur „Ausstellung von Werken früherer und jetziger Lehrer und Schüler der Akademie“ vom 19. Mai 1896; UdK Archiv Bundesallee

erreichte seine Schülerschaft um die Jahrhundertwende eine, auch finanzträchtige, Popularität in Berlin. Denn über den Hochschulrahmen hinaus veranstaltete Bracht mit seinen Studenten in Zusammenarbeit mit einer etablierten Berliner Galerie öffentliche Ausstellungen.

1892 entstand die Berliner „Gruppe der Elf“, als einige Künstler außerhalb des Salons das Publikum zu erreichen suchten.¹⁶ Die Ausstellung fand in der angesehenen Galerie Eduard Schulte¹⁷ statt. Damit begaben sich die Künstler aus dem Rahmen der Sanktionierung über die Akademie hinaus und forderten eine Wahrnehmung ihrer Werke als gleichwertigen Beitrag zur Konstituierung deutscher Kunst.

Kontroverse Zeitungskritiken zogen viele Besucher an. Es wurden so viele Werke verkauft, dass die Galerie ein beständiges Arrangement mit den Künstlern vereinbarte. Zu diesen gehörten u.a. Franz Skarbina, Hugo Vogel, Walter Leistikow und Max Liebermann. 1897 löste sich die „Gruppe der Elf“ auf; die Galerie Schulte, wie auch die Galerie Keller und Reiner, zeigten auch in den folgenden Jahren Arbeiten der Künstler.

In der 1898 eröffneten Galerie Cassirer wurden in der ersten Ausstellung Werke von Degas, Meunier und Liebermann gezeigt. Die künstlerische Entwicklung Liebermanns wurde als „zu einem glänzenden, sehr wörtlich gefassten Impressionismus hin, der sich in der verschwenderischen Farbe entfaltet“¹⁸ charakterisiert. Liebermann vertrat öffentlich die Auffassung, dass die zeitgenössische deutsche Kunst keine Geschichten zu erzählen habe, weil sie nur so den Akademismus ihrer jüngsten Vergangenheit überwinden könne. Damit sei der vom Künstler gewählte Gegenstand eines Bildes insofern bedeutungslos geworden, als er sich keiner Hierarchisierung unterworfen sah. Die gestellte Aufgabe lautete, aus der zeitgenössischen Kunst heraus individuelle Ansätze zu erarbeiten. Der moderne Künstler müsse mit Kraft den Eindruck, den die Natur in ihm hervorgerufen habe, wiedergeben.¹⁹ Den als unzeitgemäß empfundenen, in Galerietönen gehaltenen, fiktiven Landschaften mit Staffage des 19. Jahrhunderts standen Werke gegenüber, die in leuchtenden Farben mit sichtbarem Pinselschlag den Augenblick des Landschaftseindrucks wiedergeben wollten und im Charakter des Leichten, Flüchtigen die Anziehungskraft und Schwere der Erde aufzuheben schienen.

Eine Verwerfung historischer Bindungen künstlerischer Aussagen unterlag nach Liebermann letztlich einer zeitlichen Begrenzung; nicht Deutsches an sich, sondern die Gültigkeit

Klasse für Ornamentik und dekorative Architektur, Maler Marschalk, trat im Oktober 1886 der Maler Wilhelm Herwarth.“

¹⁶ Die jährlich auf der GBK gezeigten Werke, von einer den Vorstellungen kaiserlicher Bildungspolitik folgenden Jury ausgewählt, repräsentieren das von Akademie und Kaiserhaus Gewünschte.

¹⁷ Galerie Eduard Schulte, Berlin NW 7, Unter den Linden 75/76, schräg gegenüber der Kunstakademie. Hermann Häsker beschreibt die Galerie 1900 in Westermanns Monatsheften, 712: „Ferner Schulte Unter den Linden, die alte ursprüngliche Düsseldorfer Firma - sie besteht gleichzeitig in Düsseldorf und in Köln - die 1885 den Bestand der seinerzeit berühmten Firma Lepke übernahm... Das Bild von Schulte führt uns in einen für Berlin klassischen Ort ein. Jeder kennt das Haus Unter den Linden, Ecke Pariser Platz, dessen geschmackvoll arrangierte Schaufenster oft von einer dichten Menge prüfender Kunstkenner und Kunstliebhaber belagert werden. Früher war dies Haus und sein Lichtsaal der Ort, zu dem man zunächst hinpilgerte, wenn man im Winter, wo die „Große Akademie“ geschlossen ist, Kunst genießen wollte.... Gebrüder Schulte vertraten immer in künstlerischer Hinsicht einen Konservatismus in gutem Sinne. ...sie waren es, die Achenbach, Knaus, Schadow, Lessing usw. einführten. Sie haben sich auch sonst keiner Kunstrichtung verschlossen.... Das Publikum entsprach der von Schulte gepflegten Richtung; es setzte sich aus den vornehmsten Kreisen Berlins, ja Deutschlands zusammen.“

¹⁸ Paret, 130

¹⁹ vgl. Katalog der Berliner Sezession 1906, Vorwort, 9

akademischer Definition dessen, was Deutsch sei, wurde von ihm verworfen – zu Gunsten einer zu erarbeitenden, der gesellschaftlichen Entwicklung entsprechenden, künstlerischen Klärung von Formproblemen. Insofern war Liebermanns Ansatz Mittel zum Zweck. Dennoch wirkte die Einforderung einer inhaltlichen Lösung von akademischen Vorgaben wie eine Aufforderung zum Ungehorsam. „In den Augen des radikalen Konservatismus, der sich in Preußen damals von seinen alten Überzeugungen abwandte, hin zu einer lebensfähigeren modernen Ideologie, die einen rassistisch bestimmten deutschen Nationalismus vertrat, war die Gleichgültigkeit des Gegenstandes in der Kunst tatsächlich hochpolitisch. Einer Weltanschauung, welche die Rettung vor inneren und äußeren Gefahren in einer disziplinierten und gehorsamen Gesellschaft suchte, die von einer Politik nationaler Einheit gelenkt würde, konnte die apolitische Haltung der Secession leicht als ein Symptom, wenn nicht sogar als Quelle der Verseuchung erscheinen.“²⁰ Auch die Berliner Secession sah ihre Ziele in der Etablierung einer national definierten Kunst: „Nicht sowohl durch das, was wir bringen – denn Meisterwerke lassen sich nicht aus der Erde stampfen – als vielmehr durch das, was wir nicht bringen, wird sich unsere Ausstellung von den sonst üblichen unterscheiden. Wir führen nur eine kleine Anzahl von Werken dem Beschauer vor, und nur solche, die von deutschen Künstlern herrühren. ... Wir wollen zuerst einen Überblick über den Stand der deutschen Kunst geben. ... Aber unsere etwaigen Schwächen durch Anleihen im Auslande zu verdecken, schien uns der deutschen Kunst unwürdig.“²¹

Die Secessionisten sahen sich über Publikumsresonanz gerechtfertigt: „Der Erfolg unserer ersten Ausstellung ... hat den Beweis geliefert, dass die Gründung der Berliner Secession nicht einer vorübergehenden Laune entsprach, sondern einem Bedürfnis sowohl des Publikums wie der Künstler entgegenkam. ... Eine endgültige Definition der Kunst wird und kann nicht gefunden werden, denn eine jede künstlerische Persönlichkeit schafft einen neuen Wert, der die vorhandene Definition zu schanden macht. Es wäre der Tod der Kunst, wenn sie zum Dogma erstarrte.“²²

Die Secession behauptete Liberalität, wenn es um die unterschiedlichsten, künstlerischen Ansätze ging. Darüber hinaus formuliert sie mit ihrer Bezugnahme zur Natur als Ausgangspunkt künstlerischer Orientierung eine Sicht, die nicht nur Mitgliedern der Secession eigen war. In ihrer kategorischen Ablehnung von Rückgriffen auf Ausländisches manifestierte sich ihre Überzeugung, einen eigenen, nationalen Weg beschreiten zu können. „In der gewaltigen Zeit, da unser Volk die ganze Welt zur Bewunderung zwingt, muss auch die deutsche Kunst sich zur höchsten Blüte entfalten.“²³

Um die Jahrhundertwende ist Kaiser Wilhelm II mit der Forderung, die Kunst solle erhebend wirken, entweder durch das Abbilden idealer Schönheit oder durch das Erwecken patriotischer und anderer Gefühle, in Übereinstimmung mit dem Volk.²⁴ Seine Abwertung der Ziele der Impressionisten und der Berliner Secession nutzte Kaiser Wilhelm II. als moralischen und ideologischen Maßstab, unerwünschte Maler als Reichsfeinde einzustufen und sowohl den Ankauf ihrer Werke für öffentliche Sammlungen als auch ihre gesellschaftliche Etablierung zu behindern.

Der Impressionismus mit seiner Auflösung der Form in Farbe und Stimmung konnte vom Bürger als eine Betonung der Vieldeutigkeit und Unbeständigkeit der physischen Umgebung und im

²⁰ Parat, 130

²¹ Katalog der Berliner Secession 1899, Vorwort, 13-15

²² Katalog der Berliner Secession 1900, Vorwort, 11-13

²³ Katalog der Berliner Secession 1915, Vorwort, 8/9

²⁴ vgl. Parat, 129

Übertrag der sozialen und politischen Verhältnisse empfunden werden; damit wäre er bildnerischer Ausdruck von Labilität und Vergänglichkeit. Versuche Wilhelms II., über autoritäres Eingreifen eine vermeintlich unabdingbare Stabilität zu erhalten, standen am Ende einer langen Auseinandersetzung über die Grundlagen gesellschaftlicher Sicherung der Staatsform.²⁵ Er misstraute der realen Kontrollmöglichkeit gesellschaftlicher Prozesse mittels marktwirtschaftlicher Mechanismen. In der Wunschvorstellung, „die Voraussage der menschlichen Zukunft...sollte ein wohlorganisiertes Feld wissenschaftlicher Erkenntnis werden“²⁶, kam die Erfahrung zum Ausdruck, trotz wirtschaftlicher Erfolge, statt Konstanz bestenfalls Kontinuität der Entwicklung verwirklichen zu können. Insofern überraschte es nicht „dass besonders konservative Elemente der Oberschicht und des mittleren und unteren Bürgertums, die sich angesichts der einschneidenden Veränderungen der Zeit ängstlich bemühten, ihre gesellschaftliche Stellung zu behaupten, höchst beunruhigt auf eine Kunst reagierten, die vertraute Voraussetzungen in Frage stellte. ... Widerstand zu leisten gegenüber einer Art Malerei, die einige Deutsche von ausländischen Künstlern gelernt hatten und nun in Deutschland einführten, war eine öffentliche Erklärung der politischen Überzeugung.“²⁷ Als 1903 die Landeskunstkommission einstimmig den Ankauf einer Landschaft von Leistikow für die Nationalgalerie befürwortete, galt Leistikow in Berlin als anerkannter Künstler. Dennoch weigerte sich der Kultusminister, dieses Votum an den Kaiser weiterzuleiten, „weil Leistikow organisatorisch als Führer der Secession tätig ist.“²⁸ Ein deutscher Künstler hatte nicht uneingeschränkt der akademischen Tradition zu folgen, aber er sollte in seinen Werken das zum Ausdruck bringen, „was die Akademien der Gegenwart zu übermitteln und erreichbar zu machen versuchten. ... Ästhetische Tradition konnte in Zusammenhang mit sozialer und politischer Tradition gebracht werden, und eine Zerstörung der ersten brachte Gefahr für die zweite mit sich.“²⁹ Folglich mussten Vertreter des Staates und der Kirche der Erklärung des Bildgegenstandes zur Nebensache widersprechen, da sie die Möglichkeit zum Transport bildungspolitischer Ziele sekundär werden ließ.

Der Streit um die inhaltliche Zusammensetzung der Ausstellung in St. Louis 1904³⁰ wies auf die existentielle Frage des definitionsbedürftigen deutschen Werkschaffens eines Künstlers hin. Die Sorge, dass Künstler, die in einer deutsch verstandenen Tradition arbeiteten, nicht mehr ihr Auskommen finden könnten, weil ausländische Künstler oder deutsche Künstler, die fremde Strömungen in ihr Schaffen einfließen ließen, sie ihres Lebensunterhaltes beraubten, führte mit Beginn des zweiten Jahrzehnts des 20. Jahrhunderts zur ökonomisch motivierten Hetze gegen die Avantgarde.

Da die Bevölkerung Berlins sich aus Menschen aller deutscher Landschaften zusammensetzte und größtenteils in erster Generation in Berlin lebte, konnten die Berliner nicht auf ein familiär gewachsenes System sozialer Einordnung zurückgreifen. Der fehlenden Orientierung an großstädtischen Ansprüchen entsprach die Unsicherheit im Urteilsvermögen hinsichtlich großer

²⁵ I. Berlin, 37f: „Die Auffassung, dass Vielfalt erstrebenswert.. sei..., steht in scharfem Kontrast zu der traditionellen Überzeugung, dass es nur eine Wahrheit gibt...Der Begriff der Toleranz ...als Wert an sich, die Begriffe von Freiheit und Menschenrechten....gehören zu einem großen Umbruch im abendländischen Denken und Fühlen im achtzehnten Jahrhundert, ...Wandel als Wert.“

²⁶ I. Berlin, 39

²⁷ Parat, 131-133

²⁸ vgl. Paret, 155

²⁹ Paret, 239

³⁰ vgl. Parat 220ff, Der Streit um die inhaltliche Zusammensetzung der Ausstellung in St. Louis

Bereiche kulturellen Lebens. Ziel der aufstrebenden Bürger war primär die Abklärung und Sicherung ihrer gesellschaftlichen Position. Marktwirtschaftliche Interessen bei gleichzeitigem Glauben an eine Durchsetzbarkeit unter der Monarchie bildeten die Pole der Orientierung. Dennoch zeichnete sich gerade in Berlin eine einzigartige Situation ab, da die Stadt auf Grund ihrer Integrationsverpflichtung neuen Ansätzen interessiert gegenüberstehen musste: „In Berlin taucht zuerst immer das Wollen auf, das nicht nur neu und revolutionär ist, sondern auch im höheren Sinne modern, das heißt: lebendig; und nirgends wird es so intelligent und temperamentvoll begriffen, wie in der neuen Großstadt. Wenigstens kritisch begriffen. So kommt es, dass Berlin, obwohl es die schöpferischen Naturen eigentlich abstößt, doch bestimmende Macht über sie gewinnt und dass es ebenso entschieden wie im Schlechten auch im Guten führt.“³¹

„Ein beachtenswertes Symptom für die Rolle, die Berlin in den geistigen Zeitbewegungen spielt, ist es auch, dass die von je kunstarmer Stadt, die nur im Anfange des neunzehnten Jahrhunderts einmal Etwas wie eine selbständige lokale Bürgerkunst hervorzubringen vermocht hat, jetzt in Deutschland zur eigentlichen Stätte jenes modernen Kunststils der Malerei geworden ist, den man Impressionismus nennt. ... hat man in Berlin begriffen..., dass der Impressionismus vielmehr die künstlerische Ausdrucksform einer Weltanschauung, der spezifisch modernen Weltanschauung ist.“³²

Scheffler sah 1910 die künstlerischen Ergebnisse der Modernen kritisch, doch meinte er, in ihrem Ansatz den richtigen Weg zur Konsolidierung der deutschen Nation zu erkennen: „Was die Revolutionäre brauchten, das war Gelegenheit zur Rücksichtslosigkeit. Und dazu forderte das traditionslose Berliner Milieu geradezu auf. ... Auch aus diesem geistigem Kampfe, der in Berlin mehr noch wie im ganzen Reiche bis heute fortwährt, sind in der Folge viele törichte Moden wieder hervorgegangen; dennoch hat es sich gezeigt, wie sehr gerade Berlin auch an der offenbaren und verborgenen Ethik dieses Kampfes interessiert ist. Dieselben Willensinstinkte, die Berlin zur politischen Führerschaft in Deutschland verholffen und ihm das Mutterland unterworfen haben, mussten die Pionierstadt auch zur Hochburg der geistigen Einheitsidee machen.“³³ Dennoch vermutete Scheffler den Zeitraum einer Generationenspanne als Zeitintervall, um zur Analyse und Verwertung erarbeiteter, künstlerischer Standpunkte zu gelangen: „Die Kinder der neuen Einwanderer werden dann in der neuen Großstadt schon akklimatisiert sein, und sicher wird eines Tages ein Großberlinertum existieren, das viele Formlosigkeiten des Übergangs überwunden hat.“³⁴

Im Sommer 1913 kam es in Berlin zum Bruch innerhalb der „Berliner Secession“. Dem Austritt des größten Teils der Mitglieder folgte noch im Herbst die Durchführung einer Herbstausstellung, um „einen Sammelplatz für alle augenblicklichen, künstlerischen Bestrebungen bis zu den allerjüngsten zu schaffen und ringenden Talenten Gelegenheit zur Öffentlichkeit in weitgehendem Maße zu geben.“³⁵ Die im Katalog verzeichneten Künstler und Werke behaupteten internationalen Anspruch und folgten inhaltlich der ein Jahr zuvor abgehaltenen „Internationalen Kunstausstellung des Sonderbundes Westdeutscher Kunstfreunde und Künstler zu Cöln“. Diese wollte „einen Überblick über den Stand der jüngsten Bewegung in der Malerei geben, die nach dem atmosphärischem Naturalismus und dem Impressionismus der Bewegung

³¹ K. Scheffler, Berlin, 1910, 235

³² ebd., 1910, 243

³³ K. Scheffler, Berlin, 1910, 238

³⁴ ebd., 1910, 261f

³⁵ Katalog der Herbstausstellung 1913, Ausstellungshaus am Kurfürstendamm 208/209. Verzeichnis der ausgestellten Werke. In der Kommission zur Planung sitzen u. a. H. Baluschek, E. Barlach, M. Beckmann, G. Kolbe und M. Pechstein.

aufgetreten ist und nach einer Vereinfachung und Steigerung der Ausdrucksformen, einer neuen Rhythmik und Farbigkeit, nach dekorativer und monumentaler Gestaltung strebt, einen Überblick über jene Bewegung, die man als Expressionismus bezeichnet hat.“³⁶

Malerische Ansätze in Berlin zeigten in den nächsten Jahren, dass die Diskussion über deutsche Malerei fortgesetzt wurde:

Die positive Besetzung des Konstrukts Mensch – Maschine durch Künstler sollte den inneren Ausgleich schaffen, den der Mensch im Umgang mit dem Menschen nicht mehr zu verwirklichen wußte. Diesem Rückzug auf ein Leitsystem mit wenigstens einem kalkulierbaren Fakt stand bei anderen Künstlern die Erkenntnis entgegen, dass der Mensch zum Abhängigen der Maschinen wurde. Zum Einen führte dies Künstler zur Niederschrift von heftig kritisierten Zuständen und der Anprangerung vermeintlicher Bewältigungsstrategien. Zum Anderen verfolgten Künstler den Weg des Erinnerns, Suchens und Sammelns von identitätstiftenden Fakten des sie umgebenden Alltags.

Ein dritter Weg forderte das Verbleiben im Lebensaugenblick und die integrative Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Veränderungen ein. Retrospektiven oder futuristische Leitgedanken wurden als Verdrängung der Realität abgelehnt.

Landschaften wurden zu Seismografen deutscher Befindlichkeit und gleichzeitiger Anamnese bürgerlichen Selbstverständnisses.

Sichtbarer Beleg des wachsenden Selbstbewusstseins, den Konflikt der persönlichen Ausrichtung im Spannungsfeld gesellschaftlicher Entwicklung als progressiv verstehen zu können, wurde das Spektrum künstlerischer Ausdrucksformen der ersten drei Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts: Bei unterschiedlicher Arbeitsweise zeigte sich ein vergleichbares Verständnis konstruktiven, das Gemeinsame und Verbindende in den Mittelpunkt stellenden Arbeitens.³⁷

Mit dem Berliner Ausbildungsjahrgang Hänschs 1897 – 1900 etablierte sich bei den akademischen Absolventen die Überzeugung, dass Konformität mit dem Kunstwillen der Regierung nicht der Umsetzung eines Zusammenwachsens des deutschen Staates gleichzusetzen sei.

Berliner Landschaftler wie Johannes Hänsch lernten den gesellschaftlichen Verbund als Ergebnis historisch gewachsener Strukturen schätzen. Sie stimmten mit dem Lehrpersonal in der Erwartungshaltung überein, dass ihre berufliche Verantwortung einer individuellen Selbstverwirklichung gleich, wenn nicht voranzustellen sei.³⁸

Reisen wurden unabdingbar, um das Spektrum deutscher Landschaft kennen zu lernen. Ihre malerische Niederschrift wurde integrativer Beleg persönlichkeitsgebundener Akzeptanz von nationaler Verantwortung.

Das Bedürfnis eines täglichen, künstlerischen Adaptionsverfahrens an Leben wurde Grundsatz künstlerischer Auseinandersetzung: Dem Tagesgeschehen wurde mit dem Prozesshaften des Künstlerkonzepts entsprochen.

³⁶ Illustr. Katalog der Internationalen Kunstausstellung des Sonderbundes Westdeutscher Kunstfreunde und Künstler zu Köln, 1912, Städt. Ausstellungshalle, 25.5-30.9.1912

³⁷ Auch ein gänzlich anders arbeitender Künstler wie Kurt Schwitters sah im Prozesshaften und Unvollendeten sein Prinzip der Selbstdarstellung. Seine konstruktive Suche erfolgte über die Systematisierung von Zeichen; sie forderte Ablesbarkeit von Zeitverlauf ein.

³⁸ Dahrendorf, 227f: „Wie für die Familie, so gilt auch für den Staat, dass der Einzelne in ihm in erster Linie als Mitglied und nicht als Individuum fungiert. ... Die Vereinigung als solche ist selbst der wahrhafte Inhalt und Zweck, und die Bestimmung der Individuen ist, ein allgemeines Leben zu führen; ihre weitere besondere Befriedigung, Tätigkeit, Weise des Verhaltens hat dies Substantielle und Allgemeingültige zu seinem Ausgangspunkte und Resultate.“

Die Ausstellungskonzeption der GBK wurde zum erlebbaren Beleg für die veränderte Situation. Jede Künstlergruppe war nur bereit, für eigene Ausstellungsobjekte Verantwortung zu übernehmen, und grenzte sich in zugewiesenen Räumen von anderen Künstlern ab.

Künstlervereinigungen hoben sich über Katalogauszeichnung ab.

Doch bestanden auch gemeinsame Ziele: „Aber jede Produktion, die Formen schafft, trägt zuerst den Stempel der Einzigkeit und nimmt das Schicksal auf sich, entgegen allem Bestehendem, diese Einzigkeit durchzusetzen. ...es erweist sich hier wieder von neuem, dass auch die sogenannte naturnahe Form ...erst nach einem Gleichnis zur Wirklichkeit sucht und tastet, also relativ ist. Das scheint nicht unwichtig, heute festzustellen, wo zwischen den Richtungen dicke Trennstriche gemacht werden.“³⁹

³⁹ Ausstellungskatalog „Zeichnungen und Aquarelle unserer Zeit“, Berlin, März - April 1919

2. Johannes Hänsch und die Einflussfaktoren seiner künstlerischen Entwicklung

Das Werkschaffen vieler Berliner Künstler ging mit dem II. Weltkrieg und seinen politischen Folgeerscheinungen größtenteils verloren.

Zu den Ausnahmen gehörte das Werk des Berliner Landschaftsmaler Johannes Hänsch. Bei seinem Tod 1945 übernahm die Erbin das vollständige Atelier und beließ es im unberührten Zustand bis zu ihrem Tod. Erst Ende der 50er Jahre kam es zur Auflösung des Atelierbestandes und seines Ausverkaufs.

Trotz beschränkten Zugangs zu Sammlungen war es möglich, eine repräsentative Auswahl von Werken Johannes Hänschs zu ermitteln. Sie bietet Einblick in ein Werkschaffen von über 46 Jahren; ein Zeitraum, der die künstlerische Entwicklung des Landschaftsmalers im Kaiserreich, in der Weimarer Republik und im Deutschen Reich unter nationalsozialistischer Führung zu verfolgen erlaubt.

Die chronologische Dokumentation des künstlerischen Lebensweges von Johannes Hänsch⁴⁰ gewinnt über die Einbettung in den Zusammenhang der gesellschaftspolitischen Ziele akademischer Künstler des beginnenden 20. Jahrhunderts in Berlin an weiterführender Bedeutung.

Im Vordergrund stehen als prägende Institutionen die „Königliche Akademie der Künste“ und die „Hochschule für die bildenden Künste“ in Berlin. Als Träger staatlicher Ziele sehen sich beide Institutionen in der Verantwortung für die Heranbildung einer deutschen Künstlerschaft.

Argumente A. v. Werners betten den jungen Künstler in einen Rahmen staatsbürgerlicher und beruflich erworbener Verantwortung für die Schaffung deutscher Kunst ein. Im Verständnis richtungsweisender Definition soll die akademische Lehre in der Hauptstadt Berlin eine künstlerische Vormachtsstellung sichern. In Jahresberichten und Reden zur Preisverleihung legt Direktor Anton von Werner Rechenschaftsberichte vor, artikuliert wachsende Probleme der Hochschule bei der Erfüllung ihrer Aufgabe gegenüber den Studenten und definiert Verhaltensregeln im Umgang mit der Entwicklung künstlerischer Darstellungen außerhalb der Hochschule. Der Wandel von ihrer künstlerischen Monopolstellung zu einer vermeintlichen Herabwürdigung als akademische, handwerklich korrekte Ausbildungsstätte wird von einer scharfen Kritik an der als künstlerische Opposition empfundenen Ausrichtung bestimmter freier Künstler beantwortet. Studienbedingungen und Faktoren beruflicher Integration Johannes Hänschs können als Bezugsrahmen einer möglichen Betrachtung des künstlerischen Schaffens seiner Kollegen angelegt werden.

Dem Eintritt in das Berliner Hochschulstudium geht die Akzeptanz ihrer Ausbildungsziele voraus. Die Aufnahme eines Erweiterungsstudiums nach dreijährigem Cursus belegt eine vertiefte Zustimmung. Die Orientierung einer Vielzahl von Studenten an Zielsetzungen der Landschaftsklasse bezeugt ihre Perspektivwahl, deutsche Landschaftsmalerei mit zu entwickeln. Im hochschulinternen Ausstellungswesen und einer ersten Zulassung von Werken zur öffentlichen Präsentation im Rahmen der Großen Berliner Kunstausstellung zeigt sich, gemessen an der Erwartungshaltung des Lehrkörpers, der Erfolg des jeweiligen Studenten.

In einem weiteren Schritt verzeichnet die Erlangung von Auszeichnungen, Preisen und Stipendien die hochschulüberschreitende Anerkennung durch Charlottenburg und Berlin.

⁴⁰ Zur Namensschreibung Hänschs siehe Kapitel „Datierte Werke“

Der Eintritt in den etablierten VBK findet seine Ergänzung in der Gründung eigener Künstlergruppen.

Mit der Präsentation ihrer Werke in Galerien, Vereinen, später in privat konzipierten Ausstellungen stellen sich Johannes Hänsch und Künstler seines beruflichen Umfeldes dem Publikum. In Tagespresse und Journalen schlägt sich die kunstkritische Beurteilung der akademischen Landschaft nieder.

Eine Dokumentation der Reisen und Verkaufsausstellungen Hänschs, seiner Künstlerfreundschaften und seiner künstlerischen Orientierung ergänzen das sich abzeichnende Bild seiner Entwicklung.

2.1 Lehre als Bildhauer

Als Sohn des Berliner Bildhauers Adolf Hänsch am 24. Juni 1875 in der Berliner Pionierstraße Nr. 6 geboren, begann Johannes Hänsch als eins von drei Geschwistern⁴¹ eine künstlerische Ausbildung. Er erhielt eine Vorbildung in der Werkstatt seines Vaters in der Luisenstadt, Reichenbergerstraße 148, an der Grenze zur Tempelhofer Vorstadt.⁴² Anschließend arbeitete er in einer Holzbildhauerwerkstatt und schließlich drei weitere Jahre in einem „Modelieratelier“. Nach Abschluss der Ausbildung wurde er Geselle und besuchte gleichzeitig die städtische Fortbildungsschule, um sich im Zeichnen zu vervollkommen. Hänsch gibt über seine künstlerische Qualifizierung laut einer Gesprächsnotiz vom 19. Oktober 1935 Auskunft, dass er die Berliner „Handwerkerschule und die Kunstschule des Westens“ besucht habe.⁴³ Sein Lehrer empfahl ihm, sich mit Studien nach der Natur auseinanderzusetzen. Die Ergebnisse waren überzeugend; er riet Hänsch, sich an der Königlich akademischen Hochschule für die bildenden Künste zu bewerben.⁴⁴

⁴¹ Hänschs Schwester Margarete, verheiratete Schönfeld, zwei Töchter, wohnte nach Auskunft der Familie in Berlin - Lichtenrade, Bamberger Straße 47. Sein Bruder Friedrich Hänsch, Studienrat, wohnte in Berlin - Charlottenburg, Knobelsdorffstraße 122.

⁴² Standesamt Kreuzberg zu Berlin, Grundbuch: Am 30. Mai 1881 erwirbt Karl Adolf Hänsch, Bildhauer, gemeinsam mit Karl Ludwig Dittmar, Buchhändler, das Wohnhaus Reichenbergerstraße 148. Das Haus geht 1905 hälftig an Johanna Hänsch, geborene Lehmann und 1926 an ihre Kinder Margarethe Schönfeld und Johannes Hänsch. Johannes Hänsch unterhält bis zu seinem Tod 1945 hier ein Atelier mit Wohnung, das von seiner Hausdame Marie Walter versorgt wird. Sie wird Alleinerbin (Testament Johannes Hänschs vom 24.3.1945, ebenda: Nachlasswert RM 120 000, zwei Drittel am Haus Reichenberger Straße 148 gehören dazu) und pflegt bis zu ihrem Tod 1957 das vollständig eingerichtete Atelier. Erst danach kommt es durch Erben zur Beauftragung einer Berliner Galeristin, das Werk zu verkaufen.

⁴³ Bundesarchiv Berlin; Die Geschäftsstelle des Landesleiters Berlin, Derfflingerstraße 7/I, gez. Anders an Herrn Joh. Hänsch; handschriftliche Notiz auf dem Brief.

⁴⁴ Chronik der Königl. Akademie der Künste zu Berlin 1905/6

Nr. 1071

Berlin, am 30ten Juni 1875

Vor dem unterzeichneten Standesbeamten erschien heute
 der Person nach Adolf Hänsch Pionier
 _____ erkannte,
Adolf Hänsch
 wohnhaft zu Berlin, Pionierstr. Nr. 6
 _____ Religion,
 und zeigte an, daß von der Johanna Hänsch geb. Lehmann
seiner Ehefrau
 _____ Religion,
 wohnhaft bei ihm, dem Anzeigenden zu

 zu Berlin in seiner Wohnung
 am vierundzwanzigsten Juni
 des Jahres tausend acht hundert siebenzig und fünf
Halb im Morgens um fünf Uhr
 ein Kind männlichen Geschlechts geboren worden sei, welches die
 drei Vornamen Johannes Friedrich Heinrich
 erhalten habe

Vorgelesen, genehmigt und
im Auftrag des Standesbeamten
Adolf Hänsch
 Der Standesbeamte.
In Anwesenheit
von Berenschen

Die Uebereinstimmung mit dem Hauptregister beglaubigt

Berlin, am 30ten Juni 1875

Der Standesbeamte.
Lehmann

Standesamt Kreuzberg von Berlin, Geburtsurkunde Nr. 1071, Johannes Hänsch45

⁴⁵ Nr. 1071; Berlin, am 30ten Juni 1875

Vor dem unterzeichneten Standesbeamten erschien heute der Person nach durch Ersatz-Personen-Schein anerkannt, der Bildhauer Adolf Hänsch, wohnhaft zu Berlin Pionierstr. Nr. 6, evangelischer Religion, und zeigte an, daß von der Johanna Hänsch, geb. Lehmann, seiner Ehefrau evangelischer Religion, wohnhaft bei ihm, dem Anzeigenden zu Berlin in seiner Wohnung am vierundzwanzigsten Juni des Jahres tausend acht hundert siebenzig und fünf nachmittags um fünf Uhr ein Kind männlichen Geschlechts geboren worden sei, welches die drei Vornamen Johannes Friedrich Heinrich erhalten habe.

2.2 Ausbildung und Ehrungen im Cursus der „Königlich akademischen Hochschule für die bildenden Künste in Berlin“ 1897 - 1900

Hänsch immatrikulierte sich am 11. Dezember 1897 an der Königlich akademischen Hochschule für die bildenden Künste Berlin⁴⁶ und bezeugte hiermit sein Einvernehmen mit den Zielen der Hochschule.

Hierzu gehörte die allseitige Ausbildung in den bildenden Künsten und eine spezielle Vorbildung für die selbständige Ausübung der einzelnen Zweige der bildenden Kunst. Der Unterricht war obligatorisch und umfasste einen Cursus von drei Jahren.⁴⁷ Rahmenbedingungen waren vorgegeben: „Schülerinnen finden keine Aufnahme. Alljährlich findet eine öffentliche Ausstellung von Schülerarbeiten aus dem abgelaufenen Schuljahr statt, zu welcher jeder Schüler seine Arbeiten einzuliefern verpflichtet ist.“⁴⁸

Die Hochschule war zur Veröffentlichung eines Jahresberichtes verpflichtet, indem sie detailliert Ereignisse, Ausstellungen, Reisen, Preisverleihungen aufführte.

Hänsch gehörte zu 41 neu immatrikulierten Studenten der Hochschule⁴⁹.

Von den 244 Studierenden, die im Wintersemester die Hochschule besuchten, waren 173 Maler in Ausbildung.

Die „Übersicht des im Lehrjahr 1897/98 erteilten Unterrichts“⁵⁰ führte „A. Klassen - Unterricht, B. Unterricht in den Hilfswissenschaften, C. Atelier – Unterricht“ auf.

Konrad Boese leitete die Malklasse. Hänsch nahm außerdem an 4 Tagen der Woche am „Landschaftszeichnen nach Vorlagen und nach der Natur“ bei Prof. P. Vorgang teil (im Wintersemester 13 Schüler), einschließlich Exkursionen zu Studien nach der Natur im Sommersemester (20 Schüler).

Das „Schüler - Atelier für Landschaftsmalerei“ bei Prof. E. Bracht und Prof. P. Vorgang fand 1897 täglich mit 28 (im Winter 22) Schüler statt. Am Nachmittag nutzen Schüler anderer Klassen die Möglichkeit des Landschaftsstudiums bei Bracht und Vorgang, sodass die Schülerzahl um 40 lag. Bracht/Vorgang hatten ein mehrfaches an Studierenden gegenüber anderen Atelierleitern, deren Schülerzahl durchschnittlich bei 5 betrug.

Anton v. Werner förderte längere Studienreisen der Klassen in deutsche Landschaften. Ziel des Landschaftsateliers war 1897 beispielsweise Stargard in Mecklenburg.⁵¹ Krumme Lanke, Teufelssee, Lietzensee waren Ziele, die mit der Hochbahn ab der Jahrhundertwende in

⁴⁶ Die Immatrikulationsurkunde wird nach bestandener Aufnahmeprüfung von A. v. Werner am 11. Dezember 1897 ausgestellt.

⁴⁷ Provisorisches Statut der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin, genehmigt am 6.4.1875 von Kaiser Wilhelm, Abschnitt D

⁴⁸ Statut der Königl. Akademie der Künste zu Berlin, genehmigt am 19. Juni 1882 von SR. Ma. Wilhelm II., §§ 60/61/65

⁴⁹ Das Immatrikulationsverzeichnis weist als Student Herters seit mindestens 1896 den Bildhauer Ernst Haenschke nach, der mit einem Atelierplatz an der Hochschule für die bildenden Künste ausgestattet ist. Die Ähnlichkeit des Nachnamens könnte zu der Zuordnung Hänschs zum Bildhauersaal der Hochschule für die bildenden Künste zu Beginn seines Studiums geführt haben. Jedoch weisen weder Jahresberichte noch Hochschulverzeichnisse Hänsch als Bildhauerschüler aus

⁵⁰ Jahresbericht der Kgl. akad. Hochschule für die bildenden Künste zu Berlin für das Lehrjahr Oktober 1897/98, UdK Archiv Berlin Bundesallee

⁵¹ Die Ziele der Studienreisen in den folgenden Jahren sind dem jeweiligen Jahresbericht der Hochschule für die bildenden Künste zu entnehmen. Hänsch nimmt an zahlreichen Exkursionen teil.

erreichbare Nähe auch für Tagesausflüge rückten. Studienausflüge im Sommer wurden unter Bracht und Vorgang bald um Winterexkursionen und spezielle Federzeichenkurse bereichert.⁵² 1898 nahmen Johannes Hänsch und sein Kommilitone Rudolf Hacke an den Studienreisen der Klasse für Landschaftsmalerei, sowie den Reisen der Klasse für Ornamentik und dekorative Architektur teil.⁵³ Zum Ende des Studienjahres 1898/99 lernten sie Fritz Wildhagen kennen.

Die Ausflüge und Reisen folgten dicht: „Die Studierenden des Landschaftsateliers machten unter der Leitung ihrer Lehrer, der Professoren E. Bracht und Vorgang, im Oktober 1900 einen Studienausflug nach Stargard in Mecklenburg ...; die Ornamentklasse machte unter der Leitung der Lehrer Professor Kuhn und Maler W. Herwarth im Juli 1901 eine Studienreise nach dem früheren Kloster Grüssau bei Landshut in Schlesien; die Landschaftsklasse unternahm unter der Leitung des Professor Vorgang im Juli 1901 eine Exkursion nach dem Teufelssee im Grunewald und Umgebung von Berlin.“⁵⁴

Der dreijährige Lehrgang verlangte eine Beschäftigung mit dem Begriff des Dekorativen. Anton von Werner unterstrich die Bedeutung des Unterrichts in Ornamentik und dekorativer Architektur „in der Überzeugung, dass gerade die sogenannte angewandte Kunst .. der größeren Mehrzahl unserer Künstler ein ergiebiges Feld für ihr Schaffen bieten könnte.“ Das Engagement der Hochschule verstand er als nationale Tat, die es möglich mache, von französischem ...Geschmack unabhängig zu werden. Die geschaffenen Grundlagen und ihren Ausbau bezeichnete er als deutsche Renaissance: nunmehr müßte eine ungeahnte Blüte kunstgewerblicher Entwicklung deutschen Ursprungs und nationalen Charakters herbeizuführen sein. Es wäre dringend zu wünschen, „dass wir nicht wieder in die Nachahmung fremdartigen Wesens verfallen und ... andererseits nicht in einen Primitivismus oder einen zügellosen Subjektivismus zurücksinken.“ V. Werner verwies mit Stolz auf die erst im Sommer geschlossene Renaissance - Ausstellung in der Hochschule und ging davon aus, dass jeder Student die absolute Beherrschung des Gebietes Ornament und dekorative Architektur anzustreben habe. Die Hochschulrahmenbedingungen und die Preisverleihungen würden dies voll unterstützen.⁵⁵ An zwei Tagen besuchte Hänsch die Klasse „Ornamentlehre und dekorative Architektur“ bei Prof. O. Kuhn und dem Maler Wilhelm Herwarth, der seit 1896 an der Berliner Hochschule tätig war. Die Klasse hatte im Wintersemester 31, im Sommersemester 25 Schüler.⁵⁶ Hänsch war außerdem Student im Basiskursus „Perspektive“. Schnell gelang ihm, wie im Kurs „Ornamentik und dekorative Architektur“, die Anerkennung seiner Leistungen. Hänsch wird als Student der Klasse für Ornamentlehre und dekorative Architektur, auf Beschluss der Professoren, ausdrücklich in der Rede v. Werners genannt: „Eine wiederholte Anerkennung; hierzu ein Werk: `Zur Jubelfeier 1696 - 1896`: Johannes Hänsch, Maler aus Berlin.“ Außerdem wird auf seine vorzüglichen Leistungen in der Abteilung Perspektive bei Herwarth hingewiesen. Hänsch bewältigte die zeichnerische Erfassung von architekturbestimmten

⁵² Die Lebenserinnerungen des Eugen Bracht, Hrsg. R. Theilmann, 1973, 125

⁵³ Im Namensverzeichnis der Studierenden 1898 werden Hänsch wie Hacke als Maler aus Berlin bezeichnet.

⁵⁴ Der Maler Oswald Kuhn wird zum 1. April 1905 zum ordentlichen Lehrer der Hochschule für die bildenden Künste ernannt. Professor Kuhn ist seit 25 Jahren in Lehtätigkeit an der Berliner Hochschule für die bildenden Künste. Hugo Herwarth wird vom 1. April 1905 an zum ordentlichen Lehrer an der Hochschule für die bildenden Künste ernannt.

⁵⁵ Rede zur Preisverleihung 16. Juli 1898, in der königl. akad. Hochschule für die bildenden Künste, UdK Archiv Bundesallee

⁵⁶ Immatrikulationsverzeichnis der Königl. Akademischen Hochschule für die bildenden Künste zu Berlin

Aufgaben schnell; wie in der Bildhauerei konnte er bei der Ausführung von Studien der dekorativen Architektur vom umgeharen, vermessbaren Körper ausgehen.

Innerhalb der Hochschule fanden Ausstellungen und Vorträge statt, um den Studenten „die Expressionskraft der Linie“ und „die Eindringlichkeit der starken Gefühlstöne, welche man mit Hilfe von Ornamenten hervorrufen kann“ näher zu bringen. Die künstlerisch zu erarbeitende Struktur sollte dabei auf beabsichtigten und ausdrucksvollen Äußerungen basieren. Über den Entwurf von Plakaten wurde den Studenten die vereinfachte Darstellung eines Gegenstandes und eine werbewirksame Wiedergabe von Inhalt und Form näher gebracht; die Bindung an die Naturwirklichkeit wurde aufgeweicht. Sie sollten sich der Wirkungen von Formen und Farben über ihren Darstellungswert hinaus bewusst werden. Im Zusammenhang mit der Gestaltung von Druckgrafiken fand eine verstärkte Auseinandersetzung mit summarischen und pointierenden Motivwiedergaben, sowie eine Diskussion über die Nutzbarmachung der Fotografie statt.⁵⁷ Die Auszubildenden entwickelten ihre Fähigkeiten der Landschaftswahrnehmung im räumlichen und geistigen Abstand zum tagespolitischen Geschehen Berlins. Die fertigen Kartons verließen in der Regel die Hochschule nicht.⁵⁸ Die Öffentlichkeit hatte kaum Kenntnis über den Entwicklungsstand der Studenten innerhalb des Hochschuljahres. Erst an seinem Ende traf der Atelierleiter eine Auswahl an Arbeiten, um sie in der Jahresabschlussausstellung als Ergebnis seiner Lehrtätigkeit und Leistung seiner Schüler zu zeigen.

Eine Hochschuljury nominierte nach Begehung der Jahresabschlussausstellung und nach Vorschlägen der Lehrkräfte in mehrheitlicher Entscheidung herausragende Leistungen von Studenten. Die ausgesprochenen Anerkennungen waren für die Erlangung von Freiunterricht, Studienunterstützungen und die Beantragung von Stipendien ausschlaggebend. Schon im Oktober 1898 wurde Hänsch eine weitere Anerkennung im offiziellen Jahresbericht der akademischen Hochschule in der Klasse für „Ornamentlehre und dekorative Architektur“ ausgesprochen: „Eine Anerkennung; hierzu ein Band der Zeitschrift 'Deutsche Kunst und Dekoration von A. Koch': Johannes Hänsch, Maler aus Berlin.“⁵⁹

⁵⁷ Innerhalb des Jahresberichtes der Königl. Akademischen Hochschule für die bildenden Künste zu Berlin 1907/08 spricht A. v. Werner über seine Beweggründe für die Institutionalisierung des Unterrichts in Ornamentlehre und dekorativer Architektur: „Als ich 1875 den Unterricht... neu einführte, geschah es einerseits in dem Wunsche, dem damals wieder im Aufblühen begriffenen Kunstgewerbe künstlerisch geschulte Kräfte zuzuführen, andererseits aber - und das erschien mir als das Wichtigere - um Maler und Bildhauer mit dem für beide gleichmäßig wichtigen dekorativen Teile der Architektur vertraut zu machen und ihr künstlerisches Empfinden an der Gesetzmäßigkeit und der Linien- und Formschönheit des Ornaments aller Zeiten und Stile zu schulen.“

⁵⁸ Jahresbericht der Kgl. Akad. Hochschule für die bildenden Künste zu Berlin für das Lehrjahr Oktober 1897/98: Es gehen „die geschaffenen Arbeiten in den Besitz der Akademischen Hochschule ein.“

⁵⁹ Jahresbericht der Akademischen Hochschule für die bildenden Künste Oktober 1898/99: „Die Studierenden der Landschaftsabteilung unternahmen unter der Leitung ihrer Lehrer Studienausflüge im Herbst 1898 nach Schmöckwitz, im Sommersemester 1899 nach Arneburg an der Elbe, sowie in die nähere Umgebung von Berlin. ... Die Studierenden der Klasse für Ornamentlehre und dekorative Architektur machten in diesem Jahre ihre Aufnahmen nach der Natur in Lüneburg, Salzwedel und Lübeck.“



Urkunde zur Aufnahme des Studiums an der Königlichen akademischen Hochschule für die bildenden Künste zu Berlin vom 11. Dezember 1897

2.2.1 Eugen Brachts Unterrichtskonzeption als Leitfaden Johannes Hänschs für seine Annäherung an Landschaft

Der Leiter des Berliner Landschaftsateliers Eugen Bracht benannte den Künstler als von zwei Elementen determiniert: dem Zeitpunkt seiner Geburt und dem Maß persönlicher Begabung – „womit ihm die Grenze gezogen wird, seiner Zeit zu folgen – oder ihr gegenüber eine führende Stellung einzunehmen“. Bracht fasste rückblickend zusammen: Die Entwicklung der deutschen Landschaftsmalerei habe während seiner 10jährige Schaffenspause von 1864-1875 eine starke Bewegung zu Gunsten der Farbe vollzogen - während er 1875 bestenfalls noch auf dem Stand von 1864 gewesen sei und damit auf dem Stand malerischen Vorstellungen der ausgehenden Romantik. Von Farbe sei damals nur im Zusammenhang mit dem Galeriefarbtönen gesprochen worden. Insbesondere der Umgang mit Grün sei problematisch gewesen. Statt dessen sei es um Form und Inhalte gegangen. „Die Farbe als Selbstzweck gab es gar nicht; sie war nicht nur überflüssig, sie wäre störend gewesen.“⁶⁰ 1875 sei es in der allgemeinen Sicht nicht mehr um das Was, sondern das Wie gegangen. Jedoch hätten die hellen Töne nicht geleuchtet, „sie waren papieren und dünn, und die Bilder zerfielen ohne eine Einheit zu erreichen, in divergierende Flecken!“⁶¹

⁶⁰ ebd., 153

⁶¹ ebd., 154

Für Bracht wurde die Entdeckung der Veränderungen aller Lokalfarben beim Arbeiten gegen die Sonne und die Interpretation von Schattentönen neuer Ausgangspunkt künstlerischer Wahrnehmung von Landschaft. Ziel seiner Arbeit war jetzt, Farbzusammenstellungen in sich fühlen zu können, die, unabhängig von falsch und richtig, „im Auge der Beschauer einen Genuss erwecken.“⁶² Seine Auseinandersetzung mit Landschaftsinhalten führten ihn von der Besetzung der Landschaften mit Staffagefiguren weg.⁶³

V. Werner schlug 1886/87 zur Entlastung Brachts die Anstellung eines Assistenten vor. Bracht wählte den einstigen Wilbergschüler Paul Vorgang, weil er seines Erachtens ein formbeherrschender Künstler war. Vorgangs vom Gesamtraum ausgehende Bildkonzeption wurde ein weiterer Anreiz künstlerischer Diskussion.

Ab 1888 fanden sich Studenten Brachts zusammen und wurden als „Berliner Schule“ über Ausstellungen bekannt. Alfred Lichtwark bezweifelte zu diesem Zeitpunkt Bracht gegenüber, dass aus deutscher Entwicklung Erfolg erwachsen könne, und versuchte, Bracht eine Orientierung an Paris, besonders an Monet, nahezulegen. Bracht lehnte ab.

Um die Jahrhundertwende begann Bracht, sich mit der Märkischen Landschaft auseinander zu setzen.⁶⁴ Er wählte Motive aus Frühling und Herbst; um sein Problem mit der Farbe Grün zu umgehen, und gründet seine Palette auf Rottöne. Die Freilichtmalerei führte ihn zur flächig betonten Landschaft. Seine Farbwahl wurde heller. Zunehmend bezog er den Pinselduktus in die Bildgestaltung mit ein. Ein künstlerischer Wandel zu kompositorisch vereinfachen Landschaftssichten und ihrer farblichen Erscheinung setzte ein. Selbstkritisch beschrieb er das Tastende seiner Versuche: „War früher die Untermalung des Grün mit Braun das Übliche gewesen, so versuchte ich es erst mit dem Ausgehen von Schwarz aus, was wenigstens ein anständiges, wenn auch nicht immer reizvolles Ergebnis lieferte - und suchte schließlich für die Tiefen und Mitteltöne von der Komplementärfarbe zum Grün – dem Rot auszugehen – das heißt von violetten Brechungen!“ Bracht hatte mit diesen Arbeiten großen Erfolg und begründet: „Sie waren auf Grund der konzentrierten Farbe formell vereinfacht und dabei entbehrten sie nicht ganz eines Inhaltswertes und prägten sich dem Gedenken des Beschauers ein“⁶⁵.

Fragestellungen Brachts flossen in seine Lehrtätigkeit ein. Die Studenten waren aufgefordert, Federzeichnung, Aquarell, Kohlezeichnung, Ölskizze zu erproben und auf ihre Aussagekraft hin zu vergleichen. Es entstanden vom gewählten Motiv Ausfertigungen unterschiedlicher Technik. Im Vordergrund stand das Skizzieren vor Ort. Die von den Studierenden getroffenen Entscheidungen im Arbeitsprozess des Tages wurden Grundlage einer verbalen Analyse angestrebter Zielsetzungen. Ziel war die Abklärung der persönlichen Vorstellungen der jungen Maler.⁶⁶ Das Verhältnis von vor der Natur aufgenommenen Arbeiten zu auf dieser Basis im Atelier gefertigten Gemälden analysierte Bracht:

⁶² Die Lebenserinnerungen des Eugen Bracht, Hrsg. R.T. Theilmann, 1973, 152

⁶³ Eugen Bracht, Festschrift Darmstadt 1912, 22-24: „Im ganzen hatte ich bei deutschen Landschaften nur gelegentlich das Bedürfnis einer Staffage, die in den meisten Stoffen überflüssig war oder gar direkt gestört hätte.“

⁶⁴ vgl. I. Wirth, Berliner Malerei. Zu Brachts Werk „Mondschein an der Oberspree“, Kieler Kunsthalle: „Deutlich ist die Rezeption des Jugendstils.“

⁶⁵ Die Lebenserinnerungen des Eugen Bracht, Hrsg. Theilmann, 155

⁶⁶ Kennzeichnend für die Berliner Brachtschüler bleibt nach dem Studium die tägliche Suche nach Lebenskoordinaten über eine Auseinandersetzung mit Landschaft.

„Im Ganzen bin ich aber doch auch da angelangt, die vor der Natur gemalten Stücke mehr zu schätzen als jegliche Atelierarbeit... Übertragung einer Skizze auf Pappe, auf eine Leinwand zum Beispiel, ist ganz unmöglich ohne Abschwächung; es zeigen sich dabei Grenzen, die unüberwindlich sind! Fast leichter ist die Übertragung einer Aquarell - Skizze auf Leinwand in Ölfarbe - wohl auch, weil es keine Wiederholung wird, sondern eine technische Neuschöpfung! Es ist wohl auch bezeichnend für den zeitgenössischen Geschmack, dass bei der Beurteilung der Qualität des Vortrags das Sorgfältige gering geachtet wird und nur der starke und kecke Strich etwas gilt. Jeder Strich draußen ist gut - und jeder Strich im Atelier ist mäßig! ... Ob das auch wirklich wahr ist? Der nachgebildete Strich war zwar schwächer als der, angesichts des Objektes mit Anspannung jeder Faser erzeugte! Ich fand aber, dass die Schwächung abnahm, wenn der Maßstab wuchs! In doppelter Größe der Leinwand und mit entsprechenden Pinseln war es keine bloße Nachbildung mehr, sondern eine Übertragung ins Große, und dies ermöglichte eine Neubildung, die für Dritte keineswegs als Abschwächung wirkte. ... Wenn ich schließlich die praktische Seite der Sache zu erkennen suche, das heißt, wie sich die Käufer zu den vor der Natur gemalten Bildern verhalten, im Gegensatz zu den Atelierarbeiten, so habe ich bei den ersteren öfters hören müssen: Das ist aber kein richtiger Bracht! Das heißt, das könnte am Ende auch ein Anderer gemacht haben - mit anderen Worten: Es fehlt diesen Dingen meist die Steigerung - die Konzentration -, die Wucht. Wenn ein Käufer bei mir etwas auswählen möchte..., so kann man ihm vielleicht 100 Naturarbeiten vorlegen - ohne das ein einziger „Bracht“ darunter wäre! Die Auffassung ist wohl noch zu nah an der Natur und das Persönliche zu gering!“⁶⁷

Bracht unternahm mit seinen Schülern 5 - 6 wöchige Ausflüge, Winterexkursionen und Federzeichenkurse. Er hielt freitags Kompositionsabende mit seinen Schülern ab⁶⁸, um ein freies und individuelles Arbeiten zu fördern. Die Ergebnisse dieser Übungen waren schließlich so qualitativ, dass die großen Blätter seiner Klasse in der Schlussausstellung der Schülerarbeiten des Hochschuljahres das Rückgrat der Ausstellung bildeten.

Eugen Bracht und Paul Vorgang verließen mit ihren Schülern nicht den zivilisatorischen Rahmen⁶⁹. Motivvorschläge an die Studenten setzten das Vorhandensein von menschlichem Einfluss auf die Gestaltung der Natur voraus; ihre Kompositionen blieben an gebaute Strukturen gebunden: ein ferner Kirchturm, eine Mühle auf der Höhe oder ein Stück der Einfriedung des Försterhauses gehörten zum Bildmotiv.

Bracht führte seine Studenten zu einer focussierenden Wahrnehmung von inhaltlich belanglosen Landschaftsausschnitten, die sich gerade dadurch zur malerischen Interpretation anboten. Hohlwegabschnitte, wegkippende Hügelkuppen und ungebrochene Abhänge wurden Studienobjekt. Die Beeinflussung des Charakters von Landschaft durch Luftphänomene veranlasste ihn, seine Schüler zu Wolken-, Schnee- und Baumstudien anzuhalten; der

⁶⁷ ebd., 156f

⁶⁸ Neben 20 Vollschülern hat B. noch 20 Nachmittagsschüler, die anderen Klassen der Hochschule für die bildenden Künste angehören.

⁶⁹ Die mit Max Liebermann, Lovis Corinth und Max Slevogt als Vertreter des deutschen Impressionismus umrissene Landschaft zeigte im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts selten Landschaft im Sinne unberührter Natur. Zu den Motiven gehörten Privatgärten, Parkanlagen und landwirtschaftlich strukturierter Raum.

Darstellungswert der Farbe wurde ebenso wichtig wie die exakte Naturbeobachtung.⁷⁰ Besonderheit eines momentanen Phänomens veranlassten malerische Niederschriften: „Was nun die Industriebilder betrifft, so bin ich diesem Gebiet keineswegs genahnt weil es Industrie war, sondern aus koloristischem Triebe; schon lange reizte mich beim Durchqueren der Kohlen- und Eisengebiete die gebrochene Palette der Hochöfen und Montanwerke mit ihren Rauch- und Dampfvolken, die mir ebenso interessant erschienen wie ein ballendes Gewittergewölk.“⁷¹ Die Wertschätzung der Arbeiten unterlag schließlich nicht mehr geographischer Erkennbarkeit. Aufgabenstellungen der Klasse für Ornamentik unterstützten die Zielsetzungen; Hänsch führte große Blätter in Feder und Tusche aus, die als flächiges Arrangement beispielsweise Kastanienblätter und – früchte zeigten.

Eugen Bracht verstand v. Werners Aufforderung zur Entwicklung einer deutschen Kunst als konkrete Forderung nach veränderten Lehrmethoden und einer Öffnung zur Bevölkerung⁷². Landschaftsbilder wurden zur künstlerischen Essenz persönlicher Erlebnisfähigkeit und legten offen, in welcher Qualität der Studierende Landschaft als stellvertretend für einen landschaftlichen Großraum formulieren konnte. Die Qualität der Arbeiten seiner Schüler wurde in der Beurteilung der Jury der GBK deutlich: Diese akzeptierte jährlich bis zu 30 Schülerarbeiten der Brachtschen Klasse. Bracht selbst benannte die Fähigkeiten seiner Studenten dem tatsächlichen Meisteratelier der Berliner Akademie unter Gude als gleichwertig. Der öffentliche Erfolg bewies, dass eine Marktschaffung aus der Hochschule heraus möglich war. Das Verlassen ihres Schutzraumes ermöglichte seinen Studenten noch in Hochschulzeiten den Aufbau eines verkaufsträchtigen Images und sicherte den jungen Künstlern eine materielle Zukunft.

Die frühe Anerkennung der handwerklichen Qualität seiner Arbeiten in Ornamentik, dekorativer Architektur und Perspektive bestätigte Hänsch in seinem Anliegen, Maler zu werden. Dennoch geriet er 1899 in einen Zwiespalt, denn seine beruflichen Intentionen verlagerten sich zur Brachtschen Landschaftsauffassung. Diskussionen der Arbeitsergebnisse von Brachts „Schule“ lernte er unter der gleichzeitigen, zunehmenden Verurteilung der Lehrziele Eugen Brachts durch den Kaiser kennen.

Als A. v. Werner am 15. Juli 1899 vor den Studenten sprach, war dem Zuhörer deutlich, dass die Akzeptanz der folgend kritisierten Tendenzen einem kaiserlich erwünschten Arbeiten an der Hochschule zuwider lief:

„Es ist ja jetzt, vorübergehend hoffentlich, Mode, dass Farbenempfindungen, welche den Naturgesetzen Hohn sprechen, dem menschlichen Auge suggeriert werden; an Stelle der Form treten unklare Flecken; statt der organischen Entwicklung und des linienschönen Flusses der Gewandung, auch der modernsten, begegnen wir Patzereien oder Verschwommenheiten, welche alles Mögliche sein können, nur nicht das, was sie sein sollen. Wir sehen Bilder, auf denen die Bäume wie Wolken aussehen, oder auch Wolken, welche ebenso gut Felsen oder roher Kalkputz sein können, oder man verirrt sich in ein Labyrinth philosophisch - symbolischer Spekulationen, welche dem Darstellungsvermögen der bildenden Kunst überhaupt unzugänglich sind.“ Er sprach

⁷⁰ In Brachts Arbeiten „Eichen am See“, ausgestellt auf der GBK 1913, und „Blick auf die Junaseen“, ausgestellt auf der GBK Düsseldorf 1917, wird beispielhaft eine Konzentration auf atmosphärische Landschaftserfassung deutlich.

⁶⁹ Eugen Bracht: „Hochofen Aplerbeker Hütte“, 1905; „Hochofenanlage im Hoeschstahlwerk“, 1905

⁷² Im Oktober 1899 ist eine umfangreiche Kollektion von Werken Eugen Brachts auf der zweiten Ausstellung der Freien Vereinigung Darmstädter Künstler zu sehen; kurz darauf, im Januar 1900, eine weitere in der Galerie Schulte am Pariser Platz in Berlin.

folgend von der aufgekommenen Kritik am akademischen Unterricht und seiner Verunglimpfung als Beschneidung der individuellen Entfaltung der Künstler und schloss mit seiner Definition der Hochschulaufgabe: „Vernunft und Wissenschaft zu pflegen und die Ordnung und die Gesetze der Natur zu studieren, nehme ich das soviel missbrauchte Wort akademisch als einen Ehrentitel für uns in Anspruch im Sinne der sozialen Mission, welche der Akademie ihr Gründer anvertraut hat!“⁷³

Die wirtschaftlichen Erfolge Brachts hätten eine liberale Haltung und Anerkennung des Kaiserhauses verlangt; im Verständnis autoritärer Verantwortung für die Geschmacksbildung des Volkes und maßstäblicher Gleichsetzung mit seinem Geschmack war dies dem Kaiser nicht möglich. Er sah im experimentellen Herangehen Brachts die Gefahr, statt Festlegung permanente Infragestellung gefundener Ansätze als Lehrprinzip akzeptieren zu müssen. Damit wäre Bewährtes nur vorläufig richtig, eine endgültige Wahrheit nicht fest schreibbar. Diese Art des Zugangs zu Erkenntnissen hätte die auf Tradition beruhende Monarchie gefährdet.⁷⁴

Die Leistung der Landschaftsklasse wurden nicht als Bereicherung, sondern als unnötige Verschwendung von Energien verstanden, da sie eine Konkurrenz zur kaiserlich erwünschten, naturalistischen Landschaftsmalerei darstellte. Der Kaiser forderte Brachts Rückkehr zur Malweise um 1870, die Grundlage seiner Einstellung als Lehrkraft gewesen sei und die der Kaiser als „anständige“ Malerei bezeichnete.

Die Jury der GBK1900 brachte hingegen unmissverständlich ihre Wertschätzung Brachts zum Ausdruck und veranstaltete eine Sonderausstellung mit 43 Werken. Eine weitere Ausstellung mit Werken seines Assistenten Paul Vorgangs mit 46 Werken wies auf den großen Stellenwert hin, der beiden Ausbildern zugesprochen wurde. Da die Konzeption der GBK auf Verkauf ausgerichtet war, muss die Ausrichtung dieser zwei Sonderausstellungen darüber hinaus als Besuchermagnet verstanden werden.

Auch der Wegzug Brachts 1901 konnte das große Interesse der Bevölkerung an Landschaftsmalerei Brachtscher Prägung nicht verhindern; seine malerische Verfahrensweise konkreter Auseinandersetzung vor der Natur und malerischer Synthese im Atelier blieb bis in die Zehner Jahre Vorbild der Berliner Absolventen der Landschaftsklasse. Sie konnten auch nach seinem Weggang neuere Arbeiten Brachts kennenlernen: Nach der Einzelausstellung in der Galerie Schulte im Januar 1900 und der großen Sonderausstellung auf der GBK 1900 zeigte Bracht auf den GBK1901,1903,1907 und 1909 Arbeiten. Einer großen Retrospektive in Darmstadt und Dresden 1912 folgte die Januarausstellung und die Dezemberausstellung 1914 bei Eduard Schulte in Berlin mit zwei großen Sonderausstellungen.⁷⁵

Nach Brachts Wegzug erschienen im Zusammenhang mit der von ihm initiierten Vereinigung des „Märkischen Künstlerbundes“ Publikationen von Kunstkritikern, die sich mit den Leistungen Brachts und ihrer Folgeentwicklungen auseinandersetzten: „Nahezu zwanzig Jahre wirkte Bracht an der Berliner Hochschule, und man kann wohl sagen, dass er an den Staffeleien des größeren Teils der während dieser Spanne Zeit in Berlin ausgebildeten Landschaftler lehrend und verbessernd gestanden hat. ... Und ziemlich eben solange war es her, dass er sie für die nordische

⁷³ Rede zum Gedächtnis an die am 11.Juli 1699 stattgefunden feierliche Einweihung der Akademie der Künste vom 15.Juli 1899, UdK Archiv Bundesallee

⁷⁴ vgl. Dahrendorf,179

⁷⁵ Eugen Bracht von Max Osborn, 1909, 82ff : Brachts 1906 fertiggestelltes Gemälde „Die Mulde im Schnee“ wird Anlass einer euphorischen Schilderung (vgl. Kapitel „Daten zu Künstlern im beruflichen Umfeld Johannes Hänschs“)

Landschaft zu allen Jahreszeiten in der Mark und den angrenzenden Teilen Mecklenburgs zu interessieren begann.“⁷⁶

Gut 10 Jahre nach Brachts Umzug trugen seine Vorschläge zur Annäherung an Landschaft weiterhin. Sein ehemaliger Schüler Kayser - Eichberg wurde seitens der Zeitschrift „Die Kunstwelt“ aufgefordert, ein persönliches Urteil über die Leistung des Lehrers zu schreiben. Er insistierte auf einem besonderen Verdienst Brachts; dem Beharren auf einer stetigen, beständigen Weiterentwicklung über lebendige Diskussion. Kayser - Eichberg forderte künstlerische Proportionalität der Mittel zur Steigerung der Aussagekraft.⁷⁷

⁷⁶ „Der Märkische Künstlerbund“ von Julius Norden in: Westermanns Monatshefte 1906 I.: „Der Bund ist noch jung, denn er trat vor etwa fünf Jahren erst zusammen, also kurz vor der Übersiedelung Brachts nach Dresden.... Die Gründer des Bundes waren: August Achtenbach, Fritz Geyer, Karl Kayser-Eichberg, Felix Krause, Louis Lejeune, Hans Pigulla, Theodor Schinkel und Paul Halke.“

⁷⁷ Carl Kayser - Eichberg: Eugen Bracht, 357ff in: Die Kunstwelt, II, 1912/13: „Diese Einfachheit und Einheit, diese monumentale Größe und Wucht ist der ureigenste Stempel Brachtscher Kunst geworden... In vielen Erstlingswerken seiner Schüler, in denen angeleuchtete Massen zum Himmel streben oder mächtige Baumgruppe gegen die gewitterliche Luft stehen, ist eines der genannten Bilder wiederzufinden. Ich will dies um so offener zugeben, als mir unmöglich ist, in dieser Tatsache auch nur den geringsten Fehler zu erblicken, allen so häufig wiederkehrenden Behauptungen unserer Zeiten zum Trotz, die eine langsame, ruhige Entwicklung der Persönlichkeit im Sinne früherer, großer Kunstepochen negieren möchten. ... Bracht fand seinen Weg, und der koloristische Gedanke wurde fortan der Ausgangspunkt und die Grundlage seines weiteren Schaffens. Jetzt wurden die Mark und das angrenzende Mecklenburg sein Stoffgebiet... Größte Knappheit und strengste Gliederung der Massen ist die Folge des koloristischen Ausgangspunktes, jene Knappheit und Beschränkung, die den Bildern dieser Periode in hervorragendem Maße eigen ist. ... Nie ist eine interessante Ausstellung vorübergegangen...ohne dass sie Bracht in den Kreis seiner Beachtung zog und mit seinen Schülern erörterte.. Der Mann... war unablässig bestrebt, das Urteil seiner Schüler zu bilden und zu vertiefen...“

2.3 Bestimmende Einflüsse an der Berliner Hochschule für die bildenden Künste in Hänschs Aufbaustudium 1900 - 1903

Im Herbst 1900 schloss Hänsch den 3jährigen Lehrgang an der Hochschule ab. Er beantragte die Weiterführung seiner Studien und erhielt von v. Werner die Verlängerung auf Grund erbrachter Leistungen.⁷⁸

In das Jahr von Hänschs Übergang in das Hauptstudium fiel v. Werners Resümee der Leistungen deutscher Kunst der Neuzeit.⁷⁹ Die Sorge v. Werners, dass die akademische Ausbildung nicht mehr der Garant öffentlicher Anerkennung und finanzieller Lebensgrundlage zukünftiger Künstler sein könnte, schlug in Verzweiflung, Hilflosigkeit und Verbitterung um. Sein Mut zur klaren Aussprache der Probleme seiner Hochschule bezeugte jedoch, dass v. Werner in seinen Studenten die reelle Möglichkeit einer Erneuerung deutscher Kunst sah.

A. v. Werner bemängelte 1899, dass die Neigung zur Pflege der Erfindungskraft bei den Studenten sinke, und er bedauerte, dass die Studierenden offensichtlich nur den Wunsch hätten, technisch an der Hochschule unterrichtet zu werden. Er hoffte, in der Gründung eines „Komponir – Vereins“ der Hochschule einen Weg gefunden zu haben, zukünftig in allen Fächern „subjektive erfinderische oder kompositionelle Tätigkeit“⁸⁰ zu fördern. A. v. Werner bot Brachts Studenten einen allgemeinen Hochschulrahmen für ihre Studien mit Kohle und Feder in Hinblick auf Farbigkeit in der Grafik - hoffend, einen weiteren Alleingang der Landschaftler an der Hochschule auffangen zu können. Die exklusive Bestimmung der Ausrichtung auf Komposition ist Absicht. Dies verdeutlichte v. Werners Abgrenzung gegenüber der Auffassung Eugen Brachts, der Farbe als tragendes Element einsetzte.

In anhaltender Anerkennung Eugen Brachts und Paul Vorgangs zeigte die GBK 1901 in Berlin je 3 ihrer Werke, jeweils 1 Werk mit Katalogabbildung.⁸¹

Technische Entwicklungen veranlassen die Hochschulausbilder, den Verlust bestimmter Aufgabengebiete zu akzeptieren und Neuerungen einzuführen. Die Entwicklung der Druckmaschinen und der Fotografie untergrub Einsatzgebiete der Berufskünstler. „Die Fotografie hat die Porträts - und Landschaftsdarstellungen in Kupferstich und Lithografie ... und selbst den Holzschnitt für viele Aufgaben vollständig vernichtet oder überflüssig gemacht ... und macht sie (ihnen) durch die Schnelligkeit und Billigkeit ihres Herstellungsverfahrens und ihre künstlerische Vollendung bedenkliche Konkurrenz.“⁸²

⁷⁸ Die Immatrikulationsurkunde trägt den handschriftlichen Vermerk vom 15. Oktober 1900, dass Hänsch nach den absolvierten drei Pflichtjahren eine Verlängerung bis zum 1. Oktober 1903 genehmigt bekommen hat.

⁷⁹ Festrede zur Jahrhundertwende im Jahresbericht der Königlich akademischen Hochschule für die bildenden Künste des Studienjahres 1899/1900; Anhang an die Festrede A. v. Werners zum Jahrhundertwechsel, Oktober 1899, 7f, UdK Archiv Berlin Bundesallee

⁸⁰ Jahresbericht der Königl. akademischen Hochschule für die bildenden Künste in Berlin 1900, 16

⁸¹ Auf der GBK 1901 werden von Gude, dem bisherigen Vorsteher des Meisterateliers für Landschaftsmalerei, ebenfalls drei Arbeiten gezeigt. Hänsch, Hacke, Türcke, Wildhagen sind nicht vertreten.

⁸² A. v. Werner, Festrede zur Jahrhundertwende im Jahresbericht der Hochschule für die bildenden Künste, Oktober 1899, 9; UdK Archiv Berlin Bundesallee.

Die Nachbarschaft zur Technischen Hochschule nutzte v. Werner: ...“habe ich nun mehrfach Gelegenheit gehabt, dieser Frage näherzutreten, gelegentlich der Vorführungen farbiger Fotografien durch Herrn Professor Miethe⁸³, den derzeitigen Rektor der Technischen Hochschule. - Das alles war so vorzüglich als Naturstudie in Farbe und Technik,..., dass ich nur den einen Wunsch hatte: so müssten bei uns Naturstudien gemalt werden, so ohne jede Richtung und Manier, so müssten Sie Natur und Technik beherrschen, um dann - Bilder malen zu können ... in welchen die eigenste schöpferische Tätigkeit des Künstlers zum Ausdruck gelangt, Werke eines Geistes, welcher über alle Elemente des Wissens und Könnens frei und sicher gebietet, erfindet und schafft - und nicht nur das nachahmt, was die Fotografie in ihrer höchsten Vollendung einst noch viel besser machen wird....doch hoffe ich, dass...vielleicht ein dauernder Vorteil für unser Naturstudium gewonnen werden kann aus der Vorführung dieser farbigen Fotografien in großem Maßstabe, deren vollkommene Wiedergabe im Dreifarben - Druckverfahren bis jetzt noch nicht gelungen ist.“⁸⁴

Als Unterrichtsneuerung der Hochschule übten die Studenten nun das Malen nach projizierten farbigen Lichtbildern. Hierüber sollten sie die Handhabung von Malmitteln und die Technik der Umsetzung erlernen. Die unbewegten Bilder hielt v. Werner für besonders geeignet, da sie gestatteten, „in aller Seelenruhe zu kopieren“ und sich eine praktische Technik anzueignen. Die bisherige Unvollkommenheit studentischer Studienarbeiten nach Fotografien glaubte v. Werner auf die Verschmähung von Hilfsmitteln wie dem Malstock zurückführen zu können.⁸⁵

Das Malen nach Lichtbildern machte die Studenten mit dem Phänomen der räumlichen Wirkung des zweidimensionalen Lichtbildes bekannt. Die Frage eines kritischen Umgangs mit Lichtbildern stellte sich nicht. Tatsächlich waren sie in jedem Fall aktueller als jedes Gemälde, das die Hochschule zu Studienzwecken vorzulegen vermochte. Den Nutzen fasst Eugen Kalkschmidt zusammen: „Die Entwicklung der bildenden Künste in Deutschland hätte in diesem Jahrhundert schneller vorwärts

schreiten können, wenn der Rhythmus ihrer Bewegung sich der breiten Masse des Volkes unmittelbarer mitgeteilt hätte. ... Bei aller Kultur, die uns die technischen Erfindungen bescherten, blieben unsere Empfindungen träge, denn unsere Sinne waren nicht zu schnellem und beherztem Wahrnehmen geschult. ... wenn wir heute aber doch tatsächlich besser, das heißt mit größerer Bewusstheit und erhöhter Formen- und Farbenfreude in die Welt sehen, so hat zu dieser Bildung unseres Auges, zu diesem Erstarken unserer Phantasie nicht zuletzt der Dilletantismus in mancherlei Gestalt das Seine beigetragen. Und eine dieser Gestalten wurde mit dem Entstehen der Amateurfotografie wach und wirksam.“⁸⁶

Der Hoffnung, dass über eine Veränderung der Wahrnehmungsfähigkeit es zu einer breiteren Akzeptanz künstlerischer Äußerungen komme, lag der Glaube an ein erkennendes Verständnis inne. Dies setzte voraus, dass der Künstler sich am optisch Wahrnehmbaren orientierte, der

⁸³ Der Rektor der Technischen Hochschule Prof. Dr. Miethe führt 1904 an drei Abenden farbige Landschaftslichtbilder vor. Miethes Fotografien sind auf dem technischen Höchststand der Farbfotografie.

⁸⁴ vgl. hierzu: Westermanns Monatshefte 1904, 69 ff: A. Miethe, „Fotografie in natürlichen Farben nach der Natur“. Der Aufsatz zeigt Fortschritte und technische Machbarkeit unterschiedlicher Verfahren mit Abbildungen auf.

⁸⁵ UdK Archiv Bundesallee, Rede bei der Preisverteilung Studienjahr 1905/06 vom 21. Juli 1906 Die Qualität der Studentenarbeiten auf der Jahresabschlussausstellung beurteilt v. Werner nach Klassen unterschiedlich. Mit besonderer Anerkennung vermerkt er die Leistungen der Klasse für dekorative Architektur und Ornamentik, sowie die der Anatomie und Perspektive und einige der außerhalb des Studiums entstandenen selbständigen Naturstudien. Auf diese lege er den größten Wert. V. Werner kritisiert die Einfallslosigkeit der Studenten bei gestellten Aufgaben. Statt individueller Eigenart sehe er vorwiegend Nachahmung.

⁸⁶ Westermanns Monatshefte 1900 I, 645 - 649: „Die Kunst in der Fotografie“ von Eugen Kalkschmidt

Landschaftsmaler sich als Focus mit individuellem Filtervorsatz begriff: er verfügte über die Möglichkeit interpretativer Scharfstellung und war hierin der Fotografie überlegen.⁸⁷

Die Landschaftsfotografen, geschult an Gemälden, wählten räumliche und atmosphärische Motive, die auf der Wahrnehmung bisheriger Landschaftsmalerei basierten. Über die Versendung von Postkarten kam es zu einer gegenseitigen Befruchtung und ökonomischen Verwertung malerischer und fotografischer Arbeiten.⁸⁸ Ob Vorlage oder Original - es wurde schwierig zu erkennen, welche Funktion die jeweilige Fotografie oder Malerei übernahm.

Die öffentliche Anerkennung der Landschaftsfotografie fand in den folgenden Jahren ihren Niederschlag in der Veröffentlichung von Beiträgen in „Westermanns Monatsheften“. So gab der Artikel „Die Kunst in der Fotografie“ Beispiele für fotografische Aufnahmen, die Motivähnlichkeit zu Werken Hänschs zeigten.⁸⁹ Aufgabe des Malers war es, das nicht in der Linse Einfangbare, den seelischen Überbau und ihren Niederschlag in malerischen Techniken darzustellen.

Der spezifische Charakter der Durchleuchtung und der bisher so nicht erlebbare Eindruck einer riesigen, unbeweglichen Darstellung von Landschaft veranlassten Hänsch zur Auseinandersetzung mit dem Phänomen Licht. Die Sachkenntnis fotografischer Komposition wurde Bestandteil seiner visuellen Adaption an landschaftliche Motive. Er setzte das Auge der Linse eines Fotoapparates gleich und baute den Bildraum in Raumschichten auf; dieser gewann über die Akzentuierung von Raumpolen. Studien belegen, dass Hänsch in der zügig aufeinander folgenden Skizzierung desselben Motivs Ausdrucksvarianten untersuchte, die in Entsprechung zu fotografischen Aufnahmereihen verstanden werden können. Er suchte in der Reihe der Skizzen nach dem gemeinsam Gültigen.

In freier, schwunghafter werdender Dynamik führte Hänsch den Stift beim Anreißen der kompositorischen Anlage über das Papier. Anschließend setzte er räumliche Akzente über meist senkrecht ausgerichtete Elemente gebauter Umwelt wie Pfosten, Maste, Zäune – Fixpunkte, die auch im Lichtbild kompositorisch hervortreten.

In den folgenden Jahren untersuchte Hänsch Ausdrucksmöglichkeiten der Perspektivwahl und Tiefenschärfe, sowie des partiellen Motivverzichts oder der Motivbetonung. Fernsichten endeten an Landschaftsriegeln und wiesen auf den Vordergrund des Betrachters zurück.

Die Teilnahme an den Kompositionskursen mit Lichtbildern führte zu Hänschs ersten Kontakten zu Mitgliedern der Technischen Hochschule. Hänsch wird über diese Verbindung seinen späteren Förderer Schoening kennenlernen.

Die Hinterfragung einer Berufstauglichkeit nach Studienabschluss zwang die Studenten, Vergleiche künstlerischer Artikulation zu ziehen. Als Möglichkeit einer Orientierung standen ihnen seit 1901 auch die Ausstellungen der Berliner Secessionisten offen. Hänsch sah seine persönliche Entwicklung nicht in ihrem Rahmen gewährleistet. Er führte Brachts Art der Landschaftserfassung in unterschiedlichen Techniken wie Feder, Kohle, Farbstift fort und gelangte zur farblichen Integration eingeführter Figuren. Der hohe Grad der farbigen und maltechnischen Absorption wurde Bedingung einer Aufnahme der Figur in das Gesamtmotiv.

⁸⁷ Während das menschliche Auge in der Lage ist, Vordergrundeindrücke zu ignorieren und sich ausgrenzend auf Raumtiefen einstellen kann, fängt die optische Linse des Fotoapparats die in der Nähe liegenden Gegenstände ebenso ein wie hinter ihnen liegenden Raum.

⁸⁸ Auch Hänsch wird in den 30er Jahren über die Firma Eduscho und den VBK das Medium Postkarte nutzen, um seine Werke bekannt zu machen. 1941 gibt der VBK anlässlich seines hundertjährigen Bestehens eine Postkarte mit Johannes Hänschs „Selbstporträt mit Jacke und Halstuch“ heraus.

⁸⁹ Westermanns Monatshefte 1900 I, „Kunstaustellungen und Kunstsalons in Berlin“ von Hermann Häfker, 708ff

Zu dem Künstlerkreis um Johannes Hänsch gehörte neben Rudolph Hacke, im Verzeichnis der Studierenden weiterhin als Maler geführt, und Fritz Wildhagen nun auch Franz Türcke, immatrikuliert an der Königlich akademischen Hochschule in Berlin zum Oktober 1900.

1901 sprach die Hochschule Johannes Hänsch eine Anerkennung für hervorragende Ergebnisse aus, die Teil der Jahresausstellungen der Hochschule waren: „... mit besonderer Anerkennung dafür zu nennen, ebenso Herrn Johannes Hänsch aus der Abteilung für Ornamentlehre, welcher schon 1899 und 1900 prämiert worden ist.“⁹⁰

2.3.1 Studienerfahrungen in der Klasse für Landschaftsmalerei Friedrich Kallmorgens

Bracht fuhr im Oktober/ November 1901 mit seinen Schülern nach Feldberg in Mecklenburg.⁹¹ Unter den in Hänschs Privatbesitz verbliebenen Studienarbeiten fanden sich Arbeitsergebnisse weiterer Studienausflüge unter der Leitung Brachts und Vorgangs mit Motiven der drei Ziele Grüssau, Stargard und Grunewald mit Teufelssee.

Nach der Reise eröffnete Bracht den Studenten den Umzug nach Dresden als Konsequenz seiner Berliner Ablehnung als zukünftiger Vorsteher des Meisterateliers für Landschaftsmalerei. Der Akademische Senat und die Öffentlichkeit votierten eindeutig für Eugen Bracht als zukünftigen Vorsteher der Meisterklasse für Landschaftsmalerei der Berliner Akademie der Künste. In Konsequenz wachsender Diskrepanzen und Brachts Beharren auf den begonnenen Weg, erhielt er den Posten nicht. Acht seiner noch in der Ausbildung befindliche Schüler verließen mit ihm Berlin, um in Dresden weiter zu studieren; unter ihnen Rudolph Hacke, ein enger Freund Johannes Hänschs.

Bracht schied zum Jahreswechsel aus und ging als Vorsteher des Meisterateliers nach Dresden.

⁹² Nach seinem Weggang aus Berlin war die Landschaftsklasse der Hochschule in den nächsten Monaten ohne Leitung.

Die inhaltliche Zäsur im Hauptstudium Hänschs fand ihre räumliche Parallele: Die Hochschule für die Bildenden Künste zog während des Studienjahres 1901/02 in die neuen Gebäude in der Hardenbergstraße, Berlin - Charlottenburg um.

Zur Erinnerung an den Einzug der beiden akademischen Hochschulen für die bildende Kunst und für die Musik nebst angegliederten Meisterateliers und Meisterschulen in Charlottenburg schenkte der Oberbürgermeister der Akademie der Künste 30.000 M für Zinsausschüttungen.

⁹⁰ Jahresbericht der Königl. akademischen Hochschule für die bildenden Künste in Berlin 1900/01.

⁹¹ Jahresbericht der Königl. Akademischen Hochschule für die bildenden Künste in Berlin 1900/1901

⁹² Westermanns Monatshefte 1906, „Die bildenden Künste“ von Walther Gensel, 139ff : „Nahezu zwanzig Jahre wirkte Bracht an der Berliner Hochschule, und man kann wohl sagen, dass er an den Staffeleien des größeren Teils der während dieser Spanne Zeit in Berlin ausgebildeten Landschaftler lehrend und verbessernd gestanden hat.... Und ziemlich eben solange war es her, dass er sie für die nordische Landschaft zu allen Jahreszeiten in der Mark und den angrenzenden Teilen Mecklenburgs zu interessieren begann. ... So hat sich... aus einer Gruppe von Berliner Brachtschülern der „Märkische Künstlerbund“ gebildet. ... „Der Bund ist noch jung, denn er trat vor etwa fünf Jahren erst zusammen, also kurz vor der Übersiedelung Brachts nach Dresden... Die Gründer des Bundes waren: August Achtenbach, Fritz Geyer, Karl Kayser-Eichberg, Felix Krause, Louis Lejeune, Hans Pigulla, Theodor Schinkel und Paul Halke.“

Hiermit wurde die „Stiftung der Stadt Charlottenburg“ gegründet, die die anfallenden Zinsen den Studierenden als Studienunterstützung zur Verfügung zu stellen hatte.⁹³ Auch Hänsch sollte hiervon profitieren.

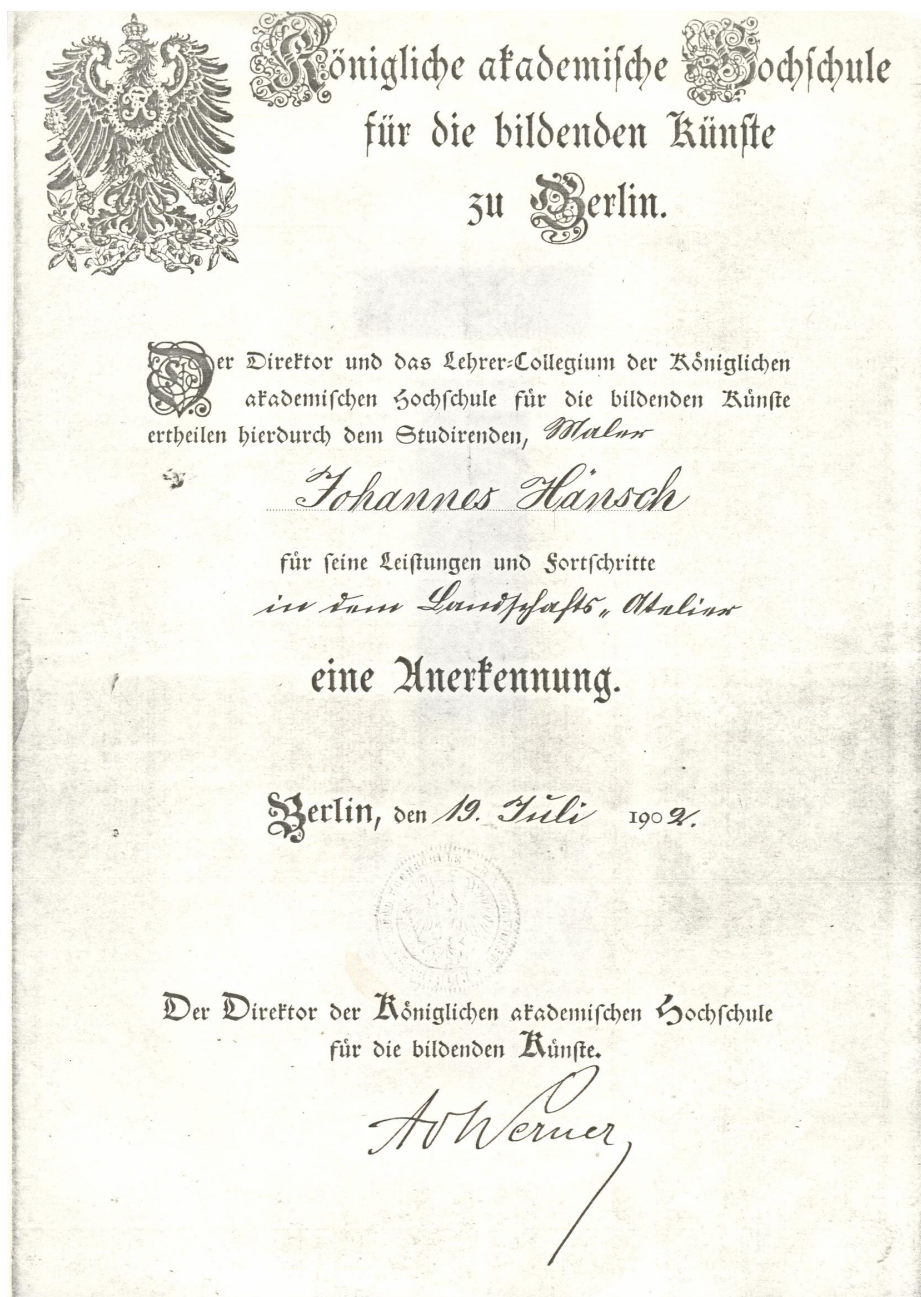
Schließlich ersetzte Friedrich Kallmorgen als königlich preußischer Professor und Atelierleiter vom 10.3.1902 an Eugen Bracht im Landschaftsatelier: „Zunächst übernahm ich von Bracht fünf Schüler. Zwei stellte er mir in seinem Atelier mit den Worten vor: Sie sind eigentlich ganz fertig und brauchen keinen Lehrer mehr.“⁹⁴

Hänschs hochschulinterne, mehrfache Auszeichnung dürfte mit Grund dafür sein, dass Kallmorgen schon im ersten Jahr Hänsch auf der GBK 1902 sein Werk „Wintersonne“ ausstellen ließ.⁹⁵ Er war zu diesem Zeitpunkt im 5. Jahr seiner Ausbildung und seit gut einem halben Jahr bei Kallmorgen.

⁹³ UdK Archiv Berlin Bundesallee, „Stiftung der Stadt Charlottenburg“ vom Oktober 1902; v: Zinseinnahmen jährlich in Höhe von 1050 M zu verwenden zur Hälfte für Studierende der Hochschule der bildenden Künstler oder Schüler der Meisterateliers, zur Hälfte für Studierende der Musik oder der Meisterschule für musikalische Komposition. Es können auch ehemalige Studenten der akademischen Lehranstalten bedacht werden, wenn seit Verlassen der Anstalt und Zeitpunkt der Beschlussfassung über Zuwendungen nicht mehr als 2 Jahre verflossen sind (Stichtag 30.3 des Jahres). Bewerbungen samt ausführlichem Lebenslauf, bei Ehemaligen noch ein Besuchsattest der betreffenden Lehranstalt sind zu senden an die königliche Akademie der Künste, Berlin W 35, Potsdamerstraße 120.

⁹⁴ Friedrich Kallmorgen, „Leben und Streben“, 1902

⁹⁵ Katalog der Große Berliner Kunstaussstellung, Saal 4, Nr. 420



Johannes Hänschs Anerkennungsurkunde für Leistungen in der Klasse für Landschaftsmalerei
19.7.1902, Privatbesitz⁹⁶

Zu den ausstellenden Studenten Kallmorgens gehörte auch Kurt Albrecht ⁹⁷. Dieser wird, über
das Hauptstudium hinaus, als Landschaftler der Meisterklasse in engem Kontakt zu Hänsch
stehen.

⁹⁶ Bekanntmachung innerhalb der Rede A. v. Werners zum Jahresbericht des Hochschuljahres

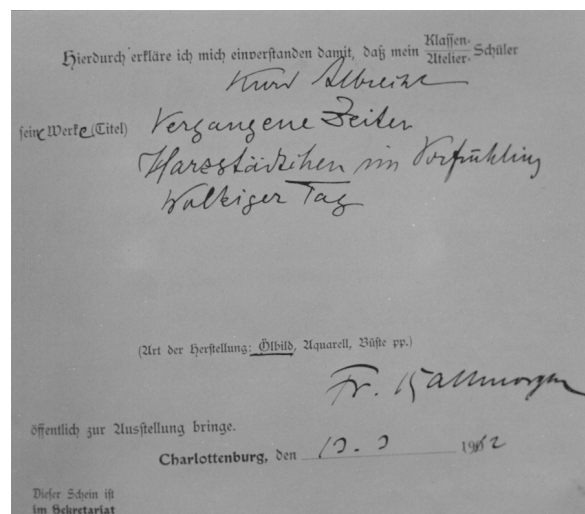
⁹⁷ UdK Archiv Berlin Bundesallee. Kurt Albrecht gehörte laut Immatrikulationsverzeichnis seit 1902/03 zu
Vorgangs und Kallmorgens Schülern. Meldeformular 1902/03 mit handschriftlicher Genehmigung

Neben Hacke, Wildhagen und Türcke gehörte Albrecht nun zum Kreis um Hänsch.

Kallmorgen bot den Schülern auch zukünftig Studienreisen an. Er bevorzugte als Ziel Orte an der See und Landschaften mit größeren Binnengewässern. Hänsch begann mit einem intensiven Studium von Meeres- und Hafenlandschaften.

Im April 1902 fuhr Hänsch unter Kallmorgen nach Havelberg. Eine weitere Studienfahrt führte nach Rheinsberg und Fürstenwerder bei Prenzlau.⁹⁸

Hänsch erhielt 1902 eine weitere, offizielle Anerkennung der akademischen Hochschule für seine Leistungen und Fortschritte im Landschafts - Atelier. Ebenso wurde Franz Türcke, Maler aus Dresden, mit einer Anerkennung geehrt.⁹⁹



Einverständniserklärung des Leiters der Klasse für Landschaftsmalerei Friedrich Kallmorgen, Formular der Berliner Hochschule zur Anmeldung von Werken zur „Großen Berliner Kunstausstellung“ ;
UdK Archiv Bundesallee

Kallmorgens vom 13.3.1902, das Kurt Albrecht als sein Schüler Ölbilder öffentlich zur Ausstellung bringen darf.

Die Lebenserinnerungen des Eugen Bracht, Theilmann, 126: „Von dieser Zeit des Märkischen Künstlerbundes an war es Tatsache, dass von den aus der Landschaftsklasse der Jury für die jährliche Grosse 20 bis nahezu 30 Bilder der Aufnahme für würdig befunden wurden; es war somit diese Klasse tatsächlich zu einem Meisteratelier herangereift, neben dem eigentlichen, Gude unterstellten Meisteratelier.“

⁹⁸ Die Landschaftsklasse Vorgangs hielt sich im Mai/Juni 1902 in Hermsdorf i. M. und die Ornamentklasse von Kuhn und Herwarth im Juli/August in Leubus in Schlesien zwecks Architekturaufnahmen auf.

⁹⁹ Jahresbericht 1902/03, Urkunde der Königlichen akademischen Hochschule für die bildenden Künste, übergeben am 19. Juli 1902 durch Anton v. Werner

Dämmerphäre herauswächst, wo sich Natur und Persönlichkeit zu einem rätselhaften Wesen verbinden, aus dem Empfindungs- und Traumleben des Menschen. Und dazu gehört auch die Erinnerung, weil hier noch mehr als in der Phantasie das Unbewusste zu unbedingter Geltung gelangt. ... Denn das Volk, und besonders das deutsche, will bei einem Bilde lieber etwas denken als in bloßen Empfindungen aufgehen. ... Aber gleichwohl ist die bewusste Freude am Intimen, diese wirklich moderne Errungenschaft, mächtig im Anschwellen begriffen.“¹⁰¹

Um auch weiterhin an den Studienreisen Kallmorgens und Vorgangs teilnehmen und im Atelier arbeiten zu können, bewarb Hänsch sich im Frühjahr 1903 um ein Stipendium an der Akademischen Hochschule der bildenden Künste Berlin für das Studienjahr 1903/04. Er hatte bisher kein Stipendium erhalten. Laut Verzeichnis befand er sich im 11. Semester und hatte seinem Gesuch das vorgeschriebene Besuchsattest ehemaliger Studierender der Hochschule beigelegt. Seine Leistungen wurden mit sehr gut beurteilt.¹⁰²

Die Vorlagepflicht eines entsprechenden Attestes beinhaltet, dass Hänsch den vorgesehenen Hochschullehrgang abgeschlossen hatte, jedoch weiter studierte. Die Hochschule gestattete dies, teils als Freiplatz, wenn sie von der besonderen Förderungswürdigkeit des Absolventen überzeugt war.¹⁰³

Hänsch beteiligte sich unter Befürwortung Kallmorgens an der GBK 1903 mit „Sonntagmorgen“ und „Raureif“. Die Sujets zeigten eine weite Sicht bei gleichzeitig klar umreißbaren Mittelfeldthema.¹⁰⁴

Am Ende des Studienjahres stellte Hänsch Arbeiten auf der Jahresabschlussausstellung der Hochschule in der Abteilung Landschaftsstudien bei F. Kallmorgen vor.

Dies erbrachte Hänsch einen weiteren Geldpreis der Akademie, eine wiederholte Anerkennung, M 250.-- und eine nicht näher bezeichnete Malverpflichtung.¹⁰⁵

Mit der Aufnahme des Schlesiers Carl Krafft als Schüler Kallmorgens trat zum Kreis um Hänsch ein weiterer Maler, der später ebenfalls die Meisterklasse besuchen sollte.¹⁰⁶

Auch Erich Martin Müller wurde für das Studienjahr 1902/03 als Student der akademischen Hochschule in Berlin verzeichnet; als Maler aus Leipzig geführt, wurde er Schüler Kallmorgens.

¹⁰¹ West. Monatshefte 1902 II, „Die Stimmung in der Malerei“ von Karl Krummacher, 310ff

¹⁰² UdK Archiv Bundesallee, „Stipendien der akademischen Hochschule für die bildenden Künste 1903/04“, Unter den Bewerbern 04 und 05 befinden sich keine Mitglieder des späteren „Block“. Unterlagen von 08 fehlen. 07 und 11 bewirbt sich Kurt Albrecht erfolglos. Ab 1916 wird mit „Bezug auf die gegenwärtigen Zeitverhältnisse“, von einer Ausschreibung abgesehen. Die Zinseinnahmen von 1915, 1916, 1917 werden nicht als Stipendien vergeben.

¹⁰³ Das Bewerberverzeichnis für Stipendien nennt als Kommilitonen Hänschs in der Klasse Kallmorgen u.a. Hans Schmidt, 9. Semester, Note sehr gut, 4 x Freierunterricht bewilligt und Franz Türke, 5. Semester, Note sehr gut, 1 x Freierunterricht bewilligt.

¹⁰⁴ Weitere Studienarbeiten Hänschs, 1903: „Sandstraße zum Dorf mit weißen Begrenzungssteinen“, „Farbige Zeichnung mit Brücke“, „Zwei große Baumkronen vor einem Haus mit Zaun“.

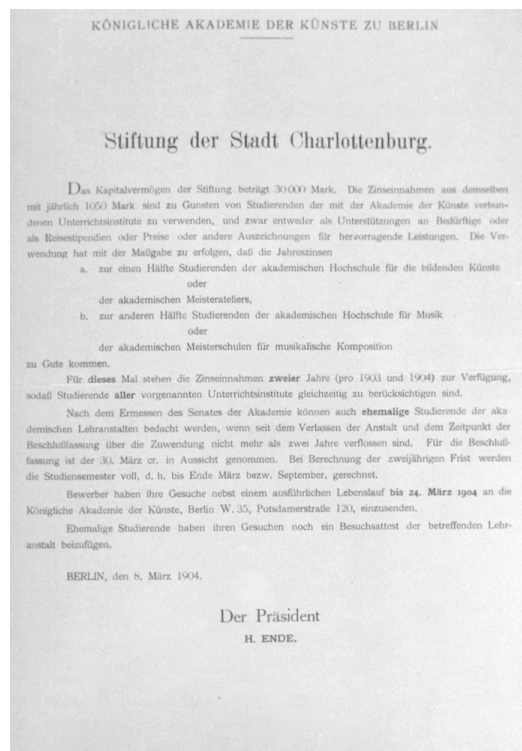
¹⁰⁵ UdK Archiv Bundesallee, Rede zur Preisverteilung 18. Juli 1903

¹⁰⁶ UdK Archiv Bundesallee. Carl Krafft wird im Immatrikulationsverzeichnis der Hochschule für die bildenden Künste 1902/03 erstmals genannt. Er wird als Schüler Kallmorgens geführt und als Maler aus Schleswig bezeichnet.

Auch Erich Martin Müller wird für das Studienjahr 1902/03 erstmals als Student erwähnt.

[illegible]

Verzeichnis bewilligter Stipendienanträge für 1903/04 vom 17. März 1903 und 1904/05 der „Königlich akademische Hochschule in Berlin“; UdK Archiv Bundesallee



Bedingungen zur Bewerbung um ein Stipendium der „Stiftung der Stadt Charlottenburg“, 8. März 1904;
UdK Archiv Bundesallee

Auch Paul Vorgangs Einfluss auf Hänschs Landschaftsschilderungen wirkte fort. Vorgangs anhaltende Beschäftigung mit objektigenen Lichtwerten und ihre Austarierung in der Bildkomposition entrückte die inhaltliche Darstellung aktuellem Zeitgeschehen und versetzte sie in einen Zustand symbolischer Aufladung. Hänsch griff bei der Anlage szenischer Kompositionen auf seine flächig gebundene, klar abgrenzende Herangehensweise zurück. Hier dürfte auch die Kenntnis von Werken W. Leistikows und ihre gesellschaftliche Wertschätzung Einfluss genommen haben.

Hänsch befürwortete die individuelle Erlebbarkeit landschaftlicher Bildräume und erkannte sie als Grund wirtschaftlichen Erfolges.¹⁰⁷

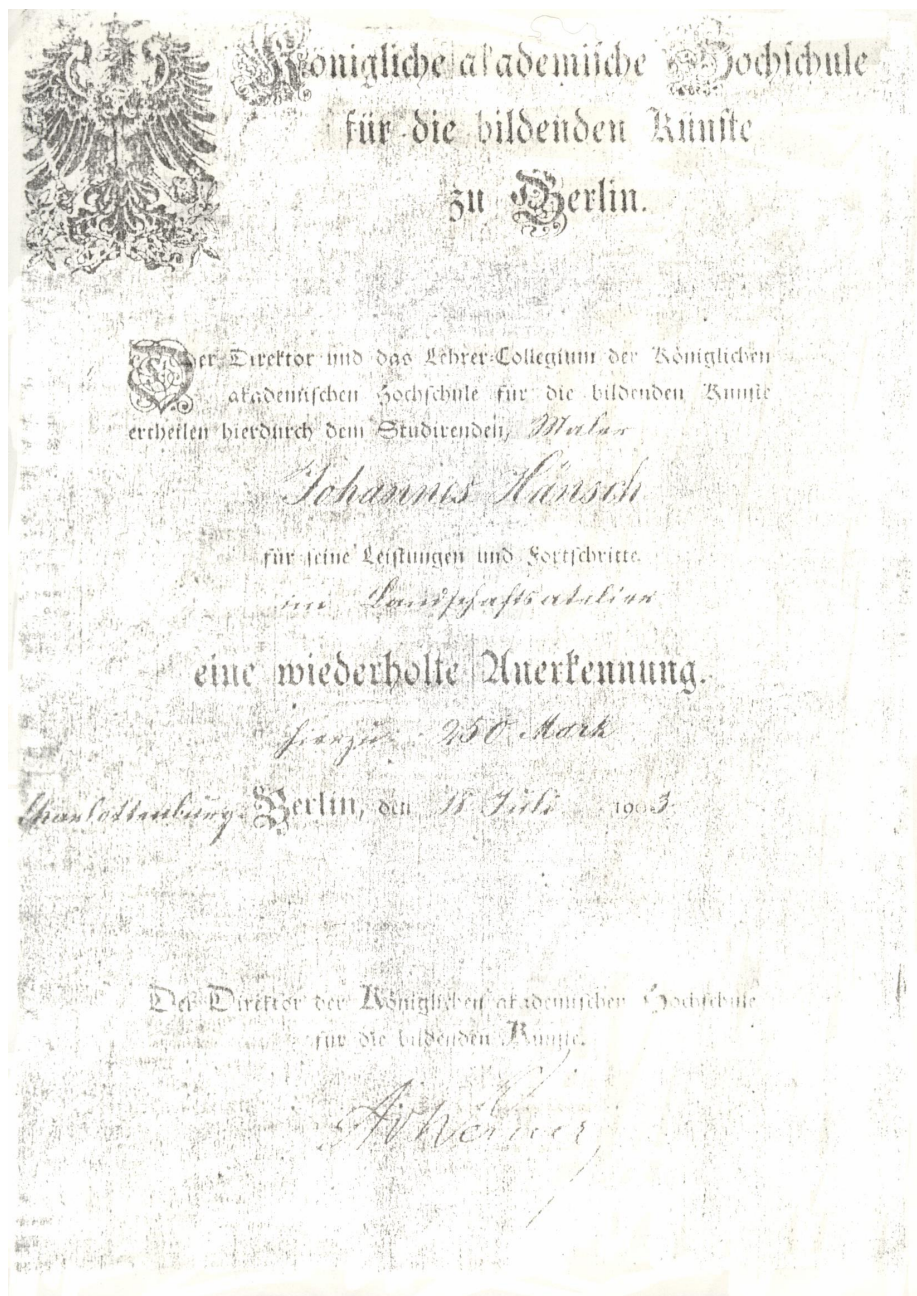
¹⁰⁷ Westermanns Monatshefte 1906, „Walter Leistikow“ von Friedrich Fuchs, 25ff: „Leistikow aber emancipierte sich. Er suchte in der Gottesnatur das innerlich Beständige, das Unantastbare, das, unabhängig von Stunde und Wetter, von unserer Bildung und jeweiligen Gemütsverfassung, in stetig starker Weise auf das Empfinden wirkt - wirken muss. Er erkannte, dass da etwas obwaltete, was wir nicht durch unsere Betrachtungen und Verstimmungen erst herein trugen, sondern was, unmittelbar und unfehlbar, aus seiner Existenz heraus, bestimmte seelische Schwingungen erzeugte. ... Indem Leistikow in seiner Darstellung die Natur all dieser - wie es schien - gewichtig mitsprechenden Dinge entkleidete und nur in nackten, großzügigen Umrissen die einfach getönten Komplexe von Wasser, Land und Luft zeichnete, lieferte er den wunderbaren Beweis, dass das, was wir von der Landschaft als groß, weit, fremd, als ernst, wild, heiter und wehmütig zu empfinden gestimmt wurden, ausging von dem Rhythmus der beherrschenden Linien. ... Sein stark ausgeprägtes Naturgefühl bewahrt ihn jedoch vor der naheliegenden Gefahr, einem abstrakten Formalismus zu verfallen. ... Die einsame Landschaft sagt ihm

In seiner Rede von 1903 setzte Anton von Werner seine inhaltliche Klammer einer königlich preußischen Hochschule. Seine Wahl des Hauptthemas, die Definition der Aufgaben eines Malers, offenbart Klärungsbedarf der Studentenschaft.: „Und welche Fragen stellt die Zukunft an uns Maler, wenn einst die Fotografie dahin gelangen sollte, farbige Nachbildungen der Natur zu erzielen, welche vielleicht als vollendete Darstellungen des objektiv Schönen und zugleich Wahren anerkannt werden müssten?.. Alle diese Fragen beschäftigen Sie bei Ihrem Studium, und es lässt sich zu ihrer Beantwortung zunächst nur sagen: der Künstler soll vor allem Naturforscher sein; er soll der Natur ins Herz sehen, tiefer als der nur messende und wägende Beobachter... und gerade darum darf der Künstler niemals vergessen..., dass er die hohe Lebensaufgabe hat, veredelnd zu wirken...und dass der Künstler ein Verkünder sein soll.“¹⁰⁸ Eine Sicherung beruflicher Chancen sei möglich: A. v. Werner forderte bei den Studenten ein, „selbst auf die Gefahr hin, dass, wie üblich, von akademischer Schablone geredet würde“, die auf rein technischem Können basierenden Malverfahren wiederzufinden und zur handwerksmäßigen Grundlage zu machen. Erst dann könnten inhaltlich befriedigende Studienergebnisse entstehen. Diesen Gedanken nahm er 1903/04 nochmals auf: „... die gemalten Studien und Skizzen nach der Natur stehen..., besonders was die Formenwiedergabe betrifft, weit zurück... Wenn es auch berechtigt erscheint, schnell vorübergehende Erscheinungen in der Natur ebenso schnell und flüchtig hinzuschreiben, um den momentanen Eindruck festzuhalten, so kann das doch nicht für alle Studien gelten, welche der Anfänger, um die Natur kennenzulernen, machen muss. Die hier ausgestellten gemalten Naturstudien wirken fast durchweg maniert und unfertig, wie von jemanden gemacht, der entweder keine Zeit hat, die Natur eingehend zu studieren, oder welcher der Natur gegenüber durch irgend welche Einflüsse voreingenommen ist. Ebenso bedauere ich es lebhaft, dass von der Kompositionstätigkeit, welche vor Jahren der Stolz unserer Landschafterschule war, jetzt gar nichts mehr zu bemerken ist. Warum?“¹⁰⁹

genug, und seine Kunst ist beredt geworden, es mitzuteilen, dass alles, was ihn in ihrem Anschauen befragt oder befreite, auch uns andere erdrückte oder aufrichtete.“

¹⁰⁸ Rede zur Preisverleihung 1902/03,5

¹⁰⁹ UdK Archiv Bundesallee, Rede Anton v. Werners zur Preisverleihung 1903/04



Anerkennungsurkunde Johannes Hänschs für Leistungen in der Klasse für Landschaftsmalerei,
18. Juli 1903¹¹⁰

¹¹⁰ Bekanntmachung innerhalb der Rede Anton v. Werners zum Jahresbericht der Hochschule

1903 erhielt Hänsch von der Hochschule einen Preis in Höhe von M 400.- für seine Landschaftsstudien im Atelier Kallmorgens mit der Auflage, die „Kopie eines Gemäldes, Jacques d'Arthois, Landschaft, Dresden“ zu fertigen.¹¹¹

In der Malklasse von Kallmorgen legte Carl Krafft 1903/4, im 3. Semester eine Bewerbung um ein Stipendium vor.

Zum Oktober 1903 bewarb sich Hänsch beim Kuratorium der „Adolf - Ginsberg - Stiftung“¹¹² mit Probearbeiten und Zeugnissen um ein Stipendium. Die Werke aller Bewerber wurden im November ausgestellt. Eine Zuerkennungskonferenz traf umgehend ihre Wahl: Von Dezember 1903 bis Dezember 1904 erhielt Hänsch ein einjähriges Stipendium in Höhe von M 840.-.¹¹³ Er verpflichtete sich zur vierteljährlichen Berichterstattung an den Direktor der königlichen akademischen Hochschule A. v. Werner und zur Übereignung einer Studienarbeit an die Hochschule nach Ablauf des zweiten Quartals.¹¹⁴

Auf der GBK 1904 zeigte Hänsch die Gemälde „Friedhof im Winter“, „Dünenlandschaft“, „Flachlandschaft“. Fritz Wildhagen stellte ein Werk aus, das im Ausstellungskatalog der GBK 1904 durch Aufnahme in den Abbildungsteil hervorgehoben wurde.

1904 erbat die Hof - Kunsthandlung SR. Majestät des Kaisers u. Königs Bruno Richter, Breslau I., autorisierte Verkaufsstelle im Schlesischen Museum der bildenden Künste, die Zusendung der Werke „Friedhof im Winter“ und „Dünenlandschaft“ nach Beendigung der GBK, sowie weiterer Gemälde zu Ausstellungs- und Verkaufszwecken.¹¹⁵

¹¹¹ Archiv der Akademie der Künste Berlin, Hanseatenweg, Nr. 725 „Preise“; Die Kopie verblieb Eigentum der Hochschule für die bildenden Künste und sollte Studienzwecken dienen.

Urkunde vom 16.Juli 1904 des Herrn Maler Johannes Hänsch, Privatbesitz.

¹¹² UdK Archiv Berlin Bundesallee, Dokumente zur Ginsbergstiftung, Bekanntmachung des Direktors A. v. Werner. „Adolf – Ginsberg – Stiftung“ 1884 – 1920. Das Kuratorium wird gebildet aus A. v. Werner als Direktor der Hochschule für die bildenden Künste, einem Vertreter des Ministeriums für geistliche Angelegenheiten, Geheimer Oberregierungsrat Schmidt und einem Mitglied der Akademie, Prof. Knaus. Die Zuerkennungskommission benennt außerdem Phillip Ginsberg. „Der Zweck der Stiftung ist, jungen befähigten Malern deutscher Abkunft ohne Unterschied der Confession, welche ihre akademische Studienzeit absolviert und davon mindestens das letzte Semester die königliche akademische Hochschule für die bildenden Künste zu Berlin besucht haben, durch Verleihung von Stipendien die Mittel für ihre weitere Ausbildung, entweder in Meister - Ateliers, oder auf auswärtigen Akademien, oder durch Studienreisen ins Ausland zu gewähren.“

¹¹³ Jahresbericht 1903/04; Urkunde der Königl. Akad. Hochschule für die bildenden Künste, übergeben am 18.Juli 1903 durch A. v. Werner.

¹¹⁴ UdK Archiv Berlin Bundesallee, Dokumente zur Ginsbergstiftung: Vom 29. Dezember 1903 bis 29. Dezember 1904 sind Johannes Hänsch und der Maler Ernst Gaethgens aus Nauditen (Kurland) Ginsberg-Stipendianten.

¹¹⁵ Brief der Hofkunsthandlung Bruno Richter vom 27.10.1904 an den Herrn Kunstmaler Joh. Hänsch Berlin; Kopie in Privatbesitz



Geldpreisverleihung der Königlichen akademischen Hochschule für die bildenden Künste an Johannes Hänsch, 16. Juli 1904, Privatbesitz¹¹⁶

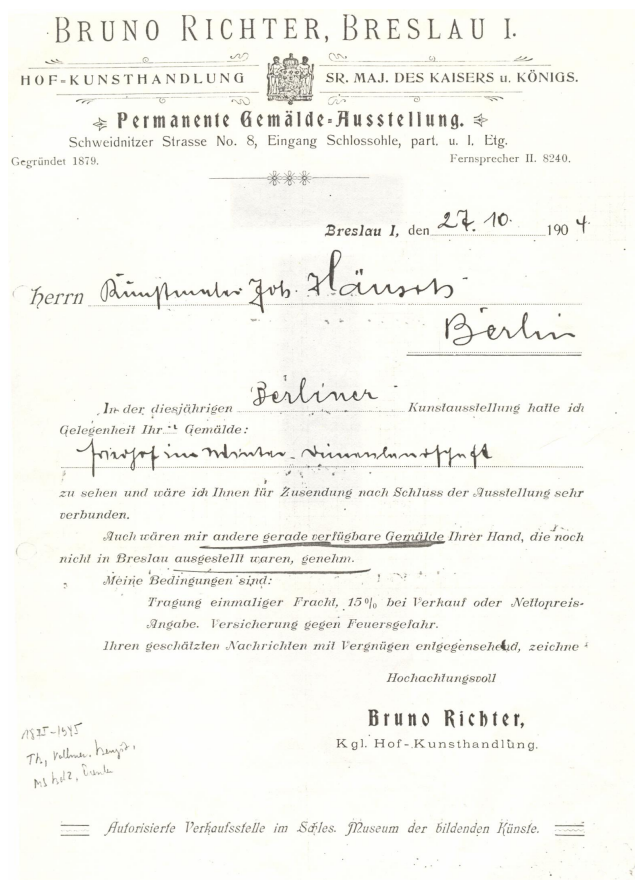
¹¹⁶ „Der Direktor und das Lehrer-Kollegium der Königlichen akademischen Hochschule für die bildenden Künste erteilen hiermit den Preis 400,- Mark im Landschafts-Atelier des Professors Kallmorgen gegen die Verpflichtung das Bild: Landschaft von Jacques d'Arthois in der Königlichen Galerie zu Dresden für die Hochschule zu kopieren dem Studierenden der Hochschule, Herrn Maler Johannes Hänsch aus Berlin. Berlin, 16. Juli 1904, der Direktor A.v. Werner

Der über Breslau gewonnene Kontakt zum Publikum in Schlesien wird sich in den folgenden Jahren erweitern. Hänschs Verbundenheit mit Hacke, der nach Schlesien heiratete und mit Crafft, der aus Schlesien stammte, führte Hänsch immer häufiger in schlesische Landschaften.

Zweiter Schwerpunkt malerischer Auseinandersetzung Hänschs wurden Küstenlandschaften.

Hier hielt er sich auch 1904 auf.

Zwei Studien Hänschs von 1904, „Ländliches Gasthaus“ und „Anlegestelle am Teich“, bestätigen sein anhaltendes Interesse an Landschaftsdarstellungen mit spiegelnden Wasserflächen.



Anfrage der Hofkunsthändler Bruno Richter, Breslau, 27.10.1904, Privatbesitz 117

Hänsch begann, auch außerhalb Berlins seine Arbeiten auszustellen. Die guten Beziehungen der Vereins gebundenen Künstlerschaft Münchens und Berlins ermöglichten es ihm als Mitglied der Münchner Künstlergenossenschaft auf der Münchner Jahresausstellung im Glaspalast 1904 das Werk „Einsamkeit“¹¹⁸ auszustellen. Auch Franz Türcke, ebenfalls Mitglied, stellte drei Werke aus.

¹¹⁷ „Herrn Kunstmaler Joh. Hänsch, Berlin: In der diesjährigen Berliner Kunstausstellung hatte ich Gelegenheit Ihre Gemälde *Friedhof im Winter, Winterlandschaft* zu sehen und wäre ich Ihnen für Zusendung nach Schluss der Ausstellung sehr verbunden. ...“

¹¹⁸ Ausstellungskatalog Münchener Glaspalast 1904; Saal 52, Nr. 371, Ölbild

Hänsch war sich bewusst, dass eine Erweiterung seiner Ausstellungsorte unabdingbar sein würde. Auch 1905 beschickte er im Juni die IX. Internationale Kunstausstellung im Glaspalast München mit „Verschneites Dorf“.119

Die Hochschule unterstützte Hänschs künstlerische Entwicklung auch 1904/05 und bewilligte ihm auf Grund seiner mit sehr gut bewerteten Arbeiten ein Stipendium.120

Zu den Studierenden J. Hänsch, K. Albrecht, C. Krafft, F. Türcke, F. Wildhagen stieß im Oktober 1904 Rudolph Hacke; er reimatrikulierte sich in Berlin nach Beendigung seines Studiums in Dresden.

Hänsch und Türcke schieden mit Ende des Studienjahres 1904/05 aus der Hochschule aus. Kurt Albrecht, Carl Krafft und Fritz Wildhagen waren 1905/06 weiterhin immatrikuliert.121

Im Studienjahr 1904/05 initiierten Kallmorgen und sein Kollege Hoffmann - Fallersleben die Präsentation einer deutschen „Landschafter - Abteilung vergangener Zeiten“ auf der Kunstausstellung. Die Hochschule wollte hierdurch ihre Bedeutung für die Entwicklung der Berliner Kunst betonen. 122 Mit Recht fürchtete die Hochschule um ihre Anerkennung. Denn die Jury der GBK begann, andere künstlerische Meinungen gelten zu lassen, um weiterhin als Adresse für aktuelle Kunst zu gelten.

Zur Ausstellung in der Großen Berliner Kunstausstellung von Seiten der Hochschullehrer genehmigte Schülerarbeiten wurden erstmals von der Ausstellungsjury als ungenügend abgelehnt. Das Urteil disqualifizierte die Kompetenz einiger Hochschullehrer.

„Akademische Ausstellung und Secession stehen sich in Berlin wieder als feindliche Schwestern gegenüber und scheinen auch das Publikum in zwei Lager gespalten zu haben. ... Die überwältigende Mehrheit ist dem Lehrter Bahnhof treu geblieben; wenn man aber alle die abzöge, die des Kaffeekonzertes halber kommen und nur nebenbei einen Rundgang durch den Kunstpalastr machen, so würde sie erheblich zusammenschrumpfen. ... Ebensowenig fehlt es an guten Landschaften und Genrebildern. Werke, die Marksteine in der Geschichte der Berliner Kunst bedeuten werden, wird man allerdings kaum finden. ... Es ist schwer einen gerechten Vergleich zwischen der großen Ausstellung und der Secession zu ziehen. Jene ist der Jahresmarkt, auf welchen die große Masse der Künstler ihre Ware zu bringen sucht, die Secession ein ziemlich geschlossener Kreis, der nur solche Künstler hinzu optiert, die ihm passend dünken...Freilich wird der Erfolg, den viele ihrer Werke haben, nur durch eine Art Feuerwerkskunststück erreicht und verpufft deshalb rasch. Es ist eben zum großen Teil Ausstellungskunst und keine Kunst für ruhige Räume. Charakteristisch dafür ist die Skizzenhaftigkeit bei größtem Format. ... Charakteristisch ist ferner eine gewisse Einförmigkeit des Pinselstrichs bei den jüngeren Berlinern. Alles unterwirft sich dem Dogma der breitzinseligen alla prima - Malerei... Endlich begegnet man überall einer außerordentlichen Zurückhaltung, man möchte sagen Anspruchslosigkeit in bezug auf die Motive. ... Innerhalb dieser Grenzen aber wird allerdings vielfach Vorzügliches geleistet. ... Möge auch künftighin die alte Kunst recht oft

119 Ausstellungskatalog der IX. Internationalen Kunstausstellung im Glaspalast München Juni 1905; Nr. 443, Öl/Lw.

120 UdK Archiv Bundesallee, „Stipendien der Akad. Hochschule für die bildenden Künste“ seit 1897

121 UdK Archiv Bundesallee, „Jahresbericht Studienjahr 1905/06 der akad. Hochschule für die bildenden Künste

122 UdK Archiv Bundesallee, Rede zur Preisverteilung in der Hochschule für die bildenden Künste vom 22.Juli 1905,

zugleich mit der neuen auf unseren Ausstellungen erscheinen. Denn nur im Vergleich mit den großen Meistern können wir recht erkennen, was wir besitzen und was uns fehlt.“¹²³ Hänsch zeigte auf der GBK 1905 „Allerseelen“, „Friede“ und „Schlesisches Dorf“. Über die Aufnahme von „Allerseelen“ in den Abbildungsteil des Ausstellungskatalogs wurde seine Leistung zusätzlich gewürdigt.

Die Fassungslosigkeit A. von Werners über den Machtverlust der Hochschule schlug in Polemik um. Er sprach sich gegen eine anmaßende Einmischung von Kunstkritikern und Presseleuten in die Wertung von Kunst aus: „Gegenüber den wüsten gemalten Zoten, den symbolisch - mystischen Ausgeburten eines krankhaften Zustandes, welche uns jetzt als Ergebnis dieser modernen Strömungen dargeboten werden und welche zuweilen geradezu physischen Ekel erregen, und gegenüber der unsagbar rohen, jeder künstlerischen Vollendung entbehrenden Darstellungsweise dieser Erzeugnisse will mich ein Gefühl der Bedrücktheit darüber beschleichen. ..., denn moralisch hinauf hat diese aus dem Ausland importierte Strömung die deutsche Kunst nicht gebracht... Während noch vor kaum zehn Jahren der Naturalismus und Pleinairismus als das unantastbar höchste Dogma und das letzte Ziel in der Kunst von den Herren proklamiert und gepriesen wurde, lesen wir heute - vielleicht von den selben Autoren - dass sich der öde Naturalismus glücklicherweise endlich abgewirtschaftet habe... Es sieht wunderlich genug in den Köpfen aus, welche sich für unerlässlich für die Entwicklung der Kunst halten, für notwendiger als die Künstler selbst, die scheinbar nur eine Art Werkzeug in ihrer Hand sein sollen. ... Und wozu das alles und was lehrt es uns?... Prüfe und wähle selbst und lass Dich nicht beirren, denn wenigstens die Natur bleibt immer dieselbe und wird immer unser Führer sein.“¹²⁴ Wie beim Musiker sei auch bei Malern eine für das Publikum befriedigende Interpretation nur möglich, wenn der Ausführende technisch sein Handwerk verstehe. Nur wer eine akademische Schulung genossen habe, verfüge über die Freiheit, seiner individuellen Wahrnehmung von Naturerscheinungen im Bild Gesicht zu geben.

Damit setzte v. Werner einen klar umrissenen Gegenpol zu den aus seiner Sicht subjektiven, nicht nachvollziehbar sprunghaften Wertungen der Kunstkritik, die jeder Modeerscheinung folge und in der Sucht nach vermeintlicher Modernität die ursprüngliche Aufgabe der bildenden Kunst vergesse.

Kallmorgens Schüler folgten in der Landschaftsklasse den von v. Werner gesetzten Prämissen einer sich stetig im malerischen Prozess entwickelnden Kunst. Die Worte Gensels weisen jedoch darauf hin, dass auch die Hochschüler die „breitpinselige alla – prima Malerei als geeignete Technik ansahen, landschaftliche Motive zu erfassen. Die angeführte Anspruchslosigkeit in Bezug auf gewählte Inhalte verweist auf die anhaltende Gültigkeit der seit Brachts Lehrjahren erklärten Bedeutungslosigkeit symbolisch aufladbarer Motive in der Landschaftsmalerei; gerade in der Aufnahme scheinbar beliebiger Landschaftsausschnitte verfolgten Kallmorgens Schüler den Einsatz von Farben als Beweis ihrer qualitativ hochwertigen Schilderungsfähigkeit von Licht- und Jahreszeiteindrücken in der Landschaft.

¹²³ Westermanns Monatshefte 1904/05, 139ff ; Walther Gensel, „Die bildenden Künste, Rück- und Ausblicke auf das Kunstleben der Gegenwart“

¹²⁴ UdK Archiv Berlin Bundesallee, Rede zur Preisverteilung am 22. Juli 1905 in der Königl. akad. Hochschule für die bildenden Künste

2.4 Meisterschülerzeit an der „Königlichen Akademie für die bildenden Künste in Berlin“ im Atelier Albert Hertels

Am 18. Oktober 1901 wurde Albert Hertel (1843-1912) Vorsteher der akademischen Meisterklasse für Landschaftsmalerei und damit gleichzeitig Mitglied des Senats.¹²⁵ „Als Nachfolger des Professor Gude habe ich abweichend von dem Vorschlage des Senats der Akademie der Künste, Sektion für die bildenden Künste, den Professor Albert Hertel hierselbst zum Vorsteher des akademischen Meisterateliers für Landschaftsmalerei an der Akademie der Künste ernannt.“¹²⁶ Hertel hatte seit seiner kurzen und Jahrzehnte zurückliegenden Lehrzeit als Lehrer der Landschaftsklasse (Oktober 1875 bis 1878)¹²⁷ 25 Jahre nicht unterrichtet.

Hertel hatte seit 1901 zwischen drei und sechs Meisterschüler; 1905/06 waren es sechs. Er hielt sich, gesundheitlich bedingt, unregelmäßig in der Hochschule auf. Die Meisterschüler betreute er zeitweise eher nominell. Die Ernennung zu einem Meisterschüler des Landschaftsateliers wurde zu einem staatlich geschützten Raum individueller, künstlerischer Entwicklung. Zu den Vergünstigungen gehörte ein kostenloser Atelierplatz.

Im Grundstudium handwerklich geschult am Naturalismus, im Hauptstudium geistig geschult an Thesen des Impressionismus¹²⁸, konfrontiert mit den expressiven Möglichkeiten ornamentaler Bildauffassung, plakativer Gestaltung von Druckerzeugnissen und Motivanalyse im fotografischen Ausschnitt entsprachen Hänschs Studienarbeiten den Erwartungen seiner Lehrer. Seine akademische Ernennung war konsequente Folge: „Aus der Professor Karl Blechenschen Stiftung: ... wurde der Preis dem Landschaftsmaler Johannes Hänsch in Berlin zuerkannt. ... Seit Beginn des Wintersemesters 1905/06 ist er Studierender des Landschaftsateliers unter Leitung des Professors Albert Hertel. Hänsch hat bereits wiederholt sich mit Arbeiten seiner Hand an den großen Ausstellungen beteiligt.“¹²⁹

Er gewinnt den Stiftungspreis unter 5 Bewerbern, davon 4 Meisterschülern.¹³⁰

¹²⁵ Die Meisterklassen sind nicht wie die eigentlichen Ausbildungsklassen der Unterrichtsanstalt unterstellt, sondern der seit 1892 davon getrennten Akademie.

¹²⁶ Der Minister der geistlichen, Unterrichts- und Medicinal-Angelegenheiten am 18. Oktober 1901 an den Präsidenten und den Senat der königlichen Akademie der Künste, Sektion der bildenden Kunst, Archiv der Akademie der Künste Berlin, Hanseatenweg.

s.a.: Rede zur Preisvertheilung am 14. Juli 1900: „...endlich sendet die Hochschule zum 25. Juli des Jahres, dem Tag der goldenen Hochzeit unseres verehrten Kollegen Hans Gude, ihre Glückwünsche nach Norwegen ab, denn auch er hat, wenn auch nicht an unserer Hochschule, so doch in Düsseldorf, Karlsruhe und als Meisterateliersvorsteher in Berlin, insgesamt nahezu 50 Jahre lang als Meister seines Faches und Lehrer in Deutschland gewirkt.“

¹²⁷ Feuilleton der „Post“ vom 10.5.1896: Bericht über die Festschrift der Akademischen Hochschule für die bildenden Künste und ihre Inhalte: Hertel trat wie von Werner, Schepe und Thumann 1875 als Lehrkraft in die Akademische Hochschule der Künste Berlin ein.

¹²⁸ Landsberger, 1920, 9/10: „Und schließlich gab die impressionistische Technik dem Künstler eine Möglichkeit, welche alle Glattemalerei nicht gewährt hatte: im sichtbar gewordenen Pinselstrich seine persönliche Handschrift ganz unmittelbar zutage treten zu lassen. ... Nein, der Impressionismus verwendet sein ungeistiges Fleckensehen lediglich als Element zum Aufbau seiner Form; er ist keine Technik, sondern ein Stil, d. h. notwendiger Ausdruck eines bestimmt gerichteten Kunstwillens.“

¹²⁹ Chronik der Königl. Akademie der Künste Berlin 1905/06, 74

¹³⁰ Provisorisches Statut der Akademie: „Dieselben haben die Bestimmung, den in sie aufgenommenen Schülern Gelegenheit zur Ausbildung in selbständiger künstlerischer Thätigkeit unter unmittelbarer

Albert Hertels Interesse an der Aquarellmalerei¹³¹ blieb nicht ohne Einfluss auf Hänsch. Allerdings sah er sich nicht in der Tradition Hertels, welcher lange Jahre feine, detailliert „gezeichnete“ Veduten Italiens in Erinnerungsfarben, sog. „historische Landschaften“ und figurativ bestückte, naturalistisch aufgefasste Landschaftsausschnitte wie „Tiergarten“, 1900 malte.¹³² Hänsch setzte Aquarellfarben als Studienmittel vor der Natur ein und verblieb zunächst in recht steifer und blasser Farbgebung, die eher die Zeichnung illustrierte als belebte. Ab 1906 wurde die Farbgebung intensiver und die Motivwahl erfolgte unter der Bedingung farblich sich von der Landschaft abhebender Bauten. Hänsch begann, das räumliche Darstellungsvermögen deckenden und lasierenden Aquarellierens zu sondieren.¹³³ Seine Beteiligung an der GBK setzte Hänsch als Meisterschüler mit „In vollem Betrieb“, „Weihnachten“ und „Rheinländisches Städtchen“ 1906 fort. Als Mitglied der Münchner Künstlergenossenschaft stellte er auf der Münchner Jahresausstellung 1906 im Glaspalast „Friedhof im Winter“ aus. Franz Türcke zeigte als Mitglied „Gottesacker“.

1911 hielt Hänsch sich zu Studienzwecken im Schwarzwald auf.

Am 25. November 1911 wurde Johannes Hänsch zum Meisterschüler ernannt.¹³⁴ Zu diesem Zeitpunkt waren weitere Meisterschüler Hertels Rudolf Hacke, Carl Krafft und Franz Türcke. Franz Türcke schied vor Ende 1912 aus. Kurt Albrecht trat Anfang 1912 in die Meisterklasse ein.

Drei Monate nach Hänschs Erhalt des Meisterbriefes, am 12.2. 1912, starb Albert Hertel. Hänsch konnte vorerst noch Atelierräume in der Hochschule nutzen. Auch 10 Monate später war keine Entscheidung gefallen, wer zukünftig das Meisteratelier leiten sollte.

Während der gut 5 Jahre im Meisteratelier konnte Hänsch die Entwicklung der Künste in Berlin verfolgen und der intensiven Diskussion der Ziele einer „Kunst für Deutschland“ zukünftige Orientierungspunkte entnehmen. Zur Abklärung der Bedeutung der Großstadt und ihres gesellschaftlichen Lebens für seine Definition als Berliner Kunstmaler konnte Hänsch Vergleiche zu weiteren künstlerischen Standpunkten innerhalb der Berliner Künsterschaft ziehen und auf ihre Bedeutung für seine berufliche Zielsetzung prüfen.

Aufsicht und Leitung eines Meisters zu geben. Jedes Atelier (befindet sich) unter selbständiger Leitung eines ausübenden Künstlers, welcher vom Minister angestellt und diesem allein verantwortlich ist. Er ist Inhaber des Ateliers, Mitglied des Senats der Akademie, verpflichtet mindestens 6 Schüler anzunehmen.“ Die mögliche Ausbildung in einem Meisteratelier nach erfolgreichem Abschluss der Studien beträgt 3 Jahre.

¹³¹ In Deutschland findet diese Technik durch die von 1887 bis 1909 in Dresden stattfindenden Aquarellausstellungen ihren Durchbruch.

¹³² vgl. Katalog „Landschaften eines Jahrhunderts aus der Sammlung Deutsche Bank“, Frankfurt/Main, 1999

¹³³ s.a. J. Hänsch, 1906: „Blick in ein Kirchdorf mit roter Fabrik und weiter Landschaft“, „Waldlichtung“ und „Brunnen im Kurpark“

¹³⁴ Urkunde SR. Ma. Wilhelm II. König von Preußen, der Präsident der Königl. Akademie der Künste Ludwig Manzel in seinem Auftrag und nach erlangter Genehmigung des betreffenden Meister - ateliervorstehers, ausgestellt am 25. November 1911, Kopie, Orig. in Privatbesitz

2.4.1 Definitionsansätze zur Erneuerung Berliner Kunst 1906 – 1909 als berufliche Orientierungspunkte Johannes Hänschs

1906 fand in der Nationalgalerie Berlin die „Jahrhundertausstellung“ statt. Die Meinung der Hochschule war bei der Ausstellungsplanung nicht gefragt. Ihre Kritik an der getroffenen Auswahl war folglich vehement. A. v. Werner sah sich als Maler und als Hochschuldirektor ins Abseits gedrängt und forderte einen „objektiven umfassenden Überblick über die gesamte deutsche Kunst des Jahrhunderts von 1775 bis 1875“¹³⁶; es sei jedoch vielmehr dieser Anlass missbraucht worden „die längst angekündigte Umwertung künstlerischer Werte durch einen Areopag von Galeriedirektoren anzustreben ... Das erweisliche Recht ... der Herren ... dürfte billig angezweifelt werden, denn die bildende Kunst hat doch noch andere und vielseitigere Aufgaben zu lösen, als der Privatliebhaberei oder dem Kunsthandel zu dienen ...“. Während die Hochschule mit Beständigkeit einer einmal zugesprochenen Wertschätzung an Künstler aufwarten könne, glaubte v. Werner der Ausstellungskommission vorwerfen zu müssen, dass die wirtschaftliche Verwertbarkeit der Bildenden Kunst zum Maßstab ihrer Wertschätzung geworden sei. Nur aus diesem Grunde wären Künstler des ersten Drittels des vergangenen Jahrhunderts, „bis dahin mit dem Makel des Akademischen oder der blechnen Malweise Behafteten plötzlich als die Vorläufer der Modernen zu reklamieren“ gewesen, und das, obwohl sie doch „im schreiendsten Gegensatz zu der ganzen modernen Kunstrichtung stehen“. Unbeabsichtigt seien so die älteren Künstler, und das erfüllte v. Werner mit Genugtuung, Beispiele dafür geworden, welcher Unterschied zwischen den sorgsam bedächtigten und solide schaffenden Künstlern von damals und den heutigen modernen bestünde.

Der Ausstellung in der Nationalgalerie stellte v. Werner die retrospektive Abteilung der Großen Berliner Kunstausstellung gegenüber: Sie sei zur Erinnerung an die Gründung der deutschen Kunstgenossenschaft im Jahre 1856 erstellt worden und „beabsichtige demgegenüber weiter nichts, als...ein objektives Bild des künstlerischen Schaffens jener Zeit zu geben, wie es in der Erinnerung der Künstler lebt und dasselbe dem gegenüberzustellen, was die letzten 20 Jahre uns bieten... und ob sich das künstlerische Niveau im Allgemeinen in auf- oder absteigender Linie bewegt.“ Er relativierte die Objektivität der hier getroffenen Auswahl und griff möglicher Kritik vor, indem er den Wert der Lebenserinnerungen der Kunstgenossen als Maßstab benannte. Seine Rede vor Lehrkörper und Studenten enthielt klare Anweisungen zur Zielsetzung des Ausstellungsbesuches: ein Vergleich der Akademiker mit den sogenannten Modernen, um sich vor Augen zu führen, wie sehr Letztere gegen die alten Meister im künstlerischen Niveau abfielen.

Seine vor 10 Jahren aufgeworfene Frage nach der Ausrichtung zukünftiger Kunst nahm er wieder auf: Einen in Politik und Wirtschaft aufzeigbaren, positiven Fortschritt konnte v. Werner in der aktuellen, deutschen Kunstentwicklung nicht erkennen. Er wies die Schuld an dieser Mangelentwicklung den akzeptierten Einflüssen aus dem Ausland zu, die in der Folge zur Nachahmung dortiger Strömungen, statt zur Formung einer deutschen Kunst geführt hätten: „...wir haben das Beste von dem verloren, was die deutsche Kunsttätigkeit noch vor 50 Jahren ausgezeichnet hat: an die Stelle der Hingabe an den Gegenstand und der liebevollen Sorgfalt in der Darstellung...ist sichtlich eine überhandnehmende Gedankenlosigkeit und nervöse Hast und Flüchtigkeit getreten. Der missverstandene Naturalismus hat weniger zu einem eindringenderen Studium des Stoffes und der Natur...als vielmehr zu einer absoluten Gleichgültigkeit gegen den darzustellenden Gegenstand geführt.“ Einen guten Künstler sah v. Werner jedoch in einem dem

¹³⁶ UdK Archiv Berlin Bundesallee, Rede bei der Preisverteilung in der Königlich akademischen Hochschule für die bildenden Künste am 21. Juni 1906 von A. V. Werner

Ideal der Natur Dienenden; es sei nicht seine Aufgabe, naturwissenschaftliche Probleme zu lösen. Hierfür würden die Darstellungsmittel der bildenden Kunst nicht ausreichen. Die vornehmste Aufgabe des Malers sei „die künstlerische Schilderung des Tuns und Treibens, der Freuden und Leiden des Menschen.“

Doch gestand v. Werner das schwindende Interesse der Bürger am Besuch der GBK ein. Dies läge daran, „dass diese Serien dilettantenhafter oder roher Schmierereien, diese Flut von flüchtig hingesudelten sogenannten Studien ...welche heute die Ausstellungen und Kunstsalons überschwemmen“ das Publikum verprellten. Die Besucher seien an akademische Qualität gewöhnt, und mit zunehmender Belegung der Hängeplätze durch Moderne sinke das Interesse des Berliner Publikums am Besuch der GBK. Mit Schärfe kritisierte v. Werner „Sätze, welche die Modernen als unantastbare Fundamentalsätze für ihre Kunst aufstellen... und für dieselben im Namen der Freiheit der Kunst der Zwang proklamiert wird, an ihre Unfehlbarkeit zu glauben“. Er ging zuerst auf den Satz ein, dass der Inhalt nichts, aber die Form alles bedeute und bezweifelte, dass selbst die Secessionsmitglieder diesem Satz folgten. Mit tiefer Verachtung sprach er über das Missverhältnis von Inhalt und Form ihrer Werke und benannte es als „Geschmier und Geschmadder“, als „Gelall und Gestammel auf der Leinwand“, als „Torheiten und Schamlosigkeiten“. Die Studienarbeiten der Hochschüler seien wahre Meisterwerke in Bezug auf Zeichnung und Malerei gegenüber Arbeiten in Secessionsausstellungen.

„Dass es kein Ideal an sich gibt, und dass jeder Künstler sein Ideal und nur das seine in sich trägt“, veranlasste v. Werner, den Studierenden darzulegen, was und wo ein Ideal zu sein habe. Von der staatlichen Verurteilung von Straftätern auf Grund ihrer Schädigung der Gesellschaft, die ja auch nur ihrem eigenen Ideal und ihrer eigenen Moral gefolgt wären, zog v. Werner einen Vergleich zu den Secessionisten und schloss daraus, dass die Verfolgung individueller Ideale in der Kunst auch zur Verurteilung dieser Kunstrichtung durch die Gesellschaft führen müsse. Privatideale wertete er als schädigen Versuch ab, künstlerische Unzulänglichkeiten zu verstecken: „Das Ideal in der Kunst ist aber glücklicherweise gar nicht persönlich, sondern durchaus sachlich, es ist eine Eigenschaft, welche dem darzustellenden Gegenstände anhaftet, und welche ihm der Künstler gar nicht verleihen kann, auch nicht durch die Form oder Art seiner Darstellung. Dieses rein objektive Ideal existiert in der Natur, ...und die Aufgabe des Künstlers ist es, es zu suchen.“

„Dass die Moral nichts mit der Kunst zu tun hätte, benannte v. Werner als dritten Fundamentalsatz der Modernen und fuhr fort: „Nichts beweist besser den Niedergang in der Auffassung von der Aufgabe der Kunst, als dass dieser Satz von Moral in der Kunst überhaupt ausgesprochen werden konnte...“ Denn Künstler „stehen nicht außerhalb und auch nicht über der menschlichen Gesellschaft... Die Moral dieses Satzes entwürdigt den Künstler und erniedrigt seine Stellung in der menschlichen Gesellschaft!“ Ein Künstler arbeite im Auftrag. Somit schlossen seine Bildfindungen immer ein Maßnehmen an den gesellschaftlichen Vorgaben ein. Ein Künstler, der nicht bereit sei, seine moralische Rolle zu übernehmen, gehe auch seiner Anerkennung als ebenbürtiger Bürger und damit seiner künstlerischen Existenzberechtigung verloren. Denn er würde die Voraussetzungen für qualitative Malerei, das Streben nach höchster Vollkommenheit zu Gunsten von Schamlosigkeit aufgeben. Dann allerdings hätte das Bild weder mit Kunst noch mit Moral das Geringste zu schaffen.

V. Werner glaubte, Anzeichen für einen Umschwung in der Berliner Kunst zu erkennen, und folgte in seiner Begründung Prof. H. Thode¹³⁷, der in Berlin über „Kunst und Sittlichkeit“ gesprochen hatte: „Wir haben uns ja selbst als Mitschuldige bekannt, und dies ist das Entscheidende. Gestehen wir uns ein, dass diese Erscheinungen in allgemeinen bedrohlichen

¹³⁷ „Tägliche Rundschau“ vom 7.5.1906

Zeitverhältnissen begründet, dass sie deren laut mahnende Symptome sind, so müssen wir uns alle bemühen, dem Übel zu steuern, denn wir selbst sind ja die Gestalter der Verhältnisse. ... Ein jeder hat für die Gesundung unserer Kultur sein Ich voll einzusetzen. ... Als erstes heißt es, sich eine klare Erkenntnis davon verschaffen, dass von dem Rückgang oder der Stärkung der Sittlichkeit das Schicksal unserer gesamten Kultur abhängt, zweitens die klare Erkenntnis davon, dass die Verheißung einer ganz neuen, mit allen Traditionen brechenden Kultur, einer neuen Kunstära mit ästhetischen Gesetzen, die nichts mit denen der Vergangenheit zu tun haben, ein Wahn ist.“ Falls der Umschwung aber nicht käme, so sei an der Hochschule immer eine sichere Stätte vor diesen Irrungen und Wirrungen, den Narrheiten und Tollheiten der letzten 20 Jahre. Im Gegensatz zu der offenbarten Hilflosigkeit der Hochschule, Auszubildende zukünftig vor unerwünschten Einflüssen schützen zu können, war es ihr für den Ausbildungsjahrgang Johannes Hänschs durchaus gelungen, künstlerisches Selbstbewusstsein zu formen. Die Absolventen Hänsch und Türcke zeigten mit Kallmorgens Landschaftsschülern auf den Großen Berliner Kunstausstellungen der nächsten Jahre Arbeiten; mittels räumlicher Bindung gelang es, dem Publikum eine gemeinsame Darstellung künstlerischer Ausrichtung zu präsentieren. Franz Türcke, Carl Krafft, Alfred Roloff und Franz Eichhorst stellten auf der GBK 1907 einen Teil ihrer Arbeiten im gleichen Saal, weitere in angrenzenden Räumen aus.¹³⁸ Hänsch zeigte „Abendläuten“, „Sommertag“ und „Sonnige Lindenallee“. Arbeiten von Bracht und Kallmorgen fanden sich im Abbildungsteil des Ausstellungskatalogs; ihre Auswahl entsprach der Erwartungshaltung des Berliner Publikums.

Das Bildungsbürgertum verstand auch die kunstkritische Rezension der aktuellen GBK in Westermanns Monatsheften als Orientierungshilfe: „Dieser Zug von Ruhe und Abgeklärtheit ist es nun gerade, der den jüngeren Mitgliedern der Berliner Secession ... abgeht. Es ist etwas Tumultartiges und Plebejisches in der Art, wie sie sich dem Beschauer aufdrängen. Fast alle ihre Bilder machen einen unfertigen Eindruck; man hat das Gefühl, da, wo sie aufgehört, müsse die Arbeit recht eigentlich erst anfangen. ... Ist so in der Secession ein Stillstand, wenn nicht Rückschritt zu verzeichnen, so ist die sonst viel geschmähte große Kunstausstellung diesmal dank der Rührigkeit ihrer Kommission und besonders des Vorsitzenden Friedrich Kallmorgen zu einer wirklichen Sehenswürdigkeit gestaltet worden. ... Seine Vorzüge als Lehrer können wir in einer ganzen Zahl von Arbeiten seiner Schüler verfolgen, die zwar naturgemäß noch nicht ganz ausgereift sind, aber der Ausstellung nicht zur Unehre gereichen. Wenigstens einer von ihnen, Franz Türcke, dessen „Schlafendes Städtchen“ nur etwas gar zu dunkel geraten ist, sei mit Namen genannt. Kallmorgen zwingt seine Schüler nicht in eine Richtung, sondern lässt jeden sich seiner Anlage nach frei entwickeln. Höchstens warnt er sie davor, zu sehr ins Dekorative zu verfallen, und hält sie zu frischer Natürlichkeit an. Sein Vorgänger im Lehramt an der Berliner Hochschule, Eugen Bracht, ist diesmal nicht sehr günstig vertreten, dagegen haben seine Schüler einige recht gute Arbeiten geschickt, insbesondere Hans Licht...“¹³⁹

Hänsch behielt 1907 die Beschickung der Münchner Jahresausstellung im Glaspalast bei und zeigte als Mitglied der Münchner Künstlergenossenschaft „Rheinisches Städtchen“ und „Sommer

¹³⁸ Ausstellungskatalog der GBK 1907; Angaben zur Saalzuordnung

¹³⁹ Westermanns Monatshefte 1906, „Die bildenden Künste“ von Walther Gensel, 139ff. In der Rezension zur GBK 1907: „Daneben enthüllten ein paar Schüler Friedrich Kallmorgens - Türcke, Gentzel, Schüler - in aquarellierten Zeichnungen ihre vielverheißenden Talente noch günstiger als in ihren Ölbildern.“ Zur Berliner Sezessionsausstellung 1907: „Über den Rest der Malerei bitte ich schweigen zu dürfen. ... Sollte sich aus einem oder dem anderen dieser den Pinsel führenden Jünglinge (leider sind auch ein paar ältere Männer darunter) ein wirklicher Maler entwickeln, dann ist es immer noch Zeit, den Leser mit ihm bekannt zu machen.“

beim Nepomuk“¹⁴⁰ Hänsch hoffte, Galeristen und Privatkäufer erreichen zu können, die er über die Berliner GBK nicht informieren konnte.

Er blieb im engeren Austausch mit Hacke, Türcke, Wildhagen und den jüngeren Künstlern Albrecht, Krafft und Claus Sperling, der sich zum Oktober 1906/07 an der Hochschule eingeschrieben hatte

Fritz Wildhagen erhielt für seine Landschaftsstudien bei Kallmorgen einen Geldpreis.¹⁴¹ Zu diesem Zeitpunkt wurden Kurt Albrecht als Maler und Carl Krafft mit Stipendium als Bildhauer im 7. Semester an der Hochschule für die bildenden Künste geführt.

1907 übergab Anton v. Werner sein Amt dem 42jährigen Arthur Kampf.

Die anhaltende Diskussion über den gesellschaftlichen Wert moderner Berliner Malerei veranlasste die Zeitschrift „Kunst und Künstler“, eine Einschätzung zu angenommenen Nöten der Künstler und des Publikums zu formulieren: „Unserer nervösen Zeit blieb es vorbehalten, den Momentaneindruck auszubilden. Unsere Wahrnehmung ist plötzlicher und durchdringender geworden, und wir genießen mit Bewusstsein die intensive Lebendigkeit eines Augenblicks. ... Das impressionistische Sehen ist ein Sehen mit starker Abbräviatur, deren nur eine vorgeschrittene Kultur fähig ist.... In der Augenblickswahrnehmung erkennt man von der plastischen Gegenständlichkeit der Dinge nur das geringste. Man sieht wesentlich nur Farbe, Licht und Schatten. Das sind diejenigen Qualitäten, die der moderne Sprachgebrauch zu den malerischen an sich gestempelt hat. Dafür hat aber die Impression wegen der Frische und Intensität, mit welcher Farbe und Kontrast wahrgenommen werden, eine ungeheure Lebendigkeit und in diesem Sinne erhöhte Naturwahrheit. ... Der bleibende Gewinn des Impressionismus besteht in Folgendem: Keiner unserer Sinne ermüdet schneller als das Auge. Die volle Kraft einer Farbe oder eines Lichts fällt rapide herab, wenn das Auge länger als einen Augenblick auf dem Gegenstand verweilt. Es stellt sich nun heraus, dass man den Flächenwesen gemalter Gegenstände mehr von der Lebendigkeit geben kann, die sie in der körperlichen Wirklichkeit besitzen, wenn sie mit jenem Überschuss von Farbigkeit ausgestattet werden, die sie bei längerer Betrachtung in der Wirklichkeit zwar nicht besitzen, aber beim ersten plötzlichen Anblick ausstrahlen scheinen. Die reiche Farbigkeit gemalter Gegenstände ist ein Nervenreiz, der stellvertretend eintreten muss für seine fehlende Körperhaftigkeit. ... Die zweite bedeutende Gefahr der modernen Malerei besteht in dem Verlust der sogenannten Form. ... Das Freilicht verwischt die Form, weil eine sehr feine Abstufung der Töne in der großen Helligkeit nicht zur Wahrnehmung kommt, und die Impression zerreißt dieselbe, weil, wie oben erörtert, unvermittelt starke Kontraste und Fleckenwirkung zu ihrem Wesen gehören.“¹⁴²

Auch Karl Scheffler engagierte sich in einer Streitschrift für neue Richtlinien einer Kunst- und Künstlerbeurteilung¹⁴³. Er knüpfte an die akademischen Forderungen nach „Vollkommenheit gleich Schönheit in der Kunst“ an und definierte: „Das Schöne lässt sich nicht denken, weil es auf konkrete Gegenwart angewiesen ist; was man denken kann, sind im besten Fall Bilder, die einmal in der Anschauung entstanden sind und sich dem Gedächtnis eingeprägt haben. Solche Erinnerungsbilder sind aber für die Kunstproduktion nicht ausreichend, weil sie nur von wenigen Teilvorstellungen und einzelnen Merkmalen gebildet werden. Ein in Kunst umgewandelter

¹⁴⁰Saal 50, Nr. 330, Öl

¹⁴¹UdK Archiv Bundesallee, Jahresbericht 1906/07

¹⁴²„Kunst und Künstler“, Jahrgang IV, 1906, Red. Emil Heilbut, 243: „Über die gegenwärtige Phase der Malerei“ von Emil Baur

¹⁴³ Scheffler, „Der Deutsche und seine Kunst, Eine notgedrungene Streitschrift“, 24f

Begriff vermag sich darum höchstens selbst wieder im Betrachter zu erwecken, aber auch nur, so lange er auf einen Geist wirken kann, für den seine Voraussetzungen gegeben sind. Der Begriff ist also, auch in der Kunst, an die Bedingungen der Zeiten gebunden und vergänglich.“ Scheffler warf dem Berliner sein ängstliches Festhalten an einer Begriffskunst vor: „Der Begriffskünstler gilt als der beste. ... Diesem jubelt die Menge zu und jene haben die Elite für sich. Die logisch - mathematische Geistesrichtung der Deutschen mag die Ursache dieses fundamentalen Irrtums sein. Man fordert, je nachdem, entweder banale oder tiefsinnige, trockene oder feurig schwärmende Gedanken; aber immer Gedanken. Von diesen erst lässt man sich Gefühle erwecken. Das heißt: solche, die der Gedanke dulden kann. .. Eine Eigenschaft vor allem macht die Begriffskunst gefährlich: sie erregt fast immer Sensation. Das Schöne ruft nie Aufregung hervor, aber der Gedanke tut es, weil er tendenziös, propagierend und raisonnierend auftritt. Man streitet über die philosophischen, ins Bildhafte projizierten Schlussfolgerungen oder Weltanschauungen und vergißt darüber das Höhere: die Form. Es ist also wieder der Stoff, was interessiert, während der reine Kunstgenuss erst beginnt, wenn der Stoff in der Form überwunden scheint. Während die Betrachter der Begriffskunst glauben, einen Schönheitsrausch zu erleben, sind sie in Wahrheit nur... in einem grübelnden, schwärmenden oder auch logisch rechnenden Traum befangen.“ Schefflers Verurteilung dieser Haltung hatte gesellschaftspolitischen Hintergrund. Er befürchtete, dass die Bürger mit ihrer mehrheitlichen Einstellung nicht in der Lage wären, mit der realen Gegenwart umzugehen: „Diese Sehnsucht nach einem Pathos, das fremdartig bleibt, nach einer Leidenschaftlichkeit, die nur als Fieberhitze begriffen werden kann oder als Phänomen, ist das Zeichen einer ... schlimmen Schwäche, die sich Traumwelten schafft, um dem Wirklichen aus dem Wege zu gehen. ... Ohne Mystik und weltfremdes Gebaren, ohne Verleugnung der Gegenwart kann man sich das Bedeutende nicht denken. ... Mit den Worten deutsche Seele, deutsches Gemüt bezeichnet man in der Regel eine Spezies des Idyllischen, die sich aus bürgerlicher Derbheit, biederer Naivität, treuherziger Dummlichkeit und kunstgewerblicher Primitivität zusammensetzt.“ Er warf den Berlinern vor: „Der Großstädter ... will sich und seine Arbeit vielmehr vergessen. ... Die Sehnsucht, entstanden, weil man mit sich selbst unzufrieden ist, sucht Ablenkungen statt Bestätigungen, will eindämmern, statt ins klare Licht zu schauen. Gefühl heißt ihr, was in Wahrheit Sentimentalität ist, Heimatempfindung, was aus Wolkenkuckucksheim stammt.“ Scheffler forderte hingegen eine Freistellung der Künstler von einer auf sich beschränkten, inhaltlichen Last: „Der Künstler braucht dann nicht mehr um den Stoff zu ringen, sondern nur um die Form. In der Form ... ist der eigentliche, der zeitlose Inhalt niedergelegt, die Idee sowohl wie die Poesie. Es ist nicht Sache des Malers, ein Dichter, Prediger, Agitator, Redner, Prophet oder Apostel zu sein und sich einem spirituellen Spiel der Ideen zu überlassen; es ist allein seine Sache, Künstler innerhalb der Grenzen der Malerei zu sein.“¹⁴⁴

Vertretern des deutschen Impressionismus sprach Scheffler die bildnerische Erziehung der Deutschen zu einer Wahrnehmung menschlicher Gegenwärtigkeit in der Kunst zu. Die Abwendung von Überhöhungen durch Monumentalisierung volkseigener Historie hielt er umso mehr für einen Gewinn, als nun nicht der öffentliche Bürger als Staatsvertreter Kunst zu verwerten habe, sondern die private Basis des Bürgers Urteilskriterium würde. Die persönlich gebundene Wahrnehmung eines Werkes garantiere eine Argumentation individueller Glaubwürdigkeit: „Als die Malerei ...aufhören musste, monumental zu sein, musste sie notwendig an Intimität gewinnen.“ Scheffler stellte folgend die Frage, warum es zwischen Künstlern wie den Berliner Secessionisten und dem Berliner Publikum zu Verständnisschwierigkeit käme. Er sah einen Grund in der Unfähigkeit der Künstler, ihre künstlerische Botschaft zu vermitteln. Dies läge nicht

¹⁴⁴ Scheffler, ebd.26f

in der Schwächlichkeit ihrer Aussagen, sondern im aggressiv erscheinenden Übertrumpfen des dem Publikum in der Malweise akzeptabel Erscheinenden. Mit Misstrauen vermute der Bürger fremde Einflüsse: „Hier ist der Punkt, wo der Stolz des Deutschen sich aufbäumt. Vom Erbfeind geistige Anregungen anzunehmen, gilt fast als Verrat“. Grund der Isolation der Künstler wäre auch ihre Aufgabe der Integrationsfähigkeit der Werke in den privaten Raum. Das Verkaufsinteresse dieser Künstler beschränke sich zu sehr auf eine Präsentation im öffentlichen und privaten Galerieraum.¹⁴⁵

1908 gab Hänsch im GBK Katalog als Anschrift Wilmersdorf, Fasanenstraße 50 an und verwies Leser so auf seine enge Bindung an die Akademie der Künste.¹⁴⁶

Albert Hertel unterstützte Hänsch bei der Beantragung finanzieller Hilfe: „Durch Beschluss des Senats der Königlichen Akademie der Künste sind Ihnen aus den Zinseinnahmen der „Stadt Charlottenburg-Stiftung“ für 1908 - 105 M als Studienunterstützung bewilligt worden.“¹⁴⁷

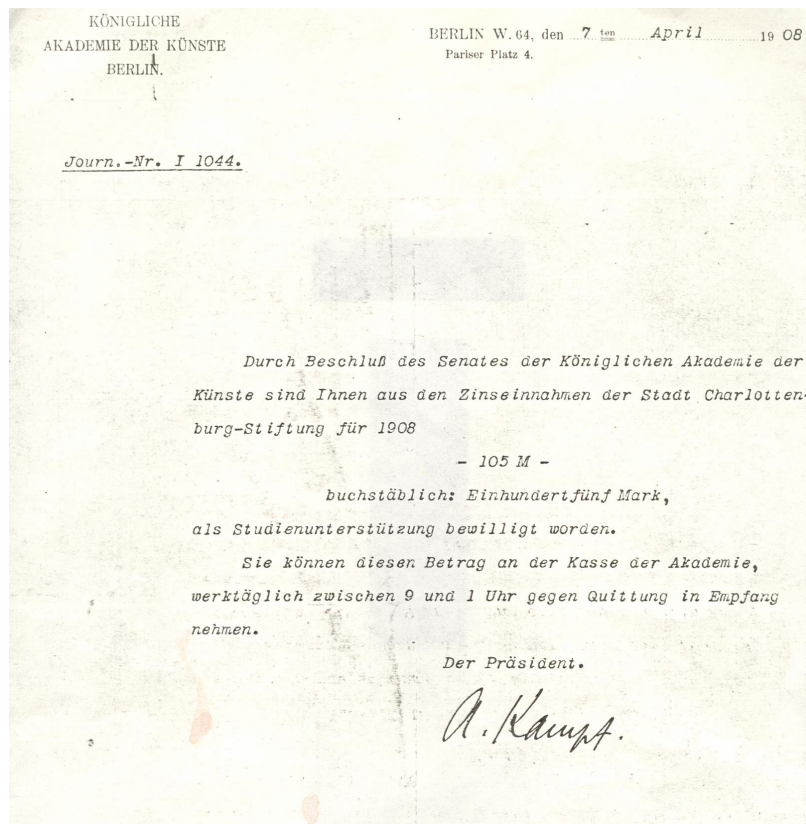
Albrecht, Wildhagen, Krafft waren 1907/08 weiterhin als Studenten der Hochschule eingeschrieben. Fritz Wildhagen, 12. Semester, und Kurt Albrecht, 9. Semester, studierten mit Hochschulstipendien. K. Albrecht bewarb sich als Student Vorgangs im 11. Semester um ein Hochschulstipendium für 1908/09, das bewilligt wurde. ¹⁴⁸ C. Krafft beantragte als Schüler in Saltzmanns Marine – Klasse ebenfalls ein Stipendium; der Antrag wurde abgelehnt. Hänsch stellte in Berlin auf der GBK 1908 „Landschaft“, „Abend im Riesengebirge“, „Mondaufgang am Märkischen See“ aus.

¹⁴⁵ Scheffler, ebd., 35: „Der Erfolg ist, dass kaum einer der vielgerühmten neueren Maler dieser „genialischen, gemütvollen, seelenstarken Persönlichkeiten“ ein Bild zu malen versteht, das man ins Zimmer hängen kann. Jedes Werk schreit immer mit voller Kraft.... Es entsteht eine Ausstellungskunst...“

¹⁴⁶ Seine Privatwohnung unterhielt Hänsch weiterhin in der Reichenbergerstraße.

¹⁴⁷ Brief des Präsident A. Kampf der Königl. Akademie der Künste, Pariser Platz 4 am 7. April 1908 an den Maler Johannes Hänsch, Charlottenburg, Archiv der Akademie der Künste Berlin, Hanseatenweg UdK Archiv Berlin Bundesallee, „Beschickung öffentlicher Ausstellungen durch Studierende der Akad. Hochschule für die bildenden Künste“ ab März 1898; Bekanntmachung des Präsidenten der Stiftung vom 8. März 1904

¹⁴⁸ UdK Archiv Berlin Bundesallee, „Stipendienanträge“



Archiv der Akademie der Künste Berlin, Stiftung der Stadt Charlottenburg: Studien-
unterstützung Johannes Hänschs, Brief vom 7.4.1908

Der Bezug zur Münchner Kunstszene wurde für Hänsch in diesem Jahr sekundär als ihm in Berlin der berufliche Durchbruch gelang. Auf der Münchner Jahresausstellung im Juli 1908 war Hänsch im Gegensatz zu Türcke und Krafft nicht vertreten. Sein Gemälde „Mondaufgang am Märkischen See“ fand über die Veröffentlichung einer farbigen Abbildung in Westermanns Monatsheften 1908 Verbreitung.

Hänsch unternahm eine längere Studienreise in das Riesengebirge. Nach seiner Rückkehr beschäftigte er sich mit der Bedeutung der Ornamentik in der Landschaftsmalerei; Vorträge der Berliner Hochschule novellierte das vorhandene Lehrprogramm in Ornamentik und dekorativer Architektur.¹⁴⁹ In den Ansichten Prof. Meurers fand Hänsch seine künstlerische

¹⁴⁹ UdK Archiv Berlin Bundesallee, Jahresbericht der Hochschule für die bildenden Künste 1907/08, A. v. Werner: ... „dass ein Bild...in Lichtführung, in der harmonischen Verteilung der Massen von Licht und Schatten oder der Farbflecken dieselben Bedingungen erfüllen soll, wie ein gutes Ornament.“ V. Werner verurteilt den Entwurf von Ornamenten nach Geschmack und Gefühl und verlangt stattdessen eine „Grammatik für die Entwicklung des Ornaments aus den Naturformen, nach welcher unterrichtet werden könnte.“ Er stellt jedoch fest, dass „die Bedeutung des Ornaments jetzt ganz negiert würde. Der Jahresbericht der Hochschule für die bildenden Künste 1909/10 widmet erneut der Abteilung für Ornamentlehre und dekorative Architektur ein Kapitel. Detailliert wird die Verbindung zum Kunstgewerbe und dem möglichen Erwerb des Künstlers in spe eingegangen. Bildhauer und Maler nehmen

Herangehensweise an Landschaftsmalerei be-stätigt. Meurer war überzeugt, neuzeitlichen Problemen in der bildenden Kunst einen Weg der konstruktiven Auseinandersetzung bieten zu können: „Nichts ist dabei reine Willkür, sondern alles durch Umstände und Verhältnisse bedungen. Obwohl die Kunst nur mit der Form und dem Scheine, nicht mit dem Wesen der Dinge zu tun hat, so kann sie dennoch nicht anders, als nach dem, was die Naturerscheinung sie lehrt, ihre Formen schaffen.“¹⁵⁰

| Verzeichnis der Teilnehmer, welche auf der Großen Berliner Kunstausstellung 1909 ausgestellt haben. | | | | |
|--|-----------------------|--|-----------------|--|
| Nr. | Zur Kunst Verwandt | Lehrzeitung der ausgestellten Werke | Nr. | Lehrzeitung der ausgestellten Werke |
| 1 | Albrecht, Ernst | Zur Kunst | 39 ^a | Hallmorgen |
| 2 | Anheim, Hans | Alte Kunst | 17 | Kerker |
| 3 | Bremer, Hans | Kunst und Leben | 37 ^a | Hallmorgen |
| | | Kunst und Leben | 39 ^b | Hallmorgen |
| 4 | Brach, Hans | Kunst und Leben | 6 ^a | Hallmorgen |
| 5 | Dänneberg, Adolf | Kunst und Leben | 51 | Hallmorgen |
| 6 | Eichhorn, Hans | Kunst und Leben | 49 | Hallmorgen |
| 7 | Geddesen, Hans | Kunst und Leben | 51 | Hallmorgen |
| 8 | Höf, Hans | Kunst und Leben | 10 | Hallmorgen |
| 9 | Kerst, Hans | Kunst und Leben | 9 ^a | Hallmorgen |
| 10 | Kath, Hans | Kunst und Leben | 51 | Hallmorgen |
| 11 | Krafft, Hans | Kunst und Leben | 35 | Hallmorgen |
| 12 | Mennchen, Hans | Kunst und Leben | 50 | Hallmorgen |
| 13 | Meyer, Hans | Kunst und Leben | 52 | Hallmorgen |
| | | Kunst und Leben | 17 | Breuer |
| | | Kunst und Leben | 6 ^a | Hallmorgen |
| | | Kunst und Leben | 38 ^a | Hallmorgen |
| 14 | Kamach, Hans | Kunst und Leben | 17 | Kerker |
| 15 | Pentzel, Hans | Kunst und Leben | 5 ^a | Hallmorgen |
| | | Kunst und Leben | 9 ^a | Hallmorgen |
| | | Kunst und Leben | 51 | Hallmorgen |
| 16 | Rohberg, Hans | Kunst und Leben | 39 ^a | Hallmorgen |
| 17 | Rott, Hans | Kunst und Leben | 9 ^a | Hallmorgen |
| 18 | Roth, Hans | Kunst und Leben | 17 | Hallmorgen |
| 19 | Schmidt, Hans | Kunst und Leben | 6 ^a | Hallmorgen |
| | | Kunst und Leben | 26 | Hallmorgen |
| | | Kunst und Leben | 31 | Hallmorgen |
| | | Kunst und Leben | 39 ^a | Hallmorgen |
| | | Kunst und Leben | 52 | Hallmorgen |
| 20 | Schocker, Hans | Kunst und Leben | 9 ^a | Hallmorgen |
| 21 | Sommer, Hans | Kunst und Leben | 3 ^a | Hallmorgen |
| | | Kunst und Leben | 44 | Hallmorgen |
| 22 | Walt, Hans | Kunst und Leben | 6 ^a | Hallmorgen |
| 23 | Wendel, Hans | Kunst und Leben | 9 ^a | Hallmorgen |
| 24 | Werner, Hans | Kunst und Leben | 5 ^a | Hallmorgen |
| 25 | Witten, Hans | Kunst und Leben | 5 ^a | Hallmorgen |
| | | Kunst und Leben | 51 | Hallmorgen |

Verzeichnis der Studierenden nach Klassenzugehörigkeit, welche auf der „Großen Berliner Kunstausstellung 1909“ ausgestellt haben; UdK Archiv Bundesallee

grundsätzlich gemeinsam an Ausflügen und Wettbewerben teil, um die jeweiligen Ansprüche der dekorativen Malerei kennenzulernen.

¹⁵⁰UdK Archiv Bundesallee, Jahresbericht 1907/08, Außerordentliche Vorträge, 7-13

2.4.2 Berlin als Katalysator für Hänschs künstlerische Progression um 1910

Das schon unter den Auszubildenden der Berliner Hochschule des ersten Jahrzehnts allein zahlenmäßig offensichtlich große Interesse an Landschaftsmalerei fand in den folgenden Jahren immer wieder seinen publizistischen Niederschlag, wenn Kunstschriften zu ermitteln versuchten, welche Rolle Landschaft für die freien Künstler und Käufer ihrer Werke hatte. Hierbei wurden Aspekte differenziert, die auch Hänschs Werkschaffen erhellen: Wenn er auch mehrheitlich in der Landschaft malte, so befinden sich unter seinen Werken doch auch städtische Ansichten und er bezeichnet sich in frühen Jahren auch als Stadtmaler. Aufnahmen wie „Kreuzung Potsdamer Straße und Lützowstraße“ oder Übergangslandschaften des wachsenden Berlins wie „Hermannswerder“ gehören hierzu; der Reichstag wurde ebenso Thema wie ein Weddinger Schulhaus.¹⁵¹ Kleinteiliger Detailabbildung verpflichtete Hänsch sich nicht, auch trat er mit seinen Stadtansichten nicht als Chronist an den Käufer heran. Seine Arbeiten fanden ihre kunstkritische Entsprechung in Schefflers Formulierungen zu „Naturgefühl“: „Diese Kunst hat gelehrt, überall die durch Luft und Licht in harmonischen Bezug gebrachten Form- und Farbenwerte in ihrer Kraft und Zartheit zu erkennen, im naiven Eindruck das lebendig Schöne, das natürlich Schmückende wahrzunehmen, das Störende auszuschalten, auf dem Wesentlichen anschauend zu verweilen. ... Die optischen Schönheiten, worauf es ankommt, sind in Tempelhof bei Berlin ebenso edel wie in Montreux oder St. Moritz.“¹⁵²

1911 brachte „Die Kunstwelt“ im Zusammenhang mit der Ausstellung „Großberlin im Bilde“ einen Beitrag zum Verhältnis der Berliner Maler zu ihrer Stadt und benannte als Grund für die schwierige Situation von Stadtmotiven das unstrukturierte Wachsen der Großstadt: „Eine Ausstellung im Künstlerhaus, die unter dieser Devise eine große Anzahl Bilder Berliner Künstler vereinigt hatte, griff ein Problem von nicht gewöhnlicher Bedeutung auf: nämlich den Maler in seinem künstlerischen Verhältnis zu der merkwürdigsten aller europäischen Großstädte zu zeigen, zu einer Stadt, deren ungeheures Ausbreitungsbedürfnis alle Rücksichten auf pittoreske Wirkungen meist ganz ausschließt, die eigentlich ohne Zusammenhänge gewachsen ist und motivisch dem Künstler nicht viel hergeben kann. ... Dieser Urtyp einer Stadt auf der Wanderung kann also künstlerisch nicht sehr fruchtbar sein. Lange, gleichförmige Straßenzeilen, ungegliederte Bezirke, wahllos hin gestreute Plätze, von Mietskasernen umstellt, ganz perspektivlose Avenuen... ein Triumph von Nüchternheit! ... So bleiben in Berlin, wo die Linien fehlen, nur die Farben, die Luftstimmungen, einige Effekte des Lichts übrig... Die Maler und Zeichner nehmen gern die Luft- und Lichtstimmungen solcher Idyllen auf; sie finden diese Stimmungen auch am besten noch in den kärglichen Resten des alten Berlin, so Müllers „Friedrichsgracht“.“¹⁵³

Die Brisanz des Themas verdeutlichte auch der schon im Jahr zuvor erschienene Beitrag K. Schefflers. Er glaubte in der Beziehungslosigkeit von moderner Stadt und brandenburgischer Landschaft einen Grund benennen zu können, warum Berliner nicht zu gewachsenen Strukturen ihrer Lebensorganisation gelangen könnten und verwies auf die Grenzen einer geografisch-historischen Anbindung der gesellschaftlichen Entwicklung Berlins: „Man ist nicht immer gestimmt, wenn man die Großstadt auf Stunden nur verlässt, durch diese Einsamkeiten zu gehen. Diese Landschaft ist nicht menschlich, ist nicht berlinisch determiniert, darum determiniert sie

¹⁵¹ Hänsch schildert Gebäudeansammlungen im landschaftlichen Umfeld ab Mitte der 30er Jahre häufiger, die für Kenner der Lokalität eindeutig zuzuordnen sind: „Oberschreiberhau“, 1938, das alpine Motiv „Dorf vor blauem Gebirgszug“, um 1940, „Bei Rehfeld im Erzgebirge“, 1943.

¹⁵² „Kunst und Künstler“, Jg. V, 1907, Red. Karl Scheffler, 421ff: „Naturgefühl“

¹⁵³ Die Kunstwelt I 1911/12, 222, „Großberlin im Bilde“: Abb. Erich Martin Müller „An der Friedrichsgracht“

ihrerseits auch nicht die Stadt. Und weil es so ist, erweist es sich dem objektiven Denken als unmöglich, mit ihren fremdartigen herben Reizen das Charakterbild der Hauptstadt künstlich zu verschönen.“ Dem Berliner und Brandenburger benannte er Einsamkeit als einzigen Affekt. Andererseits verstand er Berlin und die Mark Brandenburg als Antipoden und Werte künstlerischen Reizes; eine malerische Auseinandersetzung dürfte folglich nicht Berlin bezogen versucht werden, sondern müsste als geologisches Phänomen wahrgenommen werden. Gerade in der negativen Codierung der wuchernden Stadt fände die Entwicklung einer Berliner Landschaftsmalerei idealen Nährboden: „Es tritt bei der Betrachtung der häßlichen Reichshauptstadt nämlich eine Art von Reaktion ein. Je weniger Genuss man im Anblick der architektonischen Stadtbilder genießt, je mehr man sich von der Künstlichkeit rings umher abgestoßen fühlt, desto intensiver genießt man immer jene selbst die häßlichsten Dinge in höhere Bedeutung rückende, rein malerisch impressionistische Anschauung, desto leidenschaftlicher hält man sich an die kosmische Schönheit von Luft und Licht, an die Schönheiten trotz alledem. ... Diese Schönheit ist universal ...sie ist überall und gehört spezifisch zu Berlin nur insofern, als das silbrige, dunstreiche und doch durchsichtige Klima von Berlin der Bildung und Variabilität des impressionistischen Wunders besonders günstig ist.“ 154 „Aber gerade dieser von aller menschlichen Kultur abgewandte Landschaftscharakter, diese unliebenswürdige Strenge...steht dann in einem grotesken Gegensatz zur Großstadt Berlin. Es gibt nicht stärkere, unvereinbare Gegensätze, als das verwirrend hastige Leben der Hauptstadt und die zeitlose Schwermut der Wald- und Flusslandschaften in der Umgebung.“ 155

Landschaft, folgt man den Autoren, erfüllte die Nachfrage der Berliner nach sinnlich fassbarer Verbundenheit mit ihrem Umland. Erlebnisfähigkeit der Natur wurde zur Voraussetzung gesellschaftlichen Überlebens in der Großstadt, Sehnsucht nach Natur zum Fundament konstruktiver Teilnahme an der gesellschaftspolitischen Entwicklung Berlins erklärt: „Der moderne Naturkultus... ist ein Produkt der Großstädte ... die künstliche Steigerung des städtischen Lebens, die den Typus des Stadtmenschen verschärft, nährt zugleich den Sinn für das Primitive, für das Ländlich - Einfache, für die Natur. ... Es ist die Stimme des Urmenschen, der plötzlich lebendig wird und nach den ursprünglichen Zuständen verlangt, aus denen wir hergekommen sind.... Für ihn (den Städter) ist die Natur zunächst etwas, was außerhalb der Stadt liegt: das Ursprüngliche, das Ungezügelmte, das verlorene Paradies. Darum ist seine Naturbetrachtung in der Regel sentimental gefärbt, schwärmerisch, elegisch... Dass die Natur auch in der Stadt zu finden ist, daran denkt der Stadtmensch nicht; sie ist ihm stets ein Gegensatz. Aber diese Sehnsucht ist etwas sehr Kostbares. Sie ist der gesunde Instinkt, der vor Entkräftung und Aufreibung bewahrt, vor den Folgen der Überkultur im Leben wie in der Kunst, indem er zur Natur zurückführt... In dem bewussten Genießen besteht der eigentliche seelische Nährwert unseres modernen Naturkultus... Denn soviel ist klar: es gibt kein Kunstverständnis ohne Naturverständnis.“ 156

¹⁵⁴ Scheffler, Berlin, 1910, 206/7

¹⁵⁵ Scheffler, Berlin, 1910, 201f: „Auch die landschaftliche Umgebung Berlins gehört nicht eigentlich zum Wesen der Reichshauptstadt. Denn auch diese Landschaft ist der Stadt nicht notwendig; sie gehört nicht organisch zur Großstadt und es würde deren Charakter nicht ändern, wenn sie anders wäre. ... In Berlin ist von je zu wenig städtische Kultur gewesen, als dass sie dem Lande ringsumher ihren Stempel hätte aufdrücken können; andererseits ist diese Umgebung kaum kultivierbar. Denn immer wieder empfängt man in den Wäldern, an den Flüssen und Seen mit großer Gewalt den Eindruck, als stände man in einer prähistorischen Landschaft. Diese Stimmung des Vorgeschichtlichen ist außerordentlich stark und nachhaltig. Die auf einer Düne der Eiszeit entstandene Landschaft ist sehr ernst, düster und herb charaktrevoll; sie ist elegisch bis zur Melancholie und in ihrer großzügigen Einsamkeit von herbem Reiz.

¹⁵⁶ Westermanns Monatshefte 1907 I, 41ff, „Naturempfinden und Touristik“ von Josef August Lux

Im bewussten Aufsuchen außerstädtischer Räume und in der Erkenntnis von Abgeschlossenheit als Mittel der Selbstfindung unterschieden sich Hänsch und Künstler seines beruflichen Umfeldes von der Berliner Jungkünstlerschaft im Verständnis K. Schefflers: „Die Forderung nach Verinnerlichung dürfte nicht gestellt werden, wenn sich die Überzeugung nicht einstellte, dass die meisten der jungen Künstler ... einer weiteren persönlichen Entwicklung sehr wohl fähig sind. Was sie zur vollen Entfaltung des Gefühls und darum auch des Talentes nicht kommen lässt, ist eine gewisse Furcht vor der Einsamkeit. ... Es herrscht eine wahre Angst, unweiblich zu erscheinen. ... In dieser übertriebenen Einordnungslust liegt zugleich Charakter und Unselbständigkeit. Die Künstler wollen ... Großstädter unter Großstädtern sein. ... Da die Entschlusskraft zur Selbstverbannung nicht aufgebracht wird, entwickelt sich das Talent niemals in der Stille; es entgleitet den Weltkindern im gesellschaftlichen Treiben die Stimmung, die emporhebt ...“¹⁵⁷

Johannes Hänsch, Franz Türcke, Fritz Wildhagen und Hans Bremer benötigten die Stadt als Forum, Gespräche mit Kollegen zu führen, die eine prüfende Bestätigung ihrer differierenden, künstlerischen Ziele bot. Hänsch erkannte in der Urbanität als Lebensform die notwendige Matrix seiner Entwicklung zum Landschaftsmaler. Seine Einbringung in Vereins- oder Ausstellungsangelegenheiten als Hängemeister oder die Unterrichtung seiner Malschülerinnen beließ ihm dabei die Möglichkeit eines Rückzugs in private Bereiche. Das Verlassen der Stadt wurde für ihn zur Bedingung erneuter Annäherung und malerischer Diskussion.

Die wachsende Ausstellungstätigkeit Hänschs in den zehn Jahren ließ sich an der Beschickung Berlins und Münchens ablesen. Darüber hinaus brachte sie auch Hänschs Zielsetzung zum Ausdruck, nicht als Regionalmaler, sondern als deutscher Landschaftsmaler zu gelten. Er beteiligte sich an der GBK 1909 mit „Am Teich. Buckow“, „Gutshof“, „Im Park“. ¹⁵⁸ Auf der Internationalen Kunstausstellung im Kgl. Glaspalast München, Juli - Oktober 1909 zeigte Hänsch „Schlesische Landschaft“.

1909/10 hielt sich Hänsch in Westpreußen und am Landshuter Kamm auf.

Er zeigte auf der GBK 1910 in Berlin „Abendlandschaft (Westpreußen)“, „Aufsteigender Regen“ und „Hochwald“. ¹⁵⁹ Auf der Münchner Jahresausstellung 1910 im Glaspalast stellte er „Mondaufgang am Märkischen See“ und „Pfarrgarten“ aus.

¹⁵⁷ Scheffler, Essays, 1969, Das junge Deutschland, 26f

¹⁵⁸ UdK Archiv Berlin Bundesallee; Beschickung öffentlicher Ausstellungen: Während Kurt Albrecht, Hans Bremer, Otto Roloff als Schüler Kallmorgens und Carl Krafft als Schüler Saltzmanns im „Verzeichnis der Studierenden, welche auf der Großen Berliner Kunstausstellung ausgestellt haben“ in den Hochschulunterlagen geführt werden, ist Hänschs Beteiligung nicht an eine vorliegende Einverständniserklärung eines Ateliervorstehers gebunden.

¹⁵⁹ 1910 dauert die Große Berliner Kunstausstellung vom 30. April bis zum 2. Oktober. In den Wintermonaten wird die folgende Ausstellung konzipiert und organisiert. Bis zum 1. März müssen die Anmeldungen für 1911 vorliegen.



Tischplatte für Herrn Edmund Boese und Frau Rügenwaldermunde 1909,
i. M. der 7 lustigen Maler: Karl Krafft, Ludwig Kath, Prof. Karl Saltzmann, Dr. K. Wossek, E.
Riemeyer, Rudolf Hacke, W. Lapetit¹⁶⁰

Die Konkurrenzsituation auf dem Berliner Kunstmarkt und seine journalistische Verarbeitung verwies auf eine zunehmend kritische Abgrenzung akademischer Maler gegenüber den Secessionisten. Offensichtlich verstärkte sich 1909 die Tendenz der Berliner Bürger, abwertende Äußerungen von Vertretern der Hochschule über freischaffende Künstler wieder als Maßstab anzuerkennen. Nur so ist zu verstehen, dass in der Rede zur Preisverteilung vor den Studenten die Malerei der Secessionisten als „polizeiwidrige Schmutzereien“ und „rätselhafte Landschaften“ verunglimpft werden konnten.¹⁶¹ In Unterstellung ihrer Einschätzung als Studien wurden sie als Herangehensweise definiert, der die Reife synthetischer Bilder fehle. Aus Sicht der Hochschule fehlte Studien definitionsbedingt der Nachweis künstlerischer Reife.¹⁶² Hänsch und Künstler

¹⁶⁰ Kath lebt später bei Hacke in Seitersdorf; Krafft war Mitschüler Hackes und Hänschs im Meisteratelier

¹⁶¹ UdK Archiv Berlin, Bundesallee, Rede zur Preisverteilung vom 10. Juli 1909; Anlass der wortstarken Polemik ist die Beurteilung deutscher Kunst im Ausland.

¹⁶² UdK Archiv Berlin Bundesallee, Rede bei der Preisverteilung vom 15. Juli 1911: ...“denn es lässt sich ja nicht mehr leugnen, dass wir uns im Niedergang befinden ...“ In der Rede wird aus „Der Tag“ zitiert: „...

seiner Umfeldes sahen sich zwar als Absolventen der Hochschule; andererseits konnten sie dieser Definition von Studien nicht zustimmen, da gerade diese Arbeitsweg zu einer Entwicklung deutscher Landschaft waren. Die zweiseitige Beurteilung der Leistungen der Berliner Secession fasste Scheffler zusammen: „Die Secession hat erreicht, was sie wollte. ... Ihre Aufgabe ist jetzt nicht mehr in erster Linie nach außen zu revoltieren, sondern sich innerlich zu vertiefen. Sie hat beim Nachwuchs den verderblichen Wahn zu zerstören, - durch Leistung zu zerstören - jedes Geschlecht müsse über das Vorhergehende hinausgehen. Denn dieser Irrtum führt geradewegs in die Tendenzkunst. ... Ein Studium, dem der Jüngling nicht genügt, wenn er sich fleißig nachbildend vor die Natur setzt, sondern nur, wenn er sich die von Jahrhunderten geschaffenen Hilfsmittel, sehen zu lernen und Naturwirkungen in Kunstwirkungen zu verwandeln, angeeignet hat. ... Der Ort solcher Handwerkslehre ist heute nur die Akademie. Freilich lassen sich gleich wieder alle sattem bekannten Einwände gegen den toten Systematismus dieser Institution erheben. ... Wie man hört hat Liebermann schon vor Jahrzehnten mit dem Generaldirektor unserer Museen über die Möglichkeit einer Umgestaltung des akademischen Unterrichts gesprochen, und beide sollen einig gewesen sein in der Forderung, die Akademie dürfe nur eine Art Gewerbeschule sein, eine Vorbereitungsanstalt ...; der Zögling würde gezwungen, auf einem gewissen Punkte selbständig zu werden, wo er heute nie weiß, wann er aufhören soll, und als Alternder noch sich in den Meisterateliers herumtreibt.“¹⁶³

Das Erscheinen der Monografie „Eugen Bracht“ 1909 konnte in diesem Zusammenhang durchaus als Einsatz für eine Kontinuität künstlerischer Auseinandersetzung verstanden werden. Initiator war jedoch weder Hochschule noch Akademie, weder Berlin noch Dresden: Max Osborn veröffentlichte bei Velhagen/ Klasing. Die Auflage der Künstlermonografie wurde marktwirtschaftlicher Beleg für das anhaltend große Interesse der Bürger am Werkschaffen Brachts.

Auch der Bericht in „Westermanns Monatshefte“ über die Große Berliner Kunstausstellung 1910 schlug eine Besinnung auf die Präsentation eines breiteren Fächers künstlerischer Äußerungen als repräsentative Darstellung Berliner Kunst vor. Im Vordergrund standen, dem Publikumsinteresse entsprechend, die Landschaftler: „Recht erfreulich sind die Leistungen der meist schon älteren Brachtschüler. ... In der Kallmorgenschule kommt mehr die intime norddeutsche Landschaft zur Geltung, das Ergebnis der Naturwanderungen, die Kallmorgen mit seinen Schülern jährlich unternimmt. Gentzel, Douzette und Türcke seien als Repräsentanten genannt. Und wie der Meister selbst in verschiedenen kleinen Bildern viel Geschick für figurale Szenen zeigt, so pflegen auch seine Schüler dieses Genre mit Erfolg. So vor allem Franz Eichhorst in seinem ‚Laubenzkoloniefest‘ und seinem ‚Waldfest‘ und Hans Bremer im ‚Großstadtgetriebe‘. Fritz Wildhagen wird reiner wirken, wenn er auf die Titelverse seiner Landschaften verzichtet, deren großes Format er zu seinem Vorteil allmählich aufgibt, um mit kleineren Bildern mehr zu sagen.“¹⁶⁴ Die pauschale Zusammenfassung der Brachtschüler setzte voraus, dass dem Leser diese Künstler bekannt waren. Die folgend erscheinende Ausgabe von „Westermanns Monatshefte“ bestätigte ihre Wertschätzung; Franz Türckes „Abend in Holstein“ wurde eine Besprechung gewidmet: „Durch große, klare Linien und geschlossene Formmassen sollte das Feierlich - Ruhige dieser Stimmung womöglich noch gesteigert werden, um den Beschauer so

denn von Jahr zu Jahr werden weniger Bilder gemalt. Die Studien, die in grenzenloser Zahl dafür geboten werden, können unmöglich als Ersatz gelten. ... Es kommt nicht so sehr darauf an, dass interessante Studien gemalt werden, als dass aus uninteressanten, ja pedantischen Studien gute Bilder entstehen.“

¹⁶³ „Kunst und Künstler“ Redaktion Karl Scheffler, Jahrgang VI, 1908, 135ff, „Secession und Akademie“

¹⁶⁴ Westermanns Monatshefte 1910, 145f: Die bildenden Künste, Die Große Berliner Kunstausstellung von Ernst Diez

unmittelbar daran teilnehmen zu lassen, als habe er wie der Maler jene Abendstille gleichsam ‚gehört‘. Auch Türcke... ist ein Schüler Brachts...“¹⁶⁵

Die Hervorhebung von Leistungen der Berliner Hochschule und Akademie setzte sich fort. „Die Kunstwelt“ 1911/12, I widmete Friedrich Kallmorgen einen Artikel, in dem sie ausführlich auf sein Berliner Wirken und auf Leistungen seiner Schüler einging. ¹⁶⁶ Mit der Betonung gerade der Erfolge seiner Schüler wurde dokumentiert, dass Kallmorgen die der Hochschule gestellte Aufgabe, deutsche Künstler der Zukunft auszubilden, erfüllte. Die Darstellung seines künstlerischen Wirkens war als Meinungsbeitrag zur absehbaren Neubesetzung des Vorsteherpostens im Meisteratelier der Landschaftler zu verstehen. Mit der Veröffentlichung trug die Zeitschrift zur öffentlichen Meinungsbildung bei und festigte den Rahmen möglicher Entscheidung.

Auch die Akademie befürchtete bei der anstehenden Benennung eines Vorstehers des Meisterateliers der Landschaftsmalerei an der Berliner Akademie eine weitere Fehlentscheidung - da mit der Begehung des 25jährigen Regierungsjubiläums dem Kaiser mehr Bestimmungsrecht als erwünscht zugesprochen werden könnte. V. Werner nahm die Preisverteilung am 16. Juni 1913 zum Anlass, Vorstellungen des Kaisers über die Entwicklung deutscher Kunst zusammen zu fassen und in Bezug zur Erwartungshaltung der Berliner Bevölkerung zu setzen: „Er hat die Kunst auf nationaler Grundlage in den Dienst der Öffentlichkeit gestellt, damit sie bildend und erzieherisch wirken und dem Volke die Möglichkeit geben sollte, sich an Idealen aufzurichten.... Bei der feierlichen Einweihung dieses Hauses betonte der Kaiser in seiner Ansprache, dass Er es als eine der vornehmsten Pflichten des Herrschers ansehe, in Seinen Landen die den Menschen veredelnde Kunst zu fördern und auf deren gesunde Entwicklung Sein Augenmerk zu richten, und nun an Lehrer und Schüler die ernste Mahnung richte, die Ideale der Kunst in den durch Überlieferung und die unwandelbaren Gesetze der Schönheit, Harmonie und Ästhetik gewiesenen Bahnen zu hüten und zu pflegen.“ V. Werner beurteilte die Auffassung des Kaisers als ‚natürlich‘, denn sie entspräche „der Aufgabe, die Er als Staatsoberhaupt der Kunst im Staatsleben zuweist, eine Auffassung, die von der überwiegenden Mehrheit geteilt wird, die es sich für den Kultus des Unschönen oder Widerlichen, gleichviel in welcher mehr oder weniger technisch entwickelten Form, nicht zu begeistern vermag.“¹⁶⁷

Dass mit der offenen Meinungsäußerung von Kunstkritik und Publikum nicht nur bei der Fällung von personellen Entscheidungen der Stadt Berlin zu rechnen war, zeigte die anhaltende Kritik an den Auswahlkriterien der Jury der GBK. Sinkende Besucherzahlen führten bei der Konzeption der GBK 1911 erstmals zu einer veränderten Gewichtung zugelassener Künstler: „So ruht der Schwerpunkt des Ganzen in den Kollektivausstellungen Berliner Künstler, die man als eine willkommene und hoffentlich dauernde Neuerung eingeführt hat. Das Prinzip der Auslese wird dadurch wenigstens in bestimmten Grenzen befolgt. Man nahm einen Teil der besten Namen aus Akademie und Künstlerverein und fügte einige der begabtesten Jüngeren hinzu - ein Verfahren, das man Jahr um Jahr bei wechselnden Listen einschlagen könnte.“¹⁶⁸ Nach wie vor galt die GBK den Berlinern jedoch als die marktprägenden Institution. Das Interesse des

¹⁶⁵ Westermanns Monatshefte Juni 1910, 451

¹⁶⁶ Die Kunstwelt I 1911/12, 106 - 108, Felix Lorenz: „Friedrich Kallmorgen“; „Kallmorgen der jetzt 55 Jahre alt ist, studierte in Düsseldorf, Karlsruhe, Berlin (bei Hans Gude). ... die Kallmorgenschule hat sich bald ihr Ansehen zu befestigen gewußt... Aus der großen Schar der Kallmorgenschüler sei nur rasch einer herausgestellt, der allerdings gleich mit zu den besten und zukunftssichersten gehört: der an Erfindung, Können, Gefühlswärme, Humor reiche Franz Eichhorst.“

¹⁶⁷ UdK Archiv Bundesallee ‚Rede in der Königl. akad. Hochschule für die bildenden Künste Berlin Künste, 3;

¹⁶⁸ Die Kunstwelt I 1911/12, 527, Die Große Berliner Kunstausstellung, von Max Osborn

Bildungsbrgertums an der Auswahl der präsentierten Werke blieb anhaltend groß. Westermanns Monatshefte entsprach diesem und veröffentlichte auch 1911 einen Bericht über die GBK. Die Zeitschrift nahm auch auf ein von Hänsch ausgestellttes Werk Bezug: „Zu solch rein lyrischen Landschaften gesellen sich ein große Anzahl, aus denen mehr noch als die besondere Stimmung der Seele eine lebhaftte Lust an der Erzählung spricht. Man darf behaupten, dass auf diesem Gebiete einer gleichsam epischen Landschaftskunst die besten Arbeiten der Ausstellung erwachsen sind. Johannes Hänsch malt eine weite Ebene, in deren Mitte ein breit gebautes Dörfchen liegt. Vergnügt leuchten die roten Dächer allenthalben aus dem Grün hervor; nur schade, dass der rechte Zusammenhalt in dem munteren Bilde fehlt, die Häuser sind wie aufgestellt auf einem Brett im Kinderspiel.“¹⁶⁹ Während die als positiv gewertete Farbwahl an der Wahl des Motivs fest gemacht wurde, konnten Hänschs offene Bildanlage und die bewegte, formale Umsetzung den Kriterien Rintelens nicht genügen. Er unterstellte ein zufällig-spielerisches Herangehen an den Werkprozess. Rintelen unterließ eine Analyse der als „vergnügt“ zusammengefassten Aussage des Bildes. Im Fazit war die Besprechung seines Werkes Auszeichnung seines Werkschaffens: Hänsch hatte sich in Berlin eine künstlerische Position geschaffen. Die aus der Ambivalenz zwischen Stadt und Landschaft im reflektiven Prozess entnommene Energie sollte auch in den folgenden Jahren Berlin für Hänsch unverzichtbar machen. Es wird sein Ziel sein, seine künstlerische Position auszubauen und öffentlich kenntlich zu machen. Die Sicherung seiner Marktfähigkeit und die Frage nach ihrer Umsetzung wird ihn mit weiteren Berliner Künstlern verbinden.

¹⁶⁹ Westermanns Monatshefte Sep./Nov. 1911, „Die Große Berliner Kunstausstellung“ von Dr. Friedrich Rintelen, 131ff

2.4.3 Stellungnahmen renommierter Berliner Künstler zur Marktfähigkeit ihrer „Kunst für Deutschland“ 1912 - 14

Das Publikum befand sich in einer Situation der Verunsicherung. Über Erziehung und Kunstkritik vermittelte Kriterien reichten für die individuelle Bestimmung eines Verhältnisses zu Kunstobjekten kaum mehr aus. Eugen Bracht führte zögerliche Ankäufe der Deutschen auf mangelnde Selbstsicherheit bei der Kaufwertbestimmung von Werken zurück. Während Bracht vermutete, dass seine Käufer lieber eine im Atelier gefertigte Überarbeitung wünschten, die so verstandene Stilmerkmale des Künstlers trug, verurteilte Anton v. Werner gerade die Überhandnahme der Kultivierung eines Persönlichkeitskultes. Er nahm Bezug auf das „Manifest des Futurismus“, das im Katalog der Futuristenausstellung 1912 abgedruckt war und kommentierte vor den Studierenden und dem Lehrkörper: „So sieht also der neueste Fortschritt in der Kunst aus, zweifelhaft ist nur, kommt er aus dem Narrenhaus oder führt er hinein? Am bequemsten wäre es ja, diese ganze plötzliche Entwicklung von der humoristischen Seite oder auch als pathologische Erscheinung aufzufassen, wenn einem nicht die Schamröte ins Gesicht steigen müsste über das, was heute als Kunst bezeichnet und öffentlich gezeigt wird. ... Es muss Ihnen, meine Herren, ja nicht ganz leicht sein, sich in dem Wirrwarr von Phrasen über die Kunst, die von allen Seiten auf Sie einströmen, zurechtzufinden...“¹⁷⁰ Die Verunglimpfung täuschte nicht darüber hinweg, dass v. Werner sich mit diesen Künstlern beschäftigte, weil er ihre Präsenz nicht leugnen konnte. Die klare Niederschrift von künstlerischen Zielen widersprach v. Werners Behauptungen eines Wirrwarrs und Chaos der Futuristen. Es werde unberechtigt die Akzeptanz von modernen Werken verlangt, ohne dass sie auf ihre Qualitäten geprüft werden dürften. Dies führe bei möglichen Käufern zur Ablehnung des nicht kalkulierbaren, angebotenen Wertes. Der Lösung der modernen Künstler von der Bedarfsfrage der Bürger folge eine Ankaufsmüdigkeit des Bürgers.

Als Vertreter der älteren Generation bezog auch der Landschaftler Carl Langhammer Position: „Dass unserer Kunst im Auslande einstweilen so wenig Verständnis entgegengebracht wird, ist mir der beste Beweis dafür, dass sie beginnt, unsere nationale Eigenart und Kultur, die ja ebenfalls im Auslande wenig Freunde hat, treu wieder zu spiegeln. Es ist das grundgesunde Element in diesen Werken. ... Wie übermäßig der Ehrgeiz mancher Museumsdirektoren sich auf das Ausland stürzt und Konkurrenzen treibt, ergibt eine instruktive Aufstellung über die letztjährigen Erwerbungen mittlerer und kleinerer Museen... Nachgerade dürfte es aber wohl mit den französischen Importen genug sein - wenn nun auch noch die abenteuerlichsten Farbenklecksografien dem Publikum als „neue Kunst“ dargeboten werden, so hat jeder, und warum nicht auch ein Bürgermeister, das Recht, das abzulehnen und dabei die nationale Kunstpflege etwas in den Vordergrund zu rücken. Erst wir, dann die anderen! Wenn sie, notabene, uns was zu sagen haben und nicht mit hysterischen Exaltationen kommen!“¹⁷¹ Mit dieser Sicht der deutschen Situation stand Langhammer nicht allein. Die zahlreichen Gründungen von privaten Künstlervereinigungen bestätigten Langhammers Behauptung einer erstrebten, deutschen Selbstfindung.

¹⁷⁰ UdK Archiv Berlin Bundesallee, Rede A. v. Werners in der Königl. Akademischen Hochschule in Berlin zur Preisverleihung am 20. Juli 1912, 7

¹⁷¹ Die Kunstwelt I 1911/12, Prof. Carl Langhammer, „Kunst und Nichtkünstler“, 678f, 694, 701

Auch die Zeitschrift „Die Kunstwelt“ schaltete sich im Oktober 1913 mit „Die neuesten Kunstrichtungen“ in die anhaltende Diskussion ein: „Und dies ist ja das Auffälligste an all diesem ‚Neuen‘, auffälliger als ihre sonstige Auffälligkeit, die immer von ihrem Nachbarn überschrien wird: Die absolute Charakterlosigkeit, die Abwesenheit aller inneren gestaltenden Notwendigkeit. In der Natur und den Schöpfungen ihres Geistes herrscht ein durchgehender Bezug aller Teile einer Einheit untereinander, jedes Plus hat sein Minus, eins fordert das andere, und dies zu gewahren und in der Erscheinung darzustellen ist ja der künstlerische Prozess des Aufbaues der Form als Charakter, die Aufdeckung der charakteristischen Harmonie.“¹⁷²

Im Hinblick auf eine Zukunft deutscher Kunst erklärte Eugen Bracht, dass noch immer ein zu großer Ballast an gesellschaftlicher Prägung der Jahrhundertwende die Entwicklungsmöglichkeiten einschränke. „So wie Mitte des letzten Jahrhunderts auf die beschränkte Wahrheit einer Inhaltskunst durch Vertiefung des Naturstudiums eine gesteigerte Wahrheitskunst folgte, welche ihrerseits wieder von einer als höher empfundenen relativen Wahrheit, dem Impressionismus abgelöst wurde, so erfolgt jetzt wiederum dessen Verdrängung durch eine Serie von Ausdrucksmitteln, die in der Ära des Kinos nicht so sehr erstaunlich ist. Ausschaltung der Einheit der Zeit, der Einheit des Raumes und schließlich auch der Schwerkraft mit Vertikalität und Horizontalität - lauter Hemmnisse für die Gedanken- und Begriffsdarstellung!“¹⁷³ Gerade aus diesen Neuerungen könne sich deutsche Kunst entwickeln, auch wenn vielleicht zuerst der Eindruck eines Zerfallprozesses entstehe.

Auch Friedrich Kallmorgen glaubte an eine Kunst für Deutschland. Er negierte jedoch eventuelle Verdienste der Modernen: „Sie fragen: Welchen Eindruck machen auf Sie die neuesten Kunstrichtungen der Primitiven, der Kubisten, der Futuristen, Expressionisten, usw. ... Was sollen alle diese Scheußlichkeiten! Man begreift nicht, dass bedeutende Künstler mit ihren Namen diese ungesunden Bestrebungen decken und fördern können und sich nicht bewusst sind, welche Verwirrung ihr Eintreten dafür beim Publikum und bei der jungen Künstlergeneration anrichtet! Es hat nie eine Kunst gegeben und wird nie eine sein, die sich nicht auf Naturstudium gründete. ... Sie verkennen aber ganz die Ausdrucksmöglichkeiten der Kunst, der bildenden Kunst, die innerlich Geschautes, auf Naturanschauung Gegründetes bilden soll, und sie bringen Theorien und Probleme auf die Leinwand, die mit der lebendigen Kunst nichts zu tun haben. .. Es geht nicht an ... etwa nur Licht, nur Rhythmus, nur Farbe, nur Bewegung oder nur dekorative Flecken zu geben. Das sind Experimente, aber keine Kunstwerke, Experimente, die ins Atelier gehören, aber nicht mit Geschrei und dem Anspruch, Kunstwerke zu sein, in die Öffentlichkeit gebracht werden sollten. ... Ebenso gewiß ist aber, dass die große Mehrheit mitläuft nur, weil diese Machwerke Aufsehen erregen in dieser immer Neues und Aufregendes suchenden Zeit. Wir sind aber auf dem Wege, das Abmalen der Natur nicht mehr als Endzweck der Malerei anzusehen. Wir haben in den letzten Jahrzehnten das Naturstudium sehr eindringlich betrieben und viel hinzu gelernt, das ist der Verdienst der impressionistischen Schule. Die Studie erlangte eine übertriebene Bedeutung und galt als Bild. Das Studium der Natur ist aber nicht Endzweck, sondern Mittel zum Zweck. Diese Anschauung, die auf eine Verinnerlichung der Kunst ausgeht, die den Bildgedanken, der Komposition wieder ihre Bedeutung geben will, bricht sich Bahn und darin liegt die Zukunft der deutschen Kunst.“¹⁷⁴

¹⁷² „Die Kunstwelt“, 1. Okt. 1913, Jg. III, Heft 1, Berlin; „Die Neuesten Kunstrichtungen“, von Alpin Egger-Lienz, 153ff

¹⁷³ ebd. Eugen Bracht, „Die Zukunft der deutschen Kunst“

¹⁷⁴ ebd., „Die Neuesten Kunstrichtungen“, Friedrich Kallmorgen antwortet auf eine Anfrage der Zeitschrift., 186ff;

Max Schlichting, in seiner Funktion als Vorsitzender, äußerte sich über die Kriterien der Aufnahmekommission¹⁷⁵ in seiner Rede zur Eröffnung der Großen Berliner Kunstausstellung. Er kritisierte Künstler, die „die höchste Kunstfertigkeit, abgepasst und eingerichtet auf den Zweck, durch den Sinnenkitzel, Geld zu verdienen“ missbrauchten. Auch Dilletantismus sei nicht unterstützenswert. Ziel sei gewesen „alle künstlerischen Bestrebungen gleichmäßig zu fördern“ und einen „Überblick über das Kunstschaffen, wenn auch unter besonderer Berücksichtigung von Berlin, nicht nur von Preußen, sondern, der Reichshauptstadt gemäß – von ganz Deutschland“ zu bieten „und, wie es der Liberalismus unseres Berufes erfordert, fügen wir zum Vergleich einen Ausschnitt hinzu von dem Besten der Kunst der anderen Länder.“ Einer in der Presse verbreiteten Klage über Langeweile und „ödes Mittelmaß“ ausgestellter Werke stellte Schlichting die Bequemlichkeit der Besucher und ihre Sucht nach Genuss und Sensation gegenüber; er forderte mehr Einfühlbarkeit und betonte die Bedeutung der Kunst für jeden Deutschen, „dass ein gut Stück von dem, was von einem Volke bleibt, Kunst ist oder sich in Kunst verkörpert“. Der Besucher also „möge die Kunst der Gegenwart nicht vergessen“. Die Ausstellung, ein Unternehmen, dass eine halbe Million Besucher habe, zeuge davon, dass Kunstverständnis bei Volk und den oberen Zehntausend gleich vorhanden sei, da es eine Sache der Sinne und des Herzens sei. 176

Im folgenden Jahr dokumentierte das Vorwort zur GBK schließlich Integrationswillen. Die Kommission hoffte, über Saaleinteilung in Abteilungen die Teilnahme der Berliner Secessionisten zu erreichen. Eine vorgegebene Beschränkung auf „hervorragende Mitglieder“ hatte jedoch zur Folge „dass ein allgemeiner Secessionsbeschluss die Beteiligung als nicht wünschenswert bezeichnete“. Dem Berliner Beschluss stand das Interesse anderer Secessionisten an Präsenz in Berlin entgegen: „Zu unserer Freude sind die Secessionen der anderen deutschen Städte bei uns vertreten.“ Secessionisten anderer Städte erhofften sich eine Erweiterung ihres Absatzmarktes.

Abschließend sei hier Lovis Corinth angeführt, der 1914 in wenigen Worten¹⁷⁷ die Position der freien Künstler im Hinblick auf künstlerische Entwicklungen anderer europäischer Länder nannte und unter die jahrelangen Versuche der Hochschule, ihre Stellung zu verdeutlichen, einen inhaltlichen Schlussstrich setzte: Corinth nahm - wie v. Werner Jahre zuvor - Bezug auf Künstlergrößen vergangener Jahrhunderte und leitete aus ihren Leistungen die prinzipielle Leistungsfähigkeit deutscher Künstler ab. Er insistierte auf einer Grundausbildung wie sie auch der dreijährige Cursus der Berliner Hochschule vermittelte. Corinths Artikel „Für deutsche Kunst!“ wurde zum Aufruf an alle Künstler und Kunstinteressierten, sich eigener Qualitäten bewusst zu werden. Corinths vehementer Beitrag lässt darauf schließen, dass eine positive Wertung französischer Kunst gleichzeitig zur minderen Anerkennung deutscher Kunst geführt hatte. Zumindest war eine vorsichtige Haltung gegenüber deutschen Kunstäußerungen zum verfestigten Ausgangspunkt ihrer Wertung durch Kunstkritik und Publikum geworden. Corinth erklärte dies als unangemessen und unnötig; er sah die aktuellen, deutschen Werke in ihrer Bandbreite auf demselben, vergleichbaren Entwicklungsniveau. Seine Auffassung, dass ein deutscher Künstler Fremdartiges kennen könne, ohne es zum Maßstab eigener Entwicklung zu machen, entsprach der Vorstellung kommunikativer Toleranz zeitgleicher, künstlerischer Entwicklungen

¹⁷⁵ Der Ausstellungskommission, Aufnahme - und Anordnungskommission gehört 1913 auch Friedrich Kallmorgen als Vertreter der Hochschule für die bildenden Künste an.

¹⁷⁶ Vorwort im Katalog der Großen Berliner Kunstausstellung zum Regierungsjubiläum Seiner Majestät des Kaisers 1913

¹⁷⁷ Kunstnachrichten, Beiblatt zur „Kunstwelt“, III. Jg. Nov 10, 15. Febr. 1914, Lovis Corinth: „Für deutsche Kunst!“

und ihrer Wertung als gesellschaftliche Bereicherung. Auch Hänsch und Künstler seines Umfeldes sahen ihre Entwicklung in dieser Perspektive.

Die Brisanz in der Diskussion um den richtigen Weg zur Entwicklung deutscher Kunst verdeutlichte auch der Bruch innerhalb der „Berliner Secession“ im Sommer 1913.

Eine Definition deutscher Kunst bezog zukünftig ihr inhaltliches Volumen aus der Polarität der Ansätze - das Votum für deutsche Kunst blieb den Berliner Künstlern gemein.

2.4 Bestimmungsfaktoren der beruflichen Verwirklichung Johannes Hänschs als freier Künstler

1912 war Johannes Hänsch nominell Meisterschüler der Klasse für Landschaftsmalerei der Berliner Akademie. Tatsächlich stand ihm jedoch kein Lehrer zur Verfügung.

„In den Berliner Kunstkreisen erregen die Zustände, die seit Monaten an dem Meisteratelier für Landschaftsmalerei in der Hochschule für die Bildenden Künste herrschen, lebhaftes Befremden. Der Leiter des Ateliers, Prof. Hertel, ist zu Anfang dieses Jahres gestorben und seit seinem Tode steht das Atelier verwaist. Die Schüler können zwar arbeiten, aber was sie unzweifelhaft zu fordern haben, die Anleitung und künstlerische Korrektur durch einen Künstler, gewährt ihnen der Staat nicht. Es ist dies umso auffälliger, als die Akademie der Künste das ihr für diese Stellung zustehende Vorschlagsrecht auf Befragen des Kultusministers ausgeübt hat.

Vorgeschlagen sind Friedrich Kallmorgen, Olaf Jernberg (Königsberg) und Ulrich Hübner. Aber es müssen außerordentliche Gründe vorliegen, dass die Regierung noch keine Wahl getroffen hat. Vor zehn Jahren spielten sich bei der Besetzung der gleichen Stelle ebenfalls peinliche Dinge ab. Damals hat man gegen den Vorschlag der Akademie Eugen Bracht übergangen. Es wäre tief bedauerlich, wenn wieder einer von unseren Künstlern vergrämt und verärgert, gleich Eugen Bracht, Berlin den Rücken kehren müßte.“¹⁷⁸

Die weiterhin ungeklärte Situation im Meisteratelier 1912 nahm Hänsch zum Anlass, eine Studienreise ins Riesengebirge und einer weiteren Reise an die Ostsee zu unternehmen. Im selben Jahr beteiligte sich Hänsch mit vier Werken an der GBK 179. Ihre Leitung kaufte „Kleine Brücke“ für die Ausstellungsverlosung an; dies war als offizielle Anerkennung seiner Leistungen zu verstehen.

Auf der Münchner Jahresausstellung von Kunstwerken aller Nationen im Kgl. Glaspalast 1912 zeigte er eines der entstandenen Werke, „Winter bei Schreiberhau“; Ergebnisse dieser Reise wird er auch auf der GBK 1913 vorstellen.¹⁸⁰

Am 4.12. 1912 schließlich verpflichtete der Präsident der Akademie den Vorsteher des Meisterateliers für Geschichtliche Malerei, Prof. Arthur Kampf „bis zur Wiederbesetzung des Meisterateliers für Landschaftsmalerei, die Aufsicht über die Studierenden Albrecht, Hacke, Hänsch und Krafft auszuüben und ihnen sowohl mit Ihrem künstlerischen Rat wie auch in vorkommenden dienstlichen Angelegenheiten zur Seite stehen zu wollen.“¹⁸¹

Diese Notlösung würde für ein Jahr Bestand haben. Die Schüler der Meisterklasse fanden sich nahezu in lehrfreiem Raum, da Kampf eher nominell die Betreuung übernahm.

In diesen Zeitraum fiel eine abschließende Würdigung der Leistungen Hertels in „Die Kunstwelt“. Hier wurde überdeutlich, dass sein Schaffen dem 19. Jahrhundert zugerechnet wurde; Verdienste als Vorsteher des Meisterateliers wurden nicht thematisiert.¹⁸² Jedoch ehrte

¹⁷⁸ Die Aufforderung zur Benennung dreier Künstler als mögliche Meisterateliervorsteher für Landschaftsmalerei erfolgte am 26. März 1912 seitens des ‚Ministers der geistlichen und Unterrichtsangelegenheiten‘ zu Händen des Präsidenten der Königlichen Akademie der Künste. Archiv der Akademie der Künste Berlin, Hanseatenweg

B.Z. am Mittag vom 9.12.1912 unter dem Titel „Das Berliner Meisteratelier für Landschaftsmalerei“

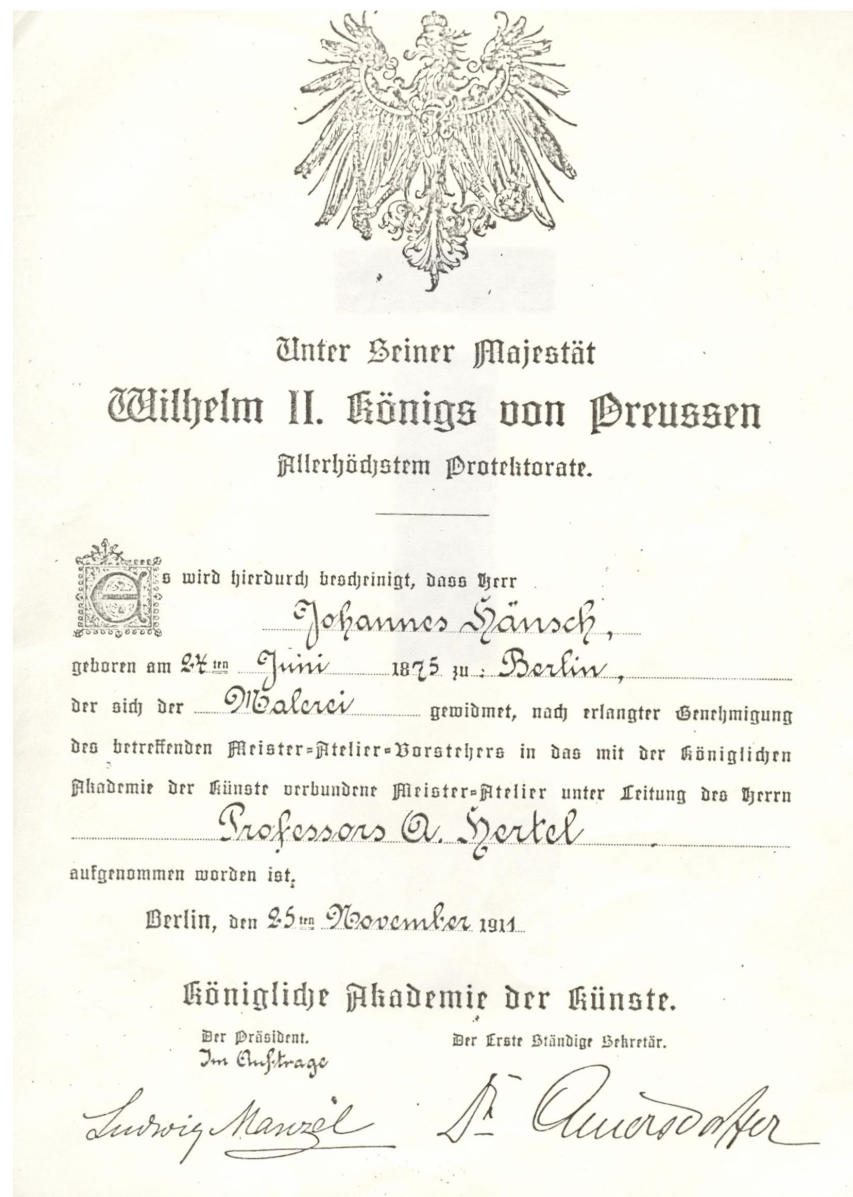
¹⁷⁹ „An der Waldkante“, „Schwarzwaldlandschaft“, „Im Tannengrund“, „Kleine Brücke“

¹⁸⁰ „Der Riesengrund“, „Am ersten Hause“, „Bei Schreiberhau“

¹⁸¹ Schreiben des Präsidenten an A. Kampf vom 4.12.1912; Rückantwort Kampfs vom 6.12.1912, Archiv der Akademie der Künste Berlin, Hanseatenweg; aus dem Schreiben ist zu schließen, dass Hertel Anfang 1912 vier Meisterschüler betreute. Kurt Albrechts Ernennungsdatum ist nicht bekannt.

¹⁸² Die Kunstwelt II 1912/13, Felix Lorenz veröffentlicht nach Hertels Tod in der Kunstwelt 1912/13 einen Artikel über sein Schaffen. Zahlreiche Abbildungen illustrieren den Text.

die Kommission der Großen Berliner Kunstausstellung 1912 Albert Hertel in einer Ausstellung mehrerer seiner Werke und ordnete sein künstlerisches Schaffen in eine historische Perspektive ein, indem sie auch Werken Friedrich Kallmorgens viel Ausstellungsraum zugestand. Mehrere Werke beider Künstler befanden sich in Saal 1, sowie in diversen weiteren Räumen als inhaltlicher Rahmen weiterer Künstler.



Aufnahmeurkunde Johannes Hänschs in das Meisteratelier für Landschaftsmalerei der Königlichen Akademie der Künste in Berlin bei Prof. Albert Hertel, 25.11.1911

2.5.1 Eintritt in den „Verein Berliner Künstler“ 1912 und Austritt aus dem Meisteratelier 1914

Hänsch trat am 5.3.1912 dem „Verein Berliner Künstler“ bei.¹⁸³ Er nutzte den VBK zukünftig als Rahmen beruflicher Vertretung und erwartete die Teilnahme am gesellschaftlichen Leben des Vereins.

Neben der Wahrnehmung von offiziellen Ausstellungsmöglichkeiten gelang es Hänsch und Künstlern seines Umfeldes, ihre Arbeiten über Galerien bekannt zu machen. Ehemalige Schüler Eugen Brachts waren häufig in der renommierten Galerie Schulte vertreten; sie galt als erste Adresse privater und staatlicher Kunstkäufe.¹⁸⁴

Caspers Kunstsalon und Werckmeisters Kunstsalon zeigten im Februar und März 1913 in größeren Ausstellungen ihre Werke.¹⁸⁵ Schon kurze Zeit später folgte eine Präsentation hauptsächlich von Werken der ersten Generation von Brachtschülern: „Die Galerie Eduard Schulte eröffnete am 3. Mai eine Sonderausstellung des ‚Märkischen Künstlerbundes‘, enthaltend ca. 50 Bilder von Prof. Aug. Achtenhagen, Fritz Geyer, Paul Halke, Felix Krause, Louis Lejeune und Theod. Schinkel. Ferner gelangen neu zur Ausstellung: Kollektionen von Hans Bremer“¹⁸⁶ Zeitgleich bot Werckmeisters Kunstsalon im Mai 1913 eine Kollektivausstellung von Erich Martin Müller, Franz Türcke, Hans Licht, Paul Vorgang u.a.

Der VBK ergänzte das Marktangebot: „Das Künstlerhaus hatte zu Ehren Eugen Brachts eine Ausstellung von Werken seiner Schüler veranstaltet.“¹⁸⁷ Es folgte eine Gedächtnisausstellung für Albert Hertel.¹⁸⁸

Im Spätsommer 1913 setzten sich die privaten Galerieausstellungen fort. Der „Kunst - Salon A. Wertheim“ präsentierte die Ergebnisse der Sommerstudienreisen „Mit dem Künstler auf Reisen“. Hans Licht, Paul Vorgang und weitere Künstler waren vertreten.¹⁸⁹ Zum Abschluss des Jahres folgten in der Galerie Eduard Schulte zwei große Sonderausstellungen von Prof. Eugen Bracht.¹⁹⁰

Das Interesse der Künstler im Umfeld Johannes Hänschs an einer Präsentation ihrer Werke in der renommierten Galerie Schulte kam nicht von ungefähr; auch Lovis Corinth zeigte bei Schulte schon 1910 diverse Werke; seine vertragliche Bindung an die Galerie erlaubte dieser, mit seinem Namen in Ausstellungsankündigungen zu werben. In der Öffentlichkeit konnte das künstlerische

¹⁸³ Kopie der Orig. Urkunde, Privatbesitz

¹⁸⁴ Berliner Börsenzeitung, „75 Jahre B.B.“, 1. Juli 1930, „Berlins Entwicklung zur Kunststadt Teil II, 106: „Bei Schulte, Unter den Linden, gab es in der Hauptsache den Kreis des Vereins Berliner Künstler und die Düsseldorfer Gesinnungsgenossen.“

¹⁸⁵ Kunsth Nachrichten, Beiblatt der Kunstwelt, März 1913; Caspers Kunstsalon 15. Februar 1913: Ausstellung von Werken von Franz Eichhorst, Ulrich Hübners, u.a.; „Werckmeisters Kunstsalon, Berlin W. 8, Kronenstraße 58, zeigte in der Märzausstellung... Ferner bleibt noch weiter ausgestellt: „Die Märkische Landschaft“, Originale von... Carl Kayser-Eichberg, Hans Licht, Franz Türcke, Prof. P. Vorgang und vielen anderen. Gleichzeitig zeigt Kallmorgen Werke im Künstlerhaus in einer Schülersausstellung zu Ehren Brachts.“

¹⁸⁶ Kunsth Nachrichten, Beiblatt zur Kunstwelt, Jg. II 7/8, Mai 1913, 54

¹⁸⁷ Kunsth Nachrichten, Beiblatt der Kunstwelt März 1913, 44: „Man sah Landschaften von Ludwig Dettmann, Max Uth, Kayser-Eichberg, ter Hell, Karl Langhammer, Oskar Frenzel.“

¹⁸⁸ Kunsth Nachrichten, Beiblatt der Kunstwelt, Jg. III, No. 2, 1913 (nach dem Sommer), 11

¹⁸⁹ Kunsth Nachrichten, Beiblatt der Kunstwelt, Jg. II, 1913

¹⁹⁰ Kunsth Nachrichten, Beiblatt zur Kunstwelt, III. Jg., 1. Dez. 1913

Die Galerie Eduard Schulte befindet sich (1915) schräg gegenüber der Kunstakademie, Unter den Linden 75/76

Schaffen Corinths als Rahmen eines Verständnisses weiterer Künstler verstanden werden, die im selben Haus ausstellten.

Die Häufung der Ausstellungen stand im Zusammenhang mit Brachts Jubiläum. Die intensiven Bemühungen der privaten Galeristen und des VBK konnten durchaus so verstanden werden, dass sie über die dominante Präsenz von Werken der Bracht - Schule Einfluss auf die Neubesetzungsdiskussion für das Meisteratelier der Landschaftler nehmen wollten. Caspers Kunstsalon stellte schon im Februar Arbeiten Ulrich Hübners aus. Die gleichzeitige Ausstellung von Arbeiten Friedrich Kallmorgens in weiteren Räumen des Kunstsalons dürfte Vergleichsmöglichkeit zum Programm geboten haben.

Im November 1913 wurde Ulrich Hübner, von der Berliner Akademie der Künste als einer von drei Kandidaten vorgeschlagen, zum Vorsteher des Meisterateliers für Landschaftsmalerei berufen.¹⁹¹

Die Kunstgalerien waren aus ökonomischen Gründen an einer Etablierung deutscher Künstler interessiert. Eine Begriffsbildung „deutsche Landschaftsmalerei“ wurde als verkaufsfördernd begriffen. In der Bildenden Kunst wurde die kulturelle Abbildbarkeit der Leistungen einer deutschen Nation angenommen. Dies entsprach dem Anliegen, auf künstlerischer Ebene mit der wirtschaftlichen Entwicklung Deutschlands gleichzuziehen. Eine Definition deutscher Kunst über die Auswahlpräsentation von Werken entsprang der Verkaufsstrategie, das Bewusstsein für die Qualität nationaler Werke zu fördern. Die inhaltliche Absetzung sollte möglichen Vergleichen mit Werken vor allem französischer Künstler standhalten. Unter „Nationale Kunst“ wurde den Kunstvereinen eine gesellschaftspolitische Aufgabe zugeschrieben: „Den Kunstvereinen aber, die zwischen Künstlern und Publikum vermitteln sollen, hat bei einer energischeren Betonung des Deutschen in der Kunst vor allem die schöne Aufgabe zuzufallen, in ihren Ausstellungen durch die Tat eine lebendige Propaganda für diese unendlich wichtige Idee zu machen. Künstler und Volk müssen gemeinsam an dem Sieg der deutschen Kunst arbeiten.“¹⁹²

Die Neuauflage von Dresslers Künstlerverzeichnis 1913 dokumentierte die Etablierung von Johannes Hänsch und von Künstlern aus seinem beruflichen Umfeld. Hänsch wurde als Landschafts- und Architekturmaler bezeichnet. Hans Bremer wurde als Maler, Franz Eichhorst als Maler und Illustrator, Rudolph Hacke als Maler, Carl Krafft als Landschafts- und Marinemaler sowie Radierer, Alfred Roloff als Maler und Franz Türcke als Maler geführt. Richard Albitz, über den VBK mit Hänsch befreundet, wurde als Landschaftsmaler bezeichnet.¹⁹³ Ebenso belegte die Anzahl der Künstler aus Hänschs beruflichem Umfeld und der Umfang ausgestellter Werke, dass sie von der Jury der GBK 1913 als repräsentative Vertreter Berliner Kunst gewertet wurden.¹⁹⁴ Hänsch stellte in den Sälen 14, 22 und 36 aus; hier hingen

¹⁹¹Berufung im November 1913, Übernahme des Ateliers im Januar 1914; Archiv der A. d. K., Hanseatenweg, Blatt 76, 80

¹⁹² Kunstdenkmäler, Beiblatt der Kunstwelt, II Jg., No.4, 15. Januar 1913: Nationale Kunst (monogr.: L.), 27

¹⁹³ Kurt Albrecht, Georg Ehmig, Adolf Harten, August Herzog, Erich Martin Müller, Claus Sperling, Hanns Stoll, Fritz Wildhagen waren nicht verzeichnet.

¹⁹⁴ Richard Albitz: „Ein Sommertag in der Mark“, „Das königliche Schloss zu Berlin“; Kurt Albrecht: „Hafen von Antwerpen“, „Heimkehr“; Eugen Bracht: „Wintersonne“, „Eichen am See“; Hans Bremer: „Stilleben mit Schneehühnern“, „Im Graspark“, „Der alte Feigenbaum“; Franz Eichhorst: „Mittagsmahl“, „Die Großmutter“, „Spinnstube“; Rudolph Hacke: „Heranziehender Schneesturm am Lang Kofel“; Adolf Harten: „Der Storchenteich“, „Am Wiesenrand“; Albert Hertel: „Sturm“, „Sarazenen bei Rapallo“, „An der Rhönebrücke“; Carl Krafft: „Stiller Winkel“; Friedrich Kallmorgen: „Die Frau des Schiffzimmermanns“, „Frühmorgens“, „Sommerwolken (Maintal)“; Paul Kuhfuß: „Strand“; Erich Martin Müller: „Winterabend“, „Im

auch Werke von Albrecht, Bremer, Harten, Hertel, Bracht, Müller, Türcke, Wildhagen. Hintergrund der gemeinsamen Hängung war eine avisierte Besucherfreundlichkeit; Orientierung sollte es dem Besucher der GBK möglich machen, in Auswahl seiner Prämissen die Ausstellung zu besuchen.¹⁹⁵

Hänsch behielt weiterhin die Möglichkeit bei, im süddeutschen Raum als Berliner Künstler präsent zu sein. Er stellte 1913 auf der XI. Intern. Kunstausstellung im Münchner Glaspalast 1913 „Im Freudental“ aus.

Im Austausch bot die GBK in Berlin den Münchener Kollegen Ausstellungsmöglichkeiten.

Familie Prof. Hertel räumte im November 1913 das Meisteratelier von persönlichem Besitz.¹⁹⁶ An die drei verbliebenen Meisterschüler Rudolph Hacke, Carl Krafft und Kurt Albrecht erging die Aufforderung: „Ich teile Ihnen hierdurch mit, dass Ihr neuernannter Meister, Herr Professor Ulrich Hübner am Mittwoch, den 7. des Monats 2 Uhr nachm. von dem Unterzeichneten in sein Amt eingeführt wird und bitte Sie, zu dem vorgesehenen Zeitpunkt in Ihrem Atelier zu sein.“¹⁹⁷ Der Präsident der Akademie schrieb an Hänsch am 6. Januar 1914: „Nachdem für das Meisteratelier für Landschaftsmalerei ein neuer Meister ernannt worden ist, soll am 7. d. Ms. die Übergabe der zu dem genannten Atelier gehörigen Räumlichkeiten erfolgen. Wir ersuchen Sie daher, das von ihnen früher inne gehabte Atelier bezüglich der Ihnen gehörigen Gegenstände gefälligst umgehend zu räumen.“¹⁹⁸ Daraufhin verließ Johannes Hänsch im Frühjahr die Hochschule. Er unternahm eine Reise nach Prenden (Mark) und eine weitere, längere Reise zum wiederholten Mal nach Schlesien.

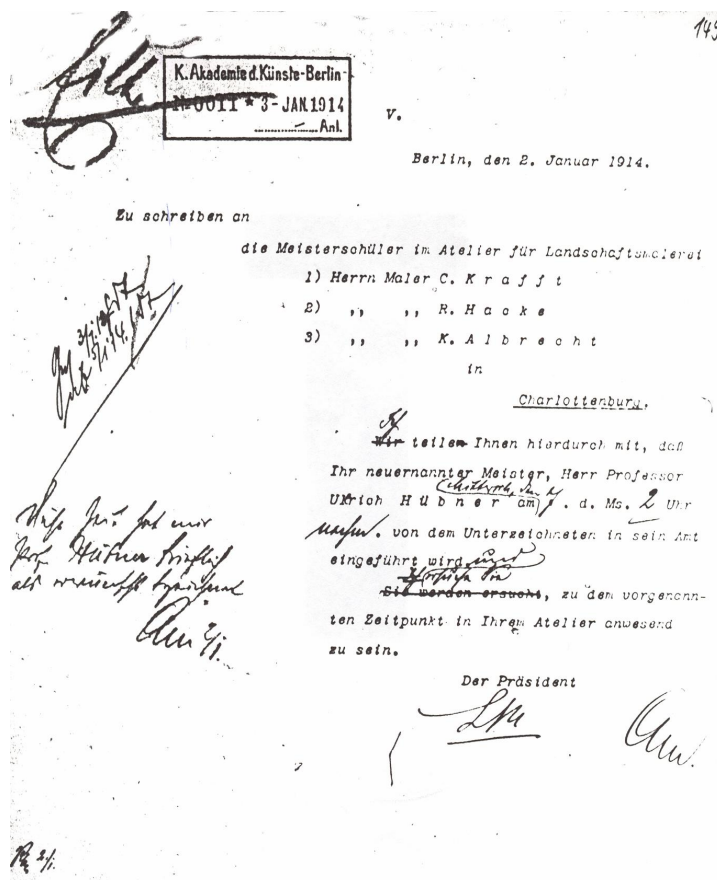
Herbst“; Alfred Roloff: „Lützows wilde Jagd“; Franz Türcke: „Herbst im Bayrischen Wald“, „Schlafendes Gehöft“; Fritz Wildhagen: „Waldwiese im Grunewald“, „Frühling in Thüringen“; Paul Vorgang: „Die Insel“, „Abend am Heidereiter See“

¹⁹⁵ ‚Malerei in der 25jährigen Regierungszeit des Kaisers‘, Vorwort im Katalog zum Ausstellungsabschnitt ‚Rückschau der Abteilung‘, 9ff: „Unser Wunsch, auch hervorragende Mitglieder der Berliner Secession vertreten zu sehen, sollte sich nicht erfüllen, da ein allgemeiner Secessionsbeschluss die Beteiligung als nicht erwünscht bezeichnete. ... Zu unserer Freude sind die Sezessionen der anderen deutschen Städte bei uns vertreten.“

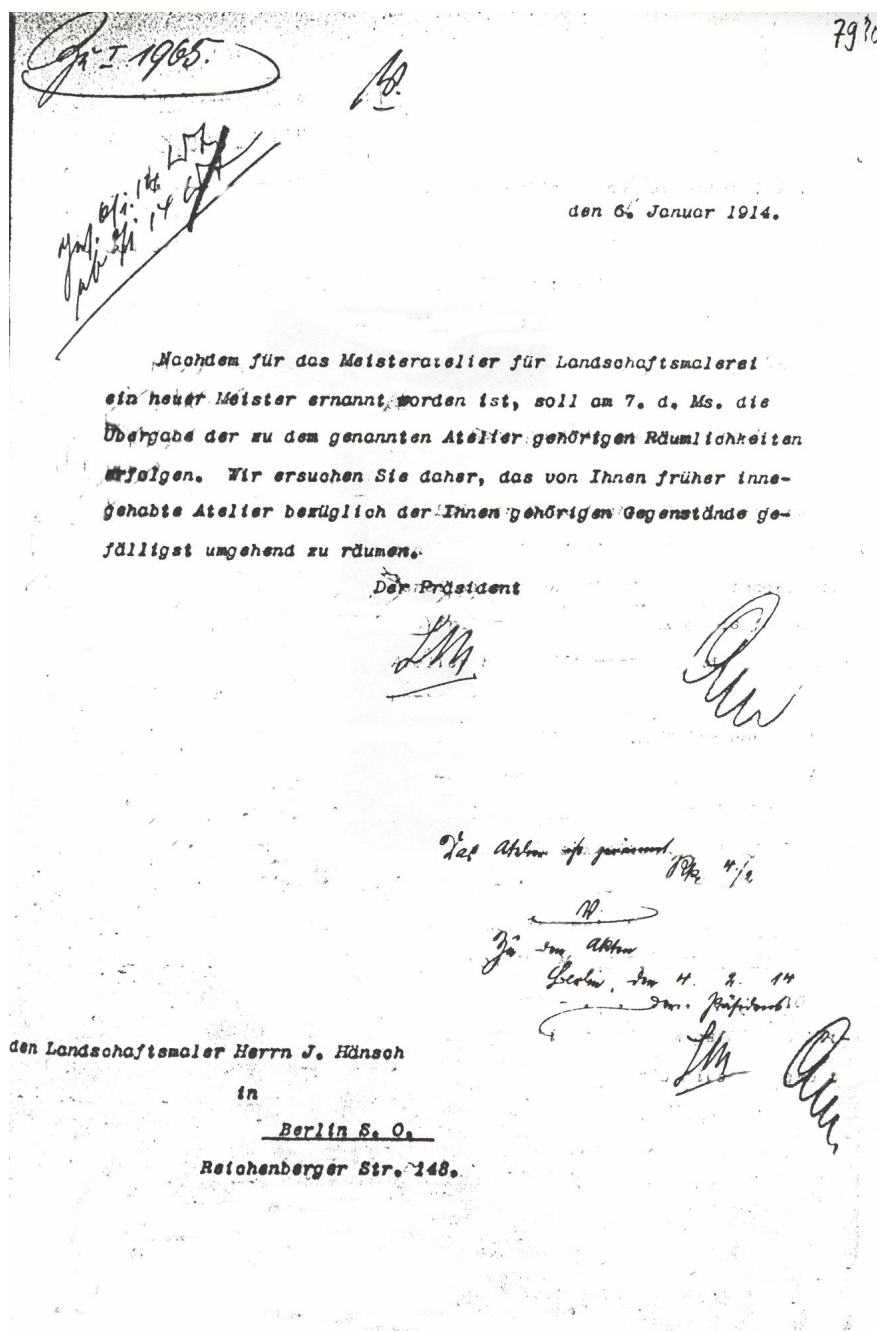
¹⁹⁶ Archiv der Akademie der Künste Berlin, Hanseatenweg; Schreiben des Präsidenten der Akademie der Künste an Frau Prof. Hertel am 6. November 1913,

¹⁹⁷ Archiv der Akademie der Künste Berlin, Hanseatenweg; Schreiben des Präsidenten der Akademie der Künste Berlin vom 2. Januar 1914 an die Meisterschüler im Atelier für Landschaftsmalerei Herrn Maler C. Krafft, R. Hacke, K. Albrecht in Charlottenburg

¹⁹⁸ An den Landschaftsmaler Johannes Hänsch in Berlin S.O. Reichenbergerstraße 148 am 6. Januar 1914. Auf dem Brief handschriftlicher Vermerk: „Das Atelier ist geräumt. 4.2. 1914.“



Archiv der Akademie der Künste Berlin, Mitteilung über Termin der Amtseinführung Prof.
Ulrich Hübners im Meisteratelier für Landschaftsmalerei am 7. Januar 1914



Der Präsident der Königlichen akademischen Hochschule für die bildenden Künste an den Landschaftsmaler J. Hänsch am 6. Januar 1914, Räumung des Ateliers¹⁹⁹

¹⁹⁹ Handschriftlicher Zusatz: „Das Atelier ist geräumt. 4.2....“

2.5.2 Verunsicherung und Umbruch 1914 - 1918

In den Jahren des I. Weltkrieges nahmen Verwandte Hänsch auf dem Hof in Marienfelde auf. Die Mobilisierung betraf viele Berliner freischaffende Künstler. Unter dem künstlerischen Nachwuchs der Berliner Hochschule meldeten sich zahlreiche Studenten freiwillig. Hänsch wurde auf Grund einer Jugend –TBC nicht zum Kriegsdienst gezogen.

Im November 1914 wurden sämtliche Ateliers in Charlottenburg zwecks Errichtung eines Reservelazaretts geräumt. Ateliergesuche der nächsten Jahre wurden wegen Raummangel abgelehnt.²⁰⁰

In der künstlerischen Entwicklung gelähmt von den wirtschaftlichen Konsequenzen der Kriegsjahre, vertiefte sich Hänschs Überzeugung, dass die bisher gelebten, beruflichen Konventionen ihm geringe Entwicklungspotentiale bieten könnten. Er nahm verstärkt Kontakt zu hochschul - und vereinsexternen Ateliers und Künstlern auf und unterhielt intensive, langjährige Kontakte. Hänsch traf häufig Hans Licht und Müller - Schoenfeldt.

Resultat war auch eine enge Freundschaft mit dem Autodidakten Lehmann - Brauns, der als Maler zahlreiche Studienausflüge und – reisen mit ihm unternahm. Werke Hänschs befanden sich auf Ausstellungen, die auch der Maler und Aquarellist Hans Bremer beschickte.

In der Lutherstraße 12, Berlin W 62 unterhielten die Fotografen Boll ein Fotoatelier, das nicht weit vom Vereinshaus des VBK entfernt lag. Das Fotoatelier wurde zum Treffpunkt künstlerischen Austauschs. Die Nachbarschaft zum U - Bahnhof Kurfürstenstraße schuf die Verbindung zu den Hochschulgebäuden in Charlottenburg, sodass es eine direkte Verbindung zwischen freien Künstlern und Hochschule gab. Wie Hänsch ließen zahlreiche Künstler bei Boll Fotografien ihrer Gemälde anfertigen. Hänsch wurde auf Jahrzehnte Stammkunde.²⁰¹

Hänsch und Künstler seines Umfeldes stellten unterschiedliche Interessen- und Kaufhaltungen des Publikums fest. Sie erlebten, wie die intellektbetonte Kunst sich in Galerien vorstellte und wenige Käufer anzog. Sie erkannten eine anhaltende Befürwortung handwerklicher Kriterien, die unter minimalisiertem Einsatz gesellschaftspolitischer Inhalte Welten schuf – und von vielen Bürgern ersehnt und gekauft wurde. Sie erwarteten, dass Künstler nicht den Bezug zu künstlerischen Leistungen ihrer Vorgänger abbrachen, sondern, von diesen ausgehend, individuelle Wege bildnerischen Ausdrucks verfolgten.

Im Januar 1914 fand in den ehemaligen Räumen der Berliner Secession am Kurfürstendamm eine Januarausstellung statt, die im Vorwort zur Auswahl vorgestellter Kunstwerke ausführte: „Die Berliner Kunstaussstellungen sind in der öffentlichen Meinung nach zwei Richtungen getadelt worden. Bei den großen Ausstellungen soll die Masse des Mittulgutes die immer nur seltenen interessanten Arbeiten verschütten und in den Secessionsausstellungen - so sagen auch ihre besten Freunde - hat in den letzten Jahren der Radikalismus an Stelle des gesunden Fortschritts die Führung übernommen. Nach dieser Anschauung, die hier ohne Kritik als Tatsache angenommen wird, müßte eigentlich jedes Unternehmen willkommen sein, das die Kunst auf

²⁰⁰ UdK Archiv Berlin Bundesallee, „Bewilligung u. Entziehung v. Atelierplätzen“ vom SS 1889 bis WS 23/24.

²⁰¹ Zeitzeuge Medem: Ablichtung der Ölporträts von Anna und Christian Zeller, Eltern von Hänschs Schülerin Hilde Zeller, Schwester von Fr. M.; entstanden 1926 und 1942.

mittlerer Linie sammeln will, frei vom konventionellem Schema aber auch frei von den Übertreibungen der Jüngsten.“²⁰²

Im selben Jahr äußerte sich Felix Lorenz in „Die Kunstwelt“ in einem Bericht über die GBK mit einer wortstarken Einschätzung gebotener, künstlerischer Leistungen. Er sprach in neutralen bis nichtssagenden Worten über die Berliner Landschaftler und erklärte über künstlerische Intensität der Expressionisten: „Die Maler brauchten wahrlich nicht viel nachzudenken, und große Empfindungswelten wurden bei diesen lediglich koloristischen Aufgaben auch nicht aufgetan. ... Das Publikum, das von den alten Meistern so viel lebendigen Inhalt gewohnt war, musste wohl oder übel die ganze Entwicklung des impressionistischen Programms mitmachen. Nun, nachdem es seine Mission erfüllt hat, regt sich allenthalben die Sehnsucht nach einer auch inhaltlich etwas reicheren Kunst; sie soll nicht nur für das Auge, sondern auch seelisch und geistig etwas sagen. Das unklare Fühlen und Tasten der allerjüngsten „Expressionisten“, wie man es .. still lächelnd und enorm gelangweilt beobachten muss, gehört durchaus in diese Richtung. Man braucht nur zu sehen, wie diese jungen Leute mit der Farbe Schindluder treiben, um sich ganz auf die Synthese zu stürzen... und...was sie suchten, den puren Inhalt des Dargestellten auszudrücken (Expression!). ... Unter den Landschaftlern sind Kallmorgen, Bracht, Langhammer, Wendel, ter Hell mit neuen Arbeiten repräsentiert. Mondäne Gesellschaftsbilder geben Eichhorst mit einem Kabarett (es ist merkwürdig, was dieser Künstler alles malen kann; vielleicht auch ein bißchen gefährlich!),...“²⁰³

Lorenz war nicht der Einzige, der sich befähigt glaubte, Qualitätszuweisungen aussprechen zu müssen. Ebenfalls 1914 gab B.G. Teubner seit 10 Jahren „Künstlerischer Wandschmuck für Haus und Schule“ heraus. Der zum Preis von fünfzig Pfennig zu beziehende Farbkatalog wurde in den bürgerlichen Haushalten als Anschauungsbuch genutzt. Landschaftsmotive, mit und ohne figurative Staffage waren zahlenmäßig bevorzugt im Angebot. Der in Berlin und Leipzig ansässige Verlag bemühte sich um die Verbreitung von Künstlersteinzeichnungen, hauptsächlich farbiger Original - Lithografien, um „aus dem Hause auch des einfachen Mannes schlechte Öldrucke zu verbannen und die Herrschaft der meist künstlerisch oft ebenso bedenklichen wie als Wandschmuck zumeist ungeeigneten Reproduktionen zu brechen.“²⁰⁴ Für die Steinzeichnungen wurde mit dem Argument geworben, dass jeder Deutsche Bilder bräuchte, „die zugleich so billig sind, dass sie jeder auch mit den kleinsten Mitteln erwerben und so zu der Hebung unserer ästhetischen Kultur beitragen kann... Diese Bilder sollen uns daran erinnern, dass es da draußen eine Welt von Formen und Farben gibt, sollen uns das Schöne mit den Augen des Künstlers schauen lassen. Darum ist dem Inhalt nach in erster Linie das Heimatliche berücksichtigt worden, das deutsche Land in seiner wunderbaren Mannigfaltigkeit.“²⁰⁵ Im Zusammenhang mit den über eine massenhafte Verbreitung von künstlerischen Werken auch in öffentlichen Gebäuden zu erreichenden bildungspolitischen Zielen bestimmte Dr. Karl Storck als zu bevorzugenden Bildinhalt: „Wenn ich mit dem Eindrücke, den ich von der Bildlandschaft gewinne, Eindrücke vergleiche, die ich draußen in der Natur erhalten habe, so empfängt ja meine Seele durch die Rückerinnerung auch jene Bilder wieder. Ich genieße vor diesem einen Bilde zahlreiche künstlerische Eindrücke, und umgekehrt werden meine Sinne geschärft durch die Beobachtung, die ich an diesem Bilde mache, für die Eindrücke draußen in der Natur. Was der beste Inhalt sei für eine solche an das Volk sich richtende Kunst, ergibt sich aus den vorangehenden

²⁰² Januarausstellung Berlin 1914; zu den Ausstellern gehören E. Bracht und F. Eichhorst.

²⁰³ Die Kunstwelt, ca. Juli 1914, „Die GBK 1914“ von Felix Lorenz, 686f

²⁰⁴ B.G. Teubner. Künstlerischer Wandschmuck für Haus und Schule, Künstler – Steinzeichnungen, Vorwort zum Katalog, Weihnachten 1916

²⁰⁵ ebd., 6

Ausführungen leicht. Für die seelische Kultur wird jene Kunst am fruchtbarsten werden, die an Wirkung über das Bild hinaus reicht: jene Kunst, durch die wir selber zum Schauen erzogen werden. Das Bild von der Natur ist am wichtigsten. Dann das Leben in der Natur. Ebenso bedeutsam ist die Steigerung der Empfänglichkeit für das Wechselnde im Naturbilde, das durch Licht und Luft hervorgerufen wird.“²⁰⁶ Diese Gebrauchsanweisung ergänzte Teubner in seinem Katalog durch klare Kriterien, nach denen ein Werk als Wandschmuck in Frage komme: Es solle eine gewisse Fernwirkung haben und nicht zu kleinteiligen Inhalten tendieren. Große, ruhige Farbflächen mit einer einfachen Darstellungsweise, die nur das Wesentliche heraushebt, erzielen eine kräftige und doch harmonische Bildwirkung. Das Bild solle nicht Geschichten erzählen, sondern immer mit einer stillen Kraft ruhig zum Auge und zur Seele sprechen. Diese Aussagekraft müsse schon in den Farben und Formen liegen und nicht bloß im Thema des Werkes. Denn beim Bild läge der Inhalt in dem, was wir vor uns sähen und nicht in dem, was es sagen will. „Nur soweit also der Sinn des Bildes zu einer vollen und lebenswahren Darstellung für das Auge wird, hat er als Bild sein Recht und seinen Wert.“²⁰⁷ Den abgebildeten Werken war der im Vordergrund stehende dekorative Charakter und ein mit dem ersten Blick fassbarer Bildgegenstand gemein. Bürger, die sich die Steindrucke nicht leisten konnten, wurden über die Auswahl der im Katalog angebotenen Werke und die begleitenden Texte auf eine Betrachtungsweise von Bildern eingestimmt, die als Maxime die Beständigkeit und traditionelle Verbundenheit mit den deutschen Regionen propagierte. Sie verband den Bürger auch mit ihm unbekannten deutschen Landschaften. Durch das Raster der Auswahlkriterien fielen Künstler jeder Orientierung, die nicht Werkinhalte vermittelten, die Teubner für Lebenswahrheit hielt: Darstellungen, die sich nicht an deutscher Romantik, am Naturalismus oder Jugendstil orientierten, wurden als für das Volk geeignete Kunst negiert und erschienen nicht im Angebot. Selbst die Entscheidung über eine Rahmung wurde dem Käufer abgenommen; eine risikolose Hängung wurde garantiert: der mitgelieferte Rahmen nach Wahl füge jedes Werk in jedes häusliche Ambiente ein. Welche große, wirtschaftliche Nische Teubner mit dem Vertrieb der Originale füllte, wurde mit den zahlreichen Besprechungen seiner Kataloge und Ausstellungsmaterialien in der Tagespresse deutlich. Den Lesern wurden“ bei der Ausschmückung von Schulen und öffentlichen Gebäuden, vielleicht auch der Bureaus diese schönen und billigen Steindrucke“²⁰⁸ empfohlen, da sie Dokumente künstlerischer Höherentwicklung des Volkes seien. „Wir wüßten kaum ein Mittel, wodurch die künstlerische Kultur unseres Volkes derart gehoben werden könnte...“²⁰⁹ „Wie deutsch, wie echt ist alles, was uns hier geboten wird! Die Poesie der deutschen Wälder, blonder Ährenfelder und alter Städtchen war seit Schwindts und Richters Hingang unserer bildenden Kunst unbekannt geworden.“²¹⁰ Wir brauchen unsere alten Meister, und wir brauchen nicht bloß farbige Kunst, wir brauchen jedoch auch unsere jungen Meister...“²¹¹ Der Volkserzieher wird daher in den Künstlern der warmen Enge und träumerischen Heimatlichkeit ein erfreuliches Gegengewicht gegen jene Schädigungen erblicken, die von den allzu künstlichen unter den modernen Künstlern ausgehen.“²¹² Was selten vorkommt: hier begegnet sich wirklich einmal des Volkes Lust am Beschauen und des Kenners

²⁰⁶ Dr. Karl Storck, Türmer - Jahrbuch“ Am Webstuhl der Zeit“, 1908 :Künstlerische Volkskultur

²⁰⁷ B.G. Teubner, 28, Zitatabdruck aus der Cannstatter Zeitung, 1914

²⁰⁸ ebd., Deutsche Technikerzeitung, 1914

²⁰⁹ ebd., Hamburger Nachrichten, 1914

²¹⁰ ebd., Tägliche Rundschau, 1914

²¹¹ ebd., Ferdinand Avenarius, Kunstwart, 1914

²¹² ebd., Johannes Volkelt, Kunst und Volkserziehung, Betrachtungen über Kulturfragen der Gegenwart, 1914

Freude an der künstlerischen Wiedergabe der Außenwelt. Dass jeder sich seine Bilder aus diesen Sammlungen kauft, das ist ganz gewiß.“²¹³

Die Einforderung künstlerischer Erziehung und die wörtliche Aufforderung an höhere Lehranstalten, Teubners Steindrucke anzukaufen, „welche nicht nur inhaltlich durch den Gegenstand der Darstellung, sondern vor allem durch die künstlerische Art der Ausführung geeignet sind, die Sinne zu schulen, Empfindung und Phantasie zu bilden ... inhaltlich aber zugleich durch besondere Berücksichtigung des Heimatlichen geeignet erscheinen, die Freude an der deutschen Heimat in der deutschen Jugend zu pflegen und zu befestigen,“ erfolgte schon 1901 auch auf der Ebene der Landesregierungen.²¹⁴ Gerade Landschaftsdarstellungen spielten eine wesentliche Rolle in der Bewahrpädagogik, die einen Schutzraum um den Heranwachsenden aufrechterhalten sollte: „Zu Hunderttausenden sollten diese Bildwerke...hinaus wandern in die deutschen Gemeinden, an die Wände der Öffentlichen Gebäude... in Sitzungssäle, Wartehallen, Standesamtzimmer- für jeden Ort sind passende Sujets geschaffen...Es haben einzelne Kunstkritiker die Steindruckgemälde ein nationale Tat genannt, auch die durchgängige Bevorzugung heimatlicher, schlichter, leicht fasslicher Stoffe als eine echt künstlerische Tat hervorgehoben.“²¹⁵

Doch gab es mit Kritiken eines K. Schefflers auch Beispiele einer progressiven Herangehensweise an Entwicklungen deutscher Kunst. Unter dem programmatischen Titel „Deutsche Kunst“ würdigte er die Leistungen der Impressionisten und bejahte ihren Weg als folgerichtige Entscheidung ihrer Generation: „Die stärksten Talente unter den deutschen Wirklichkeitsmalern haben sich instinktiv dem Impressionismus zugewandt, weil sie in ihm endlich wieder etwas groß Eindeutiges und einen gewachsenen, nicht einen tendenzvoll gewollten Stil sahen, weil ihnen ein Kunstprinzip willkommen war, das das Können, nicht das Wollen forderte, und dessen wichtigste Grundlage das traditionsstarke Handwerk war, wie die alten Holländer es verstanden hatten.“²¹⁶ Doch ließ er keinen Zweifel daran, dass die Grundlagen für eine Entscheidung künstlerischer Ausrichtung sich verändert hätten und die politischen Erfahrungen der letzten Zeit neue Wege forderten. Wenn der jüngeren Generation dies gelänge, wäre sie so modern wie die Impressionisten zu ihrer Zeit: „Der neuen Generation, die einige Jahre vor dem Krieg sich schon laut und immer lauter zu Wort gemeldet hat, die jetzt im Felde steht und der die nächsten Jahrzehnte gehören werden, genügt die stille holländische Tüchtigkeit nicht mehr. Sie will den „Stil“ die „große Form“, die „Monumentalität“ und den „Gehalt“. Sie will intuitiv das Gefühl an sich darstellen.“ Hierfür stellte Scheffler eine Bedingung: „Wer sich heute berufen fühlt, an der Leitung der künstlerischen Bildungskräfte teilzunehmen, muss dahin wirken, dass die deutsche Malerei nicht den alten Irrtum der Nazarener wiederholt. Dieser Irrtum droht der neuesten Malerei, der Stilbestrebung unsrer Tage.“ Seine Bedenken, in einer formalistischen Ausrichtung künstlerischer Bestrebungen in eine Sackgasse der deutschen Kunst zu geraten, differenzierte Scheffler: „Aber es stimmt bedenklich, dass der Wille...das einfache Handwerk vernachlässigt, dass er, berauscht von großer Gesinnung, so wenig Wert auf jenes Können legt, das wieder zu erringen kurz vorher so bedeutende Anstrengungen gemacht worden sind. ... Wird auch dieser neue Stilwille nicht wieder zu einer neuen Gedankenkunst, zu einer Programmkunst, zu einem dekorativen Symbolismus, zu einer kunstgewerblichen Weltanschauungskunst und Gesinnungskunst führen? Die Jugendübertreibungen vor dem Krieg stimmten bedenklich, weil sie so

²¹³ ebd. Kunst für Alle, 1914

²¹⁴ ebd., Die Herzoglich Anhaltische Regierung an die Direktionen sämtlicher höherer Lehranstalten, Dessau, 2.12.1901

²¹⁵ ebd. Deutsche Städtezeitung, 1914

²¹⁶ Scheffler, Deutsche Kunst, 1915, 90

unjugendlich erschienen, so mathematisch abstrakt, so formalistisch.“ Scheffler ging davon aus, dass die politischen Einsichten aus dem Kriegsgeschehen eine Öffnung Deutschlands an Stelle einer Abgrenzung erzwingen würden.“ Es kommt hinzu, dass dieser Krieg den Deutschen zum Europäer machen wird... Der Deutsche wird auch innerlich mit vollem Bewusstsein werden müssen, was er äußerlich sein wird: ein Weltarbeiter, der Bürger einer lebendigen Weltmacht.“ Die Zukunftssicht Schefflers einer internationalen statt nationalen Zuordnung des Bürgers führt ihn zur Aufforderung an die Leser: „...wir müssen den Feind in uns selbst besiegen! Jenen Feind der Maßlosigkeit, der seit Jahrhunderten durch unsere Malerei geht und uns vom höchsten Aufschwung dadurch abhält, dass er die eine große gestaltende Kraft in viele Teile zerlegt und dadurch verzettelt.“²¹⁷

Eine Verbreitung deutscher Kunst setzte sich auch der Langewiesche Verlag zum Ziel. Er veröffentlichte 1917 unter dem programmatischen Titel „Vom deutschen Herzen“ einen Bildband. Dieser sollte im dritten Kriegsjahr „Zeugnis ablegen von dem Geist, für dessen Erhaltung und Wachstum gekämpft und gelitten wurde.“ Der Verlag richtete sich zum Einen an Bürger, die im Land national gesinnt lebten. Zum anderen sollte den Auslandsdeutschen, „welche Wert darauf legen, den Zusammenhang mit der Kultur der Heimat aufrechtzuerhalten“ die inhaltliche Konzentration der Darbietung Möglichkeit hierzu geben.²¹⁸ Mit diesem Verständnis griff der Verlag über die Landesgrenzen hinaus. Die Verschickung der Bände in deutsche Kolonien vergrößerte den Bekanntheitsgrad der mit Bildwerken vertretenen Künstler und bildete ein Gegengewicht zu französischen und englischen Schriften. Von der größeren Präsenz deutscher Bildwerke profitierten deutsche Künstler allgemein, da die Festigung des Begriffs „deutsche Kunst“ den Marktwert ihrer Arbeiten stützte.

Zu den über ihre Auflage publikumswirksamen Schriften der nächsten Jahre gehörten auch die im Langewieschen Verlag erschienenen Schriften wie „Der Stille Garten, Deutsche Maler des ersten und zweiten Drittels des 19. Jahrhunderts“ und 1921 „Der Blumenkorb, Deutsche Maler 1800 bis 1870“. Ausdrücklich wurde im begleitenden Text Bezug zur Jahrtausendausstellung 1906 genommen, die den Lesern als nach wie vor gültiger Qualitätsmaßstab genannt wurde. Ein Festhalten an Werten der Vorkriegszeit wurde begründet: „Um so willkommener vielleicht in einer Zeit in der sich an der Oberfläche der Nation Dinge, Verhältnisse und Menschen breit machen, die weniger als nichts gemein haben mit dem deutschen Wesen, das sich für den Empfänglichen in den Bildern dieses Buches ausspricht.“²¹⁹

Auch die Erscheinungsdichte von „Westermanns Monatshefte“ spiegelte die inhaltliche Anerkennung der deutschen Leserschaft; eine Werkbesprechung in dieser Schrift wurde zum Gütezeichen. Der Abdruck des Werkes „Sommerregen“ von Hans Schönmayer im Heft Juli 1917 war auch Werbung für weitere Berliner Maler akademischer Herkunft.

Der Ansatz einer gemäßigt sich entwickelnden Kunst, die auf Lösungen durch Diskussion und Annäherung setzte, konnte auf Grund der Kriegserfahrung für die jüngeren Künstler keinen

²¹⁷ Scheffler, Deutsche Kunst, 1915, 90 - 97

²¹⁸ Vom Deutschen Herzen, Werke neuerer Maler, Die Blauen Bücher, K.R. Langewiesche Verlag, Sommer 1917. Folgend erscheinen „Der Stille Garten, Deutsche Maler des ersten und zweiten Drittels des 19. Jahrhunderts“ und 1921 „Der Blumenkorb, Deutsche Maler 1800 bis 1870“. Beide berufen sich auf die Jahrtausendausstellung 1906. Letzteres leitet ein: „Um so willkommener vielleicht in einer Zeit in der sich an der Oberfläche der Nation Dinge, Verhältnisse und Menschen breit machen, die weniger als nichts gemein haben mit dem deutschen Wesen, das sich für den Empfänglichen in den Bildern dieses Buches ausspricht.“

²¹⁹ „Der Blumenkorb, Deutsche Maler 1800 bis 1870“, Die Blauen Bücher, K.R. Langewiesche Verlag, 1921

Bestand haben. Die zu ziehenden, gesellschaftspolitischen Konsequenzen führten Hochschulabsolventen in den nächsten Jahren zur unterschiedlichen Gewichtung in der Umsetzung deutscher Erneuerung.²²⁰

Friedrich Kallmorgen verließ die Akademische Hochschule in Berlin. Mit der Niederlegung seines Amtes endete die von Bracht initiierte Ausbildung endgültig.

Mit dem Ziel, einen inhaltlichen und zeitgeschichtlichen Schlusstrich zu ziehen, versuchten Künstler der Berliner „Novembergruppe“ in ihrer Gründungssatzung vom 16.12.1918 einen Neuanfang: „Der Verein bezweckt den Zusammenschluss der radikalen, bildenden Künstler...“

Die Bestandsdauer der Gruppe von fast 15 Jahren belegte die Notwendigkeit ihres Zusammenschlusses und dokumentierte inhaltliche Flexibilität. „Dies erklärt, dass alle damals modernen künstlerischen Richtungen, beginnend mit Jugendstilausläufern und Spät-expressionismus, Kubo - Futurismus, Dadaismus, Abstraktion und Konstruktivismus, danach mit Kritischem Realismus, Surrealismus und der Neuen Sachlichkeit vertreten sind. Die Ausstellungen der Novembergruppe, zumeist innerhalb der jährlichen Großen Berliner Kunstausstellung, bieten also einen ziemlich genauen Überblick über die damaligen sich wandelnden Richtungen der modernen Kunst in Deutschland.“²²¹

An der GBK 1915 beteiligte sich Hänsch lediglich mit dem Bild „Gartentür“.²²² Eine große Zahl von Künstlern seines Umfeldes stellte ebenfalls aus: K. Albrecht, H. Bremer, R. Hacke, A. Harten, E. Müller, O. Roloff, F. Türcke, F. Wildhagen; R. Albitz, E. Bracht, F. Kallmorgen, P. Kuhfuß. Die Breite ihrer Präsenz belegte ihre tablierung.

1916 unternahm Hänsch zahlreiche Tagesausflüge mit der Bahn in die Umgebung Berlins. Der Müggelsee und seine Landschaften der Kleinen und Großen Krampe wurden wiederholt Gegenstand seiner Malerei. Hänsch reiste an die Nordsee und hielt sich bei Hörnum auf. Ergebnisse der Auseinandersetzung mit dortigen Landschaften zeigte er auf der GBK 1916²²³ und auf der Münchner Jahresausstellung im Kgl. Glaspalast 1916. Im Abbildungsteil des Münchener Ausstellungskatalog wurde ein Werk Hänschs aufgenommen.

1917 reiste Hänsch zum Jahresbeginn in das Eulengebirge. Aufgenommene Landschaften stellte er auf der GBK 1917 in Berlin und Düsseldorf aus.

Trotz kriegsbedingter Verlagerung eines Teils der GBK 1917 nach Düsseldorf folgten auch Künstler aus Hänschs beruflichem Umfeld dem Ausstellungsangebot.²²⁴ Friedrich Kallmorgen zeigte in Düsseldorf über 50 Werke. Paul Vorgang war mit einem Werk, „Herbstabend am

²²⁰ Auch Künstler der jüngsten Kallmorgen – Schülergeneration verließen mit einer veränderten politischen Sicht das künstlerische Umfeld Hänschs. Hierzu gehörte Franz Eichhorst. Die mit handwerklicher Brillanz und szenischer Emphase gefertigten Kriegsbilder, in deren Vordergrund das Heldentum des Deutschen stand, wurden Grundstein seiner künstlerischen Karriere; Dominanz wurde zum Thema Eichhorsts.

²²¹ Ausstellungskatalog „Künstler der Novembergruppe“, Galerie Nierendorf, 15.4 bis 25.6.1985, Text: Florian Karsch

²²² GBK 1915: kein Vorwort, keine Vereinskennzeichnung, keine Preise.

²²³ Die Einteilung der Ausstellungsräume der GBK 1916 zeigt, dass nur die Hälfte der zur Verfügung stehenden Räume bestückt werden konnte. Als Abteilung I wurden Kriegsbilder, unterteilt nach Ländern, gezeigt. Es folgte Abteilung II als Porträtgalerie „Große Männer aus großer Zeit“ und Abteilung III die „Allgemeine Kunstausstellung“. Hier stellten Hänsch, Türcke, Wildhagen, Roloff, Albrecht aus.

²²⁴ Richard Albitz: „Laubenkolonie im Schnee“; Kurt Albrecht: „Das Hallesche Tor in Berlin“; Erich Martin Müller: „Sonntagmorgen“; Alfred Roloff: „In einer Lederfabrik“; Franz Türcke: „Herbst“, „Oktoberabend“, „Sommertag“, „Die Grube“, „Kiefern“, „Winterstille“.

Stößensee“, vertreten.²²⁵ Die Ausstellung in Düsseldorf verfügte über 61 Räume und fand vom 16.6 bis 30.9. 1917 statt. Verhältnismäßig unbedeutend fiel dem gegenüber die nachfolgende Präsentation in Berlin aus; in nur 11 Räumen der Königlichen Akademie der Künste am Pariser Platz 4226 wurden Werke von Mitte September bis November gezeigt. Das Verzeichnis der in Berlin ausstellenden Künstler war so klein, dass eine Unterteilung in Abteilungen nach „Allgemeiner Teil“, „Berliner Secessionisten“ und „Freie Secessionisten“ wie in Düsseldorf hinfällig wurde; die Künstler wurden nach Alphabet genannt.

Im Mai/Juni 1917 malte Hänsch Hof und Umland der Mühlenbesitzer Hänsch in Alt - Lichtenrade. Zahlreiche Studienausflüge ins Umland erfolgten. Erstmals zeigte er das gleiche Werk in München auf zwei Ausstellungen: Als Mitglied der Münchner Kunstgenossenschaft auf der Münchner Kunstaussstellung im kgl. Glaspalast 1917, sowie auf der Münchener Jahresausstellung von Kunstwerken aller Nationen im Glaspalast stellte er „Alte Spree, Rahnsdorf“ aus.²²⁷

1918 beteiligte sich Hänsch nicht mehr an der Münchner Kunstaussstellung im Glaspalast.²²⁸ Er unterließ die Beschickung der wiederholt in Düsseldorf stattfindenden GBK, zeigte jedoch auf der Berliner GBK 1918 „Tauwetter „Alte Spree“. Die gedämpfte Stimmung der Landschaft prägte auch „Regenwetter in Tiefensee“, ein weiteres Werk von 1918.

Die bisherige Kontinuität im künstlerischen Austausch über Vorträge, Diskussionen und Ausstellungen der Hochschule, der Akademie, des VBK und der GBK wich Argumentationen nationaler Verantwortung. Die anhaltende Kriegssituation führt zur Materialverknappung. Hänsch wie auch Hans Bremer aquarellierten.

²²⁵ Als Mitglied der „Berliner Secession“ beteiligte sich u.a. Lovis Corinth, als freie Secessionisten waren u. a. Baluschek, Heckel, Kirchner, Liebermann, Müller und Rolfs vertreten.

²²⁶ vgl. Katalog der GBK 1919, Vorwort: Das Landesausstellungsgebäude am Lehrter Bahnhof wird wurde seit 1917 als Munitionsfabrik genutzt.

²²⁷ Auch Türcke stellte als Mitglied aus: „Märkische Heide“ und „Waldinneres“.

²²⁸ Franz Türcke und Richard Albitz stellen als Mitglieder der Münchner Künstlergenossenschaft aus. Der etablierte Münchener Rahmen erlaubte die Präsentation eines breiten Spektrums künstlerischer Ausdrucksformen, ohne den traditionellen Kontext zu verlassen.

2.5.3 Pluralismus als Chance für Hänschs Etablierung in der Weimarer Republik

Während in der Kaiserzeit ein großer Teil der Bevölkerung dem Verständnis des Kaisers von Kunst folgte und der Thematisierung bildungspolitisch restaurativer Inhalte im Kunstwerk und die Bestrebungen nach Darstellungen allzeit gültiger politischer Harmonie im Staat als verbindlichen Maßstab „guter“ Kunst ansah, brach die persönliche Kriegserfahrung des Einzelnen den Glauben an gesellschaftliche Beständigkeit endgültig. Die kunstinteressierte Bevölkerung nahm die Inanspruchnahme von Kunst für unterschiedliche politische Ziele deutlicher wahr. Sie sah sich in den Nachkriegsjahren einer nicht überschaubaren Anzahl künstlerischer Argumentationen gegenüber, deren Ziele ihr meist nicht einsichtig waren und der sie durch ihre allgegenwärtige Präsenz in den Medien nicht ausweichen konnte. Die Kurzlebigkeit einiger Kunstausrichtungen und auch der nur sporadisch der Bevölkerung über Ausstellungen vermittelte Aktivismus der einzelnen Gruppen führte zur Ansicht, dass es sich um vorübergehende, modische Erscheinungen handelte, die einer intensiveren Auseinandersetzung nicht wert waren. Sie wurden als Protestäußerungen und Experimente städtischer Künstler ohne direkte Bedeutung für das Privatleben des Bürgers verstanden.

In den Jahren der Weimarer Republik und mit den Folgen von Inflation und Arbeitslosigkeit kam es zum gesellschaftlichen Versuch institutioneller Anerkennung sozialer Konflikte. Die erlebte Liberalität stärkte das Bewusstsein der Berliner Künstler. Aus dem anerzogenen und erlernten Künstlerverständnis der Kaiserzeit erwuchs die Freilegung eigenen, künstlerischen Wollens.²²⁹ Das Recht des Anderen auf Lösungsvorschläge galt, solange dieses dogmatische Ansprüche ausschloss. Die Vielfalt künstlerischen Ausdrucks war gekennzeichnet von der Ortung zu erneuernden Ausgangspunkte. Die Konkurrenzsituation führte zum Erblühen künstlerischer Tendenzen, die erst in ihrer parallelen Öffentlichkeit diskussionsfähig wurden. Trotz Erkenntnis der Notwendigkeit²³⁰ risikofreudiger Herangehensweise an deutsche Zukunft blieben die Jahre geprägt von einer Sehnsucht nach Synthese, die Grundlage zukünftigen Lebens sein sollte. Ein Resultat war die Orientierung des Mittel- und Großbürgertum an persönlich ermittelten Künstlerwertschätzungen der Vorkriegszeit. Kaufkriterium erster Ordnung blieb die Nachvollziehbarkeit von Inhalten künstlerischer Werke. Es wurden weitaus mehr Werke neuester Entstehung gekauft, die im erkennbaren Bildmotiv einen Bezug zum real erlebten Alltag aufnahmen.²³¹ Das privatwirtschaftliche Engagement des Bürgers für einen Künstler wurde Maßstab einer Beurteilung seiner künstlerisch - gesellschaftlichen Relevanz.

Auch Hänsch profitierte nach 1918 von der Progression gesellschaftlicher Strukturen. Er folgte dem gesellschaftlichen Zeitempfinden steuerbarer, kreativer Kräfte zu Gunsten einer individuellen Einbringung in ein vielfältiges, nationales Bild Deutschlands und entwickelte eine

²²⁹ Dahrendorf, 190: „Dass dieses Urteil sich mit Eigeninteressen der Position, Vorurteilen und sogenannten unsachlichen Motiven mischt, entwertet es nicht.... Da die Wahrheit uns verschlossen ist, brauchen wir die Institutionen der Auseinandersetzung, die die Dogmatisierung des Irrtums verbietet.“

²³⁰ Dahrendorf, 222: „Aversion gegen Konflikt ist ein Grundzug autoritären politischen Denkens, dessen Praxis allemal nicht nur mit der Kontrollierbarkeit des Wandels, sondern auch mit der Freiheit der Bürger bezahlt wird.“

²³¹ Wem gehört die Welt, Kunst und Gesellschaft in der Weimarer Republik, NGBK, Berlin, 1977. Berthold Hinz, „Zweierlei Kunst in Deutschland“, Zahlenmaterial am Beispiel der Münchner Jahresausstellung, etc. Es wurden weitaus mehr Werke neuester Entstehung gekauft, die im erkennbaren Bildmotiv einen Bezug zum real erlebten Alltag aufnahmen.

expressive Maltechnik unter Beibehaltung abbildender Kompositionen. Hänsch begann, kompositionell grob markierte Bildräume in spontaner Pinselführung auszuführen. Seine freundschaftliche Zusammenarbeit mit Richard Albitz und Paul Kuhfuß belegte sein Interesse an beruflichen Neuerungen.²³² Der offene, zeitlich nicht limitierte Dialog in selbst gewählter Dosierung wurde ein Genusswert sozialer Liberalität.²³³

Käufer, die ein Bedürfnis nach eigenverantwortlicher Gestaltung des Lebens hatten, verstanden Hänschs Werke als künstlerische Niederschrift dieses Verständnisses. Sie insistierten, ebenso wie der Künstlerkreis um Hänsch, auf Persönlichkeitsentfaltung als Basis und Stärke moderner, deutscher Gesellschaft.

Hänsch verfolgte vorerst den Aufbau lokaler Absatzmärkte über persönliche Kontakte. Zum Kreis seiner Käufer gehörte der Eigentümer der Berliner Radialbohrmaschinen - Werke Schoening - über Jahre in beruflicher Beziehung zur Technischen Universität Berlin und über diese in nachbarschaftlichem Kontakt zur nahen Hochschule für die bildenden Künste.²³⁴ Schoening, interessiert an der Entwicklung der Berliner Landschaftsmalerei, schloss nahe Bekanntschaft zu Hänsch. Über diese erreichte Hänsch schnell einen größeren Kreis des Berliner wohlhabenden Bürgertums. Sein Kontakt zu dem Fabrikanten führte zur Bekanntschaft mit dem Kompagnon Christian Zeller. Beide Fabrikanten besaßen Villen in Frohnau und Niederschönhausen. Hänsch war sehr häufig zu Gast und wurde in den nächsten Jahren zu kostenfreien Reisen in den Harz, „Naturerholungsgebiet der Reichen“, zum Winterurlaub nach Oberbayern und schließlich in das 1938 fertiggestellte und bis 1943 genutzte Ferienhaus an die Ostsee eingeladen.²³⁵ Die gutbürgerliche Geborgenheit der Schoenings und Zellers wurde ihm Ersatz für Familie. Er unterrichtete die Tochter Hilde Zeller²³⁶ als eine von schließlich drei Malschülerinnen. Vom Tageslehrgeld finanzierte Hänsch Exkursionen ins Umland.²³⁷ Hänsch erlaubte befreundeten Künstlern einen Atelierbesuch nur in Ausnahmefällen. Auch bei Porträtaufträgen zog er es vor, bei den Modellen Studien zu fertigen; so auch bei der Aufnahme der Porträts von Lehmann - Brauns und seiner Frau.

²³² Zeitzeuge R.: Unter den Künstlern des VBK war es Usus, Werke zu tauschen, so auch Hänsch, Lehmann-Brauns, Kaiser-Eichberg. Treff- und Tauschplatz war die Rahmenhandlung Gohlke gegenüber dem Sportpalast. Hier gaben die Künstler Rahmungen in Auftrag und Werke in Zahlung.

²³³ Dahrendorf, 155: ... „der Liberale geht von der Schlechtigkeit oder doch dem unverträglichen Eigeninteresse der Menschen aus, um alsdann die Institutionen zu erfinden, die die vielen Interessen für alle fruchtbar zu machen vermögen. ... Der Liberale liebt die Illusion der Gemeinschaft nicht, die den Einzelnen seiner Entscheidungsmöglichkeiten beraubt und vom freien Menschen zum Bienenindividuum reduziert, das an den Stock gehalten bleibt.“

Dahrendorf, 174: „Wenn man bereit ist, die beharrliche Existenz widersprechender Auffassungen anzuerkennen und ihren Konflikt als Stachel sozialer Entwicklung zu benutzen, impliziert das die Überzeugung, dass der Mensch in einer Welt konstitutioneller Ungewißheit lebt. ... Konflikt ist Freiheit, weil durch ihn allein die Vielfalt und Unvereinbarkeit menschlicher Interessen und Wünsche in einer Welt notorischen Ungewißheit angemessenen Ausdruck finden kann.“

²³⁴ Der Kontakt zwischen Hänsch und Schoening kam in Folge der fünfjährigen Einlagerung der Landschaftsklasse Eugen Brachts in den Westflügel der Technischen Hochschule an der Charlottenburger Chaussee zustande. Schoening unterstützte erfolgversprechende Kunststudenten. Schoening war Ehrendoktor der Technischen Hochschule war (Zeitzeuge Sch.). Als er für seine Tochter einen Mallehrer sucht, liegt die Kontaktaufnahme im Hochschulbereich nahe. Eine Empfehlung Johannes Hänschs ist glaubhaft, da er zu den Meisterschülern der Akademie gehörte und im gewünschten Fach ‚Landschaftsmalerei‘ tätig war.

²³⁵ heute: Niechorze bei Poberow/zwischen Pobürow und Rewal (Polen)

²³⁶ Frau Richter und später Frau Tichy sind Malschülerinnen Hänschs. Sie halten bis in die 40er Jahre Kontakt zu Hänsch.

²³⁷ Die erhalten gebliebenen Aquarelle Hilde Zellers zeigen ihr Bemühen, Hänschs Motive aufzunehmen.

Hänsch setzte seine Tagesexkursionen an die Krumme Lanke fort und hielt sich am Heidereuther See auf. Die Erwanderung wurde notwendig, um Menschenleere bei gleichzeitiger Kennzeichnung einer Erschließung der Landschaft zu finden. Oft traf er sich mit dem Maler, Freund und Trinkkumpan Hermann Knaupe. Ein bevorzugtes Thema wurde die Landschaft der Löcknitz im Südosten Berlins. Hänsch konnte sie, wie die Kleine Krampe am Müggelsee oder Hermannswerder bei Potsdam, mit der Bahn plus Fußmarsch erreichen.

Der von Hänsch und Künstlern seines Umfeldes jährlich einkalkulierte Ausstellungsort der GBK verändert 1919 über Umbildung der Ausstellungskommission seinen Charakter. Dies führt zu einer Neugewichtung und Wertung ausstellender Künstler: „Die staatliche Körperschaft der Akademie der Künste wirkt nicht mehr mit, und neben dem Verein Berliner Künstler sind auf Bestimmung der neuen Regierung im Ausstellungsgebäude auch der Berliner Secession, der Freien Secession und der Novembergruppe Säle zugewiesen worden. So sind Vereinigungen, die bisher Ausstellungen größerer Art getrennt veranstalteten, jetzt unter einem Dach vereint, um einen Gesamtüberblick über das Kunstschaffen Berlins zu geben. Jeder Verein hat seine Abteilung selbständig geleitet und trägt für diese die künstlerische Verantwortung.“²³⁸ Die GBK wurde auf die Rahmensetzung eines Verkaufsförums reduziert. Der Platzbedarf anderer Künstlergruppen verringerte die Ausstellungspräsenz der Mitglieder des VBK. Zum Ausgleich wurden im Vereinshaus häufiger Werkpräsentationen veranstaltet und über Pressebesprechungen dem Berliner Publikum bekannt gemacht.

Hänsch hielt sich auch 1919 längere Zeit im Riesengebirge auf. Er beschickte die GBK 1919 mit „Wintertag (Michelsdorf im Riesengebirge)“. Auch Eugen Bracht und Richard Albitz stellten als Mitglieder des VBK aus. Die Hängung von Brachts „Gewitterwolken überm Meer“ und „Eichwald“ dokumentierten seine anhaltende Anerkennung innerhalb des Vereins. Franz Türcke wurde mit dem Hängerecht für zehn Gemälde außerordentliche Wertschätzung zugesprochen.²³⁹ Im Juni 1919 fand die erste „Juryfreie Kunstausstellung der ehemals feldgrauen Künstler“ in Berlin statt: „Die Not der Zeit veranlasste mehr als 500 heimgekehrte...Künstler, sich Anfang des Jahres im Rahmen des Wirtschaftlichen Verbandes bildender Künstler zusammenzuschließen, um ihre durch den Kriegsdienst zerstörte Existenz gemeinsam wieder neu aufzubauen. ... Auch die jetzige juryfreie Kunstausstellung ist aus diesen wirtschaftlichen Gesichtspunkten heraus entstanden.“²⁴⁰

Im Spätsommer blieb Hänsch längere Zeit in Berlin und malte Landschaften im Grunewald und im Norden von Berlin. Zu den Zielen gehörten die Krumme Lanke und Lübars.

²³⁸ Katalog zur GBK 1919, 3

²³⁹ Auch Kurt Albrecht, Erich Martin Müller und Paul Vorgang sind auf der GBK 1919 vertreten.

²⁴⁰ Katalog „Juryfreie Kunstausstellung der ehemals feldgrauen Künstler“, Berlin, 1. Juni 1919, H. Lehmann-Borges im Geleitwort zur Ausstellung
Hans Bremer zeigt in der Abteilung Grafik „Mondschein“ und „Lotsenhaus“.



Rudolf Hacke, Weihnachten 1920, Privatbesitz 241

Der Jahreswechsel 1919/1920 brachte wachsende, politische Instabilität. Hingegen entschärfte sich die Materialknappheit für die Künstler. Der Zusammenschluss der „ehemals feldgrauen Künstler“ sorgte für die Organisation eines preiswerten Materialeinkaufs. Hänsch und Lehmann – Brauns unternahmen zahlreiche Studienausflüge in der Umgebung Berlins und reisten nach Sylt und Föhr. Auf den Inseln verkauften sie an die Eigentümer der Gehöfte, sowie an deren nach Amerika auswandernde Verwandte Landschaften und landschaftliche Aufnahmen der Familiengehöfte. Es entstanden außerdem Meereslandschaften, die ihr Repertoire an Landschaften mit Binnengewässern in und um Berlin erweiterten.

1920 reiste Hänsch nach Obersdorf an der Stillach und beschäftigte sich mit Gebirgsmotiven. Damit umfasste seine Landschaftsthematik nunmehr die deutschen Grenzen von Norden bis Süden. Er beschränkte seine Ausstellungstätigkeit bei Großveranstaltungen 1920 auf eine Beschickung der GBK mit zwei Werken.

1921 reiste Hänsch im Frühjahr ins Allgäu, nachdem er die Winterlandschaften der Löcknitz gemalt hatte. In der familiären Situation befreundeter Familien nahm Hänsch zukünftig intimere

²⁴¹ Im Hintergrund ein Ölgemälde mit dem Motiv des Bockteichs in Alt-Schönau; angekauft von R. Kurt Graeve in Schönau, verschollen seit 1945

Motive auf. Thematiken im Innern der Häuser oder in den Privatgärten der Freunde erweiterten sein Repertoire. Diese kleinformatischen Stillleben waren an das Privatleben der Familien gebunden und gelangten nicht an die Öffentlichkeit.

Neben dem VBK und dem Allgemeinen Deutschen Künstlerbund gehörte Hänsch spätestens mit Beginn der 20er Jahre dem „Block“ an, einem Berufsverband, der Maler und Bildhauer aufnahm.

Auch die Künstler in Hänschs Umfeld verfolgten in der Nachkriegsphase individuelle Strategien der Gewinnung des Lebensunterhaltes. Zwar waren alle im Künstlerverzeichnis Dressler Benannten als Maler geführt. Doch war Kurt Albrecht, ehemaliger Meisterschüler im Landschaftsatelier, auch als Bühnenbildner verzeichnet. Hans Bremer wurde als ehemaliger Gewerbelehrer genannt. Rudolf Hacke und Carl Krafft, ebenfalls Meisterschüler, waren Griffelkünstler, letzterer auch Zeichenlehrer. Der jüngere Claus Sperling hatte sich auf Tiermalerei spezialisiert.²⁴² Mit Erfolg konnte sich Hänschs Kollege Franz Türcke in Berlin etablieren. Westermanns Monatshefte widmeten sich im November 1921 erneut seiner Arbeit und stellten im Überblick, ergänzt durch Bildbeschreibungen, sein Schaffen der letzten vier Jahre vor. Der Artikel benannte als besondere Qualität des Landschafters seine Fähigkeit „in knappen Ausschnitten kennzeichnende Landschaftsstimmungen aller Jahres- und Tageszeiten zu geben und sie den Beschauer durch Weglassung alles Unwesentlichen und Zufälligen aufs stärkste miterleben zu lassen. Und wer könnte sich diesem Zwange entziehen?“²⁴³

Die GBK 1921 im Landesausstellungsgebäude notierte ausstellende Künstler unter I VBK, II Freie Secession, III Novembergruppe, IV Bund deutscher Architekten, sowie drei Sonderausstellungen. Hänsch zeigte „Märzabend am Freibergsee (Allgäu)“ und „Klarer Wintertag an der Löcknitz“. Aus seinem künstlerischen Umfeld waren Kurt Albrecht, Rudolph Hacke, Adolf Harten, Hans Bremer, Adolf Harten, Erich Martin Müller, Franz Türcke, Fritz Wildhagen vertreten.

Der Erfolg verschaffte Hänsch die Möglichkeit, unbegrenzt Material einzusetzen. Es entstanden täglich neue Landschaften. Der expressive Malvorgang orientierte sich an summarischen Vorzeichnungen, die eher der Proportionierung als der Inhaltsbestimmung dienten.

Seine Präsentation des Allgäu auf der Berliner GBK 1923 bezeugte Hänschs Erwartung eines Publikumsinteresses auch für diese fernen Landschaften.

Zahlreiche Reisen innerhalb Deutschlands brachten Hänsch in Kontakt mit kulturell unterschiedlich geprägten Gruppen, die einerseits Anspruch auf ein traditionsgebundenes Leben in der Heimat erhoben und sich andererseits als Teil der deutschen Nation verstanden. Hänsch entwickelte eine malerische Empfindsamkeit, die es ihm ermöglichte, lokale, landschaftliche Identität in eine weiterführende Verständlichkeit einzubinden; statt das Fremdartige zu betonen suchte er das Verbindende und ortete es in einer den Menschen gemeinsamen Sicht ihres Verhältnisses zur umgebenden Natur. Den weitaus größten Teil der neu entstandenen Arbeiten verkaufte er direkt vor Ort an private Käufer.

Seine Teilnahme an der GBK 1922 wurde nun eher zu erfüllendes Vorrecht als Mitglied des VBK.²⁴⁴ Seinen überall in Deutschland lebenden Käuferkreis erreichte er hierüber kaum.

²⁴² Dressler 1921 benennt weiter: Richard Albitz, Maler; Franz Eichhorst, Maler; Adolf Harten, Maler; August Herzog, Maler; Paul Kuhfuß, Maler; Erich Martin Müller, Maler; Alfred Roloff, Maler; Fritz Wildhagen, Maler. Bis auf August Herzog, der nach München zog, sind die Künstler in Berlin ansässig. Dressler 1921 führt nicht auf: Georg Ehmig, Paul Lehmann-Brauns, Hanns Stoll.

²⁴³ Westermanns Monatshefte Juli 1921, 311

²⁴⁴ Thieme - Becker 1922 (15), Johannes Hänsch

Die wirtschaftlichen Konsequenzen der deutschen Politik drängten ab Mitte der 20er Jahre die freie Entfaltung der Künste in Berlin zurück. Die Suche von Künstlern nach neuen sozialen und kulturellen Kontexten wurde als staatsgefährdend und wirtschaftlich nicht kalkulierbar definiert. Zu diesem Zeitpunkt war es Hänsch längst gelungen, sich als Freiberufler zu etablieren; der Kreis privater Käufer des gehobenen Bürgertums erweiterte sich und machte ihn zunehmend unabhängig von der sozialpolitischen Verschlechterung der Lebensbedingungen. Er konnte seine Sicht auf deutsche Landschaften in großer Dichte formulieren und gelangte zu einer bildnerischen Direktheit, die dem Betrachter nur geringen Abstand zum Bildgegenstand beließ. Meist umfing die Landschaft den Betrachter, wie sie es beim Malakt mit dem Künstler tat, sodass die Verweildauer vor dem Bild scheinbar gleich der in der Landschaft wurde.

Der VBK unternahm konkrete Anstrengungen, weitere Absatzmärkte für seine Mitglieder zu erschließen. Allein die Zusammensetzung der Kommissionsangehörigen zur Vorbereitung und Ausrichtung der GBK 1924 machte deutlich, dass eine unabhängig von der GBK zu suchende Öffentlichkeit dringend erreicht werden musste.²⁴⁵ Zwar bemühte sich die GBK, über eine Erweiterung seines Angebots um die Ausstellungsbereiche „Grafik und Aquarelle“, „Filmkunst“ und „Das Illustrierte Buch“ ein neues Publikum zu erreichen, und zeigte Offenheit durch die Aufnahme auch freier Einsendungen zur Hängung in ihre Raumanteile. Doch selbst die Ausstellung von Werken geladener Gäste konnte den Verkauf nicht genügend beleben. Ein erster Kontakt zwischen Künstlern des VBK und denen des „Neubrandenburger Kunstvereins“ kam am 21.3.1923 im Rahmen der Ausstellung „15 Berliner Künstler“ zustande. Am 31.10.1924 wurde im Neubrandenburger Kunstverein eine weitere Ausstellung, „Berliner und Pommersche Künstler“ eröffnet. Unter den Berliner Künstlern waren auch einige jüngere Künstler der Hänsch nachfolgenden Studentengeneration vertreten; er selbst bemüht sich nicht um eine Ausstellungsteilnahme. Auch Franz Türcke und Carl Krafft hatten es offensichtlich nicht nötig, diesen Weg einzuschlagen: Im November 1924 erschien in „Westermanns Monatsheften“ nur 4 Wochen nach dem Artikel über Franz Türcke ein weiterer mit Abbildungen zu Carl Kraffts Radierungen.

1925 beschäftigte sich Hänsch mit atmosphärischen Stimmungen bei Tag und Nacht; Sturm, Gewitter, Dämmerung und Sonnenuntergang wurden häufig in seinen Werken betont. Einige Interieurs und Stadtlandschaften entstanden. Das Kaufinteresse an Gemälden, die die Stadt an ihren bekannten Orten schilderten, war mit dem Großstadtcharakter Berlins gewachsen. Allerdings verblieb Hänsch ein Beobachter außerhalb des Straßenlebens wie in „Kreuzung Potsdamer Straße und Lützowstraße“, 1925; aus erhöhter Position schilderte er mit Abstand und im Überblick seinen Gesamteindruck.

Die im August 1925 mit seiner Schülerin Hilde Zeller, dem Maler Bradtke und seinem Freund Hermann Knaupe unternommene Studienreise nach Fischbach im Riesengebirge²⁴⁶ hatte Arbeiten zum Ergebnis, die die landschaftliche Weite als bildnerischen Ausdruck des Distanzhaltens einsetzen. Im Hinblick auf Verkauf oder Ausstellung beschriftete Rahmenrückseiten konkretisierten den Bildgegenstand.

²⁴⁵ Der Ausstellungskatalog der GBK 1924: Neben 14 Mitgliedern des VBK sind auch 10 Mitglieder der Novembergruppe und ein Mitglied des Bundes Deutscher Architekten Kommissionsangehörige.

²⁴⁶ Zeitzeuge M.: Die Hausdame M. Walter begleitet und versorgt die Künstler, die 4. Klasse per Bahn an reisen und unter einfachsten Verhältnissen in einer Hütte im Hirschtal leben.

Die intensive und erfolgreiche Arbeit im Riesengebirge und in Berlin und Umland könnte Hänsch veranlasst haben, auch 1926 auf eine Teilnahme an der Allgemeinen Kunstausstellung im Glaspalast München zu verzichten.²⁴⁷

Die Beschickung der GBK 1926²⁴⁸ mit zwei Werken wurde für Hänsch Anlass für einen längeren Aufenthalt in Berlin. Ziel seiner Exkursionen waren hier der Schlachtensee und Rahnsdorf am Müggelsee.

Im Sommer 1926 fand in der Berliner Nationalgalerie eine größere, internationale Ausstellung statt, die die Präsentation jüngerer Künstler zum Ziel hatte. Die Nationalgalerie zeigte neben Werken aus Frankreich und England auch Arbeiten aus Amerika. Das de-



Hilde Zeller beim Zeichnen an der Staffelei, 20er Jahre; Privatbesitz
monstrative Eintreten für jüngere Entwicklungen in der Kunst über die Grenzen der Nationen hinweg wurde von dem Willen einer dialogorientierten Kunstkritik gestützt: „So viele soziale Kräfte sind gerade im gegenwärtigen Augenblick am Werk, die Nationen zu isolieren, ...dass Mrs. E.H. Harrimans Gedanke diese internationale Ausstellung beinahe einer älteren, freieren und aufgeklärteren Epoche anzugehören scheint. Er ist um so höher zu werten, da er gerade jetzt kommt, als Protest gegen jenes nationale Obskurantentum, das danach strebt, sich von seinem Heimatboden zwischen starrköpfigen Politikern auszubreiten und die Regionen des reinen

²⁴⁷ Franz Türcke, Franz Eichhorst, Erich Martin Müller stellen als Mitglieder der „Münchener Künstlergenossenschaft“ aus.

²⁴⁸ Die Kommission der GBK setzte sich 1926 aus Mitgliedern des VBK und den Arbeitsausschüssen der Novembergruppe und der Abstrakten zusammen. In Saal 2 wurde eine Ausstellung „Berlin in der Malerei“ gezeigt, auf der Kurt Albrecht mit 2 Werken vertreten war. Johannes Hänsch, Kurt Albrecht, Hans Bremer, Georg Ehmig, August Herzog, Erich Martin Müller, Alfred Roloff, Claus Sperling, Franz Türcke, Fritz Wildhagen, Paul Vorgang und Lehmann-Brauns stellten in den Abteilungen des VBK und „Freie Einsendungen“ aus. Als Mitglieder der „Freien Vereinigung der Graphiker zu Berlin e.V.“ zeigten Georg Ehmig und Claus Sperling Werke.

Gedankens und der Kunst zu infizieren.“²⁴⁹ Die Sorge um eine wiederholte Einvernahme der Künste durch ihre Instrumentalisierung für politische Zwecke war begründet, da gerade die Splitterung der Künstler diese angreifbarer denn je machte. Ein Kennenlernen internationaler künstlerischer Wege sollte über gedanklichen Austausch die Entwicklung moderner Malerei in Berlin fördern. Der räumliche Rahmen stand für die Ernsthaftigkeit des Anliegens und forderte auch diejenigen zum Besuch auf, die allein aus Deutschland heraus eine künstlerische Erneuerung für sinnvoll erachteten.

Bis zum Sommer 1927 sah sich die GBK zu einer Öffnung der Ausstellung gegenüber allen künstlerischen Strömungen in Berlin gezwungen. Der VBK wollte weiterhin eine Hauptrolle innehaben und regte die Gründung eines „Kartells der vereinigten Verbände“ an. Die großen Berliner Künstlerverbände²⁵⁰ schlossen sich zusammen und veranstalteten von 1927 an gemeinsam die GBK. Ausdrücklich wurde im Vorwort das unterschiedliche, künstlerische Streben ohne Wertung nebeneinander gestellt. Die staatliche Rolle beim Zustandekommen der Jahresausstellungen beschränkte sich auf die räumliche und finanzielle Unterstützung durch die Ministerien und den Oberbürgermeister: „Um einen Mittelpunkt und eine Vertretung für die künstlerischen und kunstpolitischen Interessen der Berliner Künstlerschaft zu schaffen, was sich zu einem Bedürfnis sowohl bei den Künstlern als auch bei den staatlichen und städtischen Behörden entwickelt hat ... haben sich alle Künstler, ohne Rücksicht auf ihre persönliche Einstellung zu irgendeinem Ismus, in gemeinsamer Arbeit zusammengefunden. Damit soll das Wirken der einzelnen Gruppen im Interesse ihrer subjektiven, künstlerischen Bestrebungen keinesfalls untergraben werden. Jede einzelne Gruppe wird weiter für ihre Ideen kämpfen und so zur allgemeinen Entwicklung der Kunst beitragen.“²⁵¹ Das Kartell zeigte 1927 als Sonderausstellungen: „Die Abstrakten: Feininger, Jawlensky, Kandinsky und Klee“, „Schleswig - Holsteinische Künstler“, „Junge Dänische Kunst“, Werke Malewitschs – zum ersten Mal in Westeuropa, eine Sonderausstellung der Architekten mit aktuellen Projekten zur städtebaulichen Umgestaltung Groß – Berlins. Damit war das Spektrum der als „Berliner Kunst“ vorgestellten Werke erheblich erweitert worden. Der Anspruch einer akademischen Ausrichtung trat hinter das Ringen um eine Wiedergabe gegenwärtiger Tendenzen zurück. Hänsch zeigte „Starker Schnee, Hochgebirge“.²⁵²

²⁴⁹ „Ausstellung von Gemälden jüngerer Künstler aus Deutschland, England, Frankreich und den USA“ im Juli/August 1926 in der Nationalgalerie Berlin, Katalogvorwort Roger Frys

²⁵⁰ Allgemeine Deutsche Kunstgenossenschaft, Ortsgruppe Berlin; Architektenvereinigung „Der Ring“; Berliner Sezession; Die Abstrakten; Frauenkunstverband; Freie Vereinigung der Grafiker; Künstlervereinigung Berliner Bildhauer; Novembergruppe; VBK; Verein der Künstlerinnen zu Berlin.

²⁵¹ GBK Katalog 1927, Vorwort: In Berlin findet weiterhin die Juryfreie Kunstschau statt und bereits zum neunten Mal wird die Ausstellung der Deutschen Kunstgemeinschaft im August eröffnet.

²⁵² Albrecht, Ehmig, Harten, Müller, Wildhagen, und in der Graphik – Abteilung Bremer, Sperling und Türcke sind ebenfalls vertreten.

Studienreise mit Johannes Haensch
nach Fischbach / Riesengebirge im August 1925

Der Bradtke liebt den Terpentin,
die Hände sind stets blau, rot, grün,
den Mantel zieren Cadmium und Krapp,
vom Hut trippt Bleiweiss dünn herab!
Mit halben Schuh'n und dünnem Kleid
klext Hilde hier, die Malermaid.
Sie malet Bilder zum Entzücken,-
am besten hinter Hänschen's Rücken.

So wird grad, wie es jedem paßt-
die Kunst verschieden aufgefaßt.
Der eine liebt der Formen viele,
der zweite reiche Farbenspiele,
der dritte möchte's trübes Wetter,
der vierte findet Sonne netter.
und so ist der Geschmack hinieden
bei den vier Leuten sehr verschieden;
doch alle einet das Verlangen,
zum höchsten Gipfel zu gelangen,
und flammende Begeisterung
beseelt des Pinsels kühnen Schwung.
Parole ist: jetzt oder nie!
nur hier entpuppt sich das Genie!
Darin ist Fischbach erste Güte,
die Kunst treibt Blüte hier um Blüte,
Wer's hier nicht schafft, ist nicht erwählt,
ohn' Hoffnung er umsonst sich quält.
So herrlich ist hier die Natur,
so blau der Berg, so grün die Flur-
wen diese Gegend nicht begeistert,
dem sind die Augen zugekleistert!
Und wenn der Tag zur Neige geht,
der Himmel dunkelblau ersteht,
dann auch die Maler heimwärts ziehn,
zu ruh'n von ihren schweren Mühn.
Im Stammlokal gar sehr gemütlich,
da sitzen sie beisammen friedlich,
die Worte gehen hin und her
und Scherz und Lachen klingen sehr.
Auch hier herrscht gar verschied'ne Neigung,
doch nur sehr selten zeigt sie Reibung.
Der Meister schwärmt für den Likör,
mit Knaupe drin versinket er.
Auch stürzt er gierig sich auf's Essen,
darin kann keiner sich ihm messen!
Den beiden andern ist nun dies
ein stetig wachsend Ärgernis!
Sie lieben sehr die Mässigkeit,
- 'nen Kümmel nur von Zeit zu Zeit-
damit der recht die Seele stärke
für neue immer schön're Werke.
So wird gelebt, gemalt, genommen,
was da nur irgend zu bekommen.
Bis eines Tag's sie heimwärts ziehn
fort nach dem staubigen Berlin!

Vier schönheitsdurstige Maler ziehn
 fort aus dem staubigen Berlin.
 Es eilt der Zug, die Stadt versinkt,
 die frische Landschaft lockend winkt.
 Es lockt der Sonne Strahlenheer-
 kein Denken geht zurücke mehr.
 Verwischt wird die Vergangenheit
 und strahlend hell die Zukunft steigt.
 So ziehen sie dem Land entgegen,
 in dem der Pinsel sich soll regen.
 Auf Fischbach im Reich des Rübezahl
 fiel ihres sehnenden Herzens Wahl,
 und was darbietet seine Flur
 an schönsten Wundern der Natur
 vermag das Wort nicht auszudrücken,
 das ja schon immer nur schuf Lücken!
 Es steht der Berg voll Majestät,
 der Wald sich um den Abhang legt,
 ein Ährenfeld am Fusse träumt,
 von grünen Wiesen eingesäumt.
 Und über allem wölbt der Himmel
 der Wolkenlaunenhaft Getümmel;
 heut strahlt er blau und sonnenhehr
 und morgen trübe,- regenschwer.
 Und diese wunderbare Gegend
 durchwandern sie nun pinselregend,
 in Osten, Westen, Nord und Süd
 man überall sie stehen sieht.
 Gar eifrig regt sich die Palette
 Voll Ehrgeiz schafft man um die Wette:
 gemalt wird Landschaft, Mensch und Vieh
 von unserer Malerkolonie.
 Der Meister malt die schönsten Bilder,
 die Technik wird da täglich wilder,
 den Pinsel - ach- benutzt er nie
 gespachtelt wird die Harmonie!

Studienreise der Maler Bradtke, Knaupe, Hänsch und seiner Schülerin Zeller, August 25;
 Privatbesitz

Die Zusammensetzungen der folgenden Ausstellungskommissionen sollte die GBK weiterhin als anerkannter Darstellungsrahmen qualifizieren. Dies wurde auch am Interesse unterschiedlichster Ismen – Gruppierungen deutlich, in das Kartell aufgenommen zu werden.

Zur Mitgestaltung der GBK trat für den VBK die umfangreiche Erarbeitung von Konzepten eigener Ausstellungen im Vereinshaus. Der VBK trat mit seinem Angebot dem der privaten Galerien gegenüber. Es wurden sowohl Einzel- als auch Gruppenausstellungen gezeigt, Gäste geladen und thematische Ausstellungen angeboten. In der Berliner Presse erschienen Besprechungen, sodass für den Berliner ein wechselndes „Dauerangebot“ bestand. Der ständige Ausstellungsort hatte zentrale Funktion für das Fortbestehen des Vereins. „Weil die Kunstpolitik des Vereins von Anfang an dahin ging, aus jeder Kunstbewegung, die sich im Laufe der Jahrzehnte ergab, beste Namen aufzunehmen, so ist ihm eine gewisse Tradition aus Respekt vor der Leistung seiner alten und älteren Mitglieder heilig geblieben. Andererseits richtet er hellsehtig sein Augenmerk auf das gegenwärtig Gute und auf das zukunftsfrohe Kommende. So

zeigt sich heute der Verein Berliner Künstler nicht einseitig, nicht auf Richtung eingeschworen, sondern reich an Persönlichkeiten jeder künstlerischen Art.“²⁵³

Die Herbstausstellung 1928 zeigte Arbeiten von Hänsch, Albitz, Albrecht, Bremer, Sperling, Stoll, Wildhagen und Türcke.²⁵⁴ Eine Definition künstlerischer Leistung, die der VBK im Geleitwort zur Ausstellung als „gewisse Tradition aus Respekt vor der Leistung älterer Mitglieder“ bezeichnete, konnte eine Lektüre des Artikels vom „Hamburger Kunstverein“ anlässlich seiner Präsentation „Europäische Kunst der Gegenwart“ verständlicher werden lassen: Er begründete seine Einschätzung der aktuellen Tendenz zur Sachlichkeit mit der Kriegs- und Nachkriegserfahrung. Nach seiner Einschätzung hatte die neue künstlerische Orientierung ihre Wurzeln im Deutschen und in der Folge Aussage- und Bestandskraft für die Bevölkerung. Der „Hamburger Kunstverein“ fasste Bedarf und Grenze einer aktuellen Kunstentwicklung als Baustein deutscher Moderne zusammen und entsprach in seiner Definition dem Ansatz des VBK einer an Geschichtskennntnis und an Kontinuität gebundenen Berliner Kunst: „Es entstand im Jahrzehnt vor dem Kriege diejenige, reife Malerei, die wir Expressionismus nennen und die noch unter uns schaffensstark ist. ... Aber im Gesamtbild der malerischen Zeitbewegung gehört der Expressionismus dem Stil des Impressionismus zu als seine Endstufe. Denn der entscheidende Formzug ist gemeinsam: die unbedingte tiefenlose Flächenfarbe des Bildes. Aber möglich wurde nun die unmittelbare Erfassung innerer Gesichte und damit die tiefere Deutung der Dingerlebnisse. Das rief die besondere deutsche Kraft wach. ... Die Nachkriegszeit hat dann eine wirkliche und entscheidende Stilwende gebracht. Die leitende Entwicklungsidee des Impressionismus, die Vergeistigung der Erscheinung zum reinen Farbflächengebilde, ist hier nicht mehr wirksam. Die einfache Dingerscheinung, körperlich bestimmt und raumhaft ausgelegt, tritt wieder in ihr Recht. ... Das Bild, das scheinbar aus nächsten natürlichen Dingen besteht, ist ein Kraftfeld, mit geistigen Leidenschaften geladen, und dieser intellektuelle Bann reckt die Dinge zu starrer Schärfe ihres Seins auf. Oft war diese intellektuelle Durchdringung nur die flüchtige der politischen Stimmung der Zeit.“²⁵⁵

Hänsch reiste 1928 nach Dornburg an der Saale, Fischbach im Riesengebirge und besucht schlesische Orte wie Grüssau. In Berlin engagierte er sich im „Künstlerbund Block“. 1928 zeigte die Galerie Schulte Arbeiten von Fritz Wildhagen, Franz Türcke, Erich Martin Müller, Hans Bremer, sowie von Hanns Stoll, Alfred Roloff, Claus Sperling, Adolf Harten. Der Kunstsalon stellte Ende der zwanziger Jahre häufiger gemischte Ausstellungen vor, in denen Künstler und Künstlergruppen gleichzeitig präsentiert wurden. Künstlern, die seit langem öffentliches Ansehen und Bekanntheit genossen, wurden Kollegen zur Seite gestellt, die über den Weg der Mitgliedschaft in einer Künstlergruppe versuchten, ihren Namen auf dem Kunstmarkt zu festigen.²⁵⁶

²⁵³ Katalog zur Herbstausstellung 1928 des VBK, Bellevuestr. 3, Geleitwort

²⁵⁴ Johannes Hänsch: „Märztag am Heidereutersee“, Richard Albitz: „Föhn überm Rießersee“, „Sommertag“, Kurt Albrecht: „Abend im Hafen von New York“, Hans Bremer: „Waldinneres“, Claus Sperling: „Rehkitz“, Hanns Stoll: „Thüringische Landschaft“, Fritz Wildhagen: „Trüber Junitag“, „Blühendes Unkraut“, Franz Türcke: „Walsertal und Widdenstein (Vorarlberg)“, „Am Berliner Zoo“

²⁵⁵ Ausstellungskatalog „Europäische Kunst der Gegenwart“, Hamburg 1927, Zentenarausstellung des Kunstvereins Hamburg, 22f

²⁵⁶ Der Kunstsalon E. Schulte unterhält schon Anfang des Jahrhunderts Kunsthandlungen in Berlin, Düsseldorf und Köln. Werbeanzeigen in den Katalogen der GBK verweisen auf den An- und Verkauf von Werken erster Meister und ständige Kunstaussstellungen. Ein Hinweis auf moderne Gemälde erfolgt in Englisch und Französisch. Die Geschäftslage „Unter den Linden 1“ sichert der Galerie Zugang zu aktuellen Hochschulentwicklungen. A. v. Werner lässt den Galeristen kostenlose Dauerkarten für die jeweilige GBK zukommen.

In der „Berliner Börsenzeitung“ erschienen regelmäßige Ausstellungsberichte, die eine verlässliche Information des interessierten Berliner Publikums garantierten. In kurzen Sätzen wurde so im Oktober 1928 zur aktuellen Ausstellung des „Block“ der wahrgenommene Entwicklungsstand der Künstler vorgestellt: „Im Kunstsalon Ed. Schulte zeigt der ‚Block‘ eine neue Kollektion. Ich nenne Winternacht von Hans Bremer, Spiegelnde Wasser von Alfred Roloff. Claus Sperling muss sich vor einer allzu monumentalisierenden Vereinfachung hüten. Ulkig ist die Igelversammlung von Ad. Harten. Franz Türcke hat sich angenehm zurückgefunden von der expressionistischen Manier. Georg Ehmig ist brav, nur etwas zu dekorativ in seinen Stilleben. Sehr hübsch ist ‚April am Heidereuter See‘ von Johannes Hänsch. Eine besondere Begabung für flimmerndes Mittagslicht besitzt der Landschaftler Fritz Wildhagen. Er liebt die Stunde des ‚Schweigenden Pan‘, ‚Buntes Blühen‘, ‚Schneeschnitz im Moor‘, ‚September im Walde‘. Prachtvoll ist ‚Ostafrikanischer Urwald‘. Auch das Schlichteste ist ihm noch interessant genug als Motiv: ein Steingarten, alter Torfgraben oder herbstliches Unkraut. Daneben zeigt er aber auch eine provenzalische Landschaft mit einem alten Ritterschloss oder gar eine persische in heißer Sonne flimmernde Öde. Wenig geben mir August Herzogs spanische und Hochgebirgslandschaften. Da mag ein Schweizer Bergdorf ganz nett sein, der Ponte Pinco in Rom, Osterseen - als ganzes ist seine Begabung doch nur Durchschnitt.“²⁵⁷

Die Sommerausstellung 1929 der Galerie Schulte zeigte den „Künstlerbund Block“. „Fritz Wildhagen beherrscht die Kunst, alltägliche Landschaftsmotive lebendig zu gestalten. Von Franz Türcke sind die stillebenhafte braungraue „Backstube“ und zwei auf rotbraune Farbskala gestellte Landschaften gereifte Leistungen. Johannes Hänsch kommt in breitgespachtelten Naturausschnitten zu knapperem malerischen Ausdruck als früher. Hans Stoll steht in den dunklen grünschwarzen Landschaftsstilisierungen unter dem Einfluss von ter Hell und Erich Müller ist um die koloristischen Reize pittoresker süddeutscher Städtchen bemüht.“²⁵⁸ Neben dem „Block“ vertrat der Kunstsalon Schulte auch die „Zunftstätte“, in der Hänsch ebenfalls Mitglied war. Die wiederholte Einbringung in kleinere Künstlergruppen weist auf sein Interesse an beruflicher Profilierung außerhalb des VBK hin. Im März 1929 berichtete die „Berliner Börsenzeitung“: „Ein seelenvoller Landschaftler ist Johannes Hänsch: ‚Oberhalb Brückenberg‘, ‚Spätsommer‘, ‚Am Heidereuter See‘. ... Es ist mir eine freudige Pflicht, immer wieder auf die Künstler hinzuweisen, die der Heimat Erde treu verwurzelt sind. Sie brauchen heute besondere Liebe und Stützung.“²⁵⁹ Weitere Mitglieder der Gruppe waren H. von Rappert - Bismarck, Elfriede Jungk und Joseph Damberger.²⁶⁰

Das „Kartell der vereinigten Verbände bildender Künstler Berlin e.V.“ veranstaltete die Große Berliner Kunstausstellung 1928 vom 9. Mai bis Ende Juli. Im Katalog wurde jeder Künstlername mit einem Kürzel seiner Vereinszugehörigkeit gekennzeichnet. Mitglieder des VBK erhielten die

Alle genannten Künstler sind Mitglieder des VBK. Der Kunstsalon Schulte zeigte auch vor 1928 Werke des „Block“. 1929 stellt Hänsch sowohl im Frühjahr als auch auf der Sommerausstellung der Galerie Werke vor.

²⁵⁷ Berliner Börsen - Zeitung Nr. 512, Mittwoch, 31. Oktober 1928, 4; Paul Friedrich: Kunstausstellungen

²⁵⁸ Berliner Börsenzeitung, „75 Jahre B.B.“, 1. Juli 1930, Teil II, 106

²⁵⁹ Berliner Börsenzeitung Nr. 142, Montag, 25. März 1929; Paul Friedrich: Kunstsalon Schulte.

²⁶⁰ Im August 1929 zeigt der Kunstsalon seine Sommerausstellung, die der „Berliner Lokalanzeiger“ vom 24.8.1929 unter dem Titel „Berliner Landschaftler“ besprach. Der Vorstellung des gezeigten Lebenswerkes von Richard Eschke folgte die Besprechung der rund eine Generation jüngeren Künstler des „Künstlerbund Block“, die vor allem in ihrer geleisteten Entwicklung anerkannt wurden. Abschließend wurde kurz auf den einzeln ausstellenden C. Kayser-Eichberg eingegangen und Louis Lejeune gewürdigt.

Räume 1-7 und 16-17 zur eigenverantwortlichen Hängung. Hänsch beteiligte sich mit „Sommertag an der Löcknitz“ und „Riesengebirgstanne Fischbach“. ²⁶¹

1929 beteiligte sich Hänsch an der GBK 1929 nur mit einem Werk. Sein Hauptinteresse gehörte der Ausstellung „Hundert Jahre Berliner Kunst“, die der VBK im selben Jahr ausrichtete. ²⁶² Die Betitelung der Ausstellung und der damit erhobene Anspruch auf repräsentative Auswahl wurde aus Vereinssicht damit legitimiert, dass ohne die im VBK organisierten Künstler eine Darstellung Berliner Kunst nicht möglich sei. Kern erklärte innerhalb der „Ziele der Ausstellung“, dass seit den 80er Jahren unter Liebermann Berlin die Führung der deutschen Kunst vor München und Düsseldorf übernommen habe. Die Niederschrift einer Entwicklung Berliner Kunst sei ohne die Leistung des VBK unmöglich. Bis zur Gründung der Secession 1899 sei sie sogar identisch. „Der Niederschlag dieser großen, geistigen Bewegung ist in den zahlreichen Werken zu finden, die eine ausgesprochen impressionistische oder doch zwischen dem Impressionismus und älteren Kunstanschauungen vermittelnde Anschauung bekunden. Werke dieser Art bilden die überwiegende Mehrheit der zwischen den Jahren 1890 und dem heutigen Tage entstandenen Arbeiten von Mitgliedern des Vereins.“ ²⁶³ Werke des Expressionismus und der Neuen Sachlichkeit treten demgegenüber zurück. Dem Verein sei der Vorwurf gemacht worden, in den letzten Jahrzehnten zu konservativ zu sein. „Seine Aufgabe war und ist die, nicht für eine bestimmte Richtung einzutreten, sondern alles Gute zu fördern.“ ²⁶⁴ Die Ausstellung wolle mitbauen an der Zukunft Berliner Kunst.

Das Interesse an einer Leistungsschau des VBK war hausintern begründet, im Vordergrund stand jedoch der aktuelle, wirtschaftliche Bedarf: „Das allgemeine Interesse an Dingen der Kunst ist in unserem Zeitalter der Kunst zurückgegangen. Ganz besonders betroffen davon wird die Malerei, deren soziologische Verbindung mit den Ansprüchen und Bedürfnissen des Lebens gelöst ist. ... Kunstwerke zu besitzen, gilt heute nicht mehr als geistige Verpflichtung, sondern wird, aus Missverständnis oder Not, als Luxus aufgefasst.“ ²⁶⁵

Die Berliner Börsen - Zeitung berichtete in vier Artikeln über „Hundert Jahre Berliner Kunst im Ausstellungspalast“ und stellte zuerst das Wirken verstorbener Berliner Künstler vor. Am 18. Mai 1929 erschien als Unterhaltungsbeilage der Artikel IV „Die Lebenden“, von Paul Friedrich. Nach Karl Hagemeister wurde Johannes Hänsch als „tüchtiger Stimmungslandschafter“ unter Bezugnahme auf sein Werk „Friedhof im Winter“ genannt. Der Artikel schloss: „Der größte Teil dessen, was der lebende Nachwuchs des V.B.K. gibt, ist anständige Fortbildung der Tradition. Möchte dem Verein im Verlaufe des nächsten Säkulums ein neuer größerer künstlerischer Aufschwung beschieden sein!“ Der Bericht erwähnte nicht, dass die Ausstellung ausschließlich Künstler des VBK vorstellte. Weitere, das Berliner Kunstleben prägende Strömungen wurden weder vom Autor mitgedacht noch als vom Leser erwartet angenommen. Hingegen erklärte Kern die zukünftige Vereinsaufgabe: Von den älteren Generationen solle der Idealismus gelernt und der Weg zurück zur Natur gefunden werden. Dieser Vermittlungsgedanken wurde bildnerisch als erfolgreich durchgeführt belegt, indem Werke der nachfolgenden, um 1875 - 1885 geborenen Mitglieder gehängt wurden. Johannes Hänsch zeigte eine frühe Arbeit von 1904 „Friedhof im

²⁶¹ Albrecht, Bremer, Müller, Roloff, Sperling, Stoll, Türcke und Wildhagen stellen ebenfalls als Mitglieder des VBK aus. Adolf Harten und Georg Ehmig gehörten zu den freien Einsendern. „Sommertag an der Löcknitz“, sowie Werke von Ehmig, Stoll und Müller wurden im Katalog abgebildet.

²⁶² Der VBK hatte 1929 1500 Mitglieder und weitere Ehrenmitglieder.

²⁶³ Hundert Jahre Berliner Kunst 1929, Die Ziele der Ausstellung, G.J. Kern, 12

²⁶⁴ ebd., G.J. Kern, 1

²⁶⁵ ebd., 14

Winter“ und eine zweite von 1923 „Frühlingsnachmittag am Bach“, um seine Entwicklung als freier Künstler ablesbar werden zu lassen.²⁶⁶

Die Eigendefinition des VBK als Traditionsverein wurde Ende der 20er Jahren zum Hemmschuh künstlerischer Innovation. Das Vereinshaus bot aber den immer wichtiger werdenden Schutzraum für einen intensiven Austausch. Der familiäre Charakter gesellschaftlicher Ereignisse erfüllte noch seine Funktion, eine Vereinzelung der Künstler aufzufangen. Auch Hänsch traf hauptsächlich hier mit Richard Albitz, Hans Bremer und anderen zusammen. Bereiche, die der VBK nicht abdecken konnte, wurden von privaten Künstlervereinen übernommen.

²⁶⁶ Es werden auch Werke von Hans Bremer, Eugen Bracht, Erich Martin Müller, Albert Hertel und Friedrich Kallmorgen gezeigt.

2.5.4 Hänschs Engagement für den „Künstlerbund Berliner Norden e.V.“

Ende der 20er Jahre begannen Johannes Hänsch und Künstler seines beruflichen Umfeldes, auf propagandistische Maßnahmen der Politik zum Vorteil eines Ablenkens von inländischen Entwicklungen zu reagieren. Die wachsende Gefährdung des Lebens bei verbaler Äußerung Einzelner führte um 1930 zum Zusammenschluss der Künstlergruppe „Pankower Künstler. Mit der Konstituierung wurde auf das Recht auf Individualität als Künstler und Privatperson insistiert. „Im Jahre 1931 konnten die Pankower Künstler nach langwierigen Vorarbeiten ihre erste Ausstellung im Schloss Niederschönhausen eröffnen.“²⁶⁷

Die Anzahl der Vereinsmitglieder wuchs von 34 im Jahr 1931 auf 45 im Jahr 1939. Zu ihnen gehörten neben Johannes Hänsch auch Richard Albitz, Paul Kuhfuß, Hilde Zeller und das Ehepaar Franz und Margarethe Stock. Über die Mitgliedschaft und Werkpräsentation von Malschülerinnen und Jungkünstlern gelang die Verjüngung des Künstlerbundes. Er organisierte Ausstellungen, druckte Künstler- und Werkverzeichnisse mit Verkaufspreisangaben und verlangte Eintritt. Die aktive Einforderung eines Meinungsaustauschs und die Inanspruchnahme des Berliner Publikums belegten das Interesse der Gründer, als Privatpersonen am gesellschaftspolitischen Leben teilzunehmen. Mit der Vereinsgründung traten die Künstler als politisch handelnde Deutsche auf, die im Verständnis von Angebot und Nachfrage den Kunstmarkt bereichern wollten; Hänsch stellte hier und nicht auf den Großen Berliner Kunstausstellungen Aquarelle aus.

Der Erfolg veranlasste die Künstler, sich 1934 als „Künstlerbund Berliner Norden e.V.“ (KBN) registrieren zu lassen. Paul Kuhfuß, der sich als Secessionist verstand, und der Novembrist Franz Stock gehörten zu den Gründungsmitgliedern. Die Vereinsgründung widersprach der gesellschaftspolitisch nahegelegten Unterordnung in die Fiktion der Gemeinschaft eines Volkes, das in der vermeintlichen Bedrohung durch Unbekanntes vorgab, klassenlos zu werden.²⁶⁸ Die „...lose geformte Künstlervereinigung, die tunlichst darauf achtete, nicht mit einem künstlerischen oder gar politischem Programm an die Öffentlichkeit zu treten. ...einen Freiraum finden, um mit Kunst, die nicht der gleichgeschalteten Ästhetik entsprach, an die Öffentlichkeit zu gehen.“²⁶⁹

Regelmäßig zu konzipierende Ausstellungen führten zur konstruktiven Reflexion. Eine Abschottung durch innere Emigration konnte verhindert werden.²⁷⁰

Jedoch war auch der KBN wachsender Infiltration ausgesetzt. Die zunehmende politische Kontrolle ab Mitte der 30er Jahre durch aufzunehmende, nationalsozialistisch orientierte Künstler untergrub die progressive Konzeption des Vereins und führte zu stagnierenden Neuaufnahmen. Hänsch schränkte sein Engagement ein, erklärte sich aber bereit, die Jury und Hängekommission der Ausstellung im Schloss Niederschönhausen vom 19. Mai bis 16. Juni 1935 zu übernehmen.²⁷¹ Paul Kuhfuß arbeitete mit ihm zusammen. Der Verein gab eine Werkliste mit Preisen heraus. Ein ausführlicher Begleittext zum Anspruch der Künstler auf den Ausstellungsort Schloss Niederschönhausen schloss den Text und wies auf ihre Sorge hin, zukünftig nicht mehr

²⁶⁷ vgl. das Ausstellungsprogramm der Ausstellung „Pankower Künstler“ vom Mai – Juni 1935, Über die mit dem Ausstellungsort Schloss Niederschönhausen verbundenen Absichten der Künstler

²⁶⁸ s. a. Dahrendorf, 156f

²⁶⁹ Wieland Barthelmess, Franz und Margarete Stock, copyright Galerie am Gendarmenmarkt, 10117 Berlin, Mohrenstr. 30 Ausstellungspublikation zur Ausstellung 10/2000 bis 1/2001 (mit Unterstützung der Stock Tochter Eva Scherbarth)

²⁷⁰ s.a. Wietek, 12

²⁷¹ Zeitzeuge W.: Hänsch arbeitete auch für den VBK als Hängemeister.

ausstellen zu können. Die Ausstellung umfasste über zweihundert Werke. Hänschs Preise für seine Ölgemälde lagen zwischen RM 1200.- und RM 150.-. Dem Titel nach bot er fünf Landschaften zum Verkauf an. Ein Selbstporträt wurde ohne Preis aufgeführt. Ein Titelvergleich Hänsch – Zeller belegte die anhaltende Tätigkeit Hänschs als Hilde Zellers Lehrer.²⁷² Als Protektor wurde Kreisleiter Bürgermeister Bombach benannt, die Leitung hatte F. Hildebrandt.²⁷³ Mit seinem Vereinsbeitritt fanden nationalsozialistisch motivierte Werke Raum. Folgende Ausstellungen zeigten, dass die Künstler ihre Werke auszustellen vermochten, solange sie einer Präsentation einiger Werke eindeutig nationalsozialistischer Interessenlage zustimmten. Zum Jahreswechsel 1939/1940 veranstaltete der „KBN“ eine Ausstellung mit dem Titel „Malerei Grafik Plastik im Schloss Niederschönhausen“.²⁷⁴ Der Katalog nannte weder Protektor noch Leitung oder Jury. Keinerlei Begleittext rahmte das Verzeichnis der Künstler, Werke und Technikangaben. Das Verzeichnis belegt, dass fast ebenso viele Aquarelle wie Ölgemälde gezeigt wurden; dies könnte mit wachsender Materialknappheit in Zusammenhang stehen. Paul Kuhfuß stellte nicht aus. Albitz zeigte dreizehn, Hänsch neun, Richter und Zeller je drei Arbeiten. Zwei Arbeiten Hänschs waren Aquarelle; unter den gezeigten 7 Ölgemälden wurde ein Selbstporträt genannt²⁷⁵.

Fritz Hildebrandt gehörte nicht mehr zu den Ausstellern. Nun präsentierten Johannes Klewitz, J.H. Pagels und Adolf Wamper dem Titel nach der nationalsozialistischen Idee verpflichtete Werke. Auch bei einigen Neumitgliedern erschienen Werktitel, die der gleichen politischen Orientierung zuzuordnen waren.

1942 konnte der „Künstlerbund Berliner Norden“ nicht mehr im Schloss ausstellen²⁷⁶ und zeigte seine „Kunst – Ausstellung, Malerei und Grafik, Plastik“ in der Knabenschule in der Wollankstraße 12.²⁷⁷ Der Ausstellungsumfang reduzierte sich auf annähernd 100 Werke. Hänsch zeigt 4 Ölbilder, „Ilsetal“, „Geising im Erzgebirge“ und zwei „Märkische Landschaften“, Albitz stellt vier Gemälde, sowie Zeichnungen und Raierungen vor. Jetzt beanspruchten Bildhauerarbeiten und schließlich, unter der Benennung als „Propaganda für Arbeitsbeschaffung“, Entwürfe zum künstlerischen Schmuck von Gebäuden der öffentlichen Hand Ausstellungsraum. Albitz zeigte Aquarellskizzen zum Schmuck von Schulen/Gemeinschaftsräumen, Hänsch Ölskizzen zu den 4 Jahreszeiten zum künstlerischen Schmuck einer Schule.

²⁷² Johannes Hänsch: „Krumme Laake“, „Ober-Hasling bei Meran“, „Fahrt ins Blaue“, „Schlachtensee im Winter“, „Am Regenbogensee(Frühling)“, „Selbstbildnis“; Hilde Zeller: „In den Gosener Bergen“, „Regenbogensee“, „Wilhelmshagen“, „Heinitzsee“, „Am Bach - Friedrichshagen“, „Gutskoppel - Friedrichshagen“, „Alt - Rahnsdorf“; Richard Albitz: „Schafschur“, „Elbfähre (Pretzsch)“, „Märztag an der Elbe“, „Lübars im Schnee“, „Kleinstadtwinkel“, „Winter in Farchant“; Paul Kuhfuß: „Blumen und Früchte“, „Boote am Strand“, „Haus des Fischers“, „Vor der Trattoria“, „Das gläserne Hus“, „Verräter Judas“.

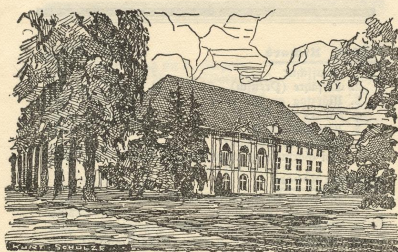
²⁷³ Ausstellungskatalog „Pankower Künstler“ im Schloss Niederschönhausen, 19. Mai - 16. Juni 1935

²⁷⁴ Die Ausstellung findet vom 10.12. 1939 bis zum 1.2. 1940 statt.

²⁷⁵ Die 7 Werke werden im Werkverzeichnis unter 1939 angeführt, da der Ausstellungsbeginn im Dezember 1939 liegt.

²⁷⁶ Stationen der Moderne, Andreas Hüneke, 48: Schloss Niederschönhausen wird seit August 1938 als Depot für „international verwertbare“ Werke genutzt.

²⁷⁷ 9. bis 31. Oktober 1942 in der Wollankstraße 132, Knabenschule



19. Mai—16. Juni 1935.

Ausstellung

Dankower Künstler

im Schloß Niederschönhausen
Öffnet täglich von 10—19 Uhr.



Protokoll: Kreisleiter Bürgermeister Bombach
Leitung: Frh. Hildebrandt

Jury und Hängekommission:

Leiter: H. H. H.

Mitarbeiter: K. H. F., L. A. H., P. E. T.

Eintritt: 25 Pfg.

Erwerbstote und Jugendliche . . . 10 Pfg.

Führer 10 Pfg.

Hänsch, Johannes

| | |
|---------------------------------|--------|
| 38. Krumme Saale | 1200,— |
| 39. Ober-Häufig bei Meran | 400,— |
| 40. Fahrt ins Blaue | 600,— |
| 41. Schlachtensee im Winter | 150,— |
| 42. Am Regenbogensee (Frühling) | 150,— |
| 43. Selbstbildnis | —,— |

Hildebrandt, Frh.

| | |
|--------------------------|-------|
| 44. Unser Führer | 800,— |
| 45. Oberhavel | 200,— |
| 46. Rathaus Dankow | 250,— |
| 47. Dankower Wochenmarkt | 220,— |
| 48. Blühende Wiege | 160,— |
| 49. Winter | 160,— |
| 50. Selbstbildnis | —,— |

Nürnberg, Reichsparteitag

| | |
|---|-------|
| 51. Vorheimarsch der „120 000“ | 150,— |
| 52. Anmarsch über die Gleichheitsbrücke | 80,— |
| 53. Fahnenanmarsch an der Seppelin-Wiese | 60,— |
| 54. Scheinwerferlicht | 30,— |
| 55. Königsstraße | 80,— |
| 56. Albrecht-Dürer-Platz | 60,— |
| 57. Braune Wogen | 50,— |
| 58. Sonnenaufgang a. d. Sebalduskirche | 40,— |
| 59. Stadion | 40,— |
| 60. Pfannenschmidtgasse | 40,— |
| 61. Zw. Schloß u. Albr.-Dürer-Haus | 80,— |
| 62. Das rote Licht. Beginn des Feuerwerks | 35,— |
| 63. Fadelzug der Amtswalter | 50,— |
| 64. Der Tag von Potsdam | 25,— |
| 65. Der Tag von Potsdam | 40,— |
| 66. Der Tag von Potsdam | 40,— |
| 67. Der Tag von Potsdam | 50,— |

Nürnberg und Potsdam, Preise für je ein Duplikat.

Hoffmann, Elsa

| | |
|--|-------|
| 68. Dächer am Gesundbrunnen | 500,— |
| 69. Bild auf die Gedächtniskirche | 350,— |
| 70. Hochstraße mit Bahnhof Gesundbrunnen | 500,— |
| 71. Selbstbildnis | 200,— |

Jacnicke, Bruno

| | |
|---------------------------|-------|
| 72. Pechstein | 50,— |
| 73. Vortrühling | 50,— |
| 74. Schloßkirche in Buch | 15,— |
| 75. Havel bei Bredereiche | 150,— |
| 76. Wobliß | 150,— |

Jäger, Curt

| | |
|-----------------------|-------|
| 77. Kadeplatz am Rhin | 125,— |
| 78. Selbstbildnis | —,— |

| | |
|--------------------------------|------|
| 79. Maler Jaenicke | 75,— |
| 80. Gartentor Hahns Landhaus | 75,— |
| 81. Früher Morgen an der Oerke | 75,— |
| 82. Herbsttag bei Stolpe | 45,— |
| 83. Heidegasthof | 45,— |

Kasper, Oskar

| | |
|---------------------------------|-------|
| 84. Kreuzfig. | 300,— |
| 85. Rattenberg am Inn | 250,— |
| 86. Mädchen beim Strümpfstopfen | 300,— |
| 87. Märkische Seen | 225,— |
| 88. Der Holzwinkel | 75,— |
| 89. Herrenberg in Württ. | 60,— |
| 90. Gasse in Lübeck | 60,— |
| 91. Kleinfadtmotiv | 60,— |
| 92. Kirchlein im Altmühltal | 50,— |
| 93. Brückenmotiv (Altmühltal) | 60,— |
| 94. Selbstporträt | —,— |

Kusterka, Alfred

| | |
|-----------------------------|-------|
| 94. Feldweg | 180,— |
| 95. Kalkbergwerk Rüdersdorf | 200,— |
| 96. Das Wiesenhaus | 200,— |
| 97. Fräulein E. | —,— |
| 98. Sinnende Frau | —,— |
| 99. Selbstbildnis | —,— |

Kuhfuß, Paul

| | |
|-------------------------|-------|
| 100. Blumen und Früchte | 350,— |
| 101. Boote am Strand | 300,— |
| 102. Haus des Fischers | 200,— |
| 103. Vor der Trattoria | 180,— |
| 104. Das gläserne Haus | 150,— |
| 105. Verräter Judas | 120,— |

Krückeberg, Hans

| | |
|--|--------|
| 106. Kinderkopf | 400,— |
| 107. Kinderköpfchen | 350,— |
| 108. Junges Kind, Bronze | 450,— |
| 109. Reh, Bronze | 1500,— |
| 110. Bär, Gips, Bronze getönt. In Bronze | 1200,— |
| 111. 2 Gruppenfiguren für Toreingang | 75,— |
| 112. Bildnislopf | —,— |
| 113. (Oberstudiendirektor Dr. Boltermann) | 300,— |
| 114. Charakterstudie (Anarchist) | 300,— |
| 115. Jünglingslopf (gefallener Kriegsfreiwilliger) | 300,— |
| 116. Helmut (Toad) | 300,— |
| 117. Jünglingsbildnis | 300,— |
| 118. Arbeiterinvalide | 300,— |
| 119. Schillerherme, Entwurf | 100,— |
| 120. Torwächter (2 Hunde) | 100,— |

| Lauth, Alfred | RM. |
|-------------------------------------|-------|
| 119. Frühherbsttag an d. Stepnitz | 350,— |
| 120. Klippen bei Mllinge (Bornholm) | 250,— |
| 121. Herbsttag an der Glinz, Mlgau | 250,— |
| 122. Bei Säbars | 40,— |
| 123. Bei Schildow | 40,— |

Müller, Berthold †

Gedächtnisausstellung.

| | |
|---------------------------|---------------|
| 124. Sonnenrosen | unverkäuflich |
| 125. Frau des Malers | unverkäuflich |
| 126. Catrafee | unverkäuflich |
| 127. Breittopf, Ferleiten | unverkäuflich |
| 128. 5 Aquarelle | unverkäuflich |

Müller, Bruno

| | |
|----------------------------------|-------|
| 129. Boote am Strand | 120,— |
| 130. Blumengarten am Fischerhaus | 120,— |
| 131. Strandweg | 120,— |
| 132. Dünen am Abend | 120,— |
| 133. Pittfopper am Haff | 120,— |
| 134. Dorf in den Dünen | 120,— |
| 135. Boot kommt zurück | 120,— |

Ortel, Herbert

| | |
|-----------------------------|--|
| 136. Stilleben mit Früchten | |
| 137. Blumenstilleben | |
| 138. Kinderbild | |

Petri, Otto

| | |
|------------------------------|---------------|
| 139. Faun und Frosch, Holz | 500,— |
| 140. Porträt des Herrn J. | unverkäuflich |
| 141. Kinderbüste | unverkäuflich |
| 142. Kinder-, „Porträtbüste“ | unverkäuflich |
| 143. Unschleichender Löwe | 120,— |
| 144. Selbstporträt | —,— |
| 145. Rita, Porträt | 120,— |

Palandt, Kurt

| | |
|---------------------------------|-------|
| 146. Landschaft mit Segelboot | 330,— |
| 147. Landschaft mit Landungsteg | 330,— |
| 148. Jolle im Schilf | 90,— |
| 149. Boot am Steg | 90,— |
| 150. Fischerboot | 90,— |

Polus, Otto

| | |
|----------------------------|-------|
| 151. Vor dem Gewitter | 300,— |
| 152. Stilleben | 300,— |
| 153. Selbstporträt | 220,— |
| 154. Gärtnerinnen | 180,— |
| 155. Romantische Ede | 180,— |
| 156. Dorfbrüchling | 180,— |
| 157. Herbstregatta 1934 I | 90,— |
| 158. Herbstregatta 1934 II | 90,— |

Reck, Willy

| | |
|---|-------|
| 159. Stilleben mit Äpfeln und weißem Tuch | 300,— |
| 160. Märkische Mühlenlandschaft | 200,— |

Rydziwski, Georg

| | |
|------------------|-------|
| 161. Straßenecke | 180,— |
|------------------|-------|

Scholz, Wrede, H.

| | |
|------------------------------|------|
| 162. Bildnis einer Friesin | 60,— |
| 163. Herbstabend bei Spandau | 25,— |
| 164. Kinderbildnis | 40,— |
| 165. Herrenbildnis | 35,— |
| 166. Kapitänsfrau in Wustrow | 35,— |
| 167. Eichengruppe | 15,— |

Stoß, Franz

| | |
|--|---------------|
| 168. Don Quijote erblickt die Windmühlen | 370,— |
| 169. Tischgesellschaft | 525,— |
| 170. Raft auf dem Ausflug | 400,— |
| 171. Straße im Winter | 280,— |
| 172. Am Fenster | unverkäuflich |
| 173. Frau mit Kind | unverkäuflich |

Stoß, Margarete

| | |
|-------------------------|---------------|
| 174. Eva Stoß | unverkäuflich |
| 175. Bildnis in Schwarz | unverkäuflich |
| 176. Bildnis | unverkäuflich |
| 177. Insel Möden | unverkäuflich |
| 178. Kinderbildnis | unverkäuflich |
| 179. Wasserholer | unverkäuflich |

Stolzenhain, Erna

| | |
|----------------|-------|
| 180. Stilleben | 200,— |
| 181. Anemomen | 80,— |

Stopp, Max

| | |
|---------------------------------|---------------|
| 182. Weiblicher Akt | 100,— |
| 183. Mädchenkopf | 75,— |
| 184. Bildnisbüste des Malers E. | unverkäuflich |
| 185. Bildnisbüste des Dr. B. | unverkäuflich |
| 186. Ballspielerin, Statuette | 40,— |

Verch, Kurt

| | |
|---------------------|-------|
| 187. Jäger und Hund | 120,— |
| 188. Weiße Kuh | 100,— |
| 189. Mann mit Kind | 250,— |
| 190. Dorfbrüchling | 35,— |
| 191. Kopfweiden | 25,— |

Völter, Paul

| | |
|---|---------------|
| 192. Selbstporträt | unverkäuflich |
| 193. Mein Vater und meine Tochter | unverkäuflich |
| 194. Aufziehendes Gewitter | 200,— |
| 195. Bei Eisenstein im bayerischen Wald | 200,— |

| | RM. |
|---------------------------|-------|
| 197. Bei „Neue Mühle“ | 150,— |
| 198. Schlosspark Buch | 50,— |
| 199. Im bayerischen Wald | 50,— |
| 200. Dreiflüßel Passau | 50,— |
| 201. Mühle bei Lehnin | 35,— |
| 202. Jagdschloß Grunewald | 35,— |

Wichert, Ernst

| | |
|--------------------------------------|-------|
| 203. Märkische Eichen | 550,— |
| 204. Kreuz im Gebirge | 200,— |
| 205. Aus Gerona (Spanien) | 200,— |
| 206. Spanisches Straßenbild (Gerona) | 100,— |

Winkelmann, Werner

| | |
|--------------------------------|-------|
| 207. Parklandschaft | 150,— |
| 208. Landschaft mit Bauernhaus | 160,— |

Zeller, Hilde

| | |
|---|-------|
| 209. In den Gofener Bergen | 170,— |
| 210. Regenbogensee | 170,— |
| 211. Wilhelmshagen | 170,— |
| 212. Heinichsee | 120,— |
| 213. Am Bach — Friedrichshagen | 120,— |
| 214. Gutsdoppel — Friedrichshagen | 120,— |
| 215. Alt-Rahnsdorf | 100,— |
| 216. Bildnis Hilde Zeller, gemalt von Müller-Schönfeld | —,— |

Auskunft jeder Art wird an der Kasse
gern erteilt.

Notizen.

Schloß Niederschönhausen.

Im Jahre 1931 konnten die Pankower Künstler nach langwierigen Vorarbeiten ihre erste Ausstellung im Schloß Niederschönhausen eröffnen. Das in das fette Grün des Schloßparkes gebettete Haus war der Künstlerchaft schon lange Jahre als das Ideal eines Ausstellungsraumes für den nördlichen Teil der Reichshauptstadt erschienen, der an geeigneten Räumlichkeiten für derartige Veranstaltungen mehr als arm ist. Und es zeigte sich, daß der schöne, helle und lustige erste Stock des Schloßes tatsächlich fast ideal zu nennen war. Die Unterteilung in einzelne Zimmer von verschiedener Größe ermöglicht nicht nur eine erstrebenswerte Unterscheidung der Ausstellungswerke nach künstlerischen Gesichtspunkten, darüber hinaus geben die Ueberreste aus den großen Zeiten des Schloßes, Kamine, Spiegel und meisterhafte Stuckbildwerke einen Rahmen für eine Kunstausstellung, wie er intimer und reizvoller vielleicht kaum ein zweitesmal zu finden ist.

Etwa 100 Jahre mag das Schloß im Dornröschenschlaf gelegen haben, ehe es durch den Künstlerbund zu neuem Leben erweckt wurde. Nur ganz alte Berliner werden sich der Doppelposten noch erinnern, die vor einigen Jahrzehnten vor ihren schwarzweißen Schilderhäusern standen. Mit den Posten wich letztes Leben, und die Öffentlichkeit hörte eigentlich nur noch vom Schloß, wenn sich Einbrecher oder Brandstifter aus diesen oder jenen Gründen dafür interessiert hatten. Das Schloß verfiel der Vergessenheit.

Und dabei lohnt es sich, der Geschichte des schlichten Bauwerkes einmal kurz nachzuspüren. Sie geht zurück auf das Jahr 1662, in dem Graf Dohna, Generaladjutant des Großen Kurfürsten, seiner Frau, einer blumenliebenden Holländerin, das Grundstück in Niederschönhausen erwarb, um dort ein „petit palais“ zu errichten. Nach seinen eigenen Zeichnungen entstand ein hufeisenförmiger Bau, ein Sommerhaus mit allen Schönkelteln seiner Zeit, in dem der Große Kurfürst häufiger Gast war. Nachdem Schloßhauptmann von Grumbow vorübergehend Besitzer war, kam das Schloß in den Besitz des kurfürstlichen Hauses selbst. Friedrich I. ließ es durch Cosander von Goethe, den großen Gegenpieler Schütters, umbauen. Der Umbau wurde gründlich vorgenommen, es blieb vom Dohnaischen Bau nichts übrig als die Grundmauern. In den hierauf folgenden Jahren stand das Schloß mehrfach im Mittelpunkt der preussischen Geschichte. Die Verhandlungen mit dem Wiener Hof, die die Erhebung des Herzogs von Preußen zum Könige bezweckten, wurden hier geführt, und am 6. Mai 1701 bewogte sich der gewaltige und von zeitgenössischen Schriftstellern begeistert besungene Krönungszug von Niederschönhausen über Pankow und die Schönhauser Allee nach Berlin. Der Nachfolger des 1. preussischen Königs, der Soldatenkönig, hatte für Niederschönhausen erheblich weniger Interesse als für seine langen Kerkel, und so kam es, daß Niederschönhausen für fast ein halbes Jahrhundert ungenannt blieb.

Erst als Friedrich der Große, der es auf einer Wagenfahrt von Rheinsberg aus kennen gelernt hatte, das Schloß zur Residenz seiner Gemahlin, der Braunschweiger Prinzessin Elisabeth Christine, erhob, gab es neues Leben am Ufer der damals fischreichen und oftmals unbändigen Pante. Keinesfalls herrschte, wie vielfach angenommen wird, Jammer und Elend im Schloß. Dazu hatte die Königin, eine resolute und in allen Dingen des Lebens Harblickende Frau, keine Zeit. Sie stellte sich konsequent in den Mittelpunkt des gemeindlichen Lebens von Niederschönhausen, es gab Empfänge, Theater und Festlichkeiten auf der einen, Laufen, Hochzeiten und Patenschaften auf der anderen Seite. Die Feste waren zwar weniger prunkvoll als die in Sanssouci, sie trugen aber den ungeszwungenen und stilvollen Charakter ländlicher Freiheit in sich. Im Jahre 1779 starb Elisabeth Christine in Niederschönhausen, das sie nur verlassen hatte, als 1763 die Russen sengend und mordend dort erschienen.

Die Rolle des Schloßes in der Geschichte war damit zu Ende. Reisende Fürstlichkeiten wohnten noch zuweilen darin, es war der Sommerfisch für Mitglieder des Herrscherhauses, und die Kinder der Königin Luise wurden hier erzogen. Schließlich aber wurde es zur Abstellkammer der Museen degradiert, die Seidenbespannungen der Wände wurden entfernt, die Möbel fortgebracht.

Den Pankower Künstlern blieb es vorbehalten, es der Öffentlichkeit wieder zugänglich zu machen. Er hat also neben seiner Absicht, der Bevölkerung des Nordens die Schöpfungen der schönen Künste zu vermitteln, eine zweite nicht minder wichtige Mission erfüllt: er hat ein Bauwerk von großer historischer Bedeutung der Vergessenheit entzissen. Man danke ihm dafür!

D. Jacobi.

Gießmann & Wartsch G. m. b. H., Berlin-Pankow.

Katalog und Preisliste der Ausstellung Pankower Künstler 1935, Privatbesitz²⁷⁸

²⁷⁸ Zu den Absichten der ausstellenden Künstler s. Text auf der Rückseite des Faltblattes „Schloß Niederschönhausen“

Künstlerbund Berliner Norden E. O.

Berlin-Pankow, Neue Schönholzer Straße 9
Fernsprechkreis 48 57 71, von 11 bis 15 Uhr

Kunst-Ausstellung

Malerei
Graphik
Plastik

im

Schloß Schönhausen

10. Dezember 1939 bis 1. Februar 1940

Geöffnet: Werktags u. sonntags von 10 Uhr bis Eintritt der Dunkelheit

Auskunft über Preise usw. an der Kasse!

| | | |
|--------------------------|--|--------------|
| Müh, Richard | 1. Flughafenneubau Tempelhof | Öl |
| | 2. Morgenstimmung | Öl |
| | 4. Elbfähre | Öl |
| | 5. Alexanderplatz | Öl |
| | 6. Golpa Fischornwitz, Triptichon | Öl |
| | 7. Feuerschiff Elbe | Öl |
| | 8. Wildenten am Winterbach | Öl |
| | 9. Fischerei an einer Elbbühne | Öl |
| | 10. Klavierfoto | Aquarell |
| | 11. Vom Spiegel | Aquarell |
| | 12. Verschnittene Lauben | Aquarell |
| | 13. Döjper | Aquarell |
| | 14. Bamberg's Türme | Aquarell |
| | | |
| Bartelt, Otto | 15. Blumenstrauch | Öl |
| | 16. Bauerngarten | Öl |
| | 16a Bootswerft | Holzchnitt |
| Beck, Anni | 17. Panther | Bronze |
| | 18. Mädelhund | Gips |
| | 19. Windhund | Keramik |
| | 20. Kleiner Bär | Keramik |
| | 21. Orje, Leihgabe des Berliner Zoo | Bronze |
| Binder, Eduard | 22. Studienköpfe | Schabtechnik |
| | 23. Weißer Turm | Aquarell |
| Bormann, Ferdinand | 24. Buchenwald | Öl |
| Dr. med. Deutsch, Werner | 25. Winterstimmung; Rheinsberg | Öl |
| Dorfsfeld, Georg | 26. Mädchenakt | Öl |
| | 27. Sonnenwendfeier | Öl |
| | 28. Tiroler | Öl |
| | 29. Schwäbmer Bauer | Öl |
| | 30. Fotos zu Teppichen im Luftfahrtministerium | |
| Dahle, Adolf | 31. Sandgrube in Oker, Harz | Aquarell |
| | 32. Morgenritt | Aquarell |
| | 33. Fabrik | Öl |
| Dier, Amadeus | 35. Altzeichnung | Zeichnung |
| | 36. Altzeichnung | Zeichnung |

| | | |
|----------------------|------------------------------------|--------------|
| Eger, Agnes | 37. Der Geiranger Fjord | Öl |
| | 38. Schloß Schönhausen | Öl |
| | 39. Frühling im Schloßpark | Öl |
| | 40. Trudi | Kohle |
| | 41. Winterfonne | Aquarell |
| Gegloff, August | 42. Dorf Kübars | Öl |
| | 43. Kähne (unverkäuflich) | Pastell |
| | 44. Neubild (unverkäuflich) | Pastell |
| Hänsch, Johannes | 45. Krumme Lake | Öl |
| | 46. Schellenbach | Öl |
| | 47. Heintzsee | Öl |
| | 48. Heintzsee im Herbst | Öl |
| | 49. Heiderenteersee im Herbst | Öl |
| | 50. Wupatssee im Herbst | Aquarell |
| | 51. Waldluch | Aquarell |
| | 52. Bräutigam | Öl |
| Hildebrandt, Richard | 53. Laßt uns die Häupter bekränzen | Öl |
| | 54. Frühlingsmorgen in Toppot | Aquarell |
| | 55. Tal bei Danzig | Aquarell |
| Hoffmann, Elsa | 56. Herbstblumen | Öl |
| | 57. Junger Bachus | Glasmalerei |
| | 58. Der bewaffnete Friede | Glasmalerei |
| | 59. Schloß Schönhausen | Lithographie |
| | 60. Bahnhof Gesundbrunnen | Aquarell |
| Jachstädt, Erich | 61. In der Parochialkirche 1933 | Öl |
| | 62. In der Inselbrücke | Öl |
| | 63. Alte und neue Zeit | Öl |
| | 66. Parochialkirche, Friedhof | Öl |
| | 67. Kolonie „Einsame Tanne“ | Öl |
| | 68. Am Tontisch | Öl |
| | 69. Friedhof in Alt-Berlin | Öl |
| | 69a Bad Freienwalde | Öl |
| Jäger, Curt | 70. Brosepark im Winter | Aquarell |
| | 71. Herbsttag bei Stolpe | Aquarell |
| Jaenicke, Bruno | 72. Wilhelmstal, Grafschaft Glatz | Öl |
| | 73. Ortlergruppe | Öl |
| Klein, Jürgen | 75. Friesische Mühle | Radierung |
| | 76. Frauenkopf | Bronze |
| | 77. Männerkopf | Gips |

| | | |
|----------------------|---|--------------|
| Klewitz, Johannes | 78. Der Führer | Öl |
| | 79. Alt | Öl |
| | 80. Alt | Öl |
| | 81. Alt | Öl |
| | | |
| Prof. Kranz, August | 82. Sitzende | Marmor |
| | 83. Reichsjägermeister | Bronzerelief |
| | 84. Deutsche Familie | Gips get. |
| | 85. Sinnende | Gips get. |
| | 86. Weiblicher Torjo | Bronze |
| | 87. Eisbär | Bronze |
| | 88. Kinderköpfechen | Gips get. |
| Kusterka, Alfred | 89. Knabenköpfechen | Gips get. |
| | 90. Spreewiesen | Öl |
| | 92. Am Walbrand | Öl |
| Lauth, Alfred | 93. Gegen Abend | Aquarell |
| | 94. Birken am Wasser | Öl |
| | 95. Häuser in Dünen | Öl |
| Lefebvre, Karl | 96. Landschaft mit Pappeln | Öl |
| | 98. Vorfrühling | Öl |
| | | |
| Lefebvre, Karl | 101. Frühling bei Birkenwerder | Öl |
| | 102. Vor dem Kitzsteinhorn | Öl |
| Leisler, Rudolf-Karl | 104. Das Dornbuschhaus | Öl |
| Meier, Johannes | 105. Im Grünwald | Grafische |
| Oberländer, Gerhard | 106. Blühende Bergstraße | Aquarell |
| | 107. Nidden | Öl |
| Pagels, J. Hermann | 108. Andante | Gips get. |
| | 109. Rudolf Heg | Bronze |
| | 110. Dr. Goebbels | Bronze |
| Pohl, Hermann | 111. Herbststimmung | Tempera |
| | 112. Weiden im Schnee | Tempera |
| Reß, Willi | 113. Nebeliger Herbstmorgen im Bürgerpark | Öl |
| | 114. Frühlingsblumen | Zeichnung |
| | 115. Drei Eichen | Zeichnung |
| | 116. Kalla | Zeichnung |
| | 117. Azaleen | Mischtechnik |

| | | |
|-----------------------|---|-----------|
| Richter, Hans | 118. Alte Werft in Emden | Öl |
| | 119. Morgenstimmung | Öl |
| | 120. Fischerboote | Öl |
| Schulz-Coralli, Willi | 121. Berliner Weihnachtsmarkt | Öl |
| | 122. Waldbrücke | Öl |
| | 123. Studie — Selbstbildnis | Öl |
| | 124. Blumenstillleben | Öl |
| | 125. Stilleben | Aquarell |
| | 126. Landschaft | Aquarell |
| | 126a Landschaft | Aquarell |
| | 127. Portraitstudie | Bleistift |
| | 128. Blumenstudie | Farbstift |
| | 128a Abenddämmerung | Aquarell |
| Seffert, Richard | 129. Alpsee im Allgäu | Öl |
| Stein, Robert | 130. Strandpromenade in Westerland | Aquarell |
| Stoß, Franz | 131. Sommer | Öl |
| | 132. Frühlingsabend | Öl |
| | 133. Waldsee | Öl |
| | 134. Berglandschaft | Öl |
| | 135. Winterlandschaft bei Niederschönhausen | Öl |
| Stoß, Margarete | 136. Landschaft mit Laube | Öl |
| | 137. Strand | Öl |
| | 138. Bildnis | Aquarell |
| | 139. Dänenlandschaft | Aquarell |
| Stopp, Max | 140. Bildnis mit blauem Kleid | Aquarell |
| | 140a Eva Stoß | Öl |
| | 141. Portraitbüste | Gips |
| | 142. Medaillen | Bronze |
| Tiebel, Gerda | 143. Weiblicher Akt | Gips |
| | 144. Portraitbüste | Gips |
| | 145. St. Nikolai-Kirche | Öl |
| Tobler, Viktoria | 145a Zeichnung | |
| | 146. Theodora Reineck | Bronze |
| | 147. Cornelia Wirth | Gips |
| | 148. Frauenkopf | Gips |
| | 149. Frauenkopf | Gips |

| | | |
|------------------|---|-----------|
| Tisch, Wilhelm | 150. Dom der Arbeit | Öl |
| | 151. Baumbüste in Bernau | Öl |
| | 152. Jungfernbrücke | Öl |
| | 154. Plauderfräuleinchen | Aquarell |
| Völter, Paul | 155. Westtal | Öl |
| | 156. Ursula | Öl |
| | 157. Kreuzvertheim | Aquarell |
| | 158. Havellschleufe | Aquarell |
| Wamper, Adolf | 175. Beethoven | Gips get. |
| | 176. Frau mit Fisch und Muschel | Bronze |
| | 177. Aufblühende | Bronze |
| | N u f n a h m e n : | |
| | 178. Relief an der Reichsgetreidesche Berlin, Febr.-hellener Platz, Gesamtaufnahme. | |
| | 179. Relief: „Handel“, Reichsgetreidesche | |
| | 180. Relief: „Ernte“, Reichsgetreidesche | |
| | 181. Relief: „Saat“, Reichsgetreidesche | |
| | 182. Ehrenmal für die Stadt Ahlen in Westfalen | |
| | 183. Denkmal für den unbekannten Ingenieur Allianz-Versicherung Berlin | |
| | 184. Detailaufnahme: „Schwertträger“ Dietrich-Eckart-Bühne, Reichsportfeld Bln. | |
| | 185. Detailaufnahme: „Frau mit Syra“ Dietrich-Eckart-Bühne, Reichsportfeld Bln. | |
| Wiegand, Hans | 159. Negligerin | Aquarell |
| | 160. Fischerhütte | Aquarell |
| | 161. Kurenstern | Aquarell |
| | 162. Sturm an der Samlandküste | Aquarell |
| Wolff, Ernst | 163. Eugensland | Öl |
| | 164. Tigerlilien | Öl |
| Weismüller, Otto | 165. Sitzendes Mädchen | Gips get. |
| | 166. Kauernde | Terra |
| | 167. Trauernde | Terra |
| | 168. Gazelle | get. Gips |
| | 168a Stillende Mutter | get. Gips |
| Zeller, Hilde | 169. Märkische Landschaft | Öl |
| | 170. Sommertag | Öl |
| | 171. Nebeliger Tag | Öl |
| | 172. Blumenstrauß | Öl |
| | 173. Getreidefelder bei Bernau | Aquarell |
| | 174. Sommertag | Aquarell |

Katalog und Preisliste zur Kunstausstellung des Künstlerbundes Berliner Norden e.V.

10.12.1939-1.2.1940; Privatbesitz

Künstlerbund Berliner Norden E. O.

Berlin-Pankow, Neue Schönholzer Straße 9
Sprechdienst 48 61 12, 9-11 Uhr mittags

Kunst-Ausstellung

Malerei + Graphik

Plastik

in

Pankow, Wollankstraße 132

Knabenschule

9. bis 31. Oktober

Geöffnet: Werktags 11 bis 20 Uhr, Sonntags 9 bis 19 Uhr

Preis 20 Pf., berechtigt zum Eintritt.

Liste der ausgestellten Kunstwerke :-: Maler und Graphiker

| | | |
|------------------------------------|---------------------------------------|----------------------|
| Albigh, Richard | 1. Mit Berlin und neue Zeit | Öl |
| | 2. Märktische Land | Öl |
| | 3. Winter in der Mark | Öl |
| | Motiv bei Mühlenbed | Öl |
| | 4. Mit Berlins Cürme | Radierung |
| | 5. Bei der Mühlenammjchleufe | Öl |
| Bartelt, Otto | 6. Zeichn., Radierung, Gebr.-Graphik | |
| | 7. Regenstein im Harz | Holzchnitt |
| | 8. Mädchenbildnis | Öl |
| Dormann, Ferdinand | 9. Unterstand i. d. Champagne | Öl |
| | | |
| Dorschfeldt, Georg | 10. Schwälmer Bäuerin | Öl |
| | 11. Erntelandschaft Stolpe bei Berlin | Öl |
| Eger, Agnes | 12. Herbst im Schlosspark | Öl |
| | 12a Portrait, Hitlerjunge | Öl |
| Engelhardt, Gustav Adolf, † | 13. Studie | Öl |
| | 14. Studie | Öl |
| | 15. Studie | Aquarell |
| Fieger, Paul | 16. Meine Mutter | getönte Zeichnung |
| Geklaß, August | 17. Altes Bauernhaus | Öl |
| | 18. Neubrück Henningsdorf | Öl |
| | 19. Bauernhaus | Öl |
| Hänsch, Johannes | 20. Istetal | Öl |
| | 21. Gelfing i. Erzgebirge | Öl |
| | 22. Märktische Landschaft | Öl |
| | 23. Märktische Landschaft | Öl |
| Hildebrand, Richard | 24. Gewitter a. d. Wehrung | Federzeichn. |
| Hoffmann, Elsa | 25. Deutsches Mädchen | Öl |
| | 26. Bildhauerwerkstatt, Skizze | Öl |
| Holck-Weithmann, Karl, als Gast | 27. Bildnis des Führers | Öl |

| | | |
|-----------------------|--|-----------|
| Jäger, Kurt | 28. Alte Mainbelide bei Würzburg | Aquarell |
| Jaenick, Bruno | 29. Tiroler Bergfriedhof | Öl |
| | 30. Märktische Landschaft | Öl |
| | 31. Tiroler Bauernhaus | Aquarell |
| | 32. Kirche in Buch | Radierung |
| | 33. Oberjuchbachtal | Radierung |
| Kasper, Oskar, † | 34. Beerenburg an der Wefer | Öl |
| Kusterka, Alfred | 35. Bild auf Königswusterhausen | Öl |
| | 36. Schwarzwaldtal | Aquarell |
| Lauth, Alfred | 37. Alte Häuser in Berlin II | |
| | 38. Frühling | |
| | 39. Zeichnungen, schwarz und farbig | |
| Lefebvre, Karl | 40. Bahnhof Frohnau | Aquarell |
| Lindenberg, Eugen | 41. Bitte auf Hiddenfee | Gonache |
| | 42. Vaters Schreibtisch | Gonache |
| | 43. Zeichnungen, Radierungen | |
| Michael, Oskar | 44. Kirche in Buch | Tempera |
| Müller, Paul Eotbar | 45. Alle Vögel sind schon da | Öl |
| | 46. Frühlingsfest | Öl |
| Polus, Otto | 47. Ernte | Aquarell |
| | 48. Vorfrühling | Aquarell |
| Reß, Willy | 49. Am Rathaus | Öl |
| | 50. Frühlingsausg | Öl |
| | 51. Stilleben mit Nespeln | Öl |
| Richter, Hans | 52. Hermsdorfer Gieß | Öl |
| | 53. Nebel | Öl |
| | 54. Mecklenburger Landschaft | Öl |
| Schulz, Paul | 55. Wintertag in der Vorstadt | Aquarell |
| Schulz-Coralli, Willy | 56. Norddeutsche Tiefebene | Öl |
| | 57. Kinderbildnis | Öl |
| | 58. Waldstudie | Öl |
| | 59. Brückenbaustelle d. Reichsautobahn | Öl |
| | 60. Zeichnungen | |

| | | |
|------------------|------------------------------|----------|
| Seffert, Richard | 61. Tegeler Gieß im Winter | Öl |
| | 62. Schloß Lagow (Mark) | Öl |
| Stein, Robert | 63. Friesengehöft | Aquarell |
| Stoß, Franz | 64. Sommerfest | Öl |
| | 65. Landschaft | Öl |
| | 66. Berliner Nordhafen | Öl |
| Ulrich, Wilhelm | 67. Gemeinschaftsempfang | Öl |
| | 68. Sportbild | Öl |
| | 69. Hallfäbter See — Osmart | Öl |
| Verch, Kurt | 70. Drei Kinder | Aquarell |
| Völter, Paul | 71. An der alten Rega | Aquarell |
| | 72. Pommerisches Fischerdorf | Aquarell |
| Wiegandt, Hans | 73. Fischerfrau mit Kind | Aquarell |
| | 74. Abgetretete Fischerboote | Aquarell |
| | 75. Nach dem Gewitter | Aquarell |
| | 76. Zeichnungen, Radierung. | |
| Wolff, Ernst | 77. Stolper feld | Öl |
| | 78. Rüben, Mönchsguter Land | Öl |
| Zeller, Hilbe | 79. Neuendorf auf Hiddenfee | Aquarell |
| | 80. Gofener Berge | Öl |

Liste der ausgestellten Bildwerke :-: Bildhauer

| | | |
|---------------|------------------------|------------|
| Reß, Anni | 81. Wifent | Eschenholz |
| | 82. Kage | Holz |
| | 83. Fohlen | Keramik |
| | 84. Kl. Orana-Utan | Keramik |
| | 85. Wellenfittich | Keramik |
| | 86. Kl. Bär | Keramik |
| | 87. Kl. Bär | Keramik |
| Klein, Jürgen | 88. Diskuswerfer | Bronze |
| | 89. Sitzender Jüngling | Bronze |
| | 90. Forellenfänger | Bronze |

| | | |
|------------------|---|-----------|
| Krükeberg, Hans | 91. Leopard | Bronze |
| | 92. Löwe | Bronze |
| | 93. Elefant „Mampe“ | Bronze |
| Stieler, Robert | 94. Stehende | Bronze |
| | 95. Mädchenkopf | Bronze |
| Stopp, Max | 96. Portraitbüste | |
| | 97. Weibl. Figur | Gips |
| Verch, Kurt | 98. Stier | Gips |
| Wagner, Richard | 99. Gürtelbüste | |
| | 100. Deutscher Langhaarhund | |
| | 101. Deutscher Kurzhaarhund | |
| | 102. Drahthaarhund | |
| | 103. Relief f. d. Schule in Buchholz im Besitz der Verwaltung Pankow | Gips |
| | 104. Schwerarbeiter | get. Gips |
| Wamper, Adolf | 105. „Siegerehrung“ | Bronze |
| Weigmüller, Otto | 106. „Balgende Rufen“ | Bronze |
| | 107. „Muttergruppe“ | Gips |
| | 108. „Die Fußballspieler“ | Gips |
| | 109. „Badende“ | Wachs |
| | 110. „Weibliche Figur“ | Gips |

Propaganda für Arbeitsbeschaffung – Entwürfe zum künst-
lerischen Schmuck von Gebäuden der öffentlichen Hand

A. M a l e r

| | | |
|------------------|--|--|
| Albitz, Richard | 111–114. Vom Fels zum Meer, künstl. Schmuck für eine Schule | Aquar.-Skizzen |
| | 115. künstl. Schmuck f. einen Gemein- schaftsraum | Aquar.-Skizzen |
| | freie Werke f. Nr. 1–5. | |
| Hänsch, Johannes | 116. Frühling | zum künstl. Schmuck für eine Schule. Öl-Skizzen |
| | 117. Sommer | |
| | 118. Herbst | |
| | 119. Winter | |
| | freie Werke f. Nr. 20–23. | |

| | | |
|----------------|--|----------------|
| Wilke, Georg | 120. } Zeichnungen f. d. künstlerisch. 121. } Schmuck einer H.J.-Ehrenhalle | farb. Zeichng. |
| Wiegandt, Hans | 122. Angewandte Graphik | |

B. B i l d h a u e r

| | | |
|------------------|---|---|
| Beck, Anni | 123. Brunnenentwurf | freie Werke f. Nr. 81–87. |
| Klein, Jürgen | 124. } Handzeichnungen f. d. künstl. 125. } Schmuck einer Schwimmhalle | freie Werke f. Nr. 88–90. |
| Krükeberg, Hans | 126. Gruppe 3. künstlerischen Schmucke eines Schwimmbades | Entwurf in Gips freie Werke f. Nr. 91–93. |
| Stieler, Robert | 127. Entwürfe 3. künstlerisch. Schmucke eines Schwimmbades | Hand- zeichnung freie Werke f. Nr. 94–95. |
| Stopp, Max | 128. Der Schwimmer. Entwurf zum Schmuck einer Schwimmhalle | Skizze in Gips freie Werke f. Nr. 96–97. |
| Wagner, Richard | 129. Brunnenentwurf | freie Werke f. Nr. 99–104. |
| Weigmüller, Otto | 130. } Entwürfe zum künstlerischen Schmuck 131. } eines Schwimmbades 132. } Zeichnungen | freie Werke f. Nr. 106–110. |

Gedemann & Barthel GmbH, Berlin-Pankow

Katalog und Preisliste zur Kunstausstellung des Künstlerbundes Berliner Norden e.V., 9. - 31. Oktober 1942; Privatbesitz

Mit der Evakuierung 1943 endete das Vereinsleben des „Künstlerbund Berliner Norden“. Hänschs persönliches Verhältnis zu Hilde Zeller bestand jedoch fort; postalisch informierten sie sich über das Schicksal befreundeter Künstler.²⁷⁹

Nach der Evakuierung der Familie Lehmann - Brauns in die Mark Brandenburg 1943 endete Hänschs Kontakt zu dem Maler Lehmann-Brauns.

2.5.5 Veränderungen der Orientierung und des Leistungsvermögens des „Verein Berliner Künstler“ und der „Großen Berliner Kunstausstellungen“ und die Konsequenzen für Johannes Hänsch

Die Daten in „Dresslers Kunsthandbuch“ von 1930 verdeutlichten das berufliche Beziehungsgeflecht von Hänsch und Berliner Künstler seines Umfeldes. So war Hänsch Mitglied des VBK, der Allgemeine Deutschen Kunstgenossenschaft (ADK), der Bildhauervereinigung Block Berlin (BV Block) und des Reichsverbandes bildender Künstler Deutschlands, Berlin (RvBK). Mitglied im VBK waren 1930 ebenfalls Richard Albitz, Hans Bremer, Georg Ehmig, Carl Kayser - Eichberg, Erich Martin Müller, Claus Sperling, Franz Türcke, Fritz Wildhagen. Dem ADK gehörten Richard Albitz, Carl Krafft und Paul Lehmann - Brauns an. Im RvBK waren Richard

²⁷⁹ Briefwechsel Hänschs - Zeller

Albitz, Hans Bremer, Rudolph Hacke, August Herzog, Paul Lehmann - Brauns, Erich Martin Müller, Claus Sperling, Franz Türcke und Fritz Wildhagen eingeschrieben, und zum „Block“ gehörten 1930 laut „Dressler“ Hans Bremer und Georg Ehmig.

Die Mehrfachmitgliedschaften zeigten das Interesse der Künstler auf, über den vom VBK gegebenen Rahmen hinaus in weiteren künstlerischen Umfeldern tätig zu sein. Obwohl immer in der Perspektive einer Berliner Zuordnung und einer bewussten Darstellung als Künstler hiesiger Prägung, konnte so der Anspruch auf eine weiterreichende, künstlerische Aussagefähigkeit behauptet werden. Dies schlug sich auch über eine Beteiligung an Ausstellung außerhalb Brandenburgs, wie zum Beispiel München, nieder.

Malerische Ergebnisse der Künstlerexkursionen wurden zwar vorrangig in Berlin der Öffentlichkeit vorgestellt, doch entwickelte sich in den 30er Jahren ein Bedarf an weiteren Ausstellungsmöglichkeiten; insbesondere die Sicherung künstlerischer Freiräume über eine finanzielle Absicherung durch Verkäufe bestimmte Künstler im Umfeld Hänschs zur Beteiligung an weiteren Ausstellungen. Nur so war wenige Jahre später ein Aufenthalt in unterschiedlichen deutschen Regionen zu legitimieren, bzw. die Reiseerlaubnis von der Reichskulturkammer zu erhalten.

Hänsch reiste 1930 in den Thüringer Wald und nach Sylt. Bevorzugtes Ziel seiner Berliner Exkursionen waren der Wuppartzsee bei Erkner, die Havel, der Müggelsee und die Löcknitzlandschaft. Hier entstanden im März die Vorarbeiten für zwei Werke, die er auf der GBK im Schloss Bellevue ausstellte. An der Deutschen Kunstausstellung im Münchener Glaspalast 1930²⁸⁰ beteiligten er sich nicht.

Hänsch widmete sich dem Aquarellieren und Arbeiten in Öl, wobei das lebendig Fließende und ständig sich Erneuernde in der malerischen Darstellung von Landschaft den bildnerischen Ausdruck dominierte. Er beschäftigte sich mit der technischen Umsetzung von Tiefenraum und überprüfte in den folgenden Jahren die Aussagemöglichkeiten von Panoramen.

Dem Wunsch seiner Mitglieder nach Erweiterung des Publikumskreises entsprach der VBK im März 1931 erneut mit einer Ausstellung in Neubrandenburg im Großherzoglichen Palais. Hanns Stoll, Karl Kayser - Eichberg und Franz Türcke stellten aus. Die „Neubrandenburger Zeitung“ besprach in Tagesfolge die ausgestellten Werke und definierte den Erfahrungs- und Erwartungshorizont erhoffter Besucher: „Und nun fragen wir, ob die jetzige Ausstellung ihrem Zwecke der Kunsterziehung genügt. Die Ausstellung wendet sich in erster Linie an die Jugend. Diese Jugend ist naiv insofern, als das Bildwerk als solches auf sie wirkt. Die Beziehung ist also stärker zu dem Darstellerischen eines Kunstwerkes als zu den reinen Problemen eines Bildes. Damit aber ist gegeben, dass eine solche Ausstellung sich an eine Gruppe von Menschen wendet, die aus ihrer Landschaft, aus ihrem Milieu heraus ganz bestimmte Vorstellungen mit sich bringt. Wenn nun diese Ausstellung eine ... Fabrikanlage und ähnliche Bilder bringt, so muss man sich fragen, ob der junge Mensch der Mecklenburg - Strelitzer Kleinstadt und des Mecklenburg - Strelitzer Landes, dessen Umwelt nicht industriell, sondern agrarisch bestimmt ist, für derartige Bilder und die in Sachlichkeit und Zweckmäßigkeit, eine abgeleitete Schönheit also, das genügende Verständnis mitbringen kann. Anders ist es dagegen, wenn er sich einer Landschaft mit Kühen gegenüber sieht... Diese Vorstellung kennt er. Er sieht ihre Schönheit, und er freut sich,

²⁸⁰ Hänschs Entscheidung gegen eine Münchner Teilnahme verweist auf die sich trennenden Wege einiger Künstler seines Umfeldes. Zukünftig werden Franz Eichhorst, aber auch Erich Martin Müller sehr häufige Münchener Ausstellungsgäste sein. Sie behalten ihre Mitgliedschaft in der Münchner Künstlergenossenschaft bei.

wenn er einen Ausschnitt dieses Lebens der Natur auf der Leinwand durch ein künstlerisches Temperament festgehalten sieht.“²⁸¹ Die Beurteilung konnte als Hinweis an den VBK aufgefasst werden, zukünftig eine inhaltlich orientierte Korrektur bei der Zusammenstellung der Werke vorzunehmen. Die Kritik gab vor, die Sicht des Deutschen zu vertreten, der nur an dem Interesse habe, was er kennt. Dass gerade Menschen die Ausstellung besuchten, weil sie Unbekanntes zeigte, erschien dem Verfasser unwahrscheinlich. Der erhoffte erzieherische Impetus blieb vorrangig. Dem entsprach die karge Beschreibung einiger Arbeiten: „Ein kleines, gut gekonntes Bild gibt Karl Kayser - Eichberg aus Potsdam mit „Einsames Gehöft“. ... Hans Stoll aus Berlin steuert drei duftige Bilder „Blütenbäume“ (etwas stark flächig), „Wiesenlandschaft und „Regentag“ bei Franz Türcke aus Berlin Friedenau zeigt „Alt-Goslar“ in grün.“²⁸² Zu den Schwierigkeiten des Vereins, die Werke seiner Künstler dem brandenburgischen Publikum näher zu bringen, kommen zeitlich parallel die Infragestellungen qualitativer Führungsansprüche des Vereins innerhalb der Berliner Kunstszene. In Konsequenz auf vorgebrachte Kritik verzichtete der VBK 1931 unter dem Vorsitz des VBK - Mitglieds Hans Baluschek völlig auf ein Vorwort zur GBK. Der Verein behielt zwar eine leitende Rolle im Kartellvorsitz; er konnte jedoch nur noch mit dessen Zustimmung einen bestimmten Platzanspruch zur Hängung und Setzung von Werken beanspruchen. Das Kartell einigte sich zudem, die Vereinszugehörigkeit der ausstellenden Künstler kenntlich zu machen²⁸³, offensichtlich war von Künstlerseite Eindeutigkeit in der Zuordnung erwünscht. Kennbuchstaben wurden selbst im Abbildungsteil des Kataloges neben den Künstlernamen gesetzt. Ausstellende Mitglieder des VBK wurden nun neben der „Novembergruppe“ und den „Abstrakten“ als geschlossene Gruppe gesondert ausgewiesen. Lediglich werktechnische Daten zu den Werken wurden aufgeführt.

1931 hielt Hänsch sich wiederum längere Zeit bei Rudolf Hacke im Katzbachgebirge auf. Zur GBK 1931 im Schloss Bellevue reichte er kein Berliner Motiv ein, sondern stellte „Riesengebirge bei Matzdorf“ aus. Dieser Entscheidung für ein nicht regionales Motiv entsprach Hänschs „Aussparung“ Berlins selbst bei Aufenthalt in seinem Atelier in der Reichenbergerstraße. Eine freimütige Äußerung über die vermeintlichen Qualitäten nationalsozialistischer Politik in einem Berliner Gartenlokal hatte eine umgehende Verhaftung zur Folge. Hänsch wurde nach längerem Verhör entlassen, musste folgend jedoch die gezielte Aufmerksamkeit der Nationalsozialisten fürchten; tagsüber machte er Exkursionen in das Umland. Nach wenigen Wochen verließ er die Stadt, so 1932 als er die Höffatz und in der Umgebung malte.

Das Vorwort des Katalogs zur GBK 1932 im Schloss Bellevue war sachlich: „Wie dies bereits in den ersten Ausstellungen des Kartells 1927 und 1928 der Fall war, treten die einzelnen Verbände des Kartells jeder geschlossen unter eigener Jury und Hängekommission auf. Nach Angabe der ausstellenden Künstler wurde eine Zuordnung zu Künstlerorganisationen vorgenommen.“ Hänsch und Lehmann – Brauns zogen es vor, sich als Mitglieder der „Allgemeinen deutschen Kunstgenossenschaft“ auszuweisen. Damit sicherten sie sich eine gewünschte räumliche wie inhaltliche Hängung in Saal 14. Albitz, Bremer, Ehmig, Eichhorst, Stoll und Wildhagen zeigten weiterhin als Mitglieder des VBK ihre Werke. Paul Kuhfuß wurde unter „freie Einsendung“

²⁸¹ Neubrandenburger Zeitung, 82.Jg., Nr. 70, 25.3.1931

²⁸² ebd., 82.Jg., Nr. 71, 26.3.1931

²⁸³ Die GBK 1931 findet im Schloss Bellevue statt; die Säle 21-24 sind für den VBK reserviert.

genannt.²⁸⁴ Albitz und Ehmig waren in Saal 22, Bremer und Eichhorst in Saal 23, Kuhfuß und Stoll in Saal 1 zu sehen.²⁸⁵ Die Titel der ausgestellten Werke zeigten, dass thematische Interessen sich nicht deckten. Die räumliche Sortierung der Kunstwerke weist auf die in den folgenden Jahren deutliche Polarisierung bis zur politischen Instrumentalisierung des Werkes von Künstlern wie Eichhorst hin.

Hänsch hielt Ostern 1933 in seinem Ölbild „Der ausgebrannte Plenarsaal im Reichstagshaus“ ein politisches Schlüsselerlebnis fest. Dass ihm und den Künstlern seines Umfeldes früh bewusst werden musste, welche Auswirkungen die neue Regierung auf ihre künstlerische Freiheit hatte, lässt sich auch an der veränderten Ausstellerliste der GBK 1933 im Schloss Bellevue vom 14. Mai bis 13. August²⁸⁶ nachvollziehen. Der Katalog verzeichnete eine Verteilung der Räume „zu Gunsten“ des VBK, des Vereins der Künstlerinnen und des Frauenkunstverbandes. Weder die „Novembergruppe“ noch die „Abstrakten“ fanden namentliche Erwähnung. Die Räume 1 bis 3 waren Sonderausstellungen vorbehalten, in den Räumen 5 bis 8 stellten Mitglieder des VBK aus. Johannes Hänsch und Künstler seines Umfeldes waren nur noch zum Teil vertreten. Er selbst stellte im selben Saal wie der Altkünstler Hans Licht aus. Lehmann – Brauns beteiligte sich als Mitglied der „Allgemeinen Deutschen Kunstgenossenschaft“ mit „Halligkante“. Bremer zeigte ein Aquarell, Müller und Wildhagen präsentierten je zwei Gemälde. Hingegen wurde Georg Ehmig mit Hängeplatz für sechs Arbeiten gezielt gefördert.

Mit dem Ziel einer politisch motivierten Förderung bestimmter künstlerischer Zielsetzungen wurde unter dem Ehrenvorsitz der Reichsminister Dr. Frick und Dr. Goebbels in Berlin auch der Verein „Freunde der bildenden Kunst“ gegründet. Er sollte Wanderausstellungen in Deutschland zu organisieren, um „einerseits die schaffenden deutschen Künstler zu fördern, andererseits gute, deutsche Kunst in weiteste Kreise des Volkes“ zu bringen. Der Verein wandte sich im September 1933 an den Bürgermeister von Neubrandenburg, um eine Werbeausstellung vom 8. bis 12. September im Stadtverordnetensitzungssaal (Palais) zu zeigen; das jahrelange Engagement des VBK in Neubrandenburg hatte Kontakte etabliert, die nunmehr Frick und Goebbels auszunutzen wussten, um eine Werkschau ihrer Wahl Neubrandenburg aufzuzwingen: „Bereits über 400 Ausstellungen wurden unter lebhaftester Anteilnahme der Bevölkerung und gefördert von Behörden und Presse mit großem Erfolg durchgeführt. Mit der Erneuerung unseres Staatswesens hat sich auch das deutsche Volk nunmehr abgewandt von der größtenteils undeutschen Kunst des letzten Jahrzehnts. Die Beseitigung des Nebeneinander von Volk und Kunst und die Einfügung der schaffenden Künstler und damit der Kunst in das neue Staats- und Volksleben ist ein

²⁸⁴ GBK Katalog 1932, 4: „Wie dies bereits in den ersten Ausstellungen des Kartells 1927 und 1928 der Fall war, treten die einzelnen Verbände des Kartells jeder geschlossen unter eigener Jury und Hängekommission auf.“

²⁸⁵ Albrecht, Hacke, Müller, Herzog, Harten, Türcke, Sperling, Roloff sind auf der GBK 1932 nicht vertreten. Johannes Hänsch: „Heidereiter See II“; Richard Albitz: „Nach Sonnenaufgang“; Hans Bremer: „Odenwald“, „In den Bergen“; Georg Ehmig: „Bildnis M.E.“; Franz Eichhorst: „Bauer und Sohn“; Paul Kuhfuß: „Kirchenecke“, „Stilleben mit Ananas“; Paul Lehmann – Brauns: „Wyk auf Föhr“; Hanns Stoll: „Regentag in den Bergen“; Fritz Wildhagen: „Frühling am Lago Maggiore“

²⁸⁶ Beteiligung an der GBK 1933, 1. Abteilung, Schloss Bellevue: Lehmann-Brauns stellt als Mitglied des ADK aus. Bremer, Ehmig, Eichhorst, Müller, Stoll und Wildhagen zeigen Werke als VBK Mitglieder.

Hacke, Türcke und Roloff sind auf der GBK nicht vertreten.

Die 2. Abteilung der GBK 1933 zeigt vom 3. September bis Ende Oktober Aquarelle, Pastelle, Graphik und kleine Plastiken.

Grundgedanke, den die Gemeinschaft in ihrer Ausstellungsarbeit verfolgt.“²⁸⁷ Trotz der Chance, über diese Wanderausstellung Werke zu verkaufen, unternahm keiner der Künstler aus Hänschs Umfeld den Versuch, in diesem Rahmen Werke zu verkaufen.²⁸⁸ Anstatt sich in die Abhängigkeit von propagierten Wanderausstellungen zu begeben und dem Verkauf seiner Werke an Unbekannt zuzustimmen, insistierte Hänsch auf der Beibehaltung eines persönlich gesteuerten Verkaufs. Der gezielte Aufbau eines Absatzmarktes erfolgte bei gleichzeitigem Abbau der Teilnahme an Großausstellungen, die staatlichem Einfluss unterlagen. Hänsch wurde Anbieter auf dem regionalen Kunstmarkt. Mit dem Prädikat eines Berliner Meisters konnte er seine Definition moderner Kunst dem Publikum vorstellen, indem er Landschaften von der Ost- und Nordseeküste bis zum Riesengebirge und dem Alpenvorland anbot. Lokale Presseberichte und die Vervielfältigung von Werken als Postkarte belegten Publikumsinteresse und führten zu weiteren Ausstellungsofferten. Hänschs Insistieren auf ein Leben als Privatperson wirkte Verkauf fördernd; der private Ankauf seiner Arbeiten bestätigte ihn in seinen auf die aktuelle Umgebung bezogenen Arbeiten.

Der wachsende staatliche Manipulationsanspruch förderte den Künstler als öffentliche Person und verneinte seine Ansprüche als Privatmann. Bedingte Vielfalt auf dem Kunstmarkt sollte dem Bürger, ähnlich wie eine solche der Presse, Wahlmöglichkeiten suggerieren. Auch die Unterstellung des VBK unter die Reichskulturkammer der Künste wurde dem Bürger als Rettung aus jahrzehntelangem politischen, wirtschaftlichen, sozialen und künstlerischen Verfall vermittelt, der die Künstler um ein beständiges und sich finanziell tragendes Arbeiten gebracht hätte. Erst mit den dem Führer und seinen Organisationen zu dankenden Säuberungen des Kunstlebens nach 1933 und der hiermit möglich werdenden Wiedergeburt der deutschen Kunst habe ein Prozess der Gesundung begonnen.²⁸⁹

Die Frühjahrsausstellung 1933 zeigte, mit welcher Vorsicht der VBK zukünftig an eine Planung seiner Ausstellungen zu gehen hatte. Der Pressevorschau gelang es, unter Weglassung der Besprechung eventuell politisch motivierter Arbeiten, vorsichtige Hinweise anzubringen und eine Empfehlung zum Ausstellungsbesuch auszusprechen. Prahlische und laute, monumentale, auftrumpfende oder glorifizierende Darstellungen lehnte er ab: „Jedes Bild für die Wand muss bis zu einem bestimmten Grade einen dekorativen Charakter haben. Nicht so, dass es dekorativ ausprahlt, sondern leise und vornehm die Wand belebt und in Einklang steht zu der Ganzheit des Zimmers. Ein intimer Naturausschnitt, ein gutes, farbenfreudiges Blumenstück, ein fein abgestimmtes Stilleben kann es sein. ... Ich durchblättere soeben den Katalog der Frühjahrsausstellung Berliner Künstler und lese die Titel: Abend, Frühlingserwachen, Wiesengelände, Herbstverschwiegenheit, Waldweg im Herbst, ... Am nächsten Sonntag macht der Kunstverein wieder für einige Wochen seinen Laden auf.“²⁹⁰

Die Vereinnahmung des VBK durch Kontrollorgane der Nationalsozialisten bedeutete die Zensur der Ausstellungskonzeption ebenso, wie den zunehmenden Verlust des liberalen Austauschs der Mitglieder. Jedoch hätte ein Austritt aus dem VBK eine erhöhte Kontrolle des jeweiligen Künstlers zur Folge gehabt, da er als Widerstand gegen eine staatliche Mitsprache gewertet worden wäre. Hinzu kam, dass die nationalsozialistische Propaganda Werke älterer VBK

²⁸⁷ Neubrandenburger Zeitung Ztg. 84. Jg., Nr. 209, 6.9.1933, „Berliner Künstler stellen wieder aus.“

²⁸⁸ ebd.: „Die Ausstellung im Palais“

²⁸⁹ Ausstellungskatalog „100 Jahre Verein Berliner Künstler“, Dr. Werner Rittich, Aufgaben der Gegenwart und Zukunft, 59f

²⁹⁰ Neubrandenburger Zeitung Ztg., 84. Jg., Nr. 103, 5.5.1933

Mitglieder als Zeugen einer deutscher Kunst vereinnahmte, die als geschichtlicher Vorlauf des jetzigen Staates qualifiziert wurden: „Staatsrat Görlitzer betonte, dass das Werk des deutschen Künstlers, ob Bild oder Plastik, heute wie früher volle Lebensberechtigung im deutschen Heim hat und wieder erhalten muss, und dass es nicht nur eine kulturelle, sondern auch eine nationalsozialistische Pflicht für jeden einzelnen bedeutet, der wirtschaftlich dazu in der Lage ist, durch Abkauf von Kunstwerken den notleidenden Künstlern zu helfen.“²⁹¹

Wie schnell sich die Arbeitsbedingungen für die Berliner Künstler änderten, offenbarte die kaum zwei Monate später eröffnete Ausstellung des VBK im „Neubrandenburger Kunstverein“ vom 7. – 31. Mai 1933. Geschickt wird der Verein in die politische Linie geschoben, wenn sein gesellschaftliches Engagement dem Leser neu interpretiert wird: „Der Verein Berliner Künstler wird am wenigsten durch die große geistige und staatspolitische Umwälzung berührt. Er hat nicht nötig, fortan einen ganz anderen Weg als bisher zu gehen. Von jeher hat er sich als Vertreter bodenständiger Kunst gefühlt und betätigt und ist deswegen Jahrzehnte hindurch als rückständig gescholten worden. Er hat sich bewusst von rein artistischen Versuchen ferngehalten, weil ihm der seelische Gehalt des Werkes höher stand als Modeströmungen und geistreiche Spitzfindigkeiten. Heute haben wir alle die eine und gleiche Aufgabe, unserem Volke, unserem Lande zu dienen. Wer aber Deutscher ist und deutsch fühlt und darin Künstler ist, der wird auch nur Werke schaffen, die von Grund auf deutsch sind. Deutsch ist es auch, das Handwerkliche nicht gering zu halten, denn in der Kunst allein ist es nicht mit Gesinnung getan.“²⁹² Das Anliegen, den feinen Grat zur Unterwerfung unter das Ideengut der Nationalsozialisten nicht überschreiten zu müssen, in dem die traditionell definierte Aufgabe eines Einsatzes für die deutsche Kunst als unabhängig von der politischen Entwicklung dargestellt wurde, war erkennbar. Mit Genugtuung führte der Verfasser aus, dass sich jetzt das Festhalten an einer akademisch - handwerklich orientierten Künstlerhandschrift als richtiger Weg erwiesen habe. Mit der Zeitpunksetzung „heute“ wurde ein vorgeblicher Ausweg aufgezeigt: Die Mitgliedschaft im Verein als gesellschaftliches Zeichen eines Einsatzes für die Entwicklung deutscher Kunst könnte die gemeinsame Entwicklung einer anders als im Propagandasinn der Nationalsozialisten ausgerichteten deutschen Kunst beinhalten.²⁹³

Statt auf die gesellschaftlichen Möglichkeiten eines Vereins zu bauen machten Hänsch und Hacke eine künstlerische Bindung an Region und familiären Kreis zur Ausgangsbasis ihrer Arbeit. Damit boten sie eine Alternative zur institutionalisierten, staatlichen Kunst, die sich im Hinblick auf Landschaft zitieren ließ: „Wie in der Heroischen Landschaft...wird Natur zur Bühne, auf der sich das Drama des Lebens abspielt.“²⁹⁴

Hänsch entschloss sich 1934 zu einer Reise nach Sylt und einer zweiten Reise nach Meran. Die malerische, aktuelle Aufnahme der jahreszeitlich geprägten Landschaft garantierte Hänsch regionale Käufer. Seine bewusste Begrenzung auf Motive, die örtlich bedingt waren, fand ihr Gegenstück in Arbeiten, die in Berlin entstanden. Hier beschäftigte er sich mit seiner nächsten Umgebung und fertigte Gemälde zu Gebäuden wie dem Schulhaus in der Reichenberger Straße und Porträts von Mitbürgern wie dem Tischler Frese. Die Lagerung seiner Werke im Atelier blieb

²⁹¹ Völkischer Beobachter v. 12.12.1934, „Künstler in Not“

²⁹² Neubrandenburger Zeitung, Nr. 98, 28.4.1933, 84. Jg.

²⁹³ Neubrandenburger Zeitung Ztg., 84. Jg., Nr. 106, 9.5.1933 Zu den ausstellenden Mitgliedern des VBK gehören u.a. Carl Kayser-Eichberg, Hans Licht, Hanns Stoll, Hans Bremer, Georg Ehmig, Otto Roloff.

²⁹⁴ P. Adam, 52

der Gefahr einer Haussuchung ausgesetzt, jedoch war Hänschs Werkvolumen so groß, dass er keine Alternativen hatte.

1934 fand die GBK in der Akademie der Künste, Berlin W 8, Pariser Platz 4 statt. Sie wurde „veranstaltet mit Unterstützung des Herrn Preußischen Ministers für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung, im Einvernehmen mit dem Herrn Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda, unter Förderung durch den Herrn Oberbürgermeister der Hauptstadt Berlin.“ Die Ausstellungsleitung hatten Fritz Röhl und Willy ter Hell, berufener Mitarbeiter war Arno Breker. Allein diese auf dem Vorblatt des Kataloges hervorgehobenen Angaben sollten deutlich machen, dass hier alle Verantwortlichen an einer Zielsetzung arbeiten. Wie zur Untermauerung, dass auch von Künstlerseite Einigkeit und Einvernehmen mit den staatlichen Grundsätzen bestehe, führte der Ausstellerkatalog keine Angaben zu Vereinszugehörigkeiten auf.

Hänsch, Hacke, Roloff, Türcke, Harten, Herzog und Kuhfuß waren nicht vertreten.²⁹⁵ Hänsch beteiligte sich ebenfalls nicht an der Großen Münchner Kunstaussstellung in der Neuen Pinakothek 1934.²⁹⁶

Zu den als Absatzmarkt etablierten Möglichkeiten gehörte für die Mitglieder des VBK die Weihnachtsverkaufsausstellung im Berliner Rathaus. Sie eröffnete 1934 zum 8. Mal. Auch diese Ausstellung fand nicht mehr, wie bisher, unter ehrenamtlicher Konzeption statt – und: Nur vom stellvertretenden Gauleiter Staatsrat Görlitzer als unterstützungswürdige „Künstler in Not“ Anerkannte durften ausstellen und verkaufen. Das staatliche Engagement für die Künstler begründete er. Die „frühere akademische Form der Ausstellung und eine Kunstentwicklung, die unverständliche Wege ging, (habe) die Kunst in eine ungesunde Isolierung zum Leben gebracht“. Er stellte die Behauptung auf, dass die GBK und das Vereins- und Galeriewesen für das Berliner Publikum nicht mehr als Vermittlungsorgan geeignet seien. Ihre formale Entwicklung, die Beteiligung zahlreicher Künstlergruppierungen der Moderne, die nicht mehr für den Laien durch Betrachtung zu erreichenden Kunstgenüsse, seien der Grund für den Verlust an potentiellen Käufern. Darunter hätten alle Künstler zu leiden. Die auf staatlicher Ebene vorgestellten Arbeiten stellten demgegenüber eine Auswahl an Kunstwerken von Künstlern vor, die die Entfremdung zwischen Kunst und Volk nicht mitgetragen hätten. Dies seien Werke des „deutschen Künstlers, (die) ob Bild oder Plastik, heute wie früher volle Lebensberechtigung im deutschen Heim“ hätten.²⁹⁷

Um einen erweiterten Käuferkreis zum Besuch und Kauf zu motivieren, war der Ausstellungsleitung daran gelegen, profilierte Altkünstler ebenfalls zu präsentieren.²⁹⁸ Als Vertreter der älteren Generation des VBK wurden von Hänsch „eine in satten Farben sehr kraftvoll gemalte Uferlandschaft“ und von Erich Martin Müller ein „Winterliches Berliner Stadtbild“ gezeigt. Die Beschränkung des zur Ausstellung zugelassenen Kreises unterstellte, dass andere Berliner Künstler nicht als deutsche Künstler zu bezeichnen seien. Görlitzers Qualitätsmaßstab für Kunst war ihre gefühlsmäßige Verständlichkeit: Sei dies nicht der Fall, handele es sich beim Werk um das Ergebnis problematischer Ismen und toter akademischer Dogmen vergangener Zeiten, die die

²⁹⁵ Hingegen stellen Albitz, Albrecht, Bremer, Ehmig, Müller, Stoll, Wildhagen und Eichhorst aus.

²⁹⁶ Ausstellung im Münchener Glaspalast; Veranstalter ist die Münchner Secession.

²⁹⁷ Berliner Morgenpost Nr. 295, Dienstag, 10.12.1935, Dritte Beilage, o. Seitenangabe, „Kunstmesse im Berliner Rathaus“: „Im nächsten Jahre wird diese Kunstmesse im Berliner Rathaus ihr zehnjähriges Bestehen feiern können. Sie ... bringt ... 115 Künstler ...mit 350 Bildern und Plastiken...“

²⁹⁸ Völkischer Beobachter, 12.12.1934, monogr. R. Sch. „Künstler in Not, Weihnachtsausstellung im Berliner Rathaus“

Kunst eben gerade vom Leben abgesperrten. Diesen kunstfeindlichen Tendenzen entspräche der sogenannte moderne Wohnstil, der das Bild in den Wohnungen als überholt ansehe und den schaffenden Künstler auf das Museum als Abnehmer verweise. Görlitzer versuchte, dem Bürger die kulturelle und nationalsozialistische Pflicht aufzuerlegen, Werke anzukaufen - wolle er als Deutscher mit deutschem Heim verstanden werden. Damit überantwortete er den „sozialen Gedanken“ dem einzelnen Bürger: Durch den gezielten, privaten Ankauf würden die richtigen Künstler unterstützt.

Das Interesse an einer Vernetzung und Vereinheitlichung des äußerst differenzierten deutschen Kunstschaflens der Regionen fand seine adäquate Umsetzung in Präsentation deutscher Kunst aus den Gauen zum Beispiel im Vereinshaus des VBK. Die Verpflichtung zur Übernahme von extern zusammengestellten Werkschauen, nahm der VBK zum Anlass, eigene Mitglieder in unzensierten Einzelausstellungen zur gleichen Zeit präsentieren zu können. Die räumlich vorrangige „Schlesische Kunstausstellung“ 1935 „ermöglichte“, eine Mitgliederkollektion zu zeigen. Geschickt hatte der Verein mit der Begrenzung auf Mitglieder des „Schlesischen Künstlerbundes“ die in der Ausstellungsbesprechung des „Völkischen Beobachters“ prompt als fehlend vermerkte Einladung politisch erwünschter, schlesischer Künstler umgangen.²⁹⁹ Dass das Kalkül des VBK aufging, zeigten die Reihenfolge und Gewichtung in der Ausstellungskritik: Dem „Schlesischen Künstlerbund“ wurden unter der Überschrift „Schlesische Kunstausstellung“ drei Viertel des Textes gewidmet. Da die Werke der „Mitglieder – Kollektion“ keine offensichtliche Kritik an der Staatspolitik erkennen ließen, darüber hinaus akademisch gearbeitet waren, und Porträt und Landschaft dominierten, enthielten journalistische Besprechungen - an zweite Stelle gesetzt - Anerkennung. Der Berichterstatter kam nicht umhin, die Ausstellung zu würdigen und damit dem VBK auch weiterhin eine eigene Auswahl und Ausstellungskonzeption zuzugestehen.

Eine Besprechung von Werken Hänschs, die gleichzeitig in den oberen Räumen des Vereinshauses gezeigt wurden, folgte als Anschluss text ohne Überschrift. „Eine zweite Kollektivschau umfasst Arbeiten des Malers Johannes Hänsch, bekannt aus vielen Berliner Ausstellungen durch seine aus starker Naturverbundenheit geschaffenen Landschaftsimpressionen. Die Ausstellung zeigt eine ganze Anzahl farbig außerordentlich schöner Landschaften mit Motiven der Nordsee und des Hochgebirges, die durch ihre ruhige Meisterschaft einen starken Eindruck hinterlassen.“³⁰⁰

In welch kritischem Licht Hänsch schon zu diesem Zeitpunkt den Machtapparat der alles kontrollierenden „Reichskulturkammer“ sah, verdeutlichte sein Schreiben vom 4. Oktober 1935 an die „Kunstkammer“, dass mit den Worten schloss: „Da die Kammer alle Fäden in der Hand hat, so hoffe ich auf eine baldige Antwort...“³⁰¹ Er unterzeichnet lediglich mit seinem Namen. Da Hänsch deutsche Landschaften zeigte, war er als Beispiel eines Künstlers der alten Generation vorzeigbar; an seinem Werk konnten handwerkliche Qualität vorgeführt werden, die zu Bekanntheit und finanziellem Erfolg geführt hätten. Seine relativ kleinen Bildformate waren für

²⁹⁹ Völkischer Beobachter vom 21.5.1935, Robert Scholz: Als fehlende, führende Künstler werden die Künstler Kiunka, Übrück und Friese genannt.

³⁰⁰ ebd., 21.5.1935

³⁰¹ Bundesarchiv Berlin, Akte Johannes Hänsch. Dieses Dokument und die im Folgenden herangezogenen Dokumente des Bundesarchivs Berlin lagen zur Auswertung erst nach der Disputation im Juli 2003 vor. Sie sind nicht in der zur Disputation vorgelegten Fassung enthalten, sollen hier jedoch aufgenommen werden, da sie aussagekräftig über Johannes Hänschs Verhalten während des Dritten Reiches sind.

die nationalsozialistische Propaganda jedoch nicht verwertbar, zumal sie jede genrehafte Intimität ausschlossen.

Einer qualitativen und geschichtlichen Einordnung der Werke Hänschs entsprach auch die Veröffentlichung von Werken der Kollektivausstellung im VBK 1935, unter Anderen Hänschs „Winterlandschaft“, 1934 in der „Kunst- u. Antiquitätenschau“.³⁰² 1941 sollte diese Zeitschrift ein weiteres Mal Abbildungen von Werken Hänschs publizieren. Dies konnte als Gütezeichnung seiner Kunst vom Leser gewertet werden; gleichzeitig klassifizierte die Publikation seiner Werke hier aber auch seine Zuweisung zur Gruppe der Künstler von denen eine politische Umorientierung in der Zukunft nicht erwartet wurde. Dennoch verblieb die kulturpolitische Kontrolle Hänschs engmaschig. So kontrollierte der Staat allein über die Erklärung Hänschs zur Umsatzsteuer seine Reisetätigkeit, Rahmen und Umfang seiner privaten Verkäufe. Am 24. Januar 1936 wandte sich Hänsch an die Reichskammer für die bildenden Künste. Er habe 1935 einige kleine Arbeiten verkauft und nun sei ihm ein Umsatzsteuerformular zugesandt worden. Die Unkosten würden den Gewinn fast ganz ausgleichen. Diesmal steht seiner Unterschrift „Heil Hitler!“ vor. Hänsch erhält am 7. Februar von der Kammer eine Bescheinigung für das Finanzamt, dass er künstlerisch tätig und daher als Künstler im Sinne des Umsatzsteuergesetzes anzusehen sei.³⁰³ Er hatte keine Steuern zu zahlen.

Die finanzielle Freistellung von staatlichen Abgaben, aber auch die Gepflogenheit der Gemeinden, Malern bei Arbeitsaufenthalten die Kurtaxe zu erlassen, ermöglichte es Hänsch, häufig am Meer zu malen. Während der Maler Franz Eichhorst unter den Nationalsozialisten weiterhin Karriere machte und auf der Ausstellung der NS – Kulturge-meinde „Der Wald“ zusammen mit dem in Märchenthemen befangenen Adolf Harten in Berlin ausstellte³⁰⁴, unternahm Hänsch mit seinem Berliner Kollegen Lehmann - Brauns 1936 eine weitere Studienreise nach Sylt. Lehmann - Brauns fertigte Meereslandschaften, Hänsch schuf Weidelandschaften, deren Vorder- und Mittelgrund fast motivfrei blieben. Das Interesse der Bevölkerung war so groß, dass im Kurhaus der Verkauf organisiert wurde. Doch verlangte erstmalig die Gemeinde Kampen Kurtaxe und Hänsch wandte sich erneut am 7.7. 1937 an die Reichskammer für die bildenden Künste zur Klärung der Situation. Er bittet um eine Antwort, die es ihm und Kollegen auch zukünftig finanziell möglich mache, in deutschen Kurorten zu malen.³⁰⁵ Hänsch ging davon aus, dass lediglich ein von der Kammer ausgestelltes Schreiben ihn von der Zahlung freistellte, die Autorität der Kammer war fraglos.

Ein deutliches Zeichen hierfür war auch die rhetorisch raffinierte Argumentation des Vorworts zur Januarausstellung 1938 des VBK, die als Antwort auf die Aufforderung der Nationalsozialisten, künstlerisch eindeutig Stellung zu beziehen, verstanden werden konnte. Es benannte mit stark wertendem Vokabular die Bedeutung von äußeren Erscheinungsbildern der Kunst als zentrales Problem nannte. In der geschickten Niederschrift des Vorwortes wurde deutlich, dass die Auswahl der gezeigten Werke nicht einer freien Jury des Vereins unterlegen hatte: „In den Händen geschickter Jongleure, denen die nationale Einigung des deutschen Volkes in

³⁰² Kunst und Antiquitätenrundschau 43 (1935), 207.: „...aus der vor einigen Monaten gezeigten Ausstellung im Verein Berliner Künstler der Maler Joh. Hänsch, Friedr. Tischler und Albert Wille zeigen wir charakteristische Arbeiten.“

³⁰³ Bundesarchiv Berlin, Akte Joh. Hänsch

³⁰⁴ Franz Eichhorst zeigt auf der Kunstaussstellung „Der Wald“ der NS- Kulturgemeinde Juni/Juli 1936: „Tiroler Bauern“, Öl; „Zerschossener Wald in Flandern I und II“. Adolf Harten stellt „Frühling im Sachsenwald“, „Märchenwald (Rübezahls Garten)“, „Herbstanfang im Sachsenwald“, „Im Märchenwald (Der Froschkönig)“ aus.

³⁰⁵ Bundesarchiv Berlin, Akte Joh. Hänsch

seinem kulturellen Leben verhasst war, wurden die von Shadow erhobenen Forderungen bald ihres wertvollen Sinnes beraubt und statt dessen darum gestritten, ob der nationale Charakter eines Bildes oder einer Plastik durch deren äußere Erscheinung bestimmt werde. Dieser Gedanke trägt den Keim zur Richtungsbildung und Uniformierung in sich, mit ihm setzte der Streit um die Bedeutung der Richtungen in der Kunst ein, den zu beenden eine Forderung der Gegenwart ist. ... Unsere Ausstellung will allen ... zeigen, dass nicht der Streit um die künstlerischen Richtungen die Frage nach der nationalen Kunst beantwortet, sondern einzig und allein die Art und Weise, wie deutsche Künstler das Leben in sich und um sich empfinden und was ihnen wertvoll genug erscheint, gestaltet zu werden.“³⁰⁶

Während Hänsch und Künstler seines Umfeldes sich nicht an der Januarausstellung beteiligten fanden sie sich 1938 gezielt zur Frühjahrsausstellung im VBK zusammen. Johannes Hänsch zeigte „Weißritzweg, Erzgebirge“, Richard Albitz „Neubau Flughafen Tempelhof“, Hans Bremer „Seddinsee“, „Blick von den Gosener Bergen“, „Rüdersdorfer Grund“, Georg Ehmig „Fischerboote an der Ostsee“, Erich Martin Müller „Im März“, Alfred Roloff „Bildnis eines Mädchens“, „Norddeutsches Dorf“, Hanns Stoll „Lagerhäuser an der Elbe“, „Morgennebel, Magdeburg“ und Fritz Wildhagen „Grauer Tag auf einer Insel“, „Waldrand“. Das gemeinsame Auftreten der Künstler gab Kennern ihrer Malerei größeren Anlass für einen Ausstellungsbesuch. Dennoch glaubte der Verein, über die Aussagekraft der Künstlernamen hinaus, zumindest für die staatliche Zensur die Ausstellung in ein umfassenderes Anliegen als dem der künstlerischen Darstellung hinaus kleiden zu müssen. Er führt im Katalog aus: „Und doch kommt es darauf an, dass das Werk den Weg zwischen zwei Menschen bedeutet, wie es Erinnerung und gemeinsames Streben sind ... : wenn im Werk über das Menschliche hinaus das Göttliche zu uns spricht, wenn das Werk uns nicht nur ästhetisch erfreut, sondern im ethischen Sinne zur Besinnlichkeit treibt - in diesem Augenblick besitzt es den höchsten Wert für uns.“ Das Ringen um eine Definition von Kunst aus Sicht des VBK unter Berücksichtigung der Zensur ist nicht nur hier überdeutlich. Auch das Vorwort der im März 1938 ausgerichteten Vereinsausstellung „Berliner Kunst“ untersuchte Gründe für die schwierige Definition Berliner Kunst. „Einer der Hauptgründe, die zur Verschleierung und Überspielung des Berliner Charakters in der Kunst führten, darf in dem steigenden Anwachsen der Einwohnerzahl gesehen werden. ... Alle jene Künstler, die unaufgefordert in Berlin einen neuen Wirkungskreis fanden ... bekannten sich innerlich zu Berlin. ... Hier in Berlin kreuzten sich die entgegengesetzten Charaktere des Volkes, hierher brachte jeder ein Stück seines Volkstums mit... Berlin wurde stärker als irgendeine andere Stadt zum Abbild des deutschen Menschen ... Unser Bemühen muss es sein: zu helfen, in den gegenwärtigen wirren Reichtum des Berliner Kunstlebens sinngemäße Ordnung und Klarheit zu bringen ...“³⁰⁷ Der VBK behauptete die integrative Rolle Berlins für ein deutsches Nationalempfinden. Die Herkunft der Mitglieder aus vielen Gegenden Deutschlands wurde als Vorteil dargestellt. In der Wortwahl verpflichtet sich der Verein auf ein gemeinsames deutsches Interesse: mit der Polarisierung von „Volkstum“ gegenüber „wirrem Reichtum“ bot er sich als klärende Institution an.

Entsprechend setzte der VBK seine Ausstellungen fort. Da er keine unzensierten Vorworte veröffentlichen konnte, ihre Anfertigung aber auch nicht in Hände Anderer geben wollte, wurden zur Herbstausstellung 1938 kommentarlos Auszüge eines Briefes von Ph. O. Runge über die Definition künstlerischer Fragen wiedergegeben. Diese offene „Bedachung“ der Ausstellung

³⁰⁶ Vorwort zur Januarausstellung 1938 des VBK, Vorwort monogram. G.;

³⁰⁷ „Berliner Kunst“, Werke von Gästen des VBK und Kollektionen der Mitglieder, Vorwort zur Ausstellung im VBK im März 1938; monogram. G.

akzeptierten Künstler im Umfeld Hänschs.³⁰⁸ Johannes Hänsch zeigte „Schlossmühle Meseritz“. Fritz Wildhagen, Richard Albitz, Hans Bremer, Erich Martin Müller, Alfred Roloff, Franz Türcke und Hanns Stoll stellten mit ihm aus.

Offensichtlich sah Hänsch seine künstlerische Verantwortung zu diesem Zeitpunkt aber schon in einem erweiterten Rahmen. Denn aus dem folgenden Schreiben Lederers an die Reichskammer geht hervor, dass Hänsch dem Vorstand Berlins der Allgemeinen Deutschen Kunstgenossenschaft angehörte: „Für das Vorstandsmitglied Johannes Hänsch fehlt mir noch immer der Nachweis der arischen Abstammung; dieser wurde wiederholt angemahnt. Nach Eingang der Unterlagen werde ich unaufgefordert weiter berichten.“ Mit selben Datum erging eine erneute Aufforderung an Hänsch. „Zum Vollzug Ihrer Bestätigung als Vorstandsmitglied der Allgemeinen Deutschen Kunstgenossenschaft bitte ich um möglichst beschleunigte Einsendung Ihres noch ausstehenden Ariernachweises.“ Hänsch schrieb am 13. Oktober zurück: „Überreiche beifolgend meinen Ariernachweis und bitte um baldige Rücksendung... Hoffe, dass mit diesem Nachweis für mich die Möglichkeit gegeben ist, Beschickungen oder Verkäufe zu tätigen...“³⁰⁹

Im Vorfeld hatte sich der Landeskulturverwalter, Gau Berlin, Landesleiter für bildende Künste an die N.S.D.A.P., Gauleitung Berlin, Politische Beurteilungen mit der Bitte um eine eingehende Stellungnahme zu der politischen und allgemein menschlichen Einstellung Johannes Hänschs gewandt, da dieser die Aufnahme in die Fachgruppe der Reichskammer der bildenden Künste beantragt habe. In der auf dem Schreiben vermerkten Antwort wurde notiert: „2.6. 38. In politischer Hinsicht bestehen meinerseits keine Bedenken. 21.4.38: Im Strafregister sind keine Verurteilungen vermerkt. 23.2. 39: H. gehörte von 1924 bis zur Auflösung der D.N.V.P. an.“ Ein Fragebogen der Reichskammer der bildenden Künste, ausgefüllt am 23. Februar 1939, führte explizit Fragen zu Mitgliedschaften auf; Hänsch beantwortete durchgehend mit „nein“ bei Zugehörigkeit zu politischen Parteien bis auf „deutsch – national bis zur Auflösung der Partei“.³¹⁰

Hänschs im Brief angeführte Begründung, warum er nun endlich den Nachweis erbringe, verwies auf die detailliert reglementierte Zulassung zu staatlichen Ausstellungen. Es bleibt unklar, inwieweit er sich tatsächlich hierüber Verkäufe erhoffte. Möglicherweise umfasste der Titel eines Vorstandes der ADK auch eine gewisse Freistellung von Beschränkungen oder Hänsch erhoffte sich diese. Die zunehmende Kontrolle des Kaufs von Leinwand und Malmaterial zeichnete sich ab.

Dass die überkommenen Originale Hänschs von 1938 vorrangig Motive aus den Gärten befreundeter Familien oder in der offenen Landschaft zum Beispiel „Friedrichshagen“ zeigen, dürfte kaum Zufall sein.

Die politisch penetrante Vorgabe dessen, was und wie ein Motiv darstellenswert sei, veranlasste den VBK 1939 zu einer Stellungnahme hinsichtlich der Rolle des Menschen in der Kunst. Die Januarausstellung zum Thema „Figur im Bild“ führte aus: „Aus kunstinteressierten und kunstkritischen Kreisen lassen sich immer wieder Stimmen vernehmen, die dem Figurenbild in unseren Ausstellungen einen breiteren Platz wünschen; in ernsthaften Kunstbesprechungen äußert sich eine gewisse Landschaftsmüdigkeit und immer wieder wird die Forderung nach dem zeitgenössischen Thema erhoben. ... Der heutige Beobachter vergleicht - im Gegensatz zu dem Betrachter früherer Jahrhunderte - das Kunstwerk bewusst oder unbewusst mit dem Tatsachenbericht der Fotografie. ... Nun verstehe man doch aber den Aufruf nach dem

³⁰⁸ Herbstausstellung des VBK im November 1938. Es befinden sich keine Abbildungen dieser Werke im Katalog.

³⁰⁹ Bundesarchiv Berlin, Akte Joh. Hänsch

³¹⁰ ebd.

zeitgenössischen Thema nicht absichtlich falsch! Es handelt sich ja dabei nicht nur um die Darstellung der äußeren (noch so großen) Ereignisse der Zeit, sondern in Wahrheit um das innere Erlebnis, die menschliche Stellungnahme, die Sehnsucht, die Hoffnung, den Schmerz und das Lächeln der Zeit. ... Es ist freilich nicht nur das Figurenbild, ..., sondern auch die reine Landschaft kann zum Spiegel eines solchen, die Zeit erschütternden Erlebnisses werden und weit über den Tatsachenbericht und das Mitteilenswerte hinaus aus tiefsten künstlerischen Gründen beseligen.“³¹¹ Der VBK verteidigte das quantitativ große Interesse seiner Mitglieder an Landschaft; die Entwicklung einer deutschen Landschaftsmalerei – wie einst von der Hochschule angestrebt – wurde nicht mehr argumentativ vorgetragen. Stattdessen schien sich der VBK auf eine Landschaftsaussage zu beschränken, die sich in der Charakterisierung des „Beseligenden“ von jeglicher politischer Aussage zu einer rein emotionalen Darstellung reduzierte. Dieser Rückzug konnte jedoch auch als Deckmäntelchen zur Verfügung stehen, vor allem unter der Vorgabe „noch so große Ereignisse der Zeit“ malerisch zu verarbeiten. Zu den Ausstellern gehörten Erich Martin Müller, Hanns Stoll, Franz Türcke und Fritz Wildhagen.

Der staatlichen Forderung nach einer Darstellung des „deutschen Mannes „und „der deutschen Frau“ entsprach zumindest in gewissen Grenzen die Frühjahrsausstellung des VBK 1939, wenn sie im Katalogtext das Thema Figur entgrenzt und die Bedeutung des Volkes als Thema der Kunst an erste Stelle setzte. Dass der VBK der nationalsozialistischen Forderung nach Figuren im Bild nachgab, wurde nun mit der Festlegung moderner Ziele der Gegenwart und deutschen Zukunft begründet: „Anders in Zeiten wie der unsrigen, deren ausgeprägte Volksbildung den Begriff der Gegenwart räumlich über die ganze Erde und zeitlich über einen großen Teil der Geschichte ausgedehnt hat. ... Unsere eigene ähnliche Kunstvergangenheit zerbrach in der Zeit der Sicherheit und scheinbar unantastbarer politischer und wirtschaftlicher Größe - lange bevor es äußerlich zu einer Parallele kam - fast jede Kunstform der Vergangenheit. Im sicheren Gefühl für das, was ewig ist, wählt sie sich schon frühzeitig das VOLK als Grundthema.“³¹² Hänsch zeigte das leider verschollene Werk „Letzte Kurgäste/ Langeoog“, eines der seltenen, laut Titel mit Figuren ausgestatteten Landschaftsbilder. Weiterhin stellten Richard Albitz, Hans Bremer, Georg Ehmig, Erich Martin Müller, Alfred Roloff, Hanns Stoll, Franz Türcke und Fritz Wildhagen aus.

Der Ausbruch des Krieges 1939 veranlasste Hänsch zu langen Aufenthalten im schlesischen Katzbachgebirge. Hänschs Briefe offenbarten, dass er die Kontakte zu seinen Berliner Kollegen vermisste und ihm die Aufenthalte in Seitendorf nicht nur freiwillige Emigration waren.³¹³ Seine großen Verkaufserfolge in Hirschberg, Liegnitz, Bunzlau enthoben Hänsch der Notwendigkeit, sich um öffentliche Aufträge bemühen zu müssen. Doch behauptete er sichtbar seine Mitgliedschaft im VBK, indem er zweimal 1940 in der Tiergartenstraße 2a ausstellte. Das Vereinsleben im VBK bot spätestens ab Herbst 1939 keine Möglichkeit mehr, einen offenen Dialog zu führen. Die Mitgliedschaft von nationalsozialistisch orientierten Künstlern im Verein führte zu einer rigiden, im Vorwort der Herbstausstellung 1939 formulierten Diffamierung aller unter Ismen zusammengefassten künstlerischen Äußerungen: „So hat es noch vor kurzem Bestrebungen in der Kunst gegeben, die sich als genial ausgaben, unexemplarisch waren und chaotisch wirkten. Die Kunstpolitik des Dritten Reiches hat sie aus unserem Geistesleben ausgeschaltet.“ Die Verantwortung für den vorgeblichen kulturellen Niedergang in Deutschland

³¹¹ Vorwort zur Januarausstellung des VBK 1939, von K. Richter

³¹² Vorwort zur Frühjahrsausstellung 1939 des VBK, von K. Richter

³¹³ Joh. Hänsch an Frau Richter am 17.1.1945

wurde den individuellen, künstlerischen Versuchen einer Neudefinition deutscher Kunst zugeschrieben. Ihre Ausrichtung am Selbstverständnis des Einzelnen habe die Gemeinschaft des Volkes in die Orientierungslosigkeit geführt und damit zerstört. „Auf politischem und sozialen, auf soldatischem und erzieherischen Gebiet ist unser Volk von Adolf Hitler in eine neue zukunftsreiche und zukunftsichere Form umgeprägt worden, ein neuer jüngerer Typ des deutschen Menschen lebt, arbeitet und marschiert. Es ist wohl selbstverständlich, dass wir auch einen neuen Typ von Kunstsammlern erwarten dürfen.“³¹⁴

Im folgenden Februar/März veranstaltete der VBK die Ausstellung „Gäste des VBK 1940“. Das von K. Richter verfasste Vorwort bestimmte den Jungkünstlern eine Orientierung an der ihnen vorangehenden, geistig gereiften Künstlerschaft. Ihre Ideale sollten die Jugend mit neuen Ansätzen bereichern, nicht erneuern; denn der aktuell definierte Grundsatz einer Unterstellung der Künste unter völkische Ziele im Sinn des Nationalsozialismus sei oberstes, nicht zu verbesserndes Ziel. Die Jugend sollte diesem Ziel dienen. Hierzu gehörte auch der Bruch mit der Natur als Vorgabe menschlicher Orientierung. Der moderne Künstler sei der Wirklichkeit verpflichtet, die den Menschen zum Herrn über Geist, Intellekt, Gefühl setze und in Folgschaft zum Führer verpflichte: „Kunst ist ihrem Wert nach Handwerk. Ihrer Wirkung nach jedoch Geistwerk. ... Die Genies der Kunst und Wissenschaft gebären und entwickeln die Ideen und Kräfte, die dann die Zukunft bewegen werden. ... Den handwerklichen Ausdruck mit dem ihm eingeborenen Geistesimpuls in Übereinstimmung zu bringen, gelingt auch dem Genie fast immer erst im Altersstil. ... Also: die Jugend greift in die Geistesentwicklung nicht bewegend ein, treibt sie nicht vorwärts. Sie ist nur das Instrument, dessen sich die Geistesentwicklung in der Praxis bedient, um auf die Zukunft bestimmend einzuwirken. ... Die Darstellung der Natur ist Aufgabe und Ideal der Kunstentwicklung des 19. Jahrhunderts, des Naturalismus. ... der Expressionismus mit all seinen Nebenerscheinungen ... findet einen beinahe entkörpernten Ausdruck in einer Reihe von heute schon wissenschaftlich und teilweise höchst trocken anmutenden Experimenten. Die romantische Rebellion gegen das alte Sehen schlug fehl, weil sie mit einem Überschwang an Empfindsamkeit und Gefühl, aber mit einem zu kleinen Maß von Selbstkontrolle, Formwillen und schöpferischer Kraft begonnen wurde und weil sie nach der Art jeder Romantik die Augen vor der Wirklichkeit verschloss. ... Der heutigen Kunst wird die Wirklichkeit die Aufgabe stellen und die Ziele geben. Also Wirklichkeit gegen Natur? Ist denn das ein so großer Gegensatz? - Ich glaube, der entscheidende, der je die künstlerische Weltanschauung Europas zu bestimmen hatte.“³¹⁵

Auf der Frühjahrsausstellung 1940 im VBK zeigte Hänsch „Schellau bei Kipsdorf“ und „Ilsetal“. Im Juli/August 1940 war er auf der Ausstellung des VBK „Deutsche Städtebilder und Landschaften“ mit „Aus dem Chiemgau“ und „Selent, Holsteinische Schweiz“ vertreten. Hier stellten auch R. Albitz, E. Müller, O. Roloff, H. Stoll, F. Türcke, F. Wildhagen aus. Keiner der genannten Künstler war mit einem Werk abgebildet.³¹⁶

Der Katalog der Herbstausstellung des VBK im Oktober/November 1940 hatte kein Vorwort mehr. Stattdessen bereicherten ihn diverse Abbildungen, u. a. Hänschs „Auf der Wasserkuppe“ und „Vorfrühling in Brückenberg“ und Alfred Roloffs „Pferde am Pflug“.

³¹⁴ Vorwort zur Herbstausstellung 1939 des VBK, Prof. K. Richter, Vorsitzender

³¹⁵ Ausstellung „Gäste des VBK“ 1940, Vorwort v. K. Richter

³¹⁶ Ausstellung „Deutsche Städtebilder und Landschaften“, VBK, 16. Juli bis 31. August 1940

Der aktiven Teilnahme Hänschs an dicht auf einander folgenden Ausstellungen im Vereinshaus steht die Unterbrechung seiner Präsenz auf der GBK gegenüber. Hiermit stand er nicht allein: 1940 waren auch Albitz, Albrecht, Hacke, Lehmann - Brauns, Kuhfuß, Sperling, Türcke, Wildhagen, Herzog, Harten, Stoll nicht vertreten.³¹⁷

Die erheblichen Anstrengungen des VBK, in den vergangenen acht Jahren Ausstellungsmöglichkeiten für seine Mitglieder zu organisieren, unterlagen nach zwei Jahren Krieg unübersehbaren Einschränkungen. Zum Teil waren die Künstler im Feld, zum Teil konnten sie aus ihren gewählten Wohnorten in der Provinz kein Werke nach Berlin einschicken. Weitere Mitglieder schieden durch Tod aus. Die Anzahl der Künstler der Januarausstellung 1941 des VBK war mit nur 17 sehr gering. Um dies optisch aufzufangen stellte jeder mehrere Werke aus, so Fritz Wildhagen acht Arbeiten. Ein Vorwort im Katalog fehlte auch diesmal. Zudem war die Vereinsarbeit des VBK im Frühjahr auf die anstehende, große Ausstellung zur Feier des 100jährigen Bestehens des „Verein Berliner Künstler 1841 – 1941“ konzentriert.³¹⁸ Hänsch zeigte auf der Jubiläumsausstellung ein aktuelles Selbstporträt in Lodenjacke und Schaltuch von 1940, das der VBK auch als Postkarte des Vereins vervielfältigen ließ. Ehmigs „Heuernte“ von 1939 und Wildhagens „Aus einem alten Park“ von 1940 gehörten zu den aktuelleren Arbeiten, ebenso wie E.M. Müllers „Sonniger Vorfrühlingstag in Schwaben“ von 1939. Bei vielen Werken handelte es sich jedoch um ältere Arbeiten, die nicht den aktuellen künstlerischen Stand wiedergaben, sondern unter der Prämisse, Berlin malerisch darzustellen, von der Jury ausgesucht worden waren. Von Künstlern im Umfeld Hänschs waren Arbeiten von Richard Albitz, Kurt Albrecht³¹⁹ und Hans Bremer.³²⁰ Franz Türckes „Stille Gasse an der Havel“ war mit seiner Entstehung 1912 fast dreißig Jahre alt. Selbst Franz Eichhorsts Arbeiten datierten von 1916 und 1918.

In welchem Spannungsfeld interner Ansichten der VBK seine Vereinsaufgaben aufrecht zu halten suchte, wurde durch das Zugeständnis an diesen ehemaligen Kallmorgen - Schüler deutlich, das Geleitwort des Katalogs zu verfassen: In einem „Treueschwur an den Führer“ versuchte dieser hier, sämtliche Mitglieder als nationalsozialistisch engagiert darzustellen.³²¹ Eichhorst nahm mögliche Kritik am VBK vorweg und begründete die Entwicklung des Vereins mit den schweren Zeiten des 1. Weltkrieges und den aus seiner Sicht noch schwieriger zu überstehenden Nachkriegsjahren: „In allen Schwierigkeiten blieb der Verein Berliner Künstler seiner von jeher angestrebten Aufgabe treu: Gute Kunst auf traditioneller Grundlage zu pflegen ohne sich einer gesunden, jugendlichen Entwicklung entgegenzustellen.“ Die Meinung anderer Mitglieder fand keinen Ausdruck.

Während folgend detailliert Ereignisse aus den ersten 50 Vereinsjahren berichtet wurden, umfasste die Darstellung der letzten 50 Jahre knapp 2 Seiten und erläuterte hauptsächlich die Gründe für den jeweiligen Standortwechsel des Vereinshauses. Aus der Zeit von 1900 bis 1928 wurde lediglich der Name des Vorstandes erwähnt. Für die Zeit bis 1940 wurden wenige Künstler namentlich als Teilnehmer an Kollektivausstellungen genannt. Lediglich einen Hinweis war die

³¹⁷ GBK 1940 im Haus der Kunst, Hardenbergstraße 21/23, Charlottenburg; mit Preisen, kein Vorwort, keine Nennung der Ausstellungskommission/Leitung; Bremer, Ehmig, Müller und Roloff stellen aus.

³¹⁸ Ausstellung im Vereinshaus in der Tiergartenstraße 2a vom 19. Mai bis 21. Juni 1941

³¹⁹ Das Werk stammt von 1915 und ist im Besitz der Stadt Berlin.

³²⁰ Das Aquarell „Gärten“ entstand 1931, „Pichelsdorf“ 1928.

³²¹ Ausstellungskatalog „Verein Berliner Künstler 1841 – 1941“, Mai/Juni 1941, Franz Eichhorst, „Zum Geleit“, 11

1929 im Glaspalast am Lehrter Bahnhof veranstaltete Ausstellung „Hundert Jahre Berliner Kunst“ wert.

Lapidar fasste Hans Zeeck zusammen: „In dem nun folgenden Jahrzehnt wurde vor allem das schon im alten Hause auf eine breitere Grundlage gestellte Ausstellungswesen weiter entwickelt.“ Der sich anschließende Aufsatz „Berlin und seine Künstler“ definierte zwar als Berliner Kunst die gesamte Kunstleistung aller Berliner Künstler. Doch schon der zweite Satz rechtfertigte die Präsentation ausschließlich der Kunstwerke mit Berliner Stadtmotiven.

Unter den Malern, die die nahe Umgebung Berlins wiedergaben, wurde Leistikow für den Verein in Anspruch genommen; dann wurde, mit einem Sprung über die Jahrzehnte, noch kurz auf aktuell malende Künstler eingegangen, und hier auf diejenigen, die sich mit Potsdam als Motiv beschäftigten. Im Zusammenhang mit Johannes Hänsch ist hier die Beurteilung der Aquarellisten und der Umgebungsmaler Berlins von Interesse: „Franz Türcke hat eine Reihe von reizvollen Blättern geschaffen, die sich indessen mehr auf den Rand der Großstadt beziehen; es handelt sich bei diesen um weniger bekannte Arbeiten, die sicherlich später als Dokumente der Entwicklung Berlins gelten können. Vor allem sei hier auf die großformatigen Aquarelle von Paul Hermann hingewiesen, der in neuester Zeit historische Stätten vom Umbau Berlins festgehalten hat, so vor allem den Neubau der Reichskanzlei. Der Aquarellist Hans Bremer muss ebenfalls an dieser Stelle genannt werden; er hat es verstanden, selbst an sich nüchterne Straßenzüge oder die Eisenkonstruktion einer Brücke zu malerischer Erscheinung in seinen Aquarellen zu zwingen.“³²² Der Abschnitt über die Maler schloss mit einer Wertschätzung der Vereinsmitglieder als Urheber von Zeitdokumenten und einer damit verbundenen kunstgeschichtlichen Wertzuweisung als Chronisten. Landschaftsmaler wie Hänsch, die nicht architekturgebunden das Umland Berlins in ihren Werken zeigten, wurden nicht genannt.

Im Aufsatz „Aufgaben der Gegenwart und Zukunft“ wurde der VBK mit äußerster Klarheit instrumentalisiert. Während die kunstpoltische und gesellschaftliche Bedeutung des Vereins in seinen ersten 50 Jahren anerkannt wurde, könne der Verlust dieser Bedeutung jetzt nur als positiv gewertet werden, da hierdurch Raum für neue Ziele des Vereins frei würde. Eine künstlerische Bedeutung des Vereins als anerkannte Berufsvertretung wurde für die Zukunft negiert; die Reichskulturkammer der Bildenden Künste sei umfassende Organisation des gesamtdeutschen Kunstlebens.

Im Hinblick auf die vor der Machtübernahme vom Verein veranstalteten Ausstellungen behauptete der Verfasser, es wäre gerade Ausstellungen der Partei zu verdanken, dass das Publikum wieder auf Ausstellungen des Vereins aufmerksam werde, „weil das, was der Verein vertrat, mit den richtungsweisenden Veranstaltungen übereinstimmte.“³²³ Neben anderen Künstlerverbänden, die die „Große Berliner Kunstausstellung“ vormals mit ausgerichtet hätten, sei der VBK einer der ganz wenigen, die sich nicht nur vor dem künstlerischen Verfall hätte schützen können, sondern die „inmitten des erdrückenden Wustes der Ismen das anständige Gesicht der deutschen Kunst bewahrt und damit den Anschluss an ihre Tradition gehalten“ hatten. Die jetzige Aufgabe eines Künstlers sei nicht mehr die Kultivierung des Individualismus, sondern die Einfügung in die höheren Ziele der Volksgemeinschaft: Der Wert eines Künstlers sei daran zu messen, inwieweit sein Werk dazu beitrage, Aufgaben darzustellen, „die unsere Zeit der Kunst stellt“. Ein zu betonender Wert von Kunstwerken läge im erzieherischen Beeinflussen des Nachwuchses durch geschaffene Werke gesund urteilender Gemüter. Gerade deshalb, so sagte Rittich, sei nach 1933 eine Ausstellung nur möglich gewesen unter Verwendung von Werken der

³²² ebd., 41

³²³ Ausstellungskatalog „Verein Berliner Künstler 1841 – 1941“, Mai/Juni 1941, 61, Verfasser Dr. Werner Rittich

Vereinsmitglieder. Doch wurde mit dieser gesellschaftlichen Bedeutung nicht näher genannter Künstler die Grenze gezogen; zukünftige künstlerische Bedeutung könne sich nicht aus früheren Leistungen ableiten: nur wer Beiträge zu der Kunst der Zeit schaffe und den Stil der Zeit mitforme, habe ein Recht auf Anerkennung. Wer künstlerische Arbeiten vorweise, die „vor allem eine enge Verbindung zu dem heutigen Leben und der neu entstehenden Architektur gefunden haben“, verdiene Anerkennung. Künstler, die auf Grund früherer Unstimmigkeiten bisher keine Mitglieder seien, sowie alle wertvollen, noch suchenden Jungkünstler müssten als Mitglieder gewonnen werden, sodass der Name des VBK als Synonym für Berliner Kunst gelten könne. Einmünden werde diese Berliner Kunst in die übergeordnete Kunst im Großdeutschen Reich, um endlich gemeinsame Züge zu tragen und „deutsche Kunst der Gegenwart zum seelisch adäquaten Ausdruck unseres wiedererstandenen Volkes und seines heroischen Zeitalters zu machen“.³²⁴ Der hinter dieser Forderung tatsächlich stehende politische Druck wurde in der Benennung des dem VBK für die Realisierung des vorgegebenen Programmes der Erneuerung gegebenen Zeitraumes deutlich: die Monate vor der Hundertjahrfeier.

Hänsch war nicht bereit, die Umsetzung genannter Forderungen mit zu tragen. Er reiste 1941 und 1942 in das Erzgebirge. Wie erwähnt ehrte die „Kunst- und Antiquitäten Rundschau“ Hänsch 1941 mit der Veröffentlichung einige seiner Werke.³²⁵

In seiner Abwesenheit setzte das „Hilfswerks für deutsche bildende Kunst in der NS-Wohlfahrt“ seine Ausstellungstätigkeit fort. In der Nationalgalerie Berlin wurden im November und Dezember 1941 Werke von Georg Ehmig, Erich Martin Müller, Hanns Stoll, Adolf Harten gezeigt. Arbeiten von ihm zeigte auch die Ausstellung „Gäste des VBK“ im Juli/August 1941. Erst zur Herbstausstellung des VBK 1941, die den Vereinsmitgliedern vorbehalten war, sandte Hänsch sein Werk „In den Dolomiten“. Richard Albitz, Hans Bremer, Paul Lehmann - Brauns, Erich Martin Müller, Franz Türcke und Fritz Wildhagen gehörten zu den Mitausstellern. Im September/Oktober 1941 präsentierte Hänsch unter dem Titel „Kleine Kollektionen“ weitere acht Arbeiten.³²⁶

In der Januarausstellung 1942 des VBK waren nur noch 14 Künstler vertreten; aus dem ehemaligen Kreis um Hänsch stellte einzig Ehmig aus. Ein Vorwort fehlte.

Der Krieg hatte eine unübersehbare Verknappung von Malmaterial zur Folge.

Am 26. Januar 1942 wandte sich Hänsch an die Reichskammer mit der Bitte um die Übersendung von Bezugsscheinen für Farbe und Malmittel. Er begründet seine Berechtigung hierzu mit seiner Mitgliedschaft im VBK und in der Allgemeinen Deutsche Kunstgenossenschaft. Am 22. 11. 1942 folgte ein weiteres Schreiben: „Gestern war ich bei meinem Kunstmaterialhändler, wollte einige Farben kaufen, ein Auftrag zwingt mich dazu; der Händler gab mir nichts, will erst die neue Kunstkarte haben. Darf ich Sie bitten, mir baldmöglichst meine neue Karte schicken zu lassen, damit ich weiter arbeiten kann.“

Am 28.11.1942 musste Hänsch daraufhin erneut einen ausführlichen Fragebogen für die Aufnahme in die Reichskammer der bildenden Künste ausfüllen. Als Mitglied mit der Nummer 118 gab er unter Anderem an, im Fachverband „Bund deutscher Maler und Graphiker e.V.“ zu sein. Er machte Angaben über seine Werke im öffentlichen Raum, erhaltene Auszeichnungen und

³²⁴ ebd., 63f

³²⁵ „Kunst- und Antiquitäten Rundschau“ Nr. 49, 1941, 69

³²⁶ 9.9-4.10. 1941, Tiergartenstr. 2a, Berlin W 35. Der Katalog hat kein Vorwort. Hänsch zeigt Werke in Öl, Nr. 59 „Heinitzsee/Kalkberge“, 60 „Wupatzsee/Erkner“, 61 „Selva/Wolkenstein“, 62 „Starker Frost am Regenbogensee“, 63 „Sommersende in der Mark“, 64 „Regenbogensee, Herbstanfang“, 65 „Regentag am Heidereitersee“, 66 „Krummendamm, Herbsttag“

Beteiligungen an Ausstellungen. Als aktuelle Ausstellungsorte benannte er die Akademie der Künste und den Verein Berliner Künstler.³²⁷

In den folgenden Monaten veranstaltete der VBK Ausstellungen in einer „Zusammenstellung der Machbarkeit“. Hierzu gehörte auch die Ausstellung des VBK „Gemälde, Plastiken, Studien und Entwürfe“ im Mai/Juni 1942. Johannes Hänsch, Richard Albitz, Lehmann - Brauns und Erich Martin Müller stellten hierfür Arbeiten zur Verfügung, obwohl kaum mit Verkäufen zu rechnen war. Die Ausstellung degradierte vielmehr zum nötigen Beweis einer noch vorhandenen Lebensfähigkeit des Vereins.

1942 stellte Hänsch ein weiteres Mal mit Künstlern seines Umfeldes auf der Sommerausstellung 1942 des VBK aus. Er zeigte „St. Anton/Tirol“ und „Volderwildbach/Tirol“, Lehmann - Brauns, Erich Martin Müller, Alfred Roloff, Hanns Stoll gehörten ebenfalls zu den Ausstellern.

Auch auf der folgenden Herbstausstellung des VBK 1942 stellten Hänsch und einige Künstler seines Umfeldes gemeinsam aus: Hans Bremer, Erich Martin Müller, Hanns Stoll, Franz Türcke. Hänsch zeigte „Bach im Harz“, Gebirgstal im Volderwald“.

Schon im Oktober/November 1942 fand die nächste Ausstellung im Vereinshaus statt. Unter dem eng begrenzten Titel „Das Meer, Bilder deutscher Maler“ zeigte Lehmann - Brauns „Das Meer und die Kunst“, sowie „Nordseestrand“ und Erich Martin Müller „Ragusa“.³²⁸

Zeitgleich schloss sich Rudolf Hacke Künstlern an, die in der Ausstellung „Niederschlesische Kunst“ in Berlin, Schloss Niederschönhausen im Oktober und November 1942 Arbeiten zeigten.

Trotz seiner Angabe im November 1942, in der Akademie auszustellen, war Hänsch zumindest in der Frühjahrsausstellung in der Preußischen Akademie der Künste im Mai/Juni 1942 nicht vertreten. Hingegen wurden im demonstrativen Impetus Werke von Franz Eichhorst im Umfang anderen Künstlern deutlich vorangestellt, da er aktuelle Kriegsbilder der Ostfront zeigte. Auch Ehmig und Bremer gehörten zu den Ausstellern.

Mit dem Ziel, Normalität im Alltag zu erzwingen, fand im selben Jahr eine weitere Ausstellung statt: In der Nationalgalerie Berlin, Bodestr. 1-3 und der Berliner Kunsthalle in Charlottenburg, Hardenbergstraße 21-23 eröffnete die Große Berliner Kunstaussstellung: „Es ist das erste Mal, dass während des Krieges in diesem Umfang in der Reichshauptstadt eine Ausstellung bildender Künstler veranstaltet wird. ... Die Große Berliner Kunstaussstellung entspricht in ihrem programmatischen Ausdruck dem ernststen Schaffen der Zeit.“³²⁹ Eberlein ging auf erwünschte Qualitäten in der Landschaftsmalerei ein: „Man hat mit Recht die Landschaftskunst als wesensdeutsche Kunst bezeichnet. Der Lebensraum wurde uns im Bilde immer wieder Welt und Heimat, immer wieder Landschaft. Der große Kunstgedanke der Natur, der so gerne den unendlichen Raum beschwört, verengt sich uns heimatlich zu Wald und Baum, Stadt und Straße, Haus und Zimmer.“³³⁰

Während Johannes Hänsch sich auch diesmal nicht an der Ausstellung beteiligte, nahmen Albitz, Bremer, Ehmig, Eichhorst, Harten, Lehmann - Brauns Müller, Roloff, Stoll, Türcke und Wildhagen teil.

³²⁷ Bundesarchiv Berlin, Akte Joh. Hänsch

³²⁸ Die ausgestellten Arbeiten sind das Ergebnis des vom Deutschen Segelrettungswerk veranstalteten Admiral von Trotha-Preiswettbewerbs.

³²⁹ Katalog der GBK 1942, Vorwort: Kommissarischer Oberbürgermeister und Stadtpräsident der Reichshauptstadt Steeg

³³⁰ Katalog der GBK 1942, Vortext: Kurt Karl Eberlein

1943 unternahm Hänsch Reisen in das Erzgebirge, hielt sich längere Zeit bei Berchtesgaden auf und reiste ans Meer. Von September 1943 bis Januar 1945 lebte Hänsch auf dem Rittergut Rudolf Hackes, wo er auf Dauer das Pförtnerhaus bewohnte. Es entstanden mehrere Selbstporträts. Obwohl er in Schlesien ausreichend verkaufte, versuchte er, wie weitere Künstler des Berliner Umfeldes, in Berlin einen Absatzmarkt aufrecht zu erhalten. Der Ausstellung „Gäste des VBK“ im Januar – Februar 1943 folgte „Bilder Berliner Künstler aus dem Wartheland“ im März - April 1943; Richard Albitz und Franz Türcke zeigten je vier Werke. Im Anschluss eröffnete im Mai 1943 die „Frühjahrsausstellung“ des Vereins. Auch diesmal erschien der Katalog ohne Vorwort. Richard Albitz, Hans Bremer, Kayser - Eichberg, Lehmann - Brauns, Erich Martin Müller, Hanns Stoll, Franz Türcke und Johannes Hänsch mit „Selva - Wolkenstein“ beschickten die Ausstellung.

Hänsch war auch in den folgenden Monaten viel am Arbeiten. Am 9. Juni 1943 wandte er sich an die Landesleitung der Reichskammer für die bildenden Künste mit der Bitte um Genehmigung einer zweiten Bezugskarte für präparierte Leinwand, da er für vier neue Aufträge keine Leinwand mehr habe. Die über die erste Bezugskarte erhaltenen 4 qm seien restlos verbraucht.³³¹ Der Katalog der „Sommerausstellung“ des VBK 1943, wiederum ohne Vorwort, verzeichnete: Richard Albitz, Kayser - Eichberg, Lehmann - Brauns, Hanns Stoll, Franz Türcke und Johannes Hänsch mit „Spätsommer auf Rügen“ und „Tauwetter“.

Während der Luftangriffe auf Berlin im Spätherbst wurde das Vereinshaus des VBK zerstört³³². Archivunterlagen verbrannten.³³³ Auch der Künstlertreffpunkt der Fotografen Boll bestand nicht mehr. Damit war neben der Ausstellungsmöglichkeit der institutionalisierte Künftleraustausch zum Erliegen gekommen.

Möglicherweise in Folge dessen erklärt Hänsch in seinem Schreiben vom 23. März 1944 an den Landesleiter, Gau Berlin der Reichskammer für die bildenden Künste: „Habe die Absicht in diesem Jahr, für die Große Deutsche Kunstausstellung 1944, 4 Ölgemälde einzuschicken, und bitte um Bewilligung von vier Rahmen dazu. Mein Rahmenfabrikant ist W. Gohlke, Berlin, Potsdamer Straße. 2 Rahmen 100 x 80, 2 Rahmen 80 x 60.“

Ob Hänsch das Material erhielt und seinen Angaben gemäß verwendete, ist nicht belegt. Zumindest schätzte er seine Situation in Berlin jedoch so realistisch ein, dass er kaum 4 Monate später, am 18. Juli 1944 an die Reichskammer für die bildenden Künste mit der Bitte um Reisegenehmigung nach Schlesien schrieb: „Da für mich keine Verdienstmöglichkeit in Berlin besteht, ich hier keine Ausstellungen beschicken kann, so bin ich meist in Schlesien, wo ich mäßig arbeiten kann, Ausstellungen in Hirschberg und Liegnitz mit gutem Erfolg beschickt habe, und weitere in Vorbereitung sind, dazu kommen noch Aufträge. ... Ich bitte ... um gütige Ausstellung einer Reisegenehmigung, güt-

tig mindestens für ein halbes Jahr.“³³⁴ Kaum eine Woche zuvor war Hänsch noch in Seitendorf an der Katzbach gewesen und berichtete seiner ehemaligen Schülerin: „Seitendorf a. d. Katzbach, Kr. Jauer bei Hacke den 12. Juli 1944

³³¹ Bundesarchiv Berlin, Akte Joh. Hänsch

³³² lt. Zeitzeuge Wunderlich: Zerstörung des Archivs am 2.11.1943. Ihre Angabe, dass Hänsch zum Vorstand des VBK gehörte, ist nicht mehr prüfbar, da sämtliche Akten zu Hänsch vernichtet wurden (schriftliche Auskunft des VBK vom 11.10.1991).

³³³ Nach 1945 kann sich der VBK nicht wieder als der Verein der Vorkriegszeit etablieren. Die nach der Kapitulation aus ihren jeweiligen Orten der Evakuierung nach Berlin zurückkehrenden Künstler Berliner Herkunft versuchten, eine Vereinstätigkeit aufzubauen. Insbesondere gegenseitige, persönliche Unterstützung bei allen Alltagsanliegen der sich wiederfindenden Künstler wurden bezeugt.

³³⁴ Bundesarchiv Berlin, Akte Kunstmaler Joh. Hänsch

Liebe Frau Richter! Vielen Dank für Ihre freundlichen Wünsche zu meinem Geburtstag, die mich sehr erfreut haben. Hier war an dem 24. Ein großes Fest. Die Familie hat 150 Jahre das Gut, sogar der Landrat war anwesend, mein Geburtstag wurde aber übersehen, nicht eine Blume hatten sie für mich. Oft fällt mir das Schreiben schwer. Die Hand will nicht, aber malen kann ich. Sie fragen nach Hirschberg! Die Ausstellung ist zu Ende, wir verkauften in Summa (4 Maler) für circa 12000 Mark, hatte sehr gute Presse, ein guter Erfolg. Frau Tichy habe ich leider verpasst, zuerst sie dann ich, ich soll sie mal besuchen. Eröffnung mit Musik und Rede von Hacke. Nach 14 Tagen war Eröffnung im Museum in Liegnitz, mit Oberbürgermeister, Landrat, Spitzen der Behörde, danach Mittagseinladung der Stadt mit allem dazugehörigen Wein, Schnaps, Zigarren u.s.w. im Ratskeller. Sehr gute Presse, auch guter Verkauf, auch diese Ausstellung ist schon geschlossen. Im Monat August soll jetzt Bunzlau folgen. Gearbeitet wird fleißig, solide gelebt, aber wohl fühlt man sich doch nicht so recht. Wenn es regnet male ich Blumen, die in Feld und Garten zu haben sind. Landschaftlich ist es ja sehr schön, habe verschiedene Sachen von hier schon verkauft, die Leute haben ja alle Geld. Vom nahen Berg sieht man das Riesengebirge, Hirschberg ist 21 km. Entfernt. Alarm hatten wir auch schon, zum Glück ist aber nichts passiert. Heute ist es so frisch, daß man das Fenster schließen muß, einige Tage war nur Hitze. Meine Nerven sind nicht auf der Höhe, man kann nicht richtig ausspannen, es ist hier immer was los. Ich wohne im Inspektorhaus, es gibt aber keinen Inspektor, nur die Försterleute, die sehr nett sind, mir allerlei Gutes tun. Nun wünsche ich Ihnen alles Gute, auch Ihrem lieben Mann und Tochter und verbleibe mit vielen Grüßen Ihr alter Johannes Hänsch. (Mein Bruder ist am zweiten Auge operiert).³³⁵

Noch im August nimmt Hänsch an einer Ausstellung in Bunzlau teil. Offensichtlich sah die Reichskammer die beruflichen Möglichkeiten Hänschs in Berlin ähnlich.



Johannes Hänsch in Schlesien, Anfang der 30er Jahre; Privatbesitz

Wenige Monate später berichtete Hänsch erneut über seinen Alltag:

„ Seitendorf a. d. Katzbach, Kreis Jauer bei R. Hacke, 17. 1. 1945

Sehr geehrte, liebe Frau Richter! Für Ihre netten Zeilen, für Ihre guten Wünsche zum neuen Jahr, meinen herzlichsten Dank, auch ich wünsche Ihnen alles Gute, vor allen Dingen Gesundheit, durch welche alles Schwere am besten zu ertragen ist. Wie oft muß ich an unsere gemeinsamen Arbeitsausflüge denken, wo Sie immer von so großem Fleiß waren, an Ihr Interesse

³³⁵ Brief in Privatbesitz

und Freude an der Arbeit. Wie oft habe ich davon gesprochen, daß man durch Fleiß und Liebe zur Sache so viel erreichen kann, wie Sie es gezeigt haben, nur schade, daß plötzlich so ein Riß in diese Sache gekommen ist. Ich nehme an, daß Sie trotz aller Sorgen doch wieder weiter arbeiten werden, wenn auch eine längere Pause dazwischen kommt. – Ich selbst sitze nun seit September 1943 hier in S., wenn ich auch dazwischen immer zum Ersten in Berlin bin. Wohne hier im Bodenstübchen mit meiner Arbeit allein, arbeite viel und vertreibe die Sorgen damit. Die Geschäfte gehen so lebhaft, daß allein hier über 40 Arbeiten verkauft sind. Beim Aufenthalt in Berlin sind dazu zirka 60 Sachen verkauft. Gemalt wird z.Z. im Freien nicht, es ist zu kalt, dafür male ich Porträts, zuerst mich selbst, mit Brille (als Jude) und nun den Förster in grüner Uniform, danach soll die Schloßherrin daran glauben. Sonst ist hier nicht viel los. Mein Freund R. Hacke sticht fleißig Kupfer, die schlesischen Städte; Hirschberg, Breslau u.a., eine große, langwierige Arbeit, die aber durch die großen Auflagen viel Geld einbringt. Landschaftlich ist es hier sehr schön, und das versöhnt hier mit vielen. Heute habe ich einen Brief von Jackstädt der im Wartegau sitzt und für die Behörde malt, dem es noch gut geht. Hans Schmidt ist ausgebrannt, ist in Thüringen, ihm scheint es nicht besonders gut zu gehen. Mein Bruder ist noch immer in Berlin, seine Wohnung hat stark gelitten, er hat die Schulen geschäftlich als Direktor zu betreuen, die außerhalb Berlin verlagert sind. Die Staroperationen sind geglückt, er kann die kleinsten Schriften lesen, allerdings nur mit Glas. – Der Maler Kath, der hier längere Zeit mit Frau wohnte, hat jetzt 2 Stationen weiter eine eigene Wohnung in Kaufung. Kath's sind ja auch ausgebombt, er bekommt folgedessen eine Rente, nach Maßgabe seiner früheren Steuererklärungen und als Abschlagzahlung seines verlorenen Hauses. Nach meiner Meinung müßte das bei Ihnen auch möglich werden. Was macht denn Fr. Zeller außer ihrer Malerei? Es freut mich, daß sie fleißig und erfolgreich weiter gemalt hat, denn es ist ja immer nicht so einfach, sich selbst voran zu bringen. Ihre Porträts haben nicht Ihren vollen Beifall! Das glaube ich gerne, denn mit der Zeichnerei nimmt sie es auch nicht genau, kennt wohl auch den Menschen nicht so ergründend. Dr. Krackow ist zu Hause, sein Sohn verwundet am Bein, aber sonst geht es leidlich. Wir haben nun so lange Krieg, daß man sich nicht wundern darf, daß ältere Kollegen verschwinden; Dettmann, Frank waren nicht mehr die Jüngsten, Jäckel ist allerdings durch Mörderhand gefallen, ebenso die Gebrüder Boll, die Fotografen, wo meine Bilder fotografiert wurden, mit Wirtschafterin und Hund. Einen schönen Erfolg hatte ich hier mit dem Malen einer Stadt (Bolkenheim) für eine mir jetzt noch unbekannte Dame. Auch Musik wird öfter hier gemacht, mit Frau Hacke spiele ich vierhändig, Originalkompositionen von Beethoven, auch die Symphonien. Was hier oft unangenehm ist, sind die sehr großmäuligen Töchter, wovon oft vier od. fünf anwesend sind. Alles in allem kann ich hier zufrieden sein, denn man kann sich satt essen, wenigstens an Brot und Kartoffeln. Was mir fehlt, ist Anregung durch Kollegen, die man hier nicht haben kann, die nächste Stadt (Hirschberg) ist 21 km entfernt und nur durch Umsteigen zu erreichen, Liegnitz 45 km. Bei dem jetzigen Wetter geht das alles nicht, denn bis zur Bahn sind es 3,5 km zu Fuß nun hoffe und wünsche ich, daß Sie den Kopf oben behalten mögen, daß Sie auch öfter mal den Bleistift in die Hand nehmen, und daß Sie auch gelegentlich an mich denken. Viele herzliche Grüße sendend verbleibe, grüßen Sie bitte auch Ihre Tochter von mir, Ihr ganz ergebenster Johannes Hänsch.“³³⁶

Die Familie Hacke musste im Frühjahr 1945 aus Schlesien flüchten und verlor den gesamten Besitz. Der Luxemburger Herr Peitsch, als Förster auf dem Rittergut der Hackes tätig, erhielt als Luxemburger nach der Kapitulation die Erlaubnis, vorerst auf dem Gut zu bleiben. Später zog er zurück nach Luxemburg und nahm zurückgelassene Arbeiten Hänschs mit.

³³⁶ Brief in Privatbesitz

Hänsch erlebte das Kriegsende in seiner Berliner Atelierwohnung. Die Caritas betreute ihn im März während einer Erkrankung. Schließlich veranlasste sie im April seinen Krankentransport nach Berlin - Buch, wo Hänsch am 29. 4. 1945 im Städtischen Krankenhaus starb. In diesem Zusammenhang gelangt eine Mappe Hänschs mit mehr als 20 Aquarellen jüngster Entstehung in ihren Besitz.

Berlin SO 36, Reichenbergerstr. 148, den 24. 3. 1945

Mein letzter Wille!

Bestimme, daß nach meinem Tode, Fräulein Marie Walter mein ganzes Vermögen erbt, mit dem Haus und sämtlichem Bildermaterial. Sie hat treu und fleißig mein Eigentum verwaltet, ich bin ihr sehr dankbar dafür.

Johannes Hänsch
Kunstmaler
den 24. März 1945.
Berlin
Reichenbergerstr. 148.

Eröffnet am 17. Okt. 1945
J. H. H. H.
Amtsgericht Tempelhof-Kreuzberg
Rechtspflege

6 IV. 297. 45.

„Berlin SO 36, Reichenbergerstr. 148, den 24.3.1945

Mein letzter Wille! Bestimme, daß nach meinem Tode Fräulein Marie Walter mein ganzes Vermögen erbt, mit dem Haus und sämtlichen Bildermaterial. Sie hat treu und fleißig mein Eigentum verwaltet, ich bin ihr sehr dankbar dafür. Johannes Hänsch Kunstmaler...“

Testament Johannes Hänschs; Amtsgericht Tempelhof-Kreuzberg in Berlin,
Abteilungen für Nachlasssachen

Nr. 2382 Nachstehender Bildabzug gilt als
beglaubigte Abschrift C

Berlin-Buch , den 5. Juni 1945.

Der Johannes H ä n s c h ,
Kunstmaler,
wohnhaft in Berlin , Reichenberger Straße 148

ist am 29. April 1945 um 11 Uhr 30 Minuten
in Berlin -Buch im Städtischen Krankenhaus verstorben.

Der Verstorbene war geboren am 24. Juni 1875
in Berlin.

(Standesamt Berlin 4A Nr. 1071

Vater: Adolf H ä n s c h ,
Mutter: Johanna H ä n s c h , geborene Lehmann ,
letzter Wohnort nicht bekannt.

Der Verstorbene war -- nicht -- verheiratet .

Eingetragen auf ~~mündliche~~ schriftliche -- Anzeige des Leiters
des Städtischen Krankenhauses in Berlin-Buch.

~~Der Anzeigende~~ -- 1 Buchstabe gestrichen --

~~Vorgelesen, genehmigt und unterschrieben~~

Der Standesbeamte
Nisch

Bezirksamt Pankow von Berlin, Standesamt; Sterbeurkunde Nr. 2382, Johannes Hänsch³³⁷

³³⁷ Sterbeurkunde ausgestellt 1945 vom Standesamt Berlin-Buch

3. Zum Werk des Künstlers

Der formale und inhaltliche gesellschaftspolitische Rahmen, der in den vorangehenden Kapiteln differenziert werden konnte, bietet die Grundlage für eine Betrachtung von Werken Johannes Hänschs. Ziel ist, einen Überblick seiner künstlerischen Entwicklung aufzuzeigen. Aus dem großen Volumen seiner Arbeiten sollen Werke vorgestellt werden, die Darstellungsmerkmale und hierüber Vergleichsmöglichkeiten zu weiteren Werken aufzeigen können.³³⁸ Im Vordergrund steht die bildnerisch ablesbare Entwicklung der Sicht auf Landschaft; sie ist im Vergleich des Werkvolumens an Stilleben und Porträts Hauptgegenstand malerischer Auseinandersetzung Johannes Hänschs. Die Ausführungen erfolgen in Zeitabschnitten.

Zu Beginn meiner Recherchen stand auf Grund ihres hohen Alters die Befragung von Zeitzeugen. Die Gesprächsprotokolle konnten für eine inhaltliche sowie zeitliche Zuordnung einiger undatierter oder unbetitelter Werke Hänschs herangezogen werden, da die Zeitzeugen über Ortskenntnisse der aufgenommenen Landschaften und teils auch Kenntnisse ihrer Entstehungsbedingungen verfügten. Werke Hänschs, deren Verbleib zur Zeit unbekannt ist, konnten im Hinblick auf Porträt und Stilleben, allein über die Aussage zu ihrer Existenz Erkenntnisse bestätigen.

Ebenso stützt sich die Einschätzung des Werkvolumens auf Aussagen der Zeitzeugen und der mit der Auflösung des Atelierbestandes beauftragten Galeristin. Hiernach sicherte Hänsch seine Arbeiten in großen Regalen, die bei Auflösung gefüllt waren und neben Gemälden große Konvolute an Skizzen, Zeichnungen, Aquarellen enthielten. Es kann davon ausgegangen werden, dass aus diesem ehemaligen Bestand auch in den nächsten Jahren teils undatierte Werke Hänschs im Handel angeboten werden. Die hier vorgestellten Werke können zu ihrer chronologischen Einordnung herangezogen werden.

Das Eigentumsrecht der Berliner Hochschule für die bildenden Künste an Arbeiten der Studierenden hatte zur Folge, dass bis heute der weitaus größte Teil an Studienarbeiten Hänschs als verschollen gelten muss.

Arbeiten, die Hänsch im Zeitraum 1897 bis 1900 und in genehmigter Verlängerung seines Studiums bis 1903 in seinem Atelier in der Reichenbergerstraße für Wettbewerbe, Ausstellungen oder in Nachbearbeitung von Studienausflügen fertigte, kamen teilweise in Privatbesitz. Gleiches gilt für Hänschs Studienbücher, die von der Galeristin teils zerschnitten wurden, für seine bis heute vorhandenen Sachpreise und einen Teil der Urkunden. Leider fiel gleichen Händen der gesammelte Briefwechsel Hänschs zum Opfer, sodass nur Briefe Hänschs an seine Schülerinnen informativ zur Verfügung stehen.

Ein Teil der Werke aus diesem Zeitraum, ebenso wie Werke Hänschs aus seiner Meister-schülerzeit und hauptsächlich Ölbilder der 20er bis 40er Jahre wurden von erwähnter Galeristin ab Ende der 50er Jahre verkauft. Da keine Dokumentation der Verkäufe aus dem an die Galeristin übergebenen Nachlass erfolgte, ist die Auffindung der Werke Hänschs heute nur über Auktionskataloge, Ausstellungsrecherchen und private Hinweise möglich.

³³⁸ Zum folgenden Text finden sich jeweils die Werke mit fett geschriebenen Titel als Abbildung. Weitere Werke sind im Werkverzeichnis nachschlagbar.

3.1 Frühe Arbeiten aus dem Zeitraum des Grundstudiums 1898 – 1900

Hänsch ist seit einem halben Jahr Student der Berliner Hochschule, als er Pfingsten 1898 „**Altar und Kanzel in der Dorfkirche zu Mariendorf**“ in Bleistift und Aquarell aufnimmt. Die Aufgabenstellung ist auf den Unterricht in der Klasse für Ornamentlehre und dekorative Architektur zurückzuführen.

Das Blatt zeigt eine exakte Konstruktion des Raumes mit Bleistift und Lineal, das Gewölbe wird über Hilfslinien ermittelt. Die Möblierung des Raumes erfasst Hänsch teils mit freien Zeichnungen. Die Themen der Klasse für Ornamentlehre und dekorative Architektur kommen Hänschs Fähigkeiten entgegen; die Vorgabe eines fest umrissenen Raumkörpers beinhaltet die Messbarkeit der Dimensionen und der aufbauenden, später im Detail zu bearbeitenden Zeichnung, ein Verfahren, das Hänsch aus seiner Lehrzeit als Bildhauer kennt.

Der Innenraum der Kirche bietet diverse Schwierigkeiten der räumlichen Aufnahme. Seine zeichnerische Herangehensweise an Raum offenbart Hänschs Vorkenntnisse konstruierender Wahrnehmung. Der gewählte Ausschnitt des Kirchenraumes zeigt an der rechten Bildkante ein Seitenfenster als Lichtquelle, sodass für den Betrachter das betonte Interesse Hänschs am Lichtspiel im Raum nachvollziehbar ist. Das Ausrichten der Materialmassen im Gleichgewicht ihrer Helligkeitswerte fließt als Grunderfahrung seiner Bildhauertätigkeit ein.

Hänsch gelingt es von der Empore aus, in nahezu zentralperspektivischer Anlage dem überwölbten Raum Stabilität zu verleihen. Er nutzt hierfür die Sitzreihen als ruhende Basis, öffnet zwischen den Bänken den Durchgang bis in den Altarraum und ordnet das zentrale Motiv der Kanzel leicht nach rechts versetzt der Lichtachse des Fensters im rechten Seitenschiff zu. Die Einbauten der Sitzbänke, Liedtexttafeln, Ofenrohre drängen sich in dichter Raumstaffelung. Die zu meisternde Integration dekorativer Elemente wie der hellen Schriftzüge auf dunklem Grund an der Kanzel oder der filigranen Hänge- und Seitenleuchten im Raum fordert die Proportionierung von Licht und Schatten.

Zur Verdeutlichung des plastischen Volumens setzt Hänsch im zweiten Schritt illustrativ Aquarellfarbe ein. Da er ihren Einsatz auf eine unterstützende Klärung der Architekturzeichnung beschränkt, vermittelt die Farbe kaum Lebendigkeit; lediglich in der Schattensetzung wie dem Mauerschatten der Gardine oder des Ofenrohres deutet er erzählende Momente an. Die farbige Ausführung hält die ermittelte Lineatur ein, der Raum wird von Licht- und Schattenfeldern modelliert und durch Akzentsetzung in Form von Lichtkanten vor flächig gegebenen Dunkelzonen interpretiert. So stehen neben summarisch aufgefassten Raumanteilen filigran kontrastierende Details. Dies führt zu einer scharfe Grenzen ziehenden Grafik bei insgesamt harmonische Geschlossenheit anstrebender Farbigkeit.

Dennoch geht die Studie in der Anlage über das Dokumentarische hinaus. Hänsch gelingt es, die Atmosphäre von Intimität und Stille festzuhalten. Trotz Menschenleere signalisiert er über die aufgeschlagene Tür der Kirchenbank die Selbstverständlichkeit eines Aufenthalts in der Kirche und bringt Authentizität gegenwärtigen Lebens ins Bild.³³⁹

³³⁹ vgl. Kapitel „Porträt“: Die Sicherheit der Körperproportionierung, die klaren, ruhigen und bestimmten Grenzsetzungen bestimmen auch das im Folgejahr 1899 entstandene, frühe Selbstporträt Hänschs.



*„Altar und Kanzel in der Dorfkirche zu Mariendorf“, 1898
Foto: Stadtmuseum Berlin*



„Entwurf für ein Wandbild mit Interieur“, 1900

Die zeichnerische Aufnahme der Mariendorfer Kirche ist Ausdruck bereitwilliger Übernahme von Raumdefinition durch Baugliederung. Die Folge ist eine Einschränkung der Unmittelbarkeit der Darstellung; gebotene Inhalte sind klar definiert und schließen die Vermutung hinter ihr sich öffnender Welten aus.

Im dritten Jahr seiner Hochschulausbildung löst Hänsch sich vom wesentlichen Anspruch der Bildhauerei und Architektur einer einmal festgelegten statischen Tatsächlichkeit und angenommenen Unveränderlichkeit von Raum und Körper.

Auch sein „Entwurf für ein Wandbild mit Interieur“, 1900 bestätigt Hänschs Sicherheit in der Kompositionsanlage, seine professionelle Entscheidungsfindung bei der Festlegung von Bedeutungsträgern und diesen dienenden Bildanteilen. Eine wiederholt an die Studenten herangetragene Aufgabe, dekorative Wandmalereien für real existierende Gebäude zu entwerfen, ist Anlass für Hänschs Auseinandersetzung mit einer von rechts natürlich belichteten Wandfläche. Die von Hänsch vermerkten, exakten Vermessungsdaten weisen auf den berufsvorbereitenden Charakter dieser Übung hin.

An der Schmalseite eines befensterten Raumes mit sichtbarem Gebälk soll innerhalb einer dekorativen Innenarchitektur aus Paneelen, Gesimsen mit Schaugefäßen und rahmenden Schmuckbändern ein malerisches Bildmotiv den Hauptakzent setzen.

Hänschs Vorschlag sieht den Blick von einer bewaldeten Bucht über einen sich in die Ferne öffnenden Wasserspiegel vor, der auf einer von links einschwingenden Halbinsel einen Gebäudekomplex mit rot bedachten Turm und zwei flankierenden, ebenso eingedeckten Häusern zeigt.

Während die Wiedergabe der dekorativen Architektur von Hänsch zuerst mit Bleistift angegeben, nach ihrer farbigen Ausführung mit Aquarell und Deckweiß mit schwarzer Tusche grafisch abgegrenzt und die Plastizität der räumlichen Verhältnisse veranschaulicht wird, tritt Hänsch bei der Behandlung des Gemäldes für eine andere Ausführung ein. Mit breitem Pinsel setzt er frei sich überlagernde Aquarellfarbflächen, die changierend den Himmel- und Waldstreifen im Hintergrund wiedergeben. Die davor liegende Wasserfläche legt er teils flächig, teils linear an, wobei ein Teil der Fläche als ungefärbtes Papier stehenbleibt. Kontrastierend zu Mittel- und Hintergrund ragen am Saum der Bucht senkrecht Gräser, Schilf und auf der rechten Seite Baumstämme auf, die halbdeckend bis opak den Wasser-, Wald- und Himmelsstreifen durchschneiden. Ein dunkleres Gebüsch am linken Bildrand grenzt den Ausblick des Betrachters ein und lenkt ihn in die Tiefe zur bebauten Halbinsel. Hier kontrastiert das leuchtende Orangerot der Dächer mit dem Dunkelbraun der Baumstämme an der Bucht. Schließlich setzt Hänsch einen schmaleren Pinsel mit dunkelgrün bis schwarzen Farbtönen ein und fasst das Motiv durch beiderseits gesetzte grafische Lineatur der Äste ein.

Das breite Längsformat der Bildfläche nutzt er, um den Blick des Betrachters in die vermeintliche Raumtiefe zu ziehen. Im Zentrum des Bildes befindet sich jedoch kein Motiv; erst das Springen zwischen den motivischen Einzelgruppen - dunkles Gebüsch links, Halbinsel mit Gebäuden in der Bildtiefe, Baumstämme rechts im Vordergrund - erzeugen beim Betrachter den Eindruck einer sich öffnenden Landschaft, in die er Einblick erhalten könnte, wenn er ans Ufer tritt.

Hänsch ist sich bewusst, dass eine Wahrnehmung der Wandmalerei en passant geschehen wird. Er kommt dem entgegen, indem er den Bildaufbau auf drei Motivgruppen reduziert und die offene, helle Wasserfläche ins Zentrum einer gedachten Drehbühne setzt. Der Besucher des Hauses tritt beim Zuschreiten auf die Wand immer näher an ein Ufer und lässt seinen Blick wandern; es ist unerheblich, wo seine Betrachtung einsetzt.

Im „Entwurf für ein Wandbild mit Interieur“ wird ablesbar, dass Hänsch Aquarellfarben nicht mehr nur illustrativ einsetzt. Das Landschaftsmotiv entsteht unter Verwendung sowohl sehr satter, Nass in Nass Aufträge wie der Hintergrundsschilderung, als auch eines trockenen,

zeichnerischen, teils reibenden Auftrags bei der Charakterisierung von Gräsern, Blättern und Geäst. Die farbige Ausführung ist nahezu frei, sie folgt wenigen, raumgliedernden Kompositionslinien.

Hänsch versteht den Faktor Licht nicht mehr als hauptsächlich körpergebundene Determinante; während in „Altar und Kanzel der Dorfkirche zu Mariendorf“ das Licht Oberflächen und ihre Struktur kennzeichnet, interessiert ihn beim „Entwurf für ein Wandbild mit Interieur“ das körperlose Licht als Träger einer Farbstimmung; das Raumlicht unterwirft den wiedergegebenen Ort einer temporär bedingten Vergänglichkeit. Hänsch lässt den Faktor Unbeständigkeit zu. Im Wandbildentwurf gelingt ihm, noch unter Gewähr innenarchitektonischer Rahmung, die Vermittlung einer ersten Unmittelbarkeit im Landschaftsmotiv.

Die in eine Baumlandschaft eingebetteten Kirche zu „**Stonsdorf**“ ist ein weiteres frühes Beispiel für Hänschs Bemühen um eine Definition von Landschaft.

Die Bleistiftzeichnung vom 1. August 1899 zeigt die Einteilung des Blattes als Vorarbeit. Hänsch markiert die waagerechte Mittellinie und grenzt mit wenigen Strichen den Raum der Einzelmotive ein. Er klärt das räumliche Verhältnis der Kirche zum davor liegenden Fachwerkbau und zu dem im Bogen fluchtenden Verlauf der Straße. Die Gebäude heben sich in statischer Schärfe von der nicht ausformulierten Fassung der Bäume ab. Eine sitzende und eine stehende Staffagefigur vermitteln weitere Raumverhältnisse. Hänsch nutzt Turm- und Dachflächen von Kirche und Nebengebäuden als Orientierungspunkte. Erst nach ihrer erfolgter Festlegung ist ihm die Setzung einzelner Landschaftsmotive möglich. Der augenfällige Unterschied in der Strichsetzung der Gebäude – hier feste, klare Linien – und der Bäume, Gräser, Gebüsche – dort undeutlich verwischte, tastend andeutende Linien, veranschaulicht, dass Hänsch die bildnerische Vereinigung gebauter und natürlicher Elemente als problematisch erkennt. Die Arbeitsweise Hänschs verweist auf die Schwierigkeit dimensionierter Einbettung von Gebäuden und Menschen in der Landschaft. Während er die Gebäude im Umriss betont im Boden verankert, gelingt ihm bei der Auffassung der umliegenden Bäume und Sträucher eine freiere Gestaltung. Hier lässt er die Flächen nicht einfarbig stehen, sondern modelliert mit gebrochenen Linien und in unterschiedlicher Tonstufe das Licht- und Schattenspiel im Geäst. Der Bildflächenanteil der Landschaft reduziert das Gebäudemotiv zum bloßen Anlass der Zeichnung. Im selben Verhältnis können die Staffagefiguren verstanden werden; sie sind dürftig mit verschwommenen Linien gekennzeichnet. Die in die Tiefe der Straße laufende Figur belebt zwar das Motiv im Sinne einer angezeigten Begehbarkeit; hauptsächlich dürfte ihre Funktion jedoch in der Motivbesetzung des nahezu leeren unteren Bildstreifens zu sehen sein: Sie verbindet die Straße mit dem Hauptmotiv.

Hänschs Interesse gilt Mittel- und Hintergrund. Es gelingt ihm nicht, die Frage des Abstandes, des Gegenüberstehens oder Integrierens in angedeuteten Staffagefiguren befriedigend zu lösen. Der ihn als Zeichner einschließende Vordergrund wird räumlich nicht ausgeführt. Schließlich entscheidet Hänsch sich zur Kappung des großflächigen, nahezu leeren Vordergrundes durch eine waagerechte Linie als neue Bildkante.

Hänsch hebt diese Zeichnung sein Leben lang auf. In ihrer Unzulänglichkeit fasst sie die von ihm analysierte Problematik landschaftlicher Raumdarstellung zusammen. Die Skizze verdeutlicht seine Fähigkeit zur exakten Erfassung gebauter Körper und gleichzeitig die Erkenntnis, über ihre Darstellung sein Aussageziel

nicht erreichen zu können. Das Bedürfnis, sich der Landschaft als organischem Element anzunähern und in einen künstlerischen Dialog mit ihren Phänomenen zu treten, wird ihn ebenso wie sein Beharren auf der entscheidenden Frage nach der Rolle des Menschen in der Landschaft zukünftig stets beschäftigen.



„Stonsorf“, 1899

3.2 Werke aus der Zeit in der Landschaftsklasse und Anerkennung seiner Arbeiten außerhalb der Hochschule 1901 – 1910

Hänsch findet als Gast im Unterricht der Klasse für Landschaftsmalerei unter der Leitung Eugen Brachts und seines Assistenten Paul Vorgang noch vor Abschluss seiner Grundausbildung an der Hochschule entscheidende Anregungen zur Weiterentwicklung seiner Interessen.

Die Studenten skizzieren im ersten Schritt mit Bleistift und führen die angelegte Komposition mit Buntstift aus. In exakterer Analyse der grafischen Werte von Licht und Schatten entstehen detailliert ausgeführte Federzeichnungen, Kohlezeichnungen und Ölskizzen. Der gemeinsame Standort der Studenten gewährte Motivaufnahmen in allen Himmelsrichtungen, jedweder Ausschnittsetzung und farbiger Umsetzung bei gleichzeitiger Möglichkeit der Kommunikation. Aufzeichnungen Brachts belegen, dass mehrere Studien eines Bildthemas in unterschiedlicher Technik aufgenommen werden.³⁴⁰

Eine Ölskizze Johannes Hänschs von einem Malausflug mit Kommilitonen zu einer Berliner Mühle³⁴¹ dokumentiert eine der 1900 stattfindenden Arbeitssituationen. Das Motiv gibt Einblick in den Studienablauf: Hänsch hält im Vordergrund einen an der Staffelei arbeitenden Studenten fest. Im Hintergrund befindet sich vor Bäumen und Gehöften eine auf freiem Feld stehende Bockwindmühle. Das Flirren der Sommerhitze gibt Hänsch in kurzen unruhigen Pinselzügen wieder, die den zum Malen erhobenen Oberarm des Kommilitonen in der Farbe des Feldes aufnehmen.³⁴²

Ein Beispiel für Hänschs Arbeitsergebnisse dieser Studienausflüge zeigt die Skizze in Blei- und Buntstift „**Treplin. Windmühle auf Anhöhe**“ von 1900. Auch diesmal führt die Skizze den Vordergrund nicht und den Mittelgrund nur in wenigen, geschwungenen Linien ohne Kennzeichnung topographischer Qualitäten aus. Hänsch konkretisiert erst auf der Ebene des Mühlenblocks die räumliche Ordnung als Umrisszeichnung. Der Wuchs einzelner Baumstämme wird exakt ausgeführt, soweit sie die Räumlichkeit der Anhöhe erschließen. Mühlenkorpus und die Anhöhe abschließende Bäume werden als Einheit mit variierendem Höhenriss zusammengefasst. Hänsch kennzeichnet in Blau Verschattungen, in Gelb im Sonnenlicht liegende Flächen und markiert die zur Landschaft kontrastierenden, geometrischen Flügelblätter der Mühle in Rot. Die Skizze klärt in wenigen Strichen und Farben von Hänsch gesetzte Motivwerte.

Nach getroffener Entscheidung beginnt er auf der Rückseite des Blattes mit der Ausführung des Motivs als Federzeichnung. Das großformatige Blatt führt in den unterschiedlichen Raumebenen verschiedene Qualitäten einer Landschaftsaufschlüsselung vor.

³⁴⁰ Die Lebenserinnerungen des Eugen Bracht, Hrsg. R. Theilmann 1973

³⁴¹ Das Motiv Mühle beschäftigt Hänsch über das Modethema hinaus aus familiären Gründen. Er entstammt einer Familie von Mühlenbesitzern, die sowohl auf dem Prenzlauer Berg als auch in Marienfelde über Generationen Mühlengehöfte besaßen.

³⁴² UdK Archiv Berlin Bundesallee, Jahresbericht der Hochschule für die bildenden Künste 1900: „Die Studierenden des Landschaftsateliers machten unter der Leitung ihres Lehrers Studienausflüge im November 1899 nach Nedlitz bei Potsdam und im Sommer 1900 nach Rochsburg in Sachsen, die Studierenden der Landschaftszeichnenklasse in die nähere Umgebung von Berlin. Die Klasse für Ornamentlehre und dekorative Architektur ging nach Helmstedt, Königsutter und Braunschweig, um dort entsprechende Aufnahmen nach der Natur zu machen.“



„Windmühle auf Anhöhe“, 1900



„Seelandschaft im Mondschein“, 1900

Bleistiftlinien gliedern vorab den Raum der vor ihm ansteigenden Wiesenlandschaft. In der Federzeichnung bettet Hänsch den Höhenstreifen in erzählende Motive von Wolkenformationen im Hintergrund und Vegetationsschilderung im Vordergrund ein.

Die lineare Ausführung führt zur Gleichgewichtung von Umriss- und Lichtwerten. Eine dichte Schraffur beschatteter Zonen betont den Komplex von Mühle und Baumstreifen.

Während die detaillierte Vorführung des Hanges mit der Einvernahme des halben Blattes in der dekorativen Schilderung kleinteiliger Variationen von Steinen und Gräsern, Senken, Wasserlauf und Gebüsch verbleibt, erarbeitet Hänsch die Anhöhe als sich zusammenballende Einheit aus Wald, Wolken und Mühle. Erst im Herausragen der schon in der ersten Zeichnung hervorgehobenen Windmühlenblätter durchkreuzt die Gebäudestruktur die Verschmelzung von Luft und Erde. Dieser Eindruck wird über den an Bäumen und Wolken ablesbaren Wind verstärkt, während die Blätter der Mühle den Himmel zerschneiden. Damit beschränkt Hänsch die Wiedergabe bewegter Natur auf den schmaleren, oberen Bildraum. In seiner Dichte zieht dieser den Blick an, und die zuvor beschriebene, kleinteilig entwickelte Hanglandschaft wird zur bildnerischen Einleitung degradiert.

Im Vergleich zu Eugen Brachts Federzeichnung „Windmühle bei Stargard“ von 1897 wird offensichtlich, dass Hänsch die künstlerische Art der Wahrnehmung und der technischen Umsetzung seines Lehrers nachzuvollziehen sucht. Während Brachts Ausführung in ihrer Schraffur und Umrisssetzung jedoch an eine Vorlage für Kupferstich denken lässt, löst Hänsch die dichte Setzung durch Schraffur getönter Flächen zu Gunsten einer detaillierten Darstellung von Einzelmotiven in Körperschraffur auf. In seiner Arbeit dominieren die senkrechte Linienführung und ein räumlicher Aufbau über Staffelung sich ineinander schiebender Hangzonen.

Hänschs Arbeit wird für den Betrachter begehbar, während Bracht mittels optischer Abriegelung des tiefer gelegenen Vordergrundes mit dichtem Laubwerk dem Betrachter lediglich einen Ausblick zugesteht.

Dass Hänsch über die gestellte Aufgabe hinaus an der ihm persönlich angemessen erscheinenden Behandlung des Motivs interessiert ist, zeigen die in die fertige Federzeichnung gesetzten Lichter in Deckweiß und Rosé, mit denen er genau die Baumstämme weiter ausführt, die ihn schon auf der umseitigen Vorzeichnung besonders interessierten. Im Detail bestätigt sich auch hier Hänschs Hinwendung zu malerisch konzentrierten Motiven.

Diesem Interesse kommt Brachts Aufforderung zu einer malerischen Aufnahme von Landschaften mit Kohle und Kreide entgegen. Sollte die Federzeichnung die Studenten zur bewussten Klärung der Körpergrenzen veranlassen, ist die Kohlezeichnung Mittel zur Klärung atmosphärischer Werte einer Landschaft. Kohle und Kreide werden als Licht- und Farbwerte verstanden, die die Oberflächenqualitäten von Naturelementen zur bildlichen Synthese führen. Hänschs „**Seelandschaft im Mondschein**“ von 1900, ausgeführt in Kohle, weißer Kreide und gehöht mit Rosé, zeigt großformatig, in annähernd quadratischem Format³⁴³, eine mit Schilf bewachsene Bucht. Hänsch verzichtet auf die Angabe eines Standstreifen im Vordergrund. Der Betrachter wähnt sich im Kahn, der im Dunkeln halbversteckt hinter Schilf liegt. Im tiefen Schatten versinken die Massen der Halme und die vor ihnen leicht bewegte Wasserfläche. Der sich hinter dem

³⁴³ Ein von Bracht und Vorgang um die Jahrhundertwende häufig gewähltes Format

Schilf öffnende See ist hingegen lichtüberflutet und spiegelglatt. Dasselbe Licht liegt auf den am gegenüberliegenden Ufer aufgereihten Büschen und niedrigen Bäumen. Herausragende, hohe Kronen sind matt beleuchtet. Die Lichtquelle Mond entzündet keilförmig das Mittelfeld des Bildmotivs und schließt Wasserfläche und Gebüschreihe zu einer Einheit. Wenige, glühende Lichtpunkte erreichen die Schilfhalme im Vordergrund. Als Gegenstück zum dunklen, unruhigen Vordergrund rahmen verschattete Baummassen des Hintergrundes in ihrer vergrößerten, zeichnerischen Darstellung die unbewegte, durch keinen Bruch gestörte Stille des Mittelgrundes. Während bisherige Arbeiten über die Darstellung von Gebäuden oder Staffagefiguren die Anwesenheit des Menschen als Vorbedingung der Motivaufnahme integrieren, zeigt die Seelandschaft im Mondschein erst bei längerer Betrachtung Anzeichen menschlicher Präsenz. Der versteckte Kahn und das gekräuselte Wasser des Vordergrundstreifens lässt auf die Bewegung eines Menschen schließen; im oberen linken Bildviertel erscheint undeutlich eine als menschliche Figur deutbare Fläche auf der Anhöhe als Pendant. Die Kennzeichnung menschlicher Präsenz ist der Landschaftsdarstellung soweit untergeordnet, dass nicht von einer Besetzung durch den Menschen die Rede sein kann. Jedoch bleibt seine integrativ mit zu denkende Präsenz Anlass künstlerischer Aufnahme: Hänsch erklärt die Unverzichtbarkeit menschlicher Prägung von Natur zur Voraussetzung seiner Landschaftsdarstellung. Die „Seelandschaft im Mondschein“ steht in ihrer flächengebundenen Ausführung und klaren Abgrenzung von Raumanteilen und ihrer gedämpften Lichtführung unter dem Einfluss von Paul Vorgang.

Eine Vorstellung von Brachts Einfluss vermittelt Hänschs großformatige Arbeit **„Wehr unter Bäumen“** von 1900, die als Stellungnahme seines wachsenden Anspruchs auf Klärung der Aufgabe deutscher Landschaftsmalerei gewertet werden kann.

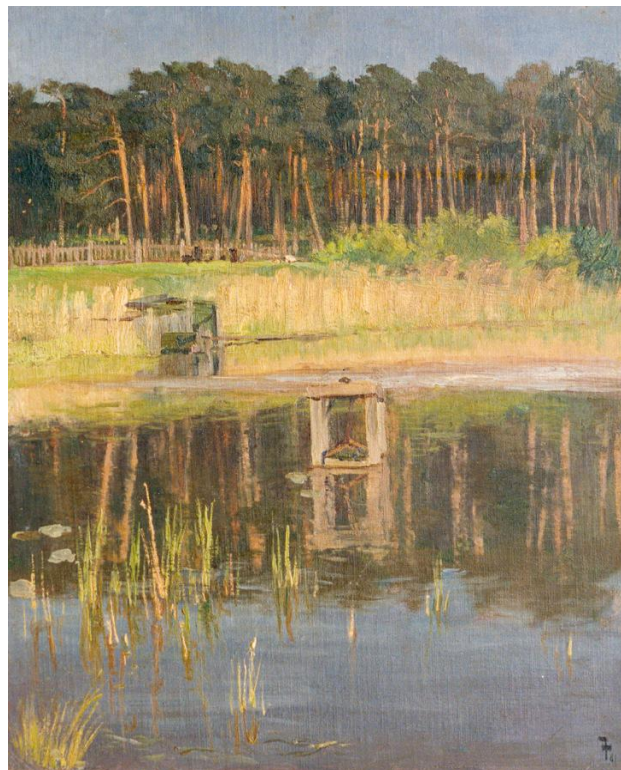
„Wehr unter Bäumen“ verfolgt eine naturalistische Aufnahme. In der malerischen Auseinandersetzung mit dem Licht- und Schattenspiel der Natur verlangt die Aufgabenstellung dem Studenten persönliche Wertung ab. Bracht vermittelt den Studenten die Kenntnis der Intensität einer temporären Verschmelzung mit Natur als Ausgangsbasis einer nicht an der dekorativen Oberfläche verbleibenden Landschaftsaufnahme.

Der Betrachter erschließt das Motiv nicht im Bildzentrum, sondern – wie schon beim Entwurf zum Wandbild – durch einen um den freien Luftraum kreisenden Blick; Hänsch provoziert Neugier auf Einblicke in die sich nach rechts, links und im Hintergrund öffnende Landschaft, indem er den Betrachter sich direkt am Wasser wähen lässt und nichts ihn vom Motiv trennt. Jedoch verhindert der kompositorische Wegschnitt des Betrachterstandortes den Eintritt in die Landschaft.

Hänsch schließt Verweise aktueller Anwesenheit von Menschen aus. Ein unter herabhängenden Zweigen erkennbarer Bretterverschlag, ein Wehr und die Beschaffenheit der Lichtungen am rechten Bildrand und im Bildmittelgrund deuten hingegen auf agrarwirtschaftliche Nutzung. Hänsch schildert detailliert das Licht- und Schattenspiel der Baumkronen, die über das Gewässer hängen. Eine filigrane Ausführung des Blattwerks nimmt die obere Hälfte des Bildes ein und kontrastiert mit der im unteren Drittel ausgeführten, weich ineinander gewischten Wasserschilderung; die sich in ihr spiegelnden Blätter und Himmelausschnitte werden als Einheit erfasst. Blattwerk und Geäst heben sich als dunkle Werte scharf von den helleren, ebenfalls gewischten Flächen um



„Wehr unter Bäumen“, 1900



„Kiefernwald am See“, 1901

das Wehr des Mittelgrundes ab. Der weiß stehengebliebene Wasserschaum illuminiert in der Tiefe räumliche Verhältnisse.

Im unteren Bilddrittel treffen unterschiedliche Zeichentechniken aufeinander. Hänsch setzt den Kohlestift sowohl zur malerischen Gestaltung der Wasserfläche über Wisch- und Rastertechniken, als auch zur Angabe grafischer Einzelheiten der Ufervegetation ein. Lichtwerte werden als Schraffur umgesetzt. Die sich vorwölbenden Massen der Baumkronen, die sich kreuzenden Stämme und Äste, das Geflackerte des Wasserspiegels gewinnen farbige Dynamik. Über die Aufforderung zur gezielten Ausschnittwahl versucht Bracht, seine Studenten an das Bewegungspotential des Luftraumes heran zu führen. Auf Exkursionen entstehen Schülerzeichnungen in Bleistift, die um und über festen Objekten den strukturellen Aufbau von Wolkenformationen zu fassen suchen. Eine malerische Interpretation von Himmelsszenarien über Landschaftselementen, deren geologische Strukturen vorzugsweise als Farbenspiel integriert werden, erkennt Bracht als aussagestarke Möglichkeit, Dynamik und farbige Sättigung des Raumes zu gewährleisten. Hänsch beschäftigt sich mit den Phänomenen offener Wasserflächen wie in „Schiffe vor einem Kirchdorf“, um 1900. Der Steifheit der Lineatur in der Zeichnung steht eine minutiöse Erfassung von Lichtphänomenen gegenüber. Die Erkenntnis konstruierbarer Leuchtkraft fließt zukünftig in malerische Versuche mit Kohle und Pinsel ein.

„**Kiefernwald am See**“, 1901 entsteht auf einem Studienausflug mit Paul Vögel zum Teufelssee im Berliner Grunewald. Auf einem sich dem Quadrat annähernden Hochformat schildert Hänsch einen sich im See spiegelnden Kiefernwald. Zwischen Wald und See schiebt sich der schmale Keil einer eingezäunten Wiese, die am Ufer von Schilf gesäumt wird. Ein Bootssteg durchbricht dieses und verbindet Wiese und Wasser. Mehr als die Hälfte der Bildfläche nutzt Hänsch zur Darstellung der spiegelnden Wasserfläche. Die Bildmitte markiert er über einen weißlichen Streifen aufgewühlten Wassers. Unterhalb von diesem befindet sich eine Reuse. Ihre Holzkonstruktion wird in den Senkrechten von gespiegelten Baumstämmen wiederholt, sodass das grafisch dominante Motiv der Reuse geschluckt wird. Im Bildvordergrund nehmen einige, die Wasserfläche durchbrechende Halme die Farbigekeit von Wiese und Kiefern des Hintergrundes auf.

Die Landschaft ist in ein gleichmäßiges, warmes, sanftes Licht des späten Nachmittags getaucht. Hänsch wölbt den Raumkörper in die Tiefe. Auch hier befindet sich der Betrachter frontal zum Landschaftsmotiv. Wie in „Wehr unter Bäumen“ steht die malerisch verwischte Wasserfläche der hart konturierten Zone des Kiefernwaldes gegenüber. Erst in der Wiederholung der Licht- und Farbwerte und in dem gleitenden Blick des Betrachters fügt sich der Gesamteindruck einer betretbaren Landschaft, die auch diesmal kein zentrales Bildmotiv aufweist. Suchend und schließlich ahnend finden sich in der Darstellung vor dem Zaun Figuren.

Der Motivausschnitt ist nach der optimalen Schilderungsmöglichkeit von Vorder-, Mittel-, Hintergrund als Farbräume ausgerichtet. Eine perspektivische Pointierung legt Hänsch in der Komposition nicht an. Die Arbeit bestätigt ein sich vertiefendes Interesse an der Wiedergabe atmosphärisch bedingter Farbveränderungen in der Natur. Hänsch unterstellt Teilbereiche der Landschaft einer summarischen Auffassung; als waagerechte Riegel folgen Wasserfläche, Uferzone, Wiesen- und Gartenstreifen, dichter Wald und fast Nuancen freier Himmel. Hänsch durchbricht die lastende Geschlossenheit der Bildräume mittels eines wiederholten Stakkatos labiler Senkrechter: Streichholzdünn scheinen die orange leuchtenden Stämme der Kiefern sich gegenseitig zu stützen. Aus dem Wasser wachsende Gräser des Vordergrundes nehmen das Motiv der Bündelung und des Stützens auf. Der schnelle, trockene und kurz gehaltene Farbauftrag verhaftet das gelblichen Schilf in der Wiese. Bäume, die sich im Wasser spiegeln, werden in eine gewischte Fläche gebunden. Hinter der Dominanz der

Waagerechten und Senkrechten verschwindet die auf dem Wasser liegende Holzkonstruktion, ebenso wie der im Schilf ermittelbare Steg und der Gartenzaun mit als Tier oder Mensch deutbaren dunklen Flecken.

Der Einfluss Paul Vorgangs ist in dieser Arbeit unverkennbar. Sein Gemälde „Abend am Grunewaldsee“³⁴⁴ zeigt Übereinstimmungen in der kompositorischen Anlage des Bildmotivs. Die Wahl des Bildinhaltes, Kiefernstämme im Spiegel von Sonne und Wasser, ist auf Anregung Vorgangs und auf Kenntnis von Arbeiten Leistikows zurückzuführen. Jedoch beharrt Hänsch auf Ablesbarkeit eines Gegenwartsbezuges: Der Verweis auf die aktuelle und anhaltende Nutzung der Natur durch den Menschen ist auch hier wieder Bedingung der Motivfindungen. Der Landschaftsraum ist integer. Hänsch schließt einen über das Motiv hinausgehenden Anspruch des Menschen aus.

Friedrich Kallmorgen fordert seine Schüler auf, platzartige, weite Räume vor einem und um ein gegenständliches Motiv zu studieren. Hänschs Studien, Weite zu erfassen, führen zu einer Dynamisierung des Bildraumes. In „**Farbige Zeichnung mit Brücke**“, um 1903 wird die zentrale Setzung des Motivs Brücke Auslöser der Landschaftssicht. Mit Farbstiften in Blau, Gelb, Rot und zwei Grüntönen entwickelt Hänsch aus einer zeichnerischen Anlage der Kompositionsgewichte in Blau den strukturierten Aufbau von Ackerflächen im Vordergrund, einer mit Buschwerk bestanden Feuchtwiese im Mittelgrund und einem Streifenpanorama der Horizontlinie in Blau- und Gelbtönen, die zu den Seiten als dunkler Farbriegel die Sicht begrenzt, in der Mitte lichten Fernblick suggeriert.. Dabei geht die frei schlängelnde Zeichensetzung mit zunehmender Raumtiefe in gestrichene farbige Flächen über. Lediglich die Brücke grenzt sich über den weißen, frei gebliebenen Malgrund und ihre Gitterstruktur ab. Hänsch räumt dem Vordergrund, dem Mittel- gemeinsam mit dem Hintergrund und dem Himmelbereich annähernd je ein Drittel der Bildfläche ein. In der Sicht des erhöht stehenden Betrachters kann er den Verlauf der Bodensenke und ihren allmählichen Anstieg diesseits der Brücke in dichte Raumstaffelung setzen. Der organisch bestimmten, malerischen Umsetzung der Landschaftsstrukturen steht der blanke Bogen des Himmelbereichs gegenüber. Sein Helligkeitswert wird Ergänzungsstück zum Weiß der Brücke im Bildmittelfeld und dem Weiß der farbig nicht belegten Ackerfurchen im Vordergrund. Die Arbeit gehört zu einer Anzahl an Zeichnungen, die den Weg in die Landschaft zum Hauptmotiv machen und Gebäude argumentativ einbetten. Der Mensch wird von Hänsch als Kulturstifter positiv verstanden; seine Bauten und infrastrukturellen Anlagen werden maltechnisch der Natur gleich gewertet: Hänsch versteht Landschaft als bewohnte Natur, die sinnvoll geschichtlich gewachsen ist. Beispiele für

³⁴⁴ vgl.: „Abend am Grunewaldsee“, Abb. In Westermanns Monatshefte, Juni 1919



„Farbige Zeichnung mit Brücke“, 1903



„Sandstraße zum Dorf mit weißen Begrenzungssteinen“, 1903

diese Entwicklung sind „Weg, ins Tal führend“, „Dorf am Fluss mit darauf zulaufendem Weg“, „Gehöft unter Bäumen“ und „Farbige Zeichnung mit Brücke“. Die Bauwerke befinden sich unterhalb der Horizontlinie der Höhenzüge als kleine Bildflächen im Gesamtpanorama eingebaut oder bilden die Hintergrundmatrize für Baumgruppen.

Zunehmend befindet sich die Horizontlinie in der Bildmitte; ihre Verschiebung lässt der am Himmel ablesbaren Wetterlage Raum. Eine Variante im Bildaufbau ist hierzu der schmale Himmelsstreifen, ergänzt durch seine breite Spiegelung im Vordergrund.

Hänsch verzichtet nach Fertigstellung der Zeichnungen auf die Benennung der Örtlichkeit. Die Motivsuche ist nicht mehr an eindeutig wieder erkennbaren Bauten ausgerichtet, sondern am Eindruck malerischen Zusammenwirkens der Gesamtsicht.

In „**Sandstraße zum Dorf mit weißen Begrenzungssteinen**“, 1903 fixiert der Blick, über einen breiten Deichriegel und Überflutungswiesen des Vordergrundes hinweg, einen turmbekrönten Gebäudekomplex. Bei frontaler Blickführung wird umgehend bewusst, dass der Betrachter abseits vom Weg auf der Wiese unterhalb des Hanges steht und ihm der Boden unter den Füßen weg zu rutschen scheint. Er ist nicht Teilnehmer möglicher Bewegungen auf der Straße zu den Dörfern, sondern verbleibt in einer zurückgezogenen, verhaltenen Position des Aufblicks. Er findet sich dem fast die Hälfte des Bildraumes einnehmenden, grasgrünen Aquarellbereich zugeordnet, der über Angabe gelber Farbspritzer sommerlichen Blütenstand angibt. Aus der Mitte zur Seite versetzt dominieren ein rötlich – brauner Verschlag, Anbau einer Schleuse, und im Pendant, zur rechten Dammseite hin, ein kippendes, weißes Geländer den Bildmittelraum. Trotz inhaltlicher Klärung der Bauten erhalten diese im Kontext mit den weiß flackernden Begrenzungssteinen und den windgeballten, noch jungen Baumkronen eine bildliche Dominanz, die über den Verlauf der gelben Straße zum Teiler statt Bindeglied der Landschaftsräume wird. Der Bildraum erscheint zerlegt in summarische Farbflächen, grafisch akzentuiert durch Stämme, Turmspitze, Markierungssteine. Die abgrenzende Geschlossenheit der Farbzusammenordnungen belässt die malerische Aufnahme in einem Stillstand, der der funktionalen Perspektive der gezeigten Landschaftsbauten nicht entspricht. Hänsch, so lässt sich schließen, ist interessiert an der kompositorischen Organisation des Blickwinkels; tatsächlich gelingt ihm eine Steigerung des bildlichen Aufbaus vom malerisch breit angelegten Vordergrund zu einem mit räumlicher Ferne wachsenden grafischen Anteil und seiner Pointierung in der Turmspitze.

Die ablesbare Dominanz der Farbaussage steht Hänschs Willen gegenüber, nicht zu einer plakativ – dekorativen Erstarrung der Oberfläche, sondern zu einer Rücknahme linearer Strukturen zu Gunsten der Raumschilderung zu gelangen. Seine Schwierigkeiten mit der Integration von Bauten im vorderen Mittelgrund werden in der Ausführung des Schleusenaufbaus deutlich.

Bei der malerischen Erarbeitung seiner Position zur Landschaft gelangt Hänsch ab 1902 zu einem flächigen, immer kompakteren Farbflächenaufbau, der klar die organische Lebendigkeit der Natur im Verhältnis zur statischen Unflexibilität gebauter Strukturen darzustellen weiß. Das Problem eines integrativen Aufbaus führt ihn zur Auslotung dekorativer Oberflächenwerte von Landschaftskonturen. Unter Akzeptanz des Verlustes der Aussagekraft von Witterungsdarstellungen unternimmt Hänsch 1903 über die symbolische Aufladung seiner Landschaften einen weiteren

Ansatz der Aussagepräzision. Kallmorgen fördert Hänschs Einführung von Bildpersonal und weiteren narrativen Elementen.

1903 entsteht die weiß gehöhte Kohlezeichnung **„Frau, Kind, Alter über eine Brücke zur Stadt gehend“**.³⁴⁵ Hänsch zeigt vom Betrachter fortschreitende Figuren, die sich als fast schwarze Körper teils gegen den hellen Boden abheben, teils mit der dunkel gehaltenen Ortschaft des Hintergrundes verschmelzen. Die im Hintergrund stehende Schilderung von Kulturraum zeigt den motivischen Zusammenschluss von Natur und Zivilisation. Deutlich zeigt sich Hänschs veränderte Gewichtung in der Landschaftsdarstellung: Die 1900 unter dem Einfluss Brachts entstandene Kohlezeichnung „Wehr unter Bäumen“ bestach durch eine nuancierte, teils filigrane Analyse der Lichtwerte, einen transparenten, lichten Raum, der sich in die Ferne weiterdenken ließ. In der Arbeit von 1903 schafft Hänsch einen hermetisch geschlossenen Raum, der auf ein Minimum an Volumen beschränkt wird; Weg und Wegbeschaffenheit im Vorder-, Mittel-, Hintergrund mangelt es an Wertmarken. Wie Schablonen sind die Figuren auf der Brücke und im Mittelfeld montiert, auch sie mehr Fläche als Körper. Lediglich die Kennzeichnung durch Schatten in Bewegung hebt die vorderen drei Personen aus der starren Anordnung der Komposition heraus.

Als geschlossene Einheit wirkt nicht nur der Stadtblock. Selbst die lichtbeschienene Fläche des Brückenweges scheint aus der Szene heraustrennbar. Die Atmosphäre verhaltener Stille lastet wie eine symbolische Aussage auf der Aufnahme: Die Landschaft ist nicht Ergebnis der Studie vor der Natur, sondern zu einem späteren Zeitpunkt inhaltlich aufgeladener Seelenspiegel.

Der dekorativ gekonnte Einsatz der Bildelemente verweist auf Hänschs Auseinandersetzung mit Elementen des Jugendstils. Die Schilderung von zivilisiertem Landschaftsraum mit temperiertem Überbau findet Händler- und Publikumsinteresse: Hänsch hat mit seinen Werken „Friedhof im Winter“, „Allerseelen“ und weiteren Landschaften Ausstellungserfolg. Die Abbildung im Katalog der Großen Berliner Kunstausstellung 1904 honoriert seine Leistung seitens der Jury.

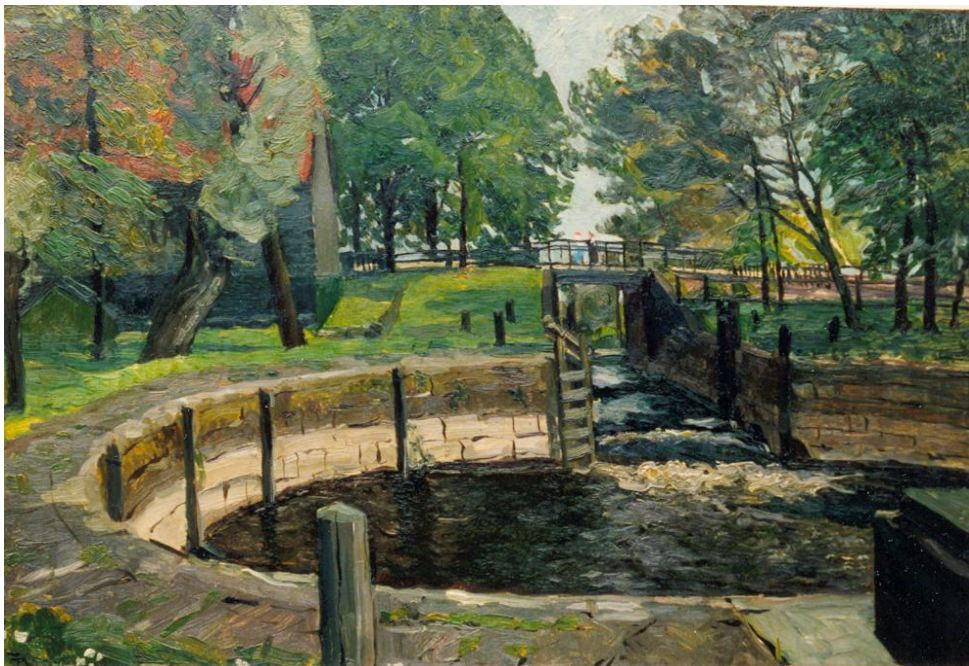
Auch 1903 setzt Hänsch sein Bemühen fort, durch malerische Niederschrift seine Definition von Vordergrund zu entwickeln. In **„Brunnen im Kurpark, Aachen“**, 1906 schildert der zentrale Bildraum einen Objekt freien Luftraum oberhalb der Standebene und zwingt den Betrachterblick im Bogen der Brunnenmauerung zum Hintergrund. Dort finden sich zwei Figuren auf der Brücke; sie sind in ihrer farblichen Formsuggestion derart gering präzisiert, dass der Blick über den Wasserzulauf zum Becken zurückkehrt und von neuem die Betrachtungsbewegung aufnimmt. Einfassende Steine wie die sie umgebende Wiese verschmelzen zu einem gedehnten Raum im Farbwechsel. Erst in der Wahrnehmung der Gesamterscheinung der Bildfläche, der Thematisierung der feuchten Kühle des schattigen Wasserbeckens, klärt sich das malerische Ziel der Aufnahme.

Hänsch betont eine frontale Sicht kompakt sich voreinander schiebender Bildelemente im Anschnitt, die kontrastreiche Lichtvorgabe und diffuse Himmelsschilderung ohne Akzentuierungskraft. Er zerreibt mit dem Pinsel Farbe, setzt sie in dichten Schichten aufeinander und gibt in breiten Pinselzügen summarisch Teilflächen an. Während gebaute Strukturen klar umrissene, massige, in die Vegetation einschneidende und unverrückbare Körper zu sein scheinen,

³⁴⁵ Größe, annähernd quadratisches Format und Karton als Zeichenfläche lassen annehmen, dass es sich hier um die Vorzeichnung eines in Öl ausgeführten Werkes handelt. Hänsch bevorzugt in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts dieses Format. Ein Beispiel für eine Zeichnung in Kohle und spätere, motivähnliche Ausführung in Öl ist „Bernau“, 1905.



„Frau, Kind, Alter über eine Brücke zur Stadt gehend“, 1902



„Brunnen im Kurpark, Aachen“, 1906

kennzeichnet Hänsch Laubwerk, Wiesen, Wasser mit schnellen, fliehenden, sich überlagernden Pinselzügen. Der Kontrast zwischen der Waagerechten der Brücke und den Senkrechten der Pfosten und Mauerkanten einerseits und den cremigen Farbballungen der Vegetationsdarstellung andererseits wird durch einen leblos gestrichenen Himmelsausschnitt verklammert, der die Landschaft einer tageszeitlichen Einordnung enthebt. Der Eindruck von Unwirklichkeit wird durch Hänschs Wahl der Beleuchtungssituation gesteigert. Brunnenmauer und Hausfassade reflektieren das Licht als angeleuchtete Objekte; sie sind jedoch weder durch ihre Größe noch Position Hauptinhalt. Vielmehr bieten sie im Mittelfeld der Landschaft dem Betrachter ein Gegenüber räumlicher Orientierung an; Hänsch versucht, dem Leerplatz der Beckenlandschaft Konkretes zum Rahmen zu setzen.

„Brunnen in Kurpark, Aachen“ verbleibt in Hänschs Besitz. Wie schon bei der Ausführung von „Stonsdorf“, 1899 erkennt Hänsch in dieser Arbeit Bewältigungsprobleme bei Landschaftsdarstellungen, wenn sie eine Gruppierung um Hauptmotive ausschließen. Die Dichte der Bearbeitung ist an der analytischen Einschätzung gesetzter Farbschichten und ihrer nachfolgenden Überlagerung mit weiteren Farbmodulationen nachvollziehbar. Hänsch zieht Konsequenzen und sucht in den folgenden Jahren über eine Intensivierung grafischer Studien nach einer Auflösung kompakter Strukturen zur Klärung landschaftlichen Raumes.

Zwischen 1905 und 1907 beruhigt Hänsch seine Landschaften über Minimalisierung der Kennzeichnung von Motiven. Bleistiftzeichnungen deuten in wenigen Grauschattierungen die breiten Bildstreifen von Land und Himmel. In ihnen erheben sich, in dunklen Werten grafisch klar gegliedert, Bäume, Zäune, Gebäude. Hänsch variiert die Kompositionen über Wiederholung der Motive aus.

In „**Landschaft mit tiefem Horizont und Weiden**“, 1907 wiederholt er viermal das Weidenmotiv und gruppiert Espen als Drilling. Der nur in wenigen Linien konkretisierte Vordergrund öffnet sich als längste Seite eines Dreiecks zu den vorderen Bildecken und erklärt den Betrachter zum Gegenüber einer Mühle. Im Zentrum des Blattes verbleibt ein freies Raumdreieck zwischen Weiden im Mittelgrund und Mühle am Horizont. In der Bildtiefe öffnet sich ein angedeutetes Buschwerk rechts und links, um im blendenden Licht am Horizont der Bildmitte eine Windmühle scherenschnittartig vorzuführen.

Die Reduktion auf wenige Senkrechte und Waagerechte lässt an Notenbilder denken, deren inhaltliche Bezugnahme dem ausgewogenen Gleichgewicht der Landschaftselemente entspricht. Auch in der Zeichnung „Windmühle am Dorf“ findet Hänsch in der Gruppierung von Gebäuden die Möglichkeit, Umrisszeichnung und Massenwert der dunkelgrauen Töne der verhalten bewegten Oberfläche des davor liegenden, hellen Ackers grafisch gegenüberzustellen. Die Verbindlichkeit bewirtschafteter Landschaft wird als zeichnerische Einheit vorgetragen. Das Volumen der Luft ist raumübergreifendes Element zwischen Betrachter und Landschaftspanorama.

In Brachts Aquarell „Die Windmühle“³⁴⁶ erhebt sich auf einem ebenfalls niedrig gezogenen Landschaftsstreifen eine Mühle in den hohen Himmel. Bracht erarbeitet betont die sich ballenden Wolkenformationen und ihre atmosphärische Auswirkung auf die farbliche Wiedergabe von Mühle und Land. Jedoch lässt er weiterhin nur die Fernsicht zu, indem er den Vordergrund nicht

³⁴⁶ abgebildet in: Osborn Künstlermonografie Eugen Bracht, 1909

in das Motiv aufnimmt und zusätzlich aus leichter Untersicht das Überwältigende des Naturschauspiels betont.

Der dramatischen Inszenierung folgt Hänsch nicht. Die übermächtig besetzte, durch den Menschen nicht fassbare Landschaft entwickelt Hänsch zu einer dem Menschen äquivalenten, landschaftlichen Perspektive. Sein Anliegen, ein sensibles Einvernehmen zwischen Betrachter und Landschaft bildnerisch zu verwirklichen, stellt die anhaltende Frage nach dem möglichen Maß menschlicher Präsenz im Bild.

Die Erreichbarkeit der Natur, der Zweifel an einem tatsächlichen Zusammenklang mit ihr, wird Hänsch zeitlebens beschäftigen; seine Setzung des Betrachterstandpunktes gibt Auskunft über eine jeweilig zugemessene, geistige Begehbarkeit der Landschaft.

1908 zeigt Hänsch auf der GBK **„Mondaufgang an einem märkischen See“**.

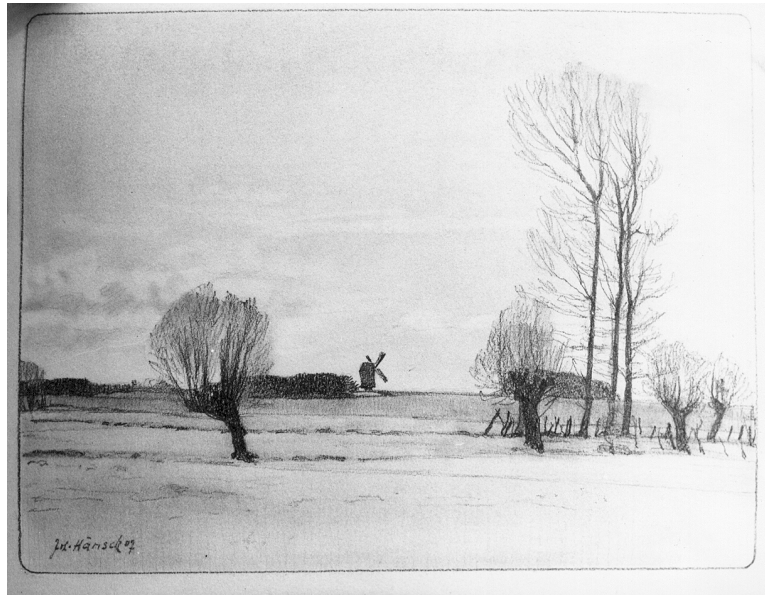
Der Betrachter steht oberhalb des am See entlang führenden Weges auf einer zum See geneigten, blühenden Wiese. Sein Blickfeld wird rechts von mannshohem Schilf, links von hohem Buschwerk begrenzt und öffnet sich in zentrale Tiefe. Vor ihm liegt eine leicht bewegte Wasserfläche im Mondschein. Der von Zartblau zu Rosé - Violett getönte Himmel füllt die obere Bildhälfte in gleichmäßiger Ausleuchtung. Ein Waldstreifen, nahezu undifferenziert in seiner Zusammensetzung, schließt den Horizont. Ihm vorgelagert zeigen Farbstreifen in hellerem Grün Wiesen mit Heuhaufen und in Orange – Ocker den Schilfgürtel. So zurückhaltend wie in der Nutzung der Farbpalette gibt Hänsch auch Hinweise auf Bewegung in der Natur; ein leichtes Kräuseln des Wassers und ein laues Wiegen des Blattwerks am rechten Baum sind ablesbar. Ein seitlich aus dem Bildfeld sinkender Weg trägt zum Eindruck der Ruhe bei.

Die kulissenartige Landschaft jenseits des Sees ist visuelles Fernziel.

Bei der Wiedergabe der Vegetation im Vordergrund dominiert die einzeln erkennbare Pinselsetzung, teils in senkrechter Ausrichtung wie bei Schilf und Gräsern, teils in kurzen, trocken gesetzten Schrägstrichen in den Baumkronen. In dieser strukturierten Vegetationsschale eingebettet liegen die weiche, geglättete und in einander vermalte Oberfläche des Sees mit Ufer und der sich darüber öffnenden Himmel. Die summarische Darstellung der Landschaftsmotive des Hintergrundes als waagerechte Streifenfolge setzt Hänsch als Achse polarisierend gesetzter Farbigkeit des Wechselspiels von Farbvariationen in Himmel und See ein. Er verklammert über die Wiederaufnahme der Farbtöne des Vordergrundes im Mittel- und Hintergrund die gezeigte Szenerie. So reflektiert der nahe Uferweg Farbtöne des Himmels.

Die Landschaft gibt nicht vor, außerordentlich zu sein, sondern zeigt mit den flankierenden, in Uferlagen allgegenwärtigen Pflanzen geradezu die Nebensächlichkeit des exakten Standortes. Hänsch stellt in Aussicht, dass sich an weiteren Uferstellen sensitive Genüsse ähnlicher Art finden lassen. Zwar zeigen auch am gegenüber liegenden Ufer Sandweg und Heuhaufen menschliche Nutzung der Natur an; die Menschenleere des weiten Waldstreifens animiert jedoch weniger den Wunsch nach einer Wanderung als den nach anhaltendem Genuss der stimmungsvollen Schönheit des Moments: Das Verharren im beschränkten Ausblick suggeriert Intensität des Moments.

So betitelt Hänsch sein Gemälde auch nicht nach dem geographischen Ort, sondern überlässt mit der Benennung als Märkischer See dem Betrachter die örtliche Adaption. Er setzt voraus, dass ähnliche Erinnerungswerte zur inhaltlichen Entschlüsselung des Motivs führen. Der dargestellte Uferweg erklärt sich zum Angebot weiterer Erwanderung, wie die angrenzende Wiese alternativ ein Verweilen vor Ort möglich scheinen lässt.



„Landschaft mit tiefem Horizont und Windmühle und Weiden“, 1907



„Mondaufgang an einem märkischen See“, 1908

Mit dem Hineinversetzen des Betrachters in den Landschaftsraum findet Hänschs Auseinandersetzung mit der Position des Menschen 1908 einen ersten Abschluss; zur landwirtschaftlichen tritt die Anerkennung sinnlich - ästhetischer Nutzung.

Damit grenzt er sich deutlich von Darstellungsweisen seiner Lehrer ab; Paul Vorigangs Gemälde „Abend am See“³⁴⁷ und Eugen Brachts „Morgenstern und Spree“³⁴⁸ zum Beispiel ist eigen, dass sie den Blick in eine unendliche oder unbekannte Weite aufzeigen und in der Wahl des Betrachterstandortes in Aufsicht die Erreichbarkeit der Landschaft ausschließen. Beide Künstler zwingen diese in die Rolle eines Stellvertreters immer während der Wahrheit. Hierdurch steht das jeweilige Bildwerk dem Betrachter als in sich geschlossene Welt gegenüber, die als träumerische Vision stehen bleibt; die Teilnahme an und die Einbringung von erinnelter Landschaft wird ausgeschlossen.

Bracht gelingt es in anderen Werken, Fernsichten zu Gunsten des Studiums der Nähe aufzugeben. Sein Ausgangspunkt künstlerischen Interesses an landschaftlichen Elementen bleibt auch jetzt der Anspruch dramatisierender Schilderung. Das diesen Werken eigene, zum Betrachter Drängende und Besitzergreifende, ist Hänsch fern. Er stimmt jedoch dem affektiven Ansatz Brachts zu. Seine perspektivische Normalisierung der Blickachse erlaubt räumliche Näherung; statt emotionaler Überhöhung des Erlebten strebt Hänsch die Verbildlichung der den Betrachter körperlich umfassenden Raumdarstellung an. Die Teilnahme verbleibt in interpretativer Tendenz zur Harmonisierung und entspricht in der Übersetzung stiller Teilhaberschaft. Die landschaftliche Gesamtsicht trägt zweierlei Züge: Im Vordergrund entsteht ein Raum der Aktualität über malerisch spontane Ausführung. Diesem hinterlegt Hänsch, als stilistisch überformte und in die plakative Grafik übersetzte Aussage, eine landschaftliche Bühne. Die vorausgesetzte, vorzustellende Anwesenheit im Vordergrund der Gegenwart bildet einen Zusammenklang mit geistiger Präsenz erinnelter und erhoffter Werte.

³⁴⁷ ausgestellt auf der GBK und abgebildet im Katalog der GBK 1901

³⁴⁸ abgebildet in: Max Osborn, Künstlermonografien Eugen Bracht, 1909

3.3 Konzentration auf Entwicklung von Landschaft 1911 – 1917

Hänsch beginnt um 1909 mehrwöchige Studienaufenthalten in deutschen Landschaften. Zwischen 1911 und 1913 hält er sich mehrmals an der Nordsee auf und finanziert sich über Auftragsarbeiten der Hofbesitzer. Den Ölgemälden gehen Aquarellfassungen voraus, die in Hänschs Eigentum verbleiben. Die dargestellten Gebäude befinden sich im Zentrum der Bildfläche, in alle Himmelsrichtungen eingebettet in Landschaftselemente. Einer großzügigen Flächenaufteilung über Umrisszeichnung in Bleistift wie in „Gehöft hinter Misthaufen“, 1913 folgt die freie Ausführung in Farbe. Die Betonung von Einzelheiten und Rhythmisierung über lineare Elemente führt Hänsch abschließend mit schmalen Farbpinseln aus.

Frühe Aquarelle wie **„Schilfgedecktes Gehöft vor Dorfteich“**, 1911 belegen Hänschs Konzentration auf eine konturierende Klärung der Motivanlage. Er entscheidet sich für eine größere Nähe zum zentralen Motiv, sodass wenige Raumkörper die Bildfläche dominieren. Die kompakte Form des Hauses wird vom filigranen Gewebe der Bäume und Büsche flankiert. Die Wiedergabe Durchblick gewährender Räume wie nahe der rechten Hauswand zeigt in der Überlagerung von Farbzeichen Unklarheit und vermindert die Ausdruckskraft des Motivs. Hänsch reduziert in den folgenden Monaten die Bewegung im einzelnen Pinselstrich und verringert ihre Anzahl zur Kennzeichnung von Einzelmotiven. Er gibt die kompakte Dichte einzelner Raumschilderungen auf. Statt Reihung von real Vorgegebenen wird die selektive Integration von Landschaftsmitteln, expressiven Gehalt zu steuern.



„Schilfgedecktes Gehöft vor Dorfteich“, 1911



„Rötliche See- und Himmelsstimmung“, 1912

„Rötliche See- und Himmelsstimmung“, 1912 hat einen Bildaufbau, der „Mondaufgang an einem Märkischen See“, 1908 vergleichbar ist. Mit leuchtenden Farbakzenten in Orange, Violett und Blaugrün führt Hänsch den Blick im Zickzack der Landschaftskeile in die Bildtiefe. Eine beidseitige Rahmung des Blicks durch Vegetation im Vordergrund wird auf der linken Bildseite durch einen fließenden Übergang in den Mittelgrund der Halbinseln gelöst. Ufergebüsch im Vorder- und Hintergrund wird rechts über die blaugrün verschattete Wasserfläche farblich zusammengeführt. Hänsch setzt keilförmige Flächen von links gegen kreisförmige von rechts und verspannt beide mit konkaven und konvexen Uferlinien. Dem Dialog der sich zuwendenden, farbkraftigen Flächen stellt Hänsch die zwei lasierten, teils ungefärbtes Papier zeigenden Flächen von Himmel und See gegenüber. Der Kontrast der Lichtwerte wird durch die waagerechte Pinselführung gesteigert, sodass es trotz der farblichen Dominanz der Vegetationsflächen inhaltlich zur Balance der Flächenanteile kommt. Mit der Verankerung der Seefläche in Form von fünf spitz zulaufenden Dreiecken und der proportionalen Übermacht der Himmel - See - Fläche gelingt Hänsch die summarische Erfassung eines von Wald umstandenen Sees. In der Reduktion der Realitätsnachweise überführt Hänsch seine Landschaft in eine geistigen Einklangs: Keine Angaben geographischer Lage erzwingen die Bezugnahme zur Realität. Hänsch formuliert Lebendigkeit über die kontrastreiche Ausweisung von Grünflächen, die keilförmige Annäherung der Seefläche zum vorderen Bildrand und über ein frei schwingendes Aufsetzen der Farben. Die Spezifizierung der Vegetation tritt zu Gunsten des malerischen Form- und Farbspiels zurück. Der Blick folgt dem Zickzack der Uferkanten und umkreist den ellipsenförmigen Bildraum.

Da Hänsch in der Komposition weder einen Weg noch einen geologisch definierbaren Standort anbietet, verbleibt die Betrachtung in Bewegung. Die Reduktion narrativer Realitätsnachweise zu

Gunsten integrativer Landschaftsdefinition überführt das Realerlebnis in die eigenständige Bildlandschaft. Vorder-, Mittel- und Hintergrund sind Ergebnis eines malerischen Ansatzes. Die Zeitgleichheit des Entstehungsmomentes löst die Doppelperspektive von „Mondaufgang an einem märkischen See“ ab.

1913 laviert Hänsch „**Laubwald im Sonnenlicht**“. Das Motiv fängt die Augenblicklichkeit ein. Es lässt Erinnerungen an wärmende Sonnenstrahlen, blendendes Licht und duftenden Waldboden entstehen. Der Wanderer verharrt im Schritt, um den Moment zu genießen. Der angerissenen Vorzeichnung in Bleistift folgt Hänsch nur bedingt. Hingegen wirft er in großer Geschwindigkeit mit gesättigtem Pinsel nuancierte Farben auf das Papier und ermittelt die Lichtwerte des Waldbodens und des sonnendurchleuchteten Laubdaches. Hänsch zergliedert das Motiv des Waldes in ein Stakkato von Senkrechten im Wechsel von Gelb - und Brauntönen und setzt auf die kippende Raumlinie des Laubbodens übergangslos die Stämme auf einen von Licht und Farbe gekräuselten Fluss rotbrauner Pinselzüge. Darüber wirft er ein dunkelbraunes Gitterwerk in die Höhe strebender Baumstämme und sich spreizender Äste. Schließlich antwortet er den Blautönen des dunklen Grundes mit der Setzung von blauvioletten Baumstümpfen im Vordergrund. Wenige Linien in Deckweiß liegen wie Lichtspritzer auf Stämmen und Laubwerk. Der Weg führt im Rechtsschwung aus dem Bild heraus. Eine Einbettung des Laubwaldes in einen größeren landschaftlichen Zusammenhang deutet Hänsch summarisch als farblichen Gegenpol an der linken Bildkante an; der enge Motivausschnitt, die lineare Zergliederung und farbige Konzentration auf eine Zweiteilung der Bildfläche lassen keinen Panoramablick mehr zu. Obwohl in frontaler Sicht wiedergegeben, legt Hänsch mit der Setzung erster Baumstämme oberhalb der unteren Bildkante einen räumlichen Abstand zwischen Betrachterstandpunkt und Landschaft. Die Baumstämme flankieren wie Torpfosten den Eingang in das Waldstück; der Moment malerischer Aufnahme lässt den Menschen außen vor. Es bleibt der visuelle Genuss ohne Berührung, die intellektuelle Anerkennung einer Grenze der Annäherung des Mensch zur Natur.

Die plakative Farbsetzung lässt eine in den Vordergrund ziehende, kulissenartige Fläche entstehen, die für den optischen Genuss der Farbe konzipiert ist.³⁴⁹ Der Betrachter befindet sich vor einer Flut zu koordinierender Kleinstflächen, die ihre Entsprechung in den flirrenden Lichtverhältnissen in jungem und altem Laub finden. Hänsch lässt die unteren Stammabschnitte wie langgebogene Hälse auf den waagerecht ausgerichteten Farbwellen des Waldbodens schwanken. Ihre angedeutete Verankerung im Grund unterstützt den Eindruck Wind unterworfenen, tänzerischer Beweglichkeit und findet in der durchbrochenen Ummantelung der Stämme im Gelb – Grün des Blattwerkes mit Leichtigkeit schwingende Korrespondenz. Wo dies erlebt wird, bleibt individueller Adaption vorbehalten - die dargestellte Landschaft ist in Deutschland mehrfach ähnlich auffindbar. Konsequenter verzichtet Hänsch auf einen topographischer Titel, der das Thema auf unzutreffende Einmaligkeit beschränken würde.

³⁴⁹Vergleichbare Arbeiten expressiver Motivübersetzung: „Herbst am Hellsee“ und „Herbstlich spiegelnder See“

In „**Bewaldete Bucht mit Kahn**“, 1914 steigert Hänsch die Ausdruckskraft der Landschaft über ein weiches und Farbtonflächen bindendes Aufsetzen des Pinsels. Hier schneidet in der unteren rechten Bildecke des Vordergrundes ein Uferstreifen ein, der sich in der Überführung in grüne Töne der dem Ufer nahen Bäume verlängert. Das Ufer verliert sich im leichten Bogen zwischen Bäumen und verschmilzt farblich mit dem Waldstreifen am Horizont. Ein Farbwechsel in Wiederholung, wie bei der Waldzone am Horizont, klärt als Kurzformel die Zusammensetzung aus Einzelpflanzen. Im kompositorischen Zentrum befindet sich ein mehrfarbiges Boot; seine Kennzeichnung über wenige Waagerechte wird von der Linienführung auf der Wasseroberfläche derart aufgenommen, dass das Bootmotiv zum Teil der Landschaft wird und erst im zweiten Blick Zeichen menschlicher Nähe ist.

Eine Interpretation der Plastizität, der Raumzuweisung und der Motiveigenschaften erfolgt im zweiten Schritt; Linien stehen für Baumstämme und Geäst und ordnen Grünflächen als Blattwerk zu. Olivgrüne und beige, leicht gewellte Linien werden als Kennzeichnung der Wasseroberfläche, ihrer Spiegelungen und Verschattungen eingesetzt. Einzeln stehende, grüne Pinselstriche erschließen sich als Schilfhalme. Deckweiß wird als aufgesetztes Licht in der letzten Formulierungsphase der Aquarelle eingesetzt.

Die Landschaftsformulierung ist an die Wahrnehmung aktueller Gegenwart gebunden. Hänsch formuliert keine vom Objekt sich lösenden Inhalte. Mit der Aufnahme von Verweisen wie dem Boot setzt er funktionelle Verklammerungen mit realen Verhältnissen, ohne ihnen eine über den Farbwert hinausgehende Bedeutung im Bild einzuräumen. Hingegen wird in der signifikanten Setzung Waagerechter im Waldstreifen, Senkrechter im Stammmotiv und Diagonaler des Ufers eine konstruktive Ordnung des Raumes deutlich, die Hänsch auch zukünftig zur bildnerischen Flächensetzung aufgreifen wird. Die jeweils umschlossenen Flächen bestehen als malerische Eigenwerte und tragen in ihrem farblichen Bewegungscharakter austariertes

Kompositionsgewicht. Hänsch gelingt, über das Motiv der Diagonalen die Integration des Vordergrundes und damit des Menschen in die Landschaft. Statt in einer Weiteren ein kompositorisches Gegengewicht anzulegen, löst er sie zum Raumschwing auf und lässt die Diagonale in der Waagerechten der Horizontlandschaft auslaufen. Damit verhindert Hänsch ein finales Motiv: Die Position der Bildaufnahme wird einer Einmaligkeit enthoben und hierüber der Eigenwert des Bildes betont.



„Bucht mit Leuchtturm an der Ostsee“, 1914



„Dampfer an der Anlegestelle“, 1916

Die Ölstudie „**Bucht mit Leuchtturm**“, 1914 und das Aquarell „**Dampfer an der Anlegestelle**“, 1916 zeigen Hänschs Auseinandersetzung mit dem Spannungsfeld größerer, fast einfarbiger Flächen im Verhältnis zur Aussagekraft linearer Aufschlüsselung in den folgenden Jahren. Während er 1908 noch in „Mondaufgang an einem märkischen See“ der Wasserfläche stufenlose Farbmodulationen zuweist und der Pinselduktus bei der Behandlung von Schilf, Wiese und Wald am gegenüberliegenden Ufer variiert, setzt Hänsch bei „Bucht mit Leuchtturm“ nur wenige, sich wiederholende Farben zur Darstellung von Wasser- und Dünenlandschaft ein. Hänsch stellt einen im Linksschwung in die Tiefe führenden Strandstreifen, große Wasser- und Himmelflächen und einen sich zwischen sie schiebenden schmalen Keil der Dünen mit Leuchtturm vor. Die Landschaft unterliegt einem gleichmäßigen Licht scheinbar objektiver Ausleuchtung.

Die malerische Behandlung der Oberfläche in gleichbleibender Pinselstärke und Handhabung schließt das Motiv zur Einheit, obwohl die Farbflecken heran rollender Wellen im Vordergrund und der nadelförmige Verlauf des Küstenstreifens optische

Unterbrechungen darstellen. Auch in dieser Studie werden Bewegung und Raumverlauf mit grafischen Mitteln erreicht. Die sich farbig vom Malgrund abhebenden, kurzen Pinselstriche zeigen wanderndes Sonnenlicht und Verschattungen auf den Dünen. Das Auslaufen der sich kräuselnden Wellenschläge bildet in Gegenbewegung zur Küstenlinie einen sich in die Tiefe verjüngenden Fleckenteppich.

Erst in der Setzung von Linien- und Fleckengeweben des zweiten Maldurchgangs klärt Hänsch mit grafischer Schärfe die räumliche Einteilung. Die Senkrechte des Leuchtturms und der vor die ferne Küste gesetzte Dampfer rhythmisieren das Motiv. Die inhaltlichen Abschnitte der vollzogenen Küstenwanderung werden so mitthematisiert; dem Betrachter wird seine Position zugewiesen. Die insgesamt zurückhaltende Farbigkeit der Aufnahme überlässt der kompositorischen Anlage und grafischen Formulierung des Duktus die überwiegende Aussagekraft. Während auch in dieser Studie die Wasseroberfläche, der Landstreifen und der Himmel bildnerische Eigenständigkeit behaupten, findet Hänsch im Zusammenschluss der Farbpaletten und in der Dreiecksetzung Leuchtturm – Dampfer – Betrachterstandpunkt plausible Argumente zur Gesamtsicht.

„Dampfer an der Anlegestelle“ zeigt den Dampfer aus „Bucht mit Leuchtturm“ aus der Nähe³⁵⁰. Hänsch kappt den direkten Vordergrund, doch offeriert der Bildausschnitt der Zentralperspektive

³⁵⁰ Hänsch reist auch in den folgenden Jahren immer wieder an die See und nimmt Motive der Anlegestelle und seiner Landschaft auf. 1930 fasst Hänsch, unter Erweiterung des Landschaftsausschnittes, das Dampfermotiv in „Beim Dampfer - Hörnum“ in Öl. Das Bild zeigt eine situative Schilderung örtlicher Gegebenheiten. Auf der rechten Bildhälfte finden sich in die Tiefe gestaffelt drei Wohnhäuser und der Leuchtturm. Während die Gebäude in massiger, geschlossener Form wiedergegeben werden, erscheint der Dampfer samt Anlegestelle auf der linken Bildhälfte in offener, durchbrochener Form. Zudem bleibt der Dampfer einzige weiße Fläche des Bildes. Gegenüber den matten Mischönen der Landschaft und der Gebäude erhält er eine visuelle Attraktion, die nicht über die von ihm beanspruchte Bildfläche zu erreichen wäre.

Das Aquarell „Leuchtturm und Haus hinter Dünen“, nach 1930 entstanden, zeigt das Motiv des Leuchtturms und umgebender Häuser aus dem Blickwinkel der Dünen: Die Gebäude versinken hinter diesen zum Teil.

Auch „Dünen mit Leuchtturm“, nach 1930 entstanden, variiert das Motiv. In der je hälftig den Dünen und dem Himmel zugesprochenen Bildfläche sitzen in Rottönen die Gebäude auf der Horizontlinie. Mit breitem Pinsel werden grob raumerschließende Flächen angegeben, wobei Hänsch nur über den Farbwert die vegetative Beschaffenheit andeutet.

augenblickliche Anwesenheit. Der Betrachter schaut vom Strand zum am Anlegesteg liegenden Dampfer. Hänsch färbt die Malfläche je hälftig als Himmel und als Wasserfläche ein. Mit sehr breiten, lasierenden Pinselzügen entsteht eine transparente Tönung. In diese setzt er den Dampfer mit feinen Linien und punktförmigen Flächen in intensiven Farben. In Höhe des Horizontes verankert Hänsch das unruhige Bildfeld des Dampfers über den Anlegesteg im Mittelgrund und verspannt das Schiffsmotiv mit Masten und Takelage einerseits, Wasseroberflächenlinien andererseits in Vorder- und Hintergrund. Die Ockertöne des Wassers und die Violetttöne des Himmels werden mehrfach zur Charakterisierung des Dampfers wiederholt und bilden einen farbigen Dialog zum Umfeld. Das in seiner grafischen Ausführung isolierte Motiv des Dampfers findet durch die farbige Einbindung in die Landschaft Halt. Hänsch nimmt die Einschreibung von Schatten und sonnenbeschienenen Partien in schmalen, linearen Pinselsetzungen größtmöglicher Reduktion vor. Der Luftraum von „Dampfer an der Anlegestelle“ ist von einem diffusen Licht erfüllt. Die Gegeneinandersetzung der transparenten Flächen von Himmel und Wasser und pigmentdichten, analytisch filigranen Kompositionen der Dampferposition erreichen eine Bildspannung, die über die Repetition ähnlicher Farbtöne gesteuert ist. Eine grafische Orientierung zum

Betrachter hin erreicht Hänsch über die Setzung von spiegelnder Lineatur im Flachbereich des Wattstreifens. Die angedeutete Wasserspiegelung der Schiffsmaste ist auf den Betrachter ausgerichtet, der zur Linken des Zugangssteiges steht.

Der zügige, freie und unterschiedlich prononcierte Einsatz des Aquarellpinsels von wässrig – breitgestrichenen Flächen des Himmels über farblich kompakte, inhaltlich unbezeichnete Farbflächen in Goldocker unterhalb des Steges zu zeichnerisch rekonstruierender Schrift belegt Hänschs Entwicklung zu einer korrespondierenden Landschaftsauffassung. Malerische Bezugnahme der Motive bei gleichzeitiger Belassung eigenständiger Bildaussage ist grundsätzliches Kriterium einer Landschaftsadaptation.

Während Bracht das dramatische Volumen malerischer Interpretation ausschöpft³⁵¹, erachtet Hänsch den Wechsel der Naturerscheinungen als Basis aktueller, künstlerischer Konfrontation. Durch lange Wanderungen sucht er Gegenwärtigkeit. Sein Kriterium der Motivwahl ist materielle, organisch gewachsene Glaubwürdigkeit. Sie fordert Ausgewogenheit: Neben Höhen muss es Breiten geben, Massiges und Filigranes, Leuchtendes und Licht Verschluckendes, Bewegung und Verhalten, Stabilität und Flexibilität, Verankerung und Loslösung. Hänsch beginnt, die Raumstaffelung zu skizzieren. In der Bleistiftzeichnung klärt sich das tatsächliche, bildnerische Spannungspotential zueinander gesetzter Flächenzumessungen. Er hält den absehbaren Sturz eines Baumes, die Verschlusskraft einer Schneedecke, die Entblößung mächtiger Stämme im Herbst oder die elementar bedingte Unruhe des Wassers fest. Die jahreszeitliche Einordnung der Landschaftsdarstellung erfolgt über gegenstandsorientierte Farbwahl. Die Wahl seiner Farben ist dem Material verhaftet. Die Witterungskulisse schreibt er dem Hintergrund der Himmelsregion ein.

³⁵¹ vgl. „Gefrorener Bach“, Abb. in: Westermanns Monatshefte, 1906 und „Buchenhang“, Abb. in: Osborn Künstlermonografien Eugen Bracht, 1909; „Blick auf die Junaseen“, Abb. in: Osborn Künstlermonografien Eugen Bracht, 1909 und ausgestellt auf der Jubiläumsausstellung 1912 in Darmstadt; „Ziegelei im Schnee“, Abb. in Osborn Künstlermonografien Eugen Bracht, 1909, ausgestellt auf der Jubiläumsausstellung 1912 in Darmstadt.



„Frühlingstag, Krumme Lanke“, 1919



„Letztes Getreide Lübars“, 1919

Zum Ende des Jahrzehnts beginnt Hänsch mit der Herauslösung einzelner Bildelemente aus dem landschaftlichen Kontext, indem er ihnen dominanten Raum zuschreibt.

Es entstehen „**Frühlingstag. Krumme Lanke**“, 1919 und „**Letztes Getreide Lübars**“, 1919.

Vor der Ballung schnell ziehender Wolken liegt in „Frühlingstag. Krumme Lanke“ eine von Wald umgebene, schmale und gekrümmte Seenfläche eingezwängt. Am rechten, nahen Uferabschnitt kippt eine Kiefer zum Wasser und löst sich in der schrägen Angabe des Stammes aus dem stabilen Geflecht von Busch- und Baumwerk. Die leicht geneigte Uferzone bildet ein in Grün und Ockertönen gehaltenes Band.

Hänsch trägt die Landschaft mit weichen, kurzen, sich überlagernden Pinselzügen vor und setzt am rechten Ufer eine das Bildformat sprengende Baumgruppe mit trockenen, gerissen und verwischten Pinselstrichen. Der durchscheinende Himmel im Geäst der Kiefer vermittelt den Eindruck bewegter Transparenz und Fragilität. Die Dürre der Stämme und Äste nimmt das Motiv der in die Seefläche hinein ragenden Gräser auf. Landschaftliche Dynamik mit Entwicklungspotential formuliert Hänsch mittels frei schwingender Pinselführung und plastischem Materialauftrag.

In Betrachtornähe schreibt Hänsch ein farbiges Glühen in kleinen Schwüngen dem Ufer ein.

Weichheit, Dichte und Leuchtkraft dieser Uferzone bilden als Waage

rechte die Basis für die ruppig - zerfranste, in stumpfen Farbtönen gehaltene Senkrechte der Baumgruppe. Entsprechend bildet die glatte, kleinteilig zerschnittene Seenfläche das Gegengewicht zur drängend – aufsteigenden Wolkenformation; dem in die Raumtiefe ziehenden, helleren Grün des Ufers im Vordergrund antwortet das Vorstoßen einer dunkel bewaldeten Halbinsel im Mittelgrund. Die Strukturierung der Binnenflächen führt zur Auflösung räumlicher Verankerung. Die Bildebenen verweben sich über den Duktus zur landschaftlichen Korrespondenz. Landschaftliche Elemente werden, kompositorisch im polarisierenden Gegenüber umrissen, in der malerischen Setzung antwortend zu- und miteinander gesetzt.

Den Komponenten einer Entwicklung von Räumen der Natur stellt Hänsch die Perspektivwahl des Betrachtungspunktes gegenüber. Für den gegenwärtigen Moment entscheidet die malerische Interpretation über Stabilität und Progressionschancen.

Die Einschreibung körperlicher Dynamik landschaftlicher Elemente findet sich auch in „**Letztes Getreide. Lübars**“. Mit der Eindeckung des Himmels in einem durchgehenden Blauton, als Fläche beruhigt über Reihung von Pinselzügen, bildet Hänsch eine Matrizie. Reduktion und Beruhigung im oberen Bildfeld sichern Komplexität und Instabilität im unteren Bildfeld:

Kegelförmige Heuhaufen hocken in scheinbarer Unordnung auf dem Feld und suggerieren den Standort als Zwischenstadium von kurzer Dauer. Die farbliche Verschmelzung der Haufen untereinander, die nicht zu klärende Ordnung der Struktur des direkten Bildvordergrundes und die mit dem Pinsel vorgenommene Zerhackung bestehender Farbflächen durch brüchige, aufstrebende Farbspuren bildet einen Kontrast zu dem ruhenden Streifen der Hintergrundvegetation. In summarischen, warmen Grüntönen gibt Hänsch Gebüsch und vier größere Bäume an, die in ihrer landschaftlichen Disposition von der Vordergrundschilderung losgelöst zu sein scheinen.



„Oberstdorf an der Stillach“, 1920

In den folgenden Jahren untersucht Hänsch Möglichkeiten, Vordergrund gleich einem Filter oder Focus einzusetzen. Er nähert den Standpunkt des Betrachters mehr und mehr einem Vordergrundmotiv an - bis dieser schließlich in ihm zu stehen glaubt. In **„Oberstdorf. An der Stillach“**, 1920 segmentiert Hänsch mit Hilfe eines struppigen Gebüschs im Vordergrund die dahinter liegende Landschaft. Das Gebüsch ist für Hänsch ohne farblichen Reiz. Nur geringfügig modifiziert er die Brauntöne des Geästs. Hingegen ist die räumliche Lage des Gestrüpps am Ufer der Stillach auslösendes Moment der Bildausschnittfindung. Er nutzt das Gräsergestrüpp kompositionell wie maltechnisch zur Zerlegung des Bildraumes. Hänsch rückt Ufergräser so dicht an den Betrachter heran, dass dieser mit nur einem über das Vordergrundmotiv hinüber streichenden Blick die dargebotene Landschaft erfahren kann, und verlangt dem Betrachter Umwege ab; dieser ist gezwungen, den vorhandenen Bildraum nach rechts zu verlassen, will er die gezeigte Landschaft des Mittel- und Hintergrundes betrachten. In der gezielt gesuchten Perspektive und der Eingrenzung des Raumes zwingt Hänsch den Betrachter, durch das Prisma des Gebüschs das Gesamtbild zu werten.

Kein Teilmotiv trägt das Thema des Gemäldes, der einzelne Gegenstand bleibt unbedeutend. Die vorgebliche Neutralität der landschaftlichen Aufnahme verweist auf Hänschs über die Hochschulzeit hinaus gehende, anhaltende Auseinandersetzung mit den Leistungen der Landschaftsfotografen. Das Motiv der focussierenden Raumerstellung ist der Ausschnittfestlegung mit der Kamera vergleichbar.

Hänsch erkennt Differenzierungspotentiale, die die malerische Projektion bietet; denn ein Motiv wie „Oberstdorf. An der Stillach.“ mit der fotografischen Linse einzufangen wäre nicht möglich gewesen. Entweder hätten die verschwommenen Gräser im Vordergrund den Hintergrund nahezu unsichtbar gemacht. Oder die auf Vordergrundsschärfe eingestellte Linse hätte lediglich ein summarisches Farbfeld als Hintergrund erlaubt.

Hänsch hingegen kann die Scharfstellung der Raumebenen malend frei wählen: Er lässt den direkten Vordergrund leicht unscharf, präzisiert an der Grenze zum Mittelgrund mit scharfen Pinselstrichen Wintergräser und unterlegt im zurücktretenden Mittel- und Hintergrund das

Sichtfeld in pastosen Farbfeldern. Strahlenförmig fluchtende Landschaftsteile - Wiese, Bach, Ufer, verschneite Felder - segmentieren die Flachlandschaft und führen den Blick zur Horizontlinie der Ebene. Der Blick streift suchend über die waagerechte Raumlinie, hebt sich zur verschneiten Bergkette und kehrt zu den Gräsern im Vordergrund, einzig präzisiertes Motiv, zurück. Da diese jedoch nach vorne hin mit wenigen weißen Pinselstrichen gekappt werden, wendet sich der Blick und gleitet über den hinter den Gräsern farblich sich fortsetzenden braunen Keil des Ufers zurück in die Tiefe. In der mehrfachen Wiederholung visuellen Ab tastens erschließt sich die Gesamtkomposition.

Dieser kalkulierte Orientierungsverlust fordert ein konstruktives Verbleiben des Betrachters im Bild. Das Konzept visueller Aufforderung zum Zusammensetzen der Aspekte einer Landschaft wird charakteristisch für Hänschs Arbeiten ab 1920. Die konstruktive Einbeziehung des Betrachters als inhaltlich konstitutiver Faktor der Landschaften entspricht Hänschs persönlicher Praxis räumlicher und seelischer Erwanderung und Definition deutscher Landschaften. Statt Motive touristischer Attraktionen im einmal als optimal bestimmten Focus anzubieten, erwartet Hänsch den Willen zur zeitlich aufwendigen, wiederholten Wahrnehmung eines gegenwärtig neu zu bestimmenden Verständnisses nationaler Wertung. Landschaft wird räumlicher Partner persönlicher Ortung.

3.4 Dynamik als Dominante in Komposition, Maltechnik und Farbe der Landschaften in den 20er Jahren

Um 1920 malt Hänsch Werke, die auf einem geklärten Wissen um die Verlässlichkeit der Natur zu basieren scheinen. Hierzu gehört auch **„Warmer Regentag, im Januar an der Löcknitz“**, 1920.

Das Gemälde versetzt den Betrachter in die samtig weiche Dämmerung eines Nieselregens. Die Löcknitz verbleibt in nahezu spiegelglatter Ruhe, der Wald in ungestörtem Schlaf. Ein am Ufer sich spreizendes, dürres, laubloses Bäumchen lässt den Gedanken an eine zukünftige, jahreszeitlich bedingte Veränderung zu. Ein einfarbig gehaltener Himmel zeigt an, dass das Wetter bleibend auf der Landschaft lastet. Die vollgesogenen Wiesen des Vordergrundes verbieten ein Nähertreten. Wie auch in „Obersdorf. An der Stillach“ setzt Hänsch eine klare, insgesamt gedämpfte Farbpalette ein. Entspricht der trockene, gerissene Farbauftrag der Gräser vor den ineinander fließenden Weiß- und Blautönen der Schneelandschaft der Winterkälte, so erklärt Hänsch mit verreibenden kurzen Pinselstrichen in der Schilderung der Löcknitz die von Feuchtigkeit durchzogene Luft und Wiese. Der satt aufgesetzte Pinsel hinterlässt nach mehrfachem Aufsetzen durchscheinende Spuren; Wasser, Luft, Flora verschmelzen. Auch hier wird Licht kontinuierlich aufgefasst und verklammert den Landschaftsraum. In der Dichte plastischer Farbigkeit vermittelt Hänsch über spontane Pinselsetzung nahe Frühlingsverwandlung. Ihre Steuerung ist ausgeschlossen, eine Teilnahme und Wertung Angebot der Zukunft.

Gleichzeitig arbeitet Hänsch – vorzugsweise in Aquarell- an Landschaften, die nicht für den Verkauf bestimmt sind.

Er beginnt mit der Zerlegung der Landschaftselemente in einzelne Farben und setzt Motive aus streifen- und punktförmigen Pinselzügen zusammen. Die Zerlegung und folgende Verdichtung landschaftlicher Motive in Farbsequenzen binden den expressiven Charakter einzelner Bildmotive in das Gesamtmotiv ein. Hänsch verhindert eine Rahmung, Ausklammerung, Erhebung zum Hauptmotiv, indem er mit Geschwindigkeit eine Raumstaffelung von hinten nach vorne aufbaut, die inhaltlich jeweils einen Teil des dahinter liegenden Raumes in die Farbkomposition des davor liegenden Bildraumes übernimmt. Die Raumebenen reihen sich als Farbakkorde der gestischen Zielsetzung Hänschs unter. Kreisende oder ausbuchtende Wasserflächen werden zu Drehscheiben einer dynamischen Farbenanalyse von Vegetation. Zu diesen Arbeiten gehört **„Kleine Krampe“**, 1920, ein Aquarell, das in der Wahl des Motivs durchaus dem 12 Jahre zuvor entstandenen Gemälde „Mondaufgang an einem Märkischen See“ ähnlich ist. Die klare Ruhe räumlicher Ordnung von 1908 ist zu einem visuell kaum trennbaren Dickicht geworden. Ein expansives, dichtes Besetzen jeder Raumnische verbildlicht Wachstumsenergie. Hänsch kommt zur Auflösung des Körpers in der Darstellung, indem er die Beständigkeit suggerierende Konturierung von Bildmotiven aufgibt. Der Betrachter blickt zwischen Schilf und hohem Gebüsch zur Linken zum gegenüber liegenden Ufer. Der zuwuchernde Pfad weist zu hohen Kiefern und Laubbäumen. Die Grüntöne der Nadeln reflektieren sich im Wasserspiegel und wiederholen sich im Uferbereich des Vordergrundes. Die Akkumulation der Bäume wölbt sich in der oberen Bildmitte zur Krone; Hänsch schildert in hellen Tönen von Gelb über Rot- zu Grüntönen ihre Platzforderung. Erst in der additiven Betrachtung schließt sich das Farbenspiel zum Motiv.

Die verhaltene Stimmung am Seeufer von 1908 ist in „Kleine Krampe“ einer voranschreitenden, fordernden Aussage gewichen, die im rasanten Pinselniederschlag Lebensbejahung über das Motiv zu vermitteln weiß. Hänsch instrumentalisiert Elemente der Natur zu malerischen Ausdrucksmöglichkeiten kontrollierbarer Progression.



„Warmer Regentag im Januar an der Löcknitz“, 1920



„Kleine Krampe“, 1920



„Kalkgrube“, 1921



„Nebeliger Dezembertag an der Löcknitz nahe Erkner“, 1921

1921 entstehen als Arbeiten in Öl „**Kalkgrube**“ und „**Nebeliger Dezembertag an der Löcknitz, nahe Erkner**“.

Hänsch untersucht in „Kalkgrube“ das Motiv Uferblick und Dickicht in einem Waldgebiet. Er gesteht jetzt dem Himmel nur noch einen schmalen Streifen zu, nachdem er in Arbeiten wie „Kleine Krampe“ seinen Bildflächenanteil schon reduziert hatte. Die Fernsicht und sich öffnende Weite von „Mondaufgang an einem Märkischen See“, 1908 ist zu einer intimen Einsicht in eine geschlossene Welt geworden. Die Zähigkeit der Ölfarbe verriegelt schnell den Landschaftsraum und isoliert ihn von der Umgebung. Eine kaum von anderen Farbtönen gebrochene Wasserfläche wird in Gleichsetzung der Grüntöne mit dem Wald gleichsam absorbiert. Die Vereinheitlichung von Raum und Farbe unterstellt dem Farbausdruck die Zuordnungsmöglichkeiten; die Rücknahme des Faktors Licht verdichtet den Eindruck landschaftlicher Autarkie im Sinne eines bildnerischen Biotops - eine Zielsetzung, die Hänsch weiter verfolgen wird.

„Nebiger Dezembertag an der Löcknitz, nahe Erkner“, 1921 zeigt Lösungsansätze.

Hänsch zerpflegt Wasser, Ufer und Baumkronen mit hart anschlagenden, dick Farbe aufsetzenden Pinselzügen und strukturiert die Einzelmotive der Landschaft über Ausrichtung des Duktus. Den langen, senkrechten Pinselstrichen der glatten Wasserfläche drängen die kurzen waagerechten des hell ans Ufer schlagenden Wassers entgegen; den diagonal gesetzten, flammenartigen Farbstrichen der Uferseite rechts setzen sich die dünnen Linien unbelaubten Geästs der Landspitze entgegen. In den kontradiagonalen Pinselstrichen der Mittelgrundbewaldung wird ihre Bewegung aufgenommen. Der gelbe Keil des jenseitigen wiederholt die Pinselausrichtung des diesseitigen Ufers.

Der bleich verhangene Himmel leuchtet die Löcknitzlandschaft aus. Der Einsatz des Lichts als raumstrukturierendes Malmittel findet sich in der Formulierung der Wasseroberfläche am nahen Ufer wieder. Die weißlichen Töne drängen als pastose, kurze Pinselzüge an die Uferkante. Obwohl es hier zu einer scharfen Lichtwertkante kommt, beschreibt Hänsch keine Qualität von Wasser und Erde. Entsprechend verfährt er mit den gelblichen Tönen des jenseitigen Ufers, das als solches nur durch seine Absetzung gegen dunkle Farben der glatten Wasseroberfläche erkennbar wird.

Hänsch reduziert motivische Angaben, indem er Bildflächen mit malerischen Farbkürzeln kennzeichnet: Laub und Nadeln der Bäume im Mittelfeld sind summarische Ballung pastoser Grüntöne und erhalten ihre Gegenstandsidentifikation erst über die Einschreibung einiger Senkrechten, die sich hier im Verhältnis als Stämme sich klären. Die einzelnen Bildflächen verbleiben in Abstraktion, die Landschaft klassifiziert sich zum Lieferanten einer Farbkomposition. Malerische Expression wird der identitätsstiftenden Qualität von Landschaft gleichgesetzt.

Es entstehen 1921 zahlreiche Werke in Öl, deren Ausdruck vorrangig von Hänschs strukturierendem Pinseleinsatz geprägt ist. Immer häufiger setzt er Spachteltechniken ein. Die betonte Stofflichkeit der Farbe geht mit einer Motiv ungebundenen Ausleuchtung der jeweiligen Landschaft einher. Im Auftrag pastos gesetzter Farbe kann der Reflex von Sonnenlicht zwar räumliche Bedeutung erhalten, jedoch ist auch hier die Zuordnung als Körperfarbe des Motivs vorrangig.



„Waldsee“, um 1921

„**Waldsee**“, um 1921, eine Interpretation von Bäumen im Mittelgrund und einer Feuchtwiese im Vordergrund, verdeutlicht die Abhängigkeit bildnerischer Aussage vom Zusammenschluss diffuser Licht- und Luftfeuchtigkeit: Die zerzausten und zerschlagenen Kronen der Kiefern am „Waldsee“ sind als Ballung übereinandergelegter, als Relief stehender gelassener grüner Ölfarbe geschildert. Der Himmel ist kompakte Masse weißlicher Farbschichten. Ein im Hintergrund angegebener Waldstreifen wird von Hensch zum annähernd monochromen Farbstreifen reduziert. Der jenseits des Sees liegende Hang ist in satter Dichte von sich kreuzenden Erdtönen. Schilderung demonstrativer Plastizität. In der diesseitigen Wiese geht der borstige Pinselstrich der oberen Bildhälfte in längere, weiche Wellen gespachtelter und mit dem Pinsel überarbeiteter Grün- und Orangetöne über.

Das einzelne Motiv von Kiefer, Hang, Wasser, Wiese wird als Kürzel vorgetragen. Materielle Beschaffenheit ist nicht thematisiert. Im Vordergrund steht grafische Qualität. Die Motive erhalten in der kompositorischen Verspannung im Bild Wertigkeit. Farbakkorde stabilisieren über die Wiederaufnahme von Farbkonstellationen die Malfläche zum Bildraum. Mit den Mitteln von Wiederholung und Variation des Einzelmotivs verdichtet Hensch inhaltliche Aussagen. Der gestische Niederschlag vermittelt die Lebendigkeit des Malaktes und Anspruch auf fortwirkende Aussagefähigkeit.

Die Absetzung filigraner Umrisse von breit gelagerten, jede organische Zusammensetzung übergehende Farbkissen behauptet den Anspruch, regional unabhängig aussagefähig zum deutschen Standpunkt bildnerischer Auseinandersetzung mit Landschaft zu sein.

Hänsch behält zweierlei Realitätsbezüge bei: Eine über Witterung bedingte Angabe der Jahreszeit und die Kenntlichmachung von Erfahrungsgrößen wie Nähe/Ferne, Erdboden/Luft, Erscheinungsbilder einheimischer Vegetation und Topographie, Verbindlichkeit der Schwerkraft als Verankerung eines Gegenwartsraumes und das Fragmentarische, noch Auszuführende, emotional Angestoßene mit dem Ziel der Provokation einer persönlichen Stellungnahme und sinnlichen Perspektivsetzung.

Bei der bildnerischen Umsetzung bringt Hänsch sein Wissen über eine im Umgang mit illustrierten Medien³⁵² veränderte Wahrnehmungsfähigkeit des Betrachters ein. Er gliedert Landschaftseindrücke in rhythmische Kompositionen der Staffelung, Reihung, Wiederholung, versetzt den Betrachter momentan in den dargestellten Raum und klärt mit Eindeutigkeit seine Position. Es gelingt Hänsch, die Attraktion spontanen Erinnerns von Landschaft zum Anlass einer näheren Bildbetrachtung zu instrumentalisieren. Er zwingt den Betrachter über Nivellierung zentraler Motive in der Landschaft, visuell zu wandern; nur so gelingt es diesem, Dimensionen abzustecken und ein persönliches Verhältnis zu bestimmen. Ist dies im ersten Schritt gelungen, erhöht sich das Interesse an einer späteren Wiederaufnahme der Betrachtung.

Angeschnittene Baumstämme, ein sich verlierender Bach, wegsinkende Wiesen werden von rudimentären, den Standort bestimmenden Angaben wie einem ahnbaren Horizont hinterfangen. Einblick in umgebenden Raum verweigert Hänsch, indem er die Landschaft zum Betrachter kippt und den Horizont hochsetzt; über die programmierte, fordernde Unruhe steigert Hänsch zwischen 1923 und 1927 die focussierende Nabsicht von Natur.

Hänschs Ölbilder zeigen zwei Bildflächenaufteilungen: Er unterteilt den Bildraum hälftig in der Horizontalen und setzt einen in seiner kreidigen Helligkeit deutlich von der darunter liegenden Landschaft abstechenden Himmel. Oder er kippt das Landschaftsmotiv so sehr, dass als Himmelszone nur ein schmaler, mehrfach unterbrochener Streifen am oberen Bildrand verbleibt. Beiden Kompositionsanlagen ist gemeinsam, dass Hänsch Mittel- und Hintergrund farblich zunehmend in die untere Bildhälfte holt, sodass der Eindruck eines an die Oberfläche gezogenen Raumes entsteht. Der zu denkende Boden unter den Füßen des Betrachters sinkt derart schnell ab, dass die irreal Situation eines Schwebens über der Landschaft entsteht - Hänsch insistiert auf einem Mindestabstand des Betrachterstandpunktes, der die Garantie begrenzten Überblicks leistet. Er steigert den Aufblick durch Unterlassung von Hinweisen auf eine mögliche Beschaffenheit des Vordergrundes. Der gebotene Landschaftsausschnitt erzwingt Konfrontation, die statt zentraler Schlüsselinformationen den konstruktiven Nachvollzug des Motivs einfordert.

Hänsch lehnt eine Landschaftssicht, die Mikrokosmen thematisiert³⁵³ ab; er beharrt auf einem der Realität entsprechenden proportionalen Bezug zur Landschaft, arbeitet nun physische Qualitäten landschaftlicher Elemente als lebendige Körper heraus und führt in der malerischen Behandlung ihrer Zustandsformen intensivierte Erlebnisqualität vor. Dabei kommt er zu einer Lösung, teils Aufgabe der Kontur.

³⁵² Bedingung für Erkennbarkeit von Fotografien bei minderwertigen Massendruckten der Tagespresse wird das Gegeneinandersetzen von Farben und Formen. Sekundärinformationen werden schon bei der Konzeption der Aufnahme weitgehendst ausgeschlossen, da Einzelheiten und Hintergrundgeschehen aus technischen Gründen nur unklar wiedergegeben werden können. Es zählt die im Vordergrund stehende, sofort ersichtliche Bildinformation. Dies führt zur Forderung: Erkennbarkeit des Themas auf den ersten Blick.

³⁵³ wie sie zum Beispiel auch sein Zeitgenosse K. Hagemeister unternahm.



„Bach im Harz“, 1923



„Tauwetter im Riesengebirge“, 1923

1923 entstehen Werke wie **„Bach im Harz“** und **„Tauwetter im Riesengebirge“**. „Bach im Harz“ zeigt einen in wilden Wirbeln über Steine springenden Bach, der im Zickzack zwischen dürrn Baumstämmen aus undeutlicher Tiefe entspringt und fast mittig an der Unterkante den Bildraum verlässt. Rechts und links von ihm ist ein Gestrüpp wuchernden Gehölzes ohne gärtnerische Pflege, die bei der im Hintergrund angedeuteten großen Villa zu vermuten gewesen wäre. Die rudimentäre Schilderung der Villa findet in den undeutlichen

Angaben zu einer möglichen Brücke im Bildmittelfeld, sowie der in Gelb und Braun gesetzten, struppigen Wiese im Umfeld des Baches ihre Pendants. Eine Angabe von Horizont reduziert Hänsch auf das Minimum in der Setzung bläulicher Farbe am rechten Bildrand in Villenhöhe. Er verwehrt die Öffnung des Raumes. Dem Betrachter verbleibt weder die Aussicht auf ein einbettendes Panorama, noch die konkrete, materielle Kenntnis seines Standortes.

Die Wirrnis des sich kreuzenden Geästs und die säulenartige Rahmung durch die Stämme lenkt den Blick auf den wasserreichen Bach. Hänsch zieht weiche Ölfarbe in kringelnden, schlängelnden Bewegungen über die Leinwand, um diese Spuren dann mit kurzen, waagerechten Pinselzügen der Steine zu brechen. In das Quirlen des Wassers schneiden mit dem Pinselrücken in die frische Farbe geritzte Astgeflechte ein. Die dürre Zerbrechlichkeit des winterlichen Holzes steht als grafischer Kontrast zur breit fließenden Struktur der Wasserdarstellung. Das dominante Weiß ist unterlegt und übermalt mit diversen Farbtönen und Einsprengungen von klarem Rot und Blau. Materialqualitäten von Stein, Wasser, Böschungsvegetation werden im Zusammenhang der landschaftlichen Schilderung klärbar, verbleiben im Bildausschnitt in der analytischen Abstraktion der Farbakkorde. Die expressive Formulierung wird zur Markierung und Grenzsetzung persönlicher Einbringung.

In „Tauwetter im Riesengebirge“ streben von der rechten Bildseite zum Zentrum der Bildfläche die zwei Keile des winterlich, matschigen Sandweges und der von restlichen Schneefeldern gesprenkelten Hanglandschaft. Die Spitzen der Keile umfließen ein in der Bildtiefe liegendes Gehöft und verlieren sich vereint im undeutlichen Zickzack der Ferne. Ein blaugrauer, in diagonalen Pinselzügen dicht besetzter Himmel liegt wie ein herab gezogener Vorhang hinter dem Haus und bildet den Kontrastwert zur strahlenden Schneedecke des Vordergrundes. Wieder sind es unverrückbar verwurzelte Baumstämme, die diesmal den Weg flankieren und in ihrer linearen Fächerung die Bereiche von Erde und Himmel verbindlich zusammenführen. Hänsch gibt den Zustand des Schnees auf mehr als der Hälfte der Bildfläche wieder.

Auch diesmal gibt es keine Hinweise auf die Standortqualität des Betrachters; seine erhöhte Position wäre selbst über den Aufenthalt in einem weiteren Gehöft nicht zu klären, da der Boden des Schneevordergrundes auch hier unter den Füßen weg zu sinken scheint.

Hänsch schildert den Zustand der Schneeeverwehungen an Gestrüpp, durchtretenden Graswuchses, der Spuren von Tritten, des mit Sand vermischten Schnees, schließlich die Verschmelzung von Schneefeld und Weg bis hin zur Weiterführung der Schneefelder als für sich stehende, weiße Flecken der sich erwärmenden Landschaft. Wie in „Bach im Harz“ vermittelt Hänsch Beständigkeit und Veränderlichkeit als gleichwertige und vereinbare Grundzüge von Landschaft: Unter Benennung von topographischen Konstanten wird die jahreszeitliche Schilderung künstlerischer Freiraum. Hänsch gelingt es, Temporäres als Aktuelles und Elementares zu kennzeichnen. Der bildnerische Niederschlag seines Gespürs für ein Gleichgewicht zwischen Grundsätzlichem und sich Erneuerndem definiert Hänsch zum künstlerischen Seismografen.

Eine im Werk begrenzte Farbskala, die achsiale Reflexion grafischer Elemente, sowie die Staffelung landschaftlicher Motive gleicher Ordnung prägen die Landschaften Hänschs 1924. Es entstehen Farbräume, die der Impression verhaftet blieben, wäre nicht der von Hänsch konstituierte Widerstand linearer Verspannungen Garant eines Rückverweises auf Bodenständigkeit.

In Sommermotiven begegnet der Betrachter landschaftlichen Räumen, die sich im Geflirre der lichtdurchfluteten Farben klären. Hänsch baut in kurzen, breiten Pinselzügen Farbkompositionen auf, die eine räumliche Zuordnung der Teilmotive erlauben, ohne äußere Grenzsetzungen auskommen und insgesamt einem Farbzusammenklang zustreben. Hänsch setzt einen Fluss von

Farben zur Modulation des Raumkörpers ein und unterbindet ein Festhalten am einzelnen Gegenstand.



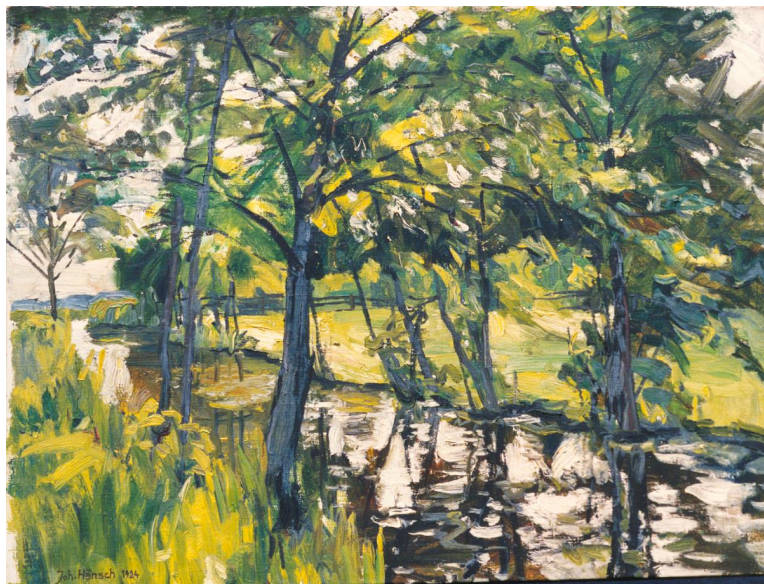
„Feld mit Strohgarben“, 1924

Die vordere Strohgarbe in **„Feld mit Strohgarben“, 1924** besteht aus einer Vielzahl übereinander gelagerter und sich kreuzender Pinselstriche unterschiedlicher Farbtöne. Teils schmiert die weiche Farbe zu Grautönen zusammen, teils leuchten unter oliv - ockerfarbenen Flächen rote und blaue Akzente. Schwarz flankiert hinter- und vordergründig, Schwarz signalisiert in kurzen, gehauenen Strichen Ähren. Erst beim Zurücktreten vom Gemälde wird es möglich, die Farbschlieren und die in sie gekratzten, senkrechten Furchen inhaltlich zu ordnen. Bei der Wiederholung des Motivs ‚Gebündelte Strohgarben‘ im Feldhintergrund verzichtet Hänsch auf Charakterisierung; er verlangt inhaltlichen Übertrag ab.

In **„Waldsee mit Brücke im Riesengebirge“, 1924** verklammert Hänsch Vorder-, Mittel- und Hintergrund durch ein Gitter dunkler Linien, die ihre Plausibilität als Spiegelung von Stämmen erhalten. Die Wiedergabe des Blattwerks in Grüntönen ist im Farbspiel der Nuancen determiniert, während mit der akzentuierten Einbringung der Senkrechten die Ausrichtung der Landschaft auf den Betrachter festgelegt wird. Die finale Setzung der Brücke als Gerüst aus hellen Senkrechten und Waagerechten vergewissert ihn abschließend der Angemessenheit konstruktiver Annäherung im Verhältnis zum Augenblick farbiger Raumentwicklung.



„Waldsee mit Brücke im Riesengebirge“, 1924



„Spreewald“, 1924

In „**Spreewald**“, 1924 erlebt der Betrachter primär eine ihm entgegen drängende Licht- und Farbflut. Es gelingt ihm, unter Gewährleistung räumlichen Abstands, im Geflimmer der Farbsetzungen den Bildgegenstand zu erfassen.

Zu den Bildkanten führt Hänsch die Pinselstriche über den Keilrahmen hinaus und verdeutlicht in ihrer Kappung den wie mit dem Sucher gewählten, im Moment festgehalten Ausschnitt. Baumstämme am diagonal die untere Bildhälfte querenden Kanal weisen den abgesteckten Raum aus. Das Motiv des einzelnen Baumes an der linken Bildkante ist in gleich intensiver Farbwahl gestaltet wie Bäume im Vordergrund. Auch die Schärfe seiner Konturangabe ist dem bläulichen Stamm im nahen Bildmittelfeld ähnlich.

Lichtzuschreibung, Verkürzung des Raumes, Darstellung eines betonten Anschnitts von Landschaftselementen zu den Bildkanten hin, der manipulierte Einsatz von Schärfe und Unschärfe in den Raumebenen und die Gesamtschau von Motivgruppen sind Niederschlag von Erfahrungen mit Lichtbildern. Hänsch übernimmt technische Möglichkeiten der Projektion, setzt jedoch gleichzeitig in der Verneinung der Farbperspektive fotografischer Bildaufnahme eine raumverschließende oder – öffnende Farbwahl entgegen: Die farbig - plastische wie auch grafische Akzentuierung der Bildräume enthebt die Landschaft Hänschs dem Charakter archivierbarer Dokumentation und bindet sie an Perspektiven des Betrachters.



„*Grunewaldsee Tauwetter*“, 1924

Hänsch steigert in den folgenden Monaten die Ausdruckskraft über weitergehenden Verzicht auf Einzelheiten und summarisches Arbeiten mit dem Spachtel. Die reduzierte Farbpalette und die plastisch strukturierte Bildoberfläche verleihen „**Grunewaldsee Tauwetter**“, 1924 scherenschnittthafte Züge: Über den gebotenen Bildausschnitt aufragende Bäume des

Vordergrunds heben sich gegen das Weiß des Himmels, des Wassers und der Schneedecke scharf ab und finden nur in der Verschmelzung mit dem Waldanschnitt der rechten Bildseite und der Lagerung des einen Blätterballens auf der den Hintergrund beschließenden Baumreihe Halt. Zwischen den kontrastierenden Flächen vermitteln borstenartig Zweige, die vom Wald zur Rechten in den Himmel ragen. Der nach unten ziehenden Ballung der Zweige auf der linken Bildmitte wirkt rechtsseitig die Segmentierung der Fläche durch leicht kippende Stämme entgegen.

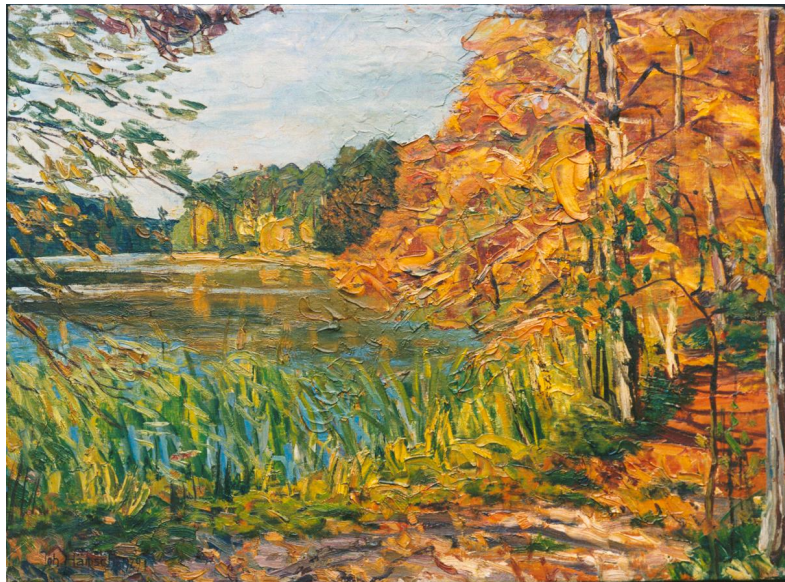
Hänsch verfestigt einzelne Bildformen, die in ihrer Dominanz formaler Fassung inhaltliches Gewicht erhalten. Die gewonnene Raumrhythmisierung kann nur begrenzt eine Erstarrung in Konturen vermeiden. Die kompakten Farbmassen des Spachtelauftrags führen zu einer Betonung der vorderen Bildebene. Da eine Verflachung des Bildraumes Hänschs künstlerischem Anliegen dynamischer Raumentwicklung nicht förderlich ist, setzt er bei zukünftiger Motivwahl voraus, dass Landschaftselemente im Bild vitalisiert werden können.

Die Wiederverwendung des Bildaufbaus von „Mondaufgang an einem Märkischen See“, 1908 oder auch „Kleine Krampe“, 1920³⁵⁴ wird Grundlage seiner Konzentration auf Farbniederschrift am Motiv Landschaft.



„Erster Frühling am Schlachtensee“, 1927

³⁵⁴ Der Blick vom Uferweg über den sanft geschwungenen See zu einer raumschließenden Waldkante



„Herbst am Hellsee“, 1929

„Erster Frühling am Schlachtensee“, 1927 und **„Herbst am Hellsee“, 1929** sind Beispiele einer großen Anzahl von Werken, die Hensch zwischen 1926 und 1929 schafft. Er setzt Ölfarben aus der Tube auf die Leinwand und modelliert in additiver und subtraktiver Pinselführung Farbsinfonien. Die gespachtelten, weggekratzten, mit dem Pinsel verzogenen und zum Flachrelief gekerbten Farben bilden ein dichtes, mehrschichtiges Gewebe. Das Durchbrechen unterer Farbschichten lässt das Farbspiel wie vollgesogen erscheinen und vermittelt eine materielle Vorstellung von zu Farbe erstarrter Materie. Der rechte, untere Bildwinkel ist vom Uferweg besetzt, der zum Wasser hin von Schilf und Gräsern flankiert wird und in farbiger Symbiose zum See überleitet. Über dem Uferweg wölben sich belaubte Bäume, durchstochen von dünnen, dunklen Farbnadeln der Stämme und Äste. Als dichte Farbmasse stößt das Laub an einen annähernd geglätteten Himmel. Fingeriges Geäst ragt von der linken oberen Ecke in die Mitte der oberen Bildkante; es nimmt Farbtöne der Ufervegetation auf und verweist in diagonalen Ausrichtung auf das Bildzentrum und den näheren Vordergrund. Der formale Mittelpunkt der Gemälde bleibt in Mischönen unakzentuiert. Er nimmt die Seefläche auf, ohne diese näher zu thematisieren.

Die Motive Uferweg, Laubkrone, Seefläche, Waldkante sind farbkompositorisch abgrenzbar. Das filigrane Gewebe einer aufgesetzten Lineatur vernetzt das Raumsystem. So schließen in „Herbst am Hellsee“ die Schilfhalme - im Ineinandergreifen ihrer Farbspuren einem Reißverschluss ähnlich - den farbigen Bruch der Uferkante zum Wasser. In „Erster Frühling am Schlachtensee“ übernimmt ein über das Wasser geneigter Busch eine vergleichbare Funktion. Mit der Wurzel am Ufer verankert, greifen die Äste fächerförmig aus und nehmen über gelbes Laub Kontakt zu Gelbtönen der rechten und linken Bildfläche auf. Hier betont eine den Malprozess abschließende,

sich schlängelnde Reihe weißer Pinselspuren die räumliche Abriegelung der nahen, betretbaren Uferzone. Die unterlassene Wiederaufnahme von Weiß in tieferen Raumebenen lässt dem Betrachter das direkte Umfeld als fassbares Gegenüber. Ein vergleichbarer Einsatz von Weiß ist an zahlreichen Werken um 1927 ablesbar.

In Landschaften wie **„Im Matzdorfer Grund I“**, 1927 findet sich Hänsch umschlossen von suggestiver Ursprünglichkeit, die ihn zur dynamischen Niederschrift auffordert. Er schaut einen Gebirgshang hinauf. Vor ihm liegen schwere Felsbrocken, über die ein Bach weiß schäumend springt. Zur Linken flankiert ein gigantischer Felsen den unteren Teil eines mächtigen Baumstammes, zur Rechten ergießt sich eine Wirnis von Brocken, Erde, Nadelbaumgerippe. Die keiner menschlichen Gestaltung unterworfenen Felsformationen erhält räumliche Ordnung über die Setzung senkrecht den Bildraum teilende Stämme. Der nachvollziehbare Aufstieg zur Anhöhe ist nur mit ständigen Wendungen zwischen ihnen zu bewältigen. Auf der Hanghöhe sinkt der Landschaftsverlauf in eine Wand grüner Farbstreifen. Weder Himmel noch Ausblick zu weiteren Landschaftsebenen bieten sich zur Betrachtung an.

Hänsch setzt auf ungefärbten Grund dick Farbe auf die Leinwand. Tupfend, verschleifend, schlängelnd, zerteilend drückt er in den zunehmend pastosen Farbauftrag Furchen und Dellen.

Der Pinselschlag folgt in der Ausrichtung der Motiv

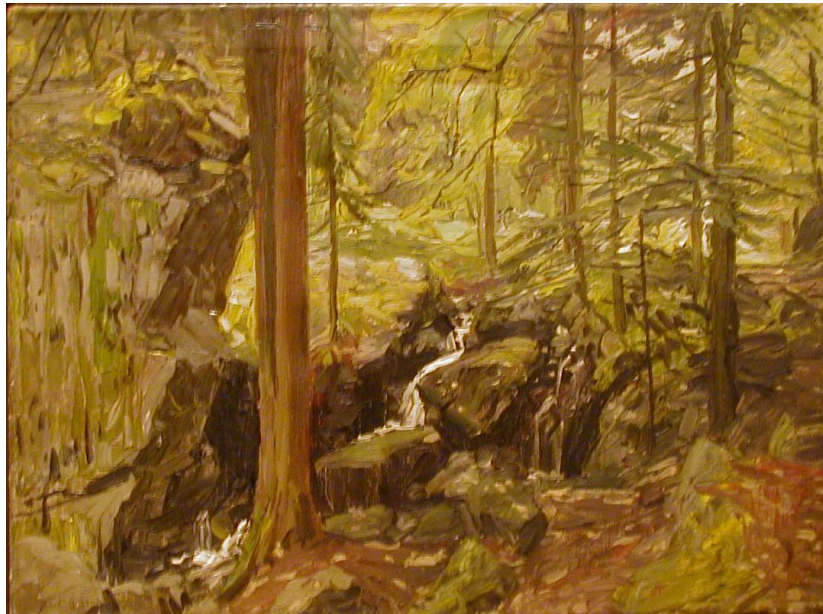
form. So ist der große Fels aus einer Abfolge kurzer, senkrecht gereihter Striche zusammengesetzt. Der Zwillingstamm im Vordergrund ist in langen, glatten Pinselzügen charakterisiert, der Boden im Vordergrund formt sich aus weggeschabten, kringelnd übermalten Farbtönen, und die Äste der Nadelbäume im Mittelgrund schneiden annähernd waagrecht in den Luftraum ein. Auch **„Im Matzdorfer Grund I“** setzt Hänsch zum Abschluss Weiß zur Akzentuierung des Wasserlaufs über Felsen und zur Kennzeichnung einer lichten Höhe im unbekannten Hintergrund der Landschaft ein.

Die malerische Dominanz des pastosen Farbauftrags zwingt den Betrachter zur partiellen Wahrnehmung der Landschaftsteile und ihrer sukzessiven Zusammensetzung. Da die dargestellte Naturgewalt nicht ermöglicht, Bildausschnitte in ein Verarbeitungssystem zu ordnen, gelingt eine zusammenfassende Besinnung nicht. Hänsch hält die Wahrnehmung in latenter Aufmerksamkeit; Bildbetrachtung erfolgt als Verarbeitungsschritt. Der Betrachter wiederholt die visuelle Durchwanderung des Raumes und hat die Möglichkeit, neue Zusammenhänge zu konstituieren. Landschaft wird zum Katalysator der Eigenwahrnehmung.

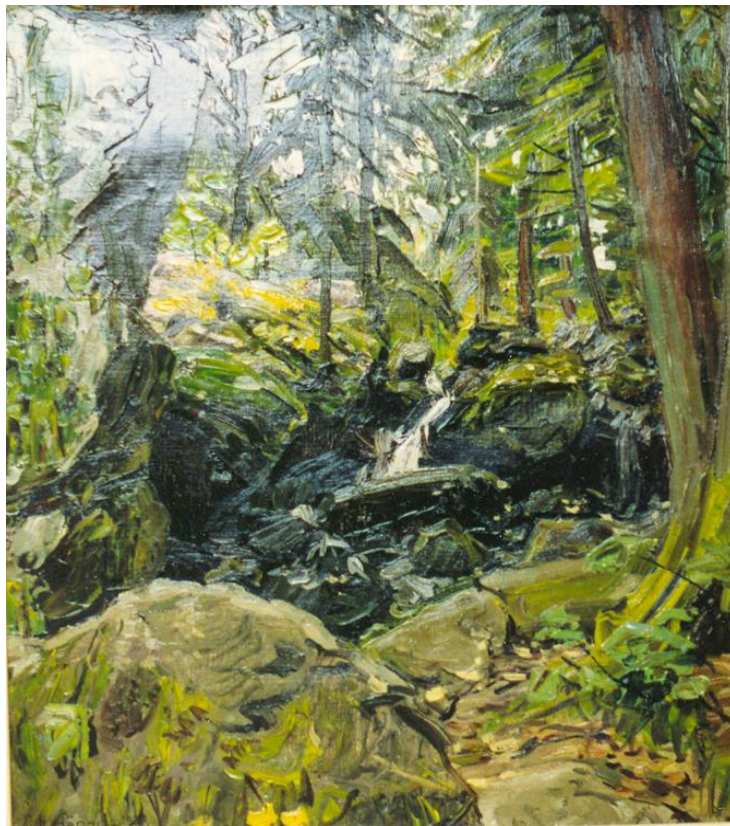
Die Intensität der Auseinandersetzung mit einer im Pinselstrich rhythmisierten Landschaft wird deutlich, wenn Hänsch erneut die Aufnahme des Motivs unternimmt.

Sein Werk **„Im Matzdorfer Grund II“**, 1927 zeigt einen noch enger begrenzten Ausschnitt des über Felsen stürzenden Baches. Diesmal wählt Hänsch die Blickachse zwischen Zwillingstamm zur rechten und Felswand zur Linken, setzt in den Vordergrund die Wölbung eines Felsbrockens und bietet über ihn hinweg eine Sicht auf das Bachbett mit flankierenden, von Grün umwobenen Stämmen. Die Ausblendung des seitlichen Verlaufs der Schlucht wird über den Rahmen von Felsen und Stämmen an drei Bildkanten unterstützt.

Im Vordergrund steht die malerische Analyse zu setzender, farbiger Strukturen. Hänsch verbleibt im Konkreten des Gegenstandes. Das Einzelmotiv wird zu einer an die Grenze der Kenntlichkeit minimierten Darstellung zu Gunsten seiner Funktion als Farbzeichen. Erst im Abstand trägt die Maloberfläche mehr als assoziative Hinweise. Der Lichtwert der Farbtöne und die Gesamtschau der sich gegeneinander schiebenden Farbflächen tragen die Information einer Raumsuggestion. Der Betrachter glaubt sich von der Wachstumsbewegung der Farblandschaft vereinnahmt. Das Erlebnis des Begreifens bleibt in der Schwebe des Betrachtungsmomentes. Hänsch gelangt zur Vorstufe einer Darstellung von Farbe als Körper.



„Im Matzdorfer Grund I“, 1927



„Im Matzdorfer Grund II“, 1927

3.5 Distanz in den Landschaften als gesellschaftspolitische Aussage in den 30er und 40er Jahre

Um 1930 beginnt Hänsch, seine Werke nach künstlerischer Zielsetzung zu unterscheiden. Er privatisiert persönliche Entwicklungen und hält ihre künstlerische Niederschrift vorrangig in leicht transportablen Aquarellen fest.

In geringem Umfang erstellt er Werke in Öl, die für eine öffentliche Präsentation gedacht sind, in Vereinsräumen der Berliner Künstler oder in der Großen Berliner Kunstausstellung.

In weitaus größerem Umfang entstehen Ölgemälde, die kurze Zeit nach ihrer Fertigstellung in diversen geographischen Räumen Deutschlands von Ortsansässigen gekauft werden. Hänsch kann sich gut finanzieren.

In Schlesien geschaffene Werke sind in Folge politischer Entscheidungen verschollen.

In den Voralpen und auf deutschen Inseln entstandene Gemälde sind mit Auswanderern nach Amerika gelangt, teils als Kriegs- und Fluchtverluste mit heute unbekanntem Standort datentechnisch selten fassbar.

Gemälde, die Hänsch an Berliner verkaufte, sind meist in Privathand zweiter und dritter Generationen verblieben. Gleiches gilt für Arbeiten, die Hänsch in der märkischen Landschaft fertigte und dort veräußerte.

In Hänschs Atelier befanden sich in den 50er Jahren zahlreiche Aquarelle, jedoch kaum Ölbilder mit Datierung der frühen dreißiger Jahre. Auch aus den letzten Jahren bis zu seinem Tod 1945 belegen bisher mehrheitlich Aquarelle seine künstlerische Entwicklung.

Der direkte Verkauf an Private hatte zur Folge, dass seit den 50er Jahren nur wenige Ölbilder der dreißiger und vierziger Jahre auf dem Markt gehandelt werden.

Seit 1990 gelangen mehr Werke in den Handel, deren Datierung in die 30er und 40er Jahre fällt. Zahlreiche Arbeiten sind von Hänsch signiert, aber nicht datiert. Nicht immer findet sich auf dem Rahmen ein Schriftzug von Hänschs Hand. Da er auf exakte Kennzeichnung beim Verkauf achtete, ist der Rückschluss angebracht, dass diese Arbeiten nicht für den Verkauf freigegeben waren.

Hänschs Unterscheidung seiner Arbeiten nach Verwendungszweck ist als Folge gesellschaftspolitischer Forderungen einzuschätzen. Seine anhaltende Hinterfragung des Leistungsvermögens zu formulierender, deutscher Landschaften korreliert nicht mit einer ideologischen Festschreibung auf politische Ziele deutscher Regierungen.

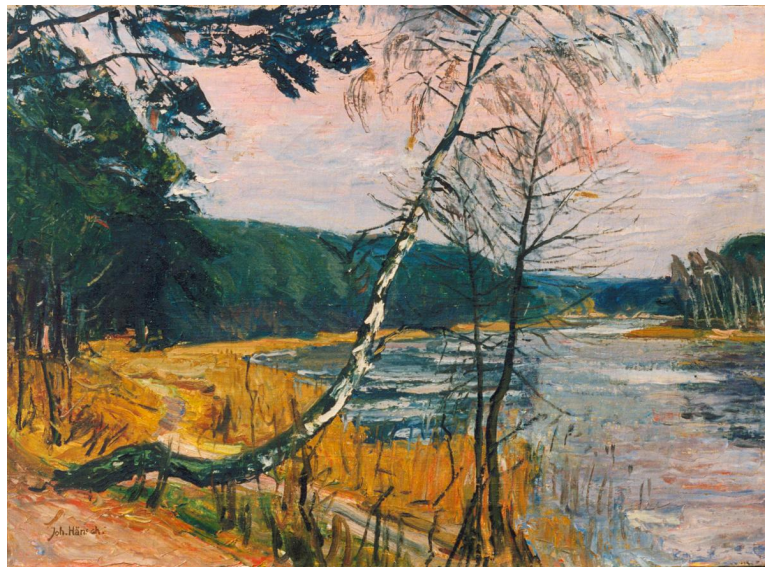
Während in den späten 10er Jahren und im Verlauf der 20er Jahre Versuche einer inhaltlichen Konstituierung Deutschlands eine dynamische Auseinandersetzung konkurrierender Interessen zur Grundsituation des Berliner Künstleralltags machten, verengt sich mit dem Ausklang der 20er Jahre die öffentliche, multiple Struktur.

Die Arbeitsweise Hänschs, ein Wechsel zwischen Aufhalten in Berlin mit Kontakten zu einigen Berliner Künstlern und befreundeten Familien und Aufhalten bei Bekannten, die die politischen Grenzen Deutschlands als landschaftlichen Formulierungsrahmen annehmen, garantiert dem 55jährigen Maler weitgehenden Ausschluss politischer Kontrolle seiner Tätigkeit und damit Bewegungsfreiheit.

Während der dreißiger Jahre entsendet Hänsch zur GBK jährlich ein Werk und entspricht dem Bild des anerkannten Berliner Landschafters zudem in der Beibehaltung des Kontaktes zum VBK. Er verkürzt mit zunehmender Etablierung nationalsozialistischer Kontrollinstrumente seine Aufenthalte in Berlin, bis er in den 40er Jahren nur einmal pro Monat für ein Wochenende in sein Atelier zurückkehrt. Als Person ist er wenig greifbar.

Da seine öffentlich gezeigten Ölgemälde im Rahmen des politisch Möglichen bleiben, wenn auch keinerlei Ansätze zur ideologischen Unterstützung des Regimes erkennen lassen, kann Hänsch als Berliner Altmeister an Orten seiner Wahl arbeiten. Die Anerkennung seiner Interpretationen regionaler Landschaft leistet die jeweilig ansässige Bevölkerung über Ankäufe.

Zwischen 1930 und 1935 malt Hänsch Landschaften in Öl, die sich durch einen entschiedenen, leuchtend klaren Farbauftrag auszeichnen. Er reduziert die Zahl der Pinselzüge und verwendet breitere Pinsel, die sehr zügig und flüssig den Landschaftsraum von hinten nach vorne entwickeln. Die Wahl der Pinselbreite bedingt kantigere Farbaufträge, die innere Struktur des Farbzuges trägt plastische Informationen der Motive. Hänsch arbeitet mit größeren Helligkeitskontrasten; Gräser und Gebüsch wachsen aus tief dunklen Gründen und schildern ein Glühen, das durch Brillanz farblicher Schärfe gesteigert wird.



„Krumme Lanke“, um 1930

Zu diesen für den Privatverkauf bestimmten Arbeiten gehören Berliner Wasserlandschaften wie **„Krumme Lanke“**, Anfang der 30er Jahre entstanden. Hänsch baut in mehrfach deckender Spachtelschichtung eine dichte Farbwand auf, die in rosablauen Tönen Himmel vorgibt. Darunter setzt er als leicht wolkige Masse den dunklen Keil grüner Waldstreifen. Beide Bildflächen finden sich farblich im Spiegel der Wasserfläche wieder. Hänsch verzichtet in Abrissen Ölfarbe in waagerechten Schichten über die Bildfläche und schafft so eine stukkier wirkende, gebrochene Farbfläche.

In den Raum zwischen Himmelsdecke und Wasserebene drängt sich der orange - ockerfarbige Uferlauf. In Breite und intensiver Farbigkeit im Bildvordergrund geschildert, verkürzt und verengt sich das Ufer schnell zur schlängelnden Linie und verliert sich im Auskragen der Schilfkante.

Hänschs Entscheidung für einen jeweils unterschiedlichen Pinseinsatz verhindert das Zusammenschmelzen der Bildfelder. Der Wechsel zwischen sich kreuzenden, ruhig gestrichenen

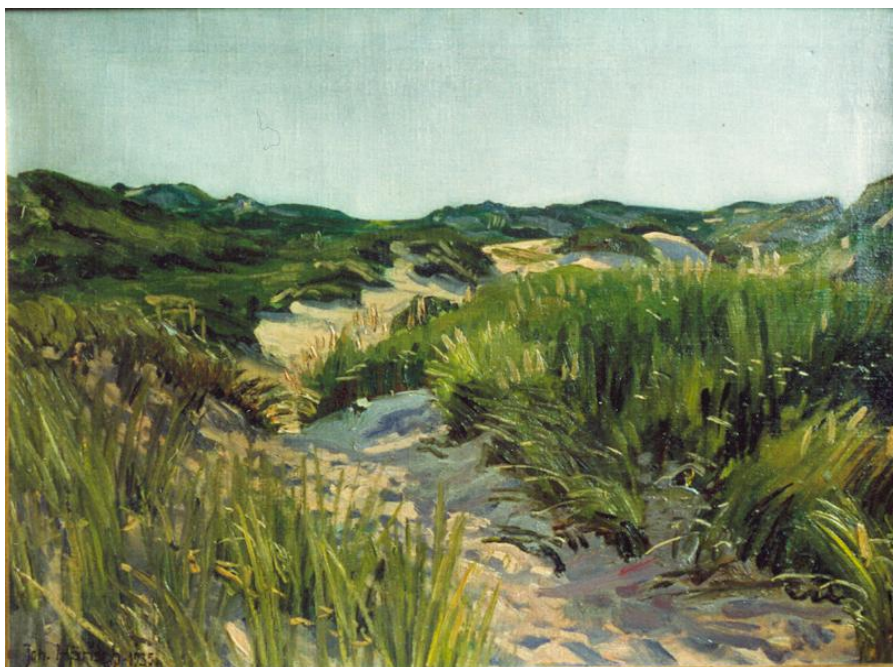
oder kreisenden Pinselstrichen weist den Bildflächen unterschiedliche Aufgaben im Gesamtbild zu. Die Lebendigkeit der Darstellung entsteht als Summe unterschiedlicher Eigenbewegungen der Motive.

Vor dieser Kulisse erhebt sich als Solitär eine verkrüppelte Birke in starker Neigung des Stammes zum Wasser – optisch aufgehalten von der Barriere zweier schmaler Baumsilhouetten, die ähnlich einer Federstrichzeichnung aus dem Ufergras entspringen. Hänsch besetzt den Birkenstamm mit klarem Weiß, das in seinem unterbrochenen Auftrag brüchige Rinde evoziert. Gestützt auf das dürre Astgeflecht der senkrechten Bäume verwickelt Hänsch das Laub der Birke und transportiert über die Wiederaufnahme der Rosa- und Blautöne Raumvolumen in den luftigen Körper. Trotz Verschmelzungen in der Farbmodulation verbleibt die Birke windzerzaust in aufgebrochener Zeichnung, am oberen Bildrand abgeschnitten und durch die Kontrastierung des Stammes in landschaftlicher Isolation.

Hänsch verstärkt den Ausdruck unzureichender Integration über die skizzenhafte Kennzeichnung der Vegetation im Vordergrund; die Birke entwächst einer unklaren Struktur, beugt sich haltlos nieder und strebt schließlich offenem Raum zu.

Dass ihre Wachstumsbedingungen nicht einzigartig sind, deutet Hänsch in der Gruppe weißer Stämme am fernen, rechten Ufer an. Auch hier neigen sich einzeln stehende Bäume dem Wasser zu.

Hänsch überantwortet dem Landschaftsmotiv Birke inhaltliches Gewicht. Nicht eine Monumentalisierung, dafür ist das Format von gut 60 x 80 Zentimetern ungeeignet, sondern vielmehr das Spannungsverhältnis zwischen Ursprung und Entwicklungskonsequenz – Widerstand gegen Umfeldgewalten, Verkrüppelung und Überlebensqualität der Birke – stehen im Vordergrund der Bildanlage.



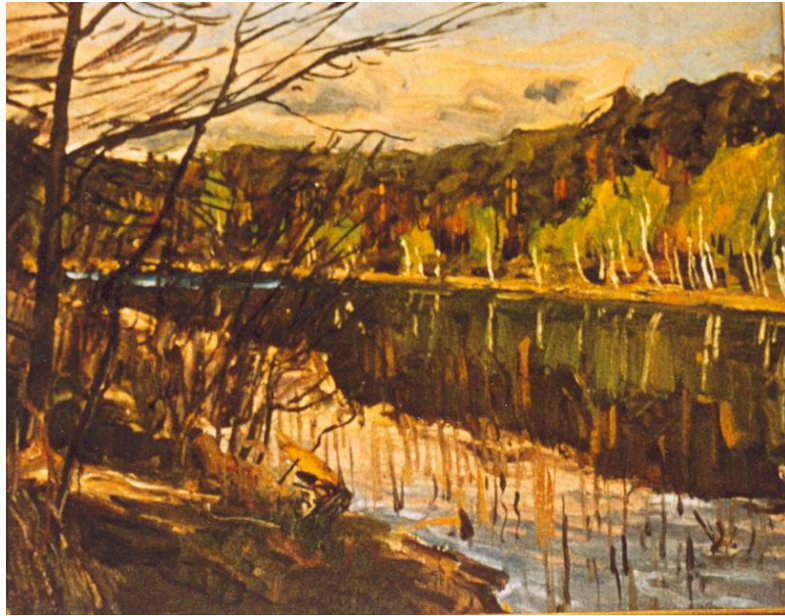
„Seeweg- Hörnum auf Sylt“, 1935

In „**Seeweg – Hörnum auf Sylt**“, 1935³⁵⁵ zeigt Hänsch Landschaft, die von der Lebendigkeit konzentrierter Pinselspurensatzung lebt. Der Betrachter befindet sich auf dem Sandweg im Anstieg der Düne. Dieser ergibt sich aus den natürlichen Gegebenheiten des Küstenverlaufs und seiner Sicherung mit Strandhafer. Die Pinselführung schreibt präzise in die Bildfläche vielfarbig die Bewegungen der Gräser und Sandsetzungen ein; der Sand glüht in Rosé und Blau, die Gräser leuchten in Grün, Gelb und Tiefen setzendem Schwarz.. Ein glattgestrichener Himmel in Hellblau liegt hinter pastos modellierter Landschaft, in die Hänsch über das Wegkratzen von Farbschichten Lichter setzt. Weder eine Zielangabe noch eine Grenzsetzung weisen auf menschliche Bebauung hin. Der Wanderer findet sich in selbst gesuchter und gleichzeitig zeitlich begrenzbarer Einsamkeit, denn der Weg bestätigt als zivilisatorisches Zeichen die Erreichbarkeit von Menschen.

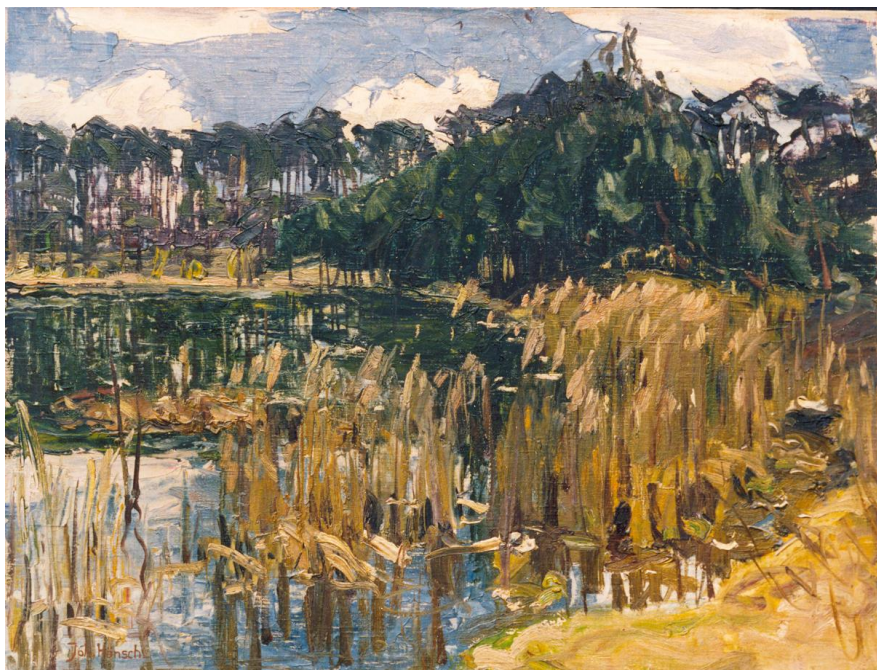
Die Ambivalenz zwischen dem Verlassen menschlicher Zivilisation und dem gleichzeitigen, bildlichen Sichern ihrer Erreichbarkeit wiederholt Hänsch. Er verwehrt den Zugang zur Landschaft über die Sperrigkeit des Vordergrundmotivs: eine verkrüppelte Kiefer, ein unklarer, bei jedem Schritt Aufmerksamkeit fordernder Verlauf des Dünenweges oder ein Zusammenschlagen der Baumkronen wie in Arbeiten am Heidereuter See. Gewachsene Strukturen werden Ergebnis einer synthetisch nachvollzogenen, bildlichen Organisation. Sie sind gradueller Messwert des aktuell Gegebenen und bestätigen in Darstellungsrhythmen Integrität der Landschaft. Im zivilisatorischen Eingriff als Säumung des Weges gepflanzte Bäume folgen jahreszeitlichen Forderungen. Die Bindung an Betrachtungs- und Kenntniswerte des Menschen einerseits und die Einforderung topographischer Bestandsangaben definieren Hänschs Landschaftsperspektive: Malerische Interpretation wird Postulat der Gegenwartsakzeptanz, Konzeption und Niederschlag von Modernität.

Die Befragung der Leistungsfähigkeit von Landschaft führt Hänsch immer wieder zur Reflexion der Landschaften Paul Vorgangs. Hatte Hänsch in den 20er Jahren Brachts und Vorgangs Anliegen, dem Betrachter ein finales Motiv anzubieten, für nicht entwicklungsfähig erkannt, prüft er nun formale Ansätze Vorgangs. Die bei seinem Lehrer häufiger anzutreffende Perspektive des seitlich streifenden Blickes veranlasst Hänsch zur Hinterfragung seiner frontalen Bildanlagen. „**Frühlingsabend an der Krummen Lanke**“, 1931 und Vorgangs Wiedergabe der jenseitigen Uferzone in „Abend am Grunewaldsee“, sind in der Behandlung des Gegenstands und der Bewegungsrichtung des Betrachterblicks im Rechtsschwung vergleichbar. Während bei Vorgang der Vordergrund das Thema einleitet und Hauptmotiv der Uferstreifen des Grunewaldsees in der Bildtiefe ist, nutzt Hänsch den Waldstreifen im Hintergrund als kompositorisches Gegengewicht der Vordergrunddarstellung, umfängt und schließt den Wasserraum. Vorgangs Landschaftsabschnitte zeigen keinerlei Überschneidungen; Hänschs Werk verzahnt in leichter Untersicht alle Landschaftsteile mit Über- und Durchschneidungen, linear korrespondierenden Zeichen der Stämme, Äste, ihrer Spiegelungen im Wasser und einer Fächerung des Bildraumes in farbig deutlich abgegrenzte Bildflächenkeile. Der hellbraune Ausläufer des Uferstreifens wird zum Scharnier einer Raumstaffelung. Statt der feststellbaren technischen Vereinheitlichung Vorgangs im materiellen Vortrag der Motive, entwickelt Hänsch eine vom Pinsel aufgewühlte Bildoberflächen: Erlebte Landschaft soll als Farbstruktur auf der Leinwand fassbar werden.

³⁵⁵ ebenso „Feldweg“, Anfang der 30er Jahre



„Frühlingsabend an der Krummen Lanke“, 1931



„Schmargensee II“, o. Datum

„**Schmargensee II**“ weist in Schilf, Bäumen, Himmel eine gesuchte Derbheit des Malaktes auf. In Aufsicht auf den T - förmig gelagerten Zufluss des Gewässers reduziert Hänsch das Angebot Landschaft zu wenigen, annähernd monochromen Flächen. Undurchdringlich ist die rechte Bildseite durch Farbschichten diffuser Art besetzt. Erst in der Flankierung durch Schilf links und der ebenfalls Ton in Ton angelegten Böschung rechts stattet Hänsch die Arbeit mit klärenden Motiven aus. In der Nivellierung möglicher Lichtakzentuierungen erreicht er eine Flächigkeit, die gezielt eine räumliche Aufschlüsselung über Spiegelungen ausschließt. Das Landschaftsstück wird Vorgabe. Pinselzüge und Spachtelflächen wahren über Schichtung körperhafte Allusionen zu topographisch minimalisierten Kontexten.

Obwohl sich der Betrachter am Uferrand wähen kann, bietet Hänsch ihm keinen Weg mehr an. Ein Streifen Schilf, teils niedergebrochen, gefolgt von einer unklaren Farbinsel in Braun auf der Wasserfläche, versperrt den Weg zu einem nicht näher definierten Ufer im Hintergrund. Weder Ausgangspunkt noch eventuelles Ziel des Wanderers sind markiert. Präsenz wird zur umfassenden Aussage, die Wahl eines Weges ihrem Sinn durch Weglosigkeit enthoben. Determinanten umschließen den Betrachter und bedeuten ihm Ausharren, bestenfalls Rückschritt. Hänsch thematisiert in den 30er Jahren mehrfach im Motiv seine wahrnehmende Kenntnis bei gleichzeitiger Handlungsfähigkeit.

Auch in „**Krumme Lanke**“, nach 1930 untersucht Hänsch das Problem der Zugängigkeit und Zugangsverwehrung von Landschaft: Ein offener Vordergrundskeil führt durch den Schnee in die Raumentiefe. Sie kann nur über den Umweg einer Umgehung des Baumgebüsches erreicht werden, das als Gegenüber des Betrachters zentrales Motiv ist. Zerzauste, dürre Baumkronen erheben sich über die Horizontlinie der Bergkette. Die in ihrer Helligkeit Kontrast setzenden Hügel beenden den Weitblick des Betrachters. Er sieht sich, vor der geschlossenen Form der Hintergrundslandschaft, auf das Motiv der Baumgruppe zurückgeführt. Sie ist als Senkrechte Verbindungskörper der Raumebenen, doch lässt sich ihr Erscheinungsbild nicht schnell fassen: Hänsch löst die Gebüschgruppe in reißende, trockene Pinselzüge nicht fixierbarer Masse auf. Nur die integrative Leistung des Betrachters, über visuelle Adaption einen temporär begrenzten Bezug zu schaffen, erstellt Wertigkeit. Das Motiv als Hindernis und Filter in einem wird zur bildlichen Erklärung eines wachsenden Abstandes Hänschs zur professionellen Anerkennung gesellschaftspolitischer Prozesse, die das Ziel einer nationaler Definition behaupten.

Ende der 30er Jahre nimmt Hänsch die zum Verkauf bestimmten Landschaften mehrfach in natürlicher Aufsicht auf und formuliert Großraumsichten. Er schildert Teilmotive unterhalb der Horizontlinie eingebettet in eine Raumstaffelung, die eine mögliche Akzentuierung verneint. In „**Oberschreiberhau**“, vor 1938 bezieht Hänsch in die kompositorische Anlage des Aufblicks das Stromleitungssystem der Ortschaft ein. Er markiert die Entfernung zum aufgenommenen Motiv über zweifach den Raum schneidende Bündel weißlicher Farbspuren. Die Schilderung des tief verschneiten Ortes entsteht im Kontrast malerischer Behandlung der bläulichweißen Bäume, Hänge, Wege und der in Brauntönen gehaltenen Gebäude. Während schmelzende, in einander verwischte Farbtöne die Weichheit des Schnees und den sonnigen Dunst in der Luft festhalten, setzt Hänsch die Gebäude als klar konturierte Quader in den Raum, indem er sie als Koordinatensystem räumlicher Zuordnung mit geraden Pinselzügen in die Landschaft schreibt.

Vorgeblich neutral berichtet Hänsch über das winterliche Oberschreiberhau. Doch unterlässt seine Darstellung jegliche Kennzeichnung politischer Stellungnahme des Ortes; weder Fahnen noch uniformierte Gruppen prägen den Alltag des Ortes. Anzeichen dynamischer Abläufe fehlen.

Hänsch setzt in den Straßenverlauf längliche, dunkle Flecken, die als Spaziergänger gelten; jedoch nimmt das Geschehen auf der Straße keinen Bezug zum Betrachter, der sich oberhalb des Ortes am bewaldeten Hang befindet – ebenso wie den Hinabblickenden die Gesamtschau und nicht ein Ereignis im Straßenbild geboten wird. Der Ort scheint im Gleichklang mit der Umgebung, eingebettet in den Rhythmus der Jahreszeit, in Erwartung der Wiederholung des natürlichen Jahresablaufs.

Hänsch verkauft die Veröffentlichungsrechte an diesem Gemälde an die Firma Eduscho. In großer Auflage erscheint „Oberschreiberhau“ als Postkarte. Die Darstellung eines in Deutschland beliebten Urlaubsortes in der Idealvorstellung eines Wintertages übermittelt eine Botschaft von Frieden, die der politische Alltag nicht mehr erwarten lässt.



„Oberschreiberhau“, o. Datum

„Auf der Wasserkuppe“, gezeigt im VBK im Herbst 1940 und „Selva / Wolkenstein“, ausgestellt im VBK Herbst 1941 gehören zu weiteren Werken, die Hänsch zur Veröffentlichung auswählt und die seinen räumlichen und inneren Abstand zum Geschehen in Deutschland thematisieren.

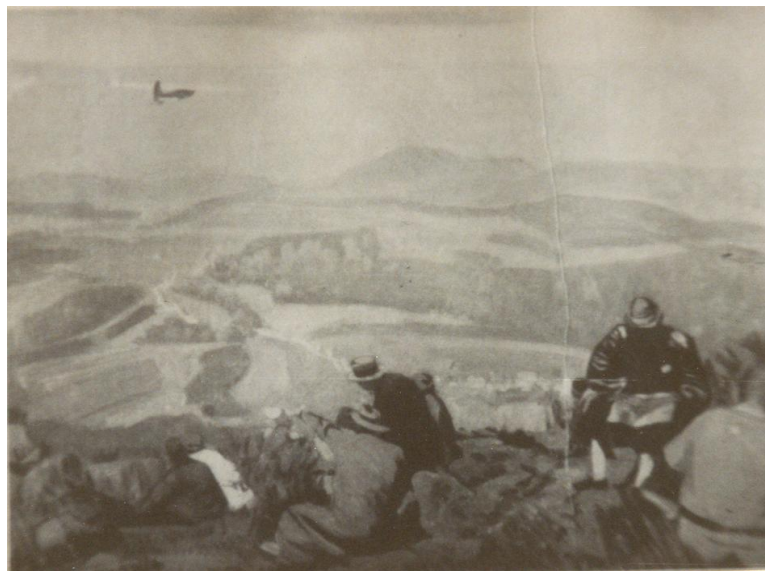
In „Auf der Wasserkuppe“ ist ein Flugzeug Zeichen aktueller Lebensumstände.³⁵⁶ Ortschaft wie Künstlergruppe werden als Teilmotive von Bergketten gezeigt. Das fehlende Angebot eines

³⁵⁶ Hans Bremer gehört wahrscheinlich zu den Exkursionsmitgliedern. 1938 stellt er „Blick von der Wasserkuppe“ über das „Hilfswerk der NS – Wohlfahrt“ aus.

Die Landschaft der Wasserkuppe war schon 1920 Franz Türckes Ziel. Seine Arbeit „Die große Wasserkuppe in der Rhön“, 1920 kann er 1941 in der Berliner Nationalgalerie präsentieren.

vermittelnden, begehbaren Vordergrundes und die Nivellierung möglicher Akzente verwehren dem Betrachter die Identifikation und Teilnahme am Bildgeschehen. Seine emotionale und geistige Einbringung genügt nicht zur Erschließung der Landschaft. Hänsch erklärt die Unmöglichkeit, auf das Geschehen Einfluss zu nehmen. Selbst eine Stellungnahme ist kaum möglich, da der Einblick in das tatsächliche Geschehen und seine Hintergründe in der motivischen Darstellung ausgeschlossen bleibt. Es verdichtet sich die Erkenntnis, sehen und nicht verändern zu können, sobald Lebensgestaltung von nicht greifbaren Strukturen abhängig ist. Es verbleibt ein Festhalten an sozialen Kontakte unter Gleichgesinnten, seien es Berufsgenossen oder Nachbarn.

Hänsch stellt außerhalb des befreundeten Künstlerkreises keine Informationen über sein Schaffen zur Verfügung. Das Atelier bleibt für Dritte verschlossen, die Aquarelle, aktuellste Niederschrift künstlerischer Entwicklung, bleiben unzugänglich. Seine Abwesenheit von Berlin wird Hindernis einer näheren Untersuchung seiner künstlerischen Tätigkeit durch staatliche Organe. Er präsentiert Werke in bedingt kontrollierbaren Rahmen, zum Einen im Haus des Vereins Berliner Künstler, zum Anderen in städtischen Ausstellungen der schlesischen Städte Bunzlau, Liegnitz und Breslau. Hänsch berichtet von Ehrungen und Einladungen der Städte bis in die 40er Jahre hinein. Das latente Bewusstsein einer Bedrohung ihrer Heimat führt in den 40er Jahren zu wachsendem Interesse der Bevölkerung an malerischer Aufnahme ihrer Heimatorte. Hänsch malt häufiger Ortschaften und Gehöfte, eingebettet in ihre landschaftliche Umgebung, die sensibel die von Witterungsverhältnissen abhängige Entfaltung der Umgebung festhalten. Die in seinem Atelier in Seitendorf an der Katzbach geschaffenen Porträts, Selbstporträts und Stillleben verkauft er direkt an Privatleute. Er berichtet schließlich von einem Auftrag, der ihm unter Wahrung der Anonymität des Käufers zuteil wird.



„Auf der Wasserkuppe“, o. Datum



„Bei Rehfeld im Erzgebirge“, 1943

„Bei Rehfeld im Erzgebirge“, 1943 gehört zu den Werken, die Hänsch im privaten Auftrag fertigt. Rehfeld erscheint als gewachsene, den landschaftlichen Gegebenheiten der Hanglage folgende Einheit. Die persönliche Beziehung wird in der Nähe des Malers zum Motiv deutlich: Hänsch rückt den dargestellte Ausschnitt bis dicht an den Zaun eines verschneiten Anwesens. Der Blick fällt von der Höhe auf eine sich am Hang staffelnde Gebäudegruppe. Hänsch zeigt alle Wohn- und Wirtschaftsgebäude im Anschnitt und in diversen Überlagerungen und gibt eine kompositorisch im Zickzack verlaufende Blickrichtung vor: Der Betrachter folgt den Schrägen der Staketenzäune, die ihm die vorhandene Begehrbarkeit des Ortes angeben, und gelangt aus dem verschatteten Vordergrund in die sonnenüberflutete Bildmitte. Hier verstärken die gelblichen Lehmflächen des langen Fachwerkgebäudes und die in Olivtönen wiedergegebenen Bäume zur Rechten die zentrale Setzung dieses Motivs. Trotz farblicher Dominanz an Gelb- und Weißflächen schildert Hänsch den Hof als Teil der Ortschaft, in dem er den Vordergrund der verschneiten Wiese, den Mittelgrund des Gehöfts und die bewaldete Hügelkette des Hintergrundes in ähnlichen Blautönen verschatteten Schnees zusammenschließt. In der Wiedergabe von Bäumen und Gebüsch in jeder Raumzone betont Hänsch den organischen Zusammenhang von Dorf und Natur. Wohnhäuser und Ställe werden zu repräsentativen Vertretern einheimischen Lebens.

„Bei Rehfeld im Erzgebirge“ ist beispielhaft für Hänschs Hinwendung zur Farbfläche in den 40er Jahren. Noch erscheinen die Zäune als grafische Elemente, auch einige kahle Äste und das Gitter des Fachwerks ordnen Raum. Die farbig differenzierte Ausführung und weiche Einschreibung der Farben löst die grafische Verknüpfung der 20er Jahre ab. Die Behandlung der Binnenflächen, insbesondere der Tannen und der Holzverschalung des rechten, vorderen Wohnhauses, veranschaulichen Hänschs verstärktes Interesse an einer innerhalb der Motivgrenzen liegenden Interpretation.



„Dorf vor blauem Gebirgszug“, o. Datum

In „**Dorf vor blauem Gebirgszug**“, Ölstudie auf Papier, um 1940 setzt Hänsch über die Darstellung zweier Tannen im Vordergrund das Bergdorf in Bezug zum Betrachter. Ein Tannenwald birgt den Weg zum Dorf und signalisiert die Verbindung zum Dorf. In scharfem Kontrast zur dunklen Masse der angeschnittenen, den Bildraum überragenden Tannen des Vordergrundes rechts steht der zackige Grat der gleißend hellen Bergkette in der Ferne. Über einen Tannenzweig führt Hänsch den Landschaftsraum zusammen, indem er diesen kompositorisch in Verlängerung des rechten Berghanges legt. Mit vergleichbarer Zielsetzung führt die Kennzeichnung des transparent lasierten Himmels in Farbe und Duktus auf Bergkette und Tannen zu, sodass trotz der plakativen Wirkung der Einzelmotive ein geschlossener Raumeindruck entsteht.

Hänsch staffelt die Gebäude der Ortschaft von hinten nach vorne. Die Baukörper erhalten ihr Volumen vorrangig über die deckende Setzung hellerer Farbwerte; dunklere Farbflächen verschatteter Räume, wie unter Dachfirsten, lösen lineare Gerüste früherer Jahre ab.

Die farbige Dichte und ein mehrfach deckender Materialauftrag gehen mit einer Rücknahme leuchtender Farben, mitunter durch Beimischung von Weiß, einher.

Hänschs Farbskala der 40er Jahre wird gedämpft. Er mischt häufiger Farben auf der Palette. Die erzielte Tonigkeit bestimmt eine Geschlossenheit seiner Kompositionen.

Die Landschaften transportieren über eine Darstellung kompakter Bezugnahme der Einzelmotive zueinander den zunehmenden Ausschluss tagesaktueller Gegenwartsadaption. Seine deutsche Landschaft ist nicht mehr künstlerische Diskussion, sondern wird Fazit.



„An der alten Spree“, 1942

In „**An der alten Spree**“, 1942 zeigt Hänsch den geschwungenen Abschnitt eines Flusses zwischen bewirtschafteten Wiesen. Vereinzelt säumen Schilf, Gebüsch und Bäume die Ufer und den Horizont. Der farbliche Aufbau kreist um einen großen Baum am Ufer, der aus der Bildmitte nach rechts versetzt ist. In fließenden, gedämpften Farben, zusätzlich ineinander verwischt, beschreibt Hänsch Gegenstandsflächen. Dem weichen, in sich geschlossenen Charakter der Darstellung haftet der Ausdruck von fließender, stetiger, sanfter Bewegung an. Hänsch lässt Motivflächen ohne nennenswerte Umrissöffnung stehen. Die Binnengestaltung unterliegt einer Modulation von farbigen, deckenden Kleinflächen. Es entsteht eine farblich ausgewogene Komposition, die Wasser, Baum, Himmel und Wiesen landschaftlich ebenbürtigen Wert zuerkennt. Das Thema befindet sich im Mittelgrund, nichts erregt besondere Aufmerksamkeit durch eine räumliche Voranstellung. Die Synthese der Landschaft schließt die Einbringung von Betrachterinteressen aus.

Die Orientierung der zum Verkauf bestimmten Landschaften an mehreren Einzelmotiven verliert ihre Bedeutung für Hänschs private Studien:

Raum und Körper der späten Landschaftsaquarelle und -ölstudien entbehren einer Einzelmotivverankerung. Ihre Abwesenheit verwehrt visuelle Annäherung und verweigert eine körperliche Adaption an und in den gebotenen Raum.

3.6 Das „verschlossene Werk“ der späten Aquarelle und Ölskizzen

Hänsch ist sich ab Anfang der 30er Jahre zunehmend bewusst, dass die Tragweite seiner bildnerischen Lösungen unter der Diktatur der Nationalsozialisten als Affront gewertet werden kann.³⁵⁷ Er entscheidet, ein Arbeiten auf öffentlicher und ein anderes auf nicht öffentlicher Ebene zu verfolgen. Letztere deponiert er im Berliner Atelier, um sie zu einem späteren Zeitpunkt zu veröffentlichen.

Transport-, Kosten- und schließlich politisch bedingte Aufbewahrungsprobleme veranlassen Hänsch, häufig in Aquarell und in Öl auf Karton zu arbeiten. Die Schwierigkeit in den letzten Kriegsjahren, in Berlin Rahmen und Leinwand zu erhalten, wird verschärft durch die engmaschige Kontrolle der kaufenden Maler und ihrer Verwendung der Materialien.

Verkaufserfolge in Schlesien und Berlin in den 40er Jahren ermöglichen es Hänsch, seine Hinterfragung von Landschaft fortzusetzen: Dieses „verschlossene Werk“ bleibt durch Hänschs Tod 1945 in Deutschland unbekannt. Die nicht veröffentlichten Werke gelangen nach Auflösung des Ateliers in die Hände weniger Privatsammler.



„Kleine Krampe schräg gegenüber der Schillerwarte“, 1930

In „**Kleine Krampe schräg gegenüber der Schillerwarte**“, 1930 akzentuiert Hänsch die Verknappung lichter Durchbrechungen. Auf waagerechter Spiegelachse erwächst die helle, geschlossene Fläche des Himmels über dunklem, klar abgesetztem Wald und die entsprechende Spiegelung in vergleichbarer Flächenproportion. Der waagerecht schreibende Pinselzug Hänschs überlagert vorgefärbte Flächen und rhythmisiert additiv Farbe. Senkrechte Pinselzüge in der Seefläche der unteren Bildhälfte schließen sich zum Bild von Schilf zusammen. Es ist Gegenpol

³⁵⁷ Vgl. hierzu Hänschs Engagement im Künstlerverein „Berliner Norden“

zur dunkelgrünen Farbwand der oberen Bildhälfte, die sich über Einschreibung von Schlaufenzügen als Wald entschlüsselt. Der Beschreibung im Kürzel und Einforderung assoziativer Entschlüsselung über Raumdeutung entspricht Hänschs Setzung von vier waagerechten Farbbalken, die als Kähne entschlüsselbar sind. Die Verwendung von Rottönen und des weißen Mischtones tragen zur Strukturierung des Farbraumes bei. Farbwert und ein zur Wasseroberfläche parallel gesetzter dunkler Balken bilden eine waagerechte Bildachse. Sie werden Vermittler der Bildflächen Luftraum und Wasserraum.

Hänsch nutzt die Verlässlichkeit der Koordinaten zur Beruhigung des Raumkörpers und zur Ausrichtung auf die Farbflächen. Er lässt der Landschaft wenige Angaben zum inhaltlichen Nachvollzug, verweigert topographische Eindeutigkeit, unterbindet durch Mangel an Perspektive Ansätze räumlicher Ausdeutung und erklärt bildliche Aussage durch Farbschilderung. Das Zurücktreten des Gegenstandes zu Gunsten von Transparenz und Dichte der Farbe verlangt eine Lösung von realer Landschaftsdarstellung. Licht wird Verbindungselement.

Hänsch klärt nicht den materiellen Zustand. Das Erscheinungsbild konzentriert sich auf Farbwerte. Eigenständigkeit wird über geschlosseneren Formen betont.



„Wuppartzsee bei Erkner“, 1930

Sein Ziel, Fragmentarisches auszuschließen, wird auch in „**Wuppartzsee bei Erkner**“, 1930 thematisiert. Die Arbeit zeigt in der unteren Bildhälfte waagerechte Farbstreifen in Blau- und Grüntönen. Hänsch setzt mit dem Pinsel dichte, dunklere Zickzackbänder in Wiederholung auf die Grün getönten, in einander übergehenden unteren Streifen. In dunkelsten Blautönen und aufgesetztem Weiß erklärt er die darüber liegende Streifenfolge zu einem hinter der Wiese weit sich öffnenden See, an den Rändern zu den Bildseiten bewaldet. Mehr als die Hälfte der Bildfläche nimmt ein lichter, von transparenten Farbschwaden durchzogener, als Himmel zu folgender Bildraum ein, der in klarer Konturabgrenzung unabhängig von der landschaftlichen Gegebenheit zu sein scheint. Ein inhaltlicher Zusammenschluss erfolgt lediglich in weißen Streifen auf dem Wasser, die als

Spiegelung von Licht interpretiert werden können. Eine annähernde, jahreszeitliche Einordnung über die getroffene Farbenwahl bleibt Relikt realer Zuordnung.

Das Nebeneinander von Luft- und Landschaftsraum unterstreicht Hänsch mit der Abriegelung eines visuellen Zugangs zum Bildraum; mehrfache Barrieren frontal gegen den Betrachter gerichteter, grüner Bänder verwehren den Zutritt zur Landschaft.

Diese Konzeption als Streifenbild beinhaltet das Mitdenken bildlicher Kontinuität zu den Bildseiten hin. Der Betrachter sieht sich im Mittelpunkt eines durch den Horizont begrenzten Kreises; auch bei Veränderung der Blickachse setzte sich das Streifenbild fort und schlosse sich zum Kreis: Der Betrachter ist gedachte Achse ohne Möglichkeit des Positionswechsels. Dies entspricht einer Reduktion seiner Rolle zum Aufnehmenden ohne Potential der Bewegungsauslösung im Motiv. Statt einer Integration in landschaftlichen Raum definiert Hänsch ein Farb- und Lichtbild fast schattenloser Klarheit in Vorstufe zur Abstraktion.



„Märkischer See I“, um 1930

Die malerische Untersuchung der Integrität von Landschaft unter minimalisierter Strukturkennzeichnung führt Hänsch in „**Märkischer See I**“, 30er Jahre, Öl auf Papier weiter aus.

Der geschilderte Raum ist ein Streifenbild von Lichtwerten. Das glühend grüne Gras bildet eine Mauer vor dem schmalen, horizontalen Streifen zögerlich erhellten Wassers. Der Schilfgürtel ist farblich und in Ausrichtung kenntlich. Die Spiegelung eines Gebüschs im See ist zurückhaltender, räumlicher Verweis. Schließlich erfolgt in den Vertikalen der Stämme eine Betonung malerischer Analyse von Vegetation.

Der dunkle Wald am gegenüberliegenden Ufer ist räumlich nicht koordinierbar und widersetzt sich optischer Erwanderung. Auch der bewölkte Himmel ist diffus; Hänsch setzt blaugraue und rosagraue Töne in die weißliche Himmelsfläche. Sie bietet keine Wölbung, die dem Betrachter räumliche Aufnahme suggerieren könnte. Hänsch erreicht über die Proportionierung in Farbe und Form Ausgewogenheit zwischen den Raumebenen. Denkbare, landschaftliche Ruhepunkte nivelliert er im Gleichmaß bildnerischer Darstellung.

Trotz des größeren Identifikationsangebotes über Plastizität des Farbmaterials sieht sich der Betrachter im Unklaren über die Beschaffenheit des direkten Vordergrundes. Diese Unbekannte lässt die Landschaftsformulierung einem ausgeleuchteten Bühnenbild ähnlich werden: der Betrachter wird auf sich zurückgeworfen.



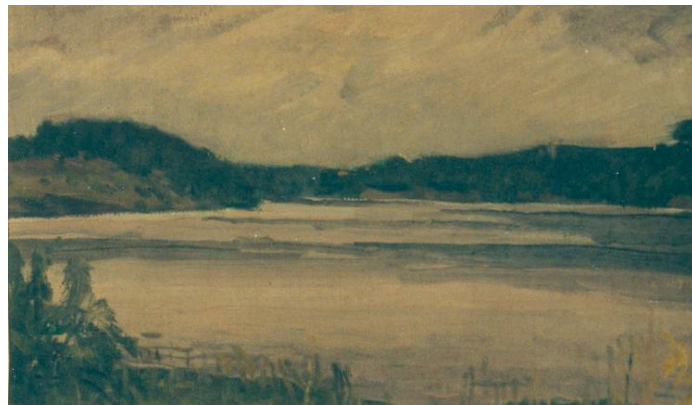
„Wolkenballung über Seelandschaft“, o. Datum

Zu den spätesten Arbeiten Hänschs³⁵⁸ dürften zwei Variationen von **„Wolkenballung über Seelandschaft“** gehören. Hänsch erarbeitet bei der ersten Version in meist kurzen dichten Pinselzügen in nuancenreicher Farbpalette das ihn über Jahrzehnte faszinierende Motiv des Uferblicks auf Wasser, begrenzt über Bewaldung in Nähe und Ferne. Der trockene, teils fleckige, teils gerissene Farbauftrag der Vordergrundwiedergabe wechselt mit weich modellierten, cremigen Aufträgen des Hintergrunds. Das Raummittelfeld ist voluminöser Luftraum. Er wird durch die landschaftliche Rahmung visueller Anziehungspunkt. Hänsch bietet kein dingliches Zentrum. Er lässt die Malfläche als bildnerische Dimension stehen. In der zweiten Version konzentriert Hänsch die Raumkomposition bis hin zu Details der Waldkontur in der Ferne. Er wählt ein Papierformat, das an jeder Kantenlänge um 10 cm kürzer ist. Im nächsten Schritt entscheidet er sich für Pinsel, die deutlich breitere Malspuren ermöglichen und in der Folge zur summarisch vergrößerten Ausführung zwingen. Nun reduziert er die Farbpalette auf wenige Farben: Neben Weiß setzt Hänsch dunkleres Grün, Blau und rötliches Ocker ein, mischt Töne teils auf der Palette, teils durch Überlagerung auf dem Papier. In wenigen, breiten Zügen ballt er die Motive von Bäumen und Schilf zu gebundenen Farbflächen. Die Helligkeitswerte von Himmel und Gewässer kontrastieren scharf mit dem dunklen Farbstreifen des fernen Ufers und der Vordergrundvegetation. Hänsch unterbindet

³⁵⁸Bei seiner Krankenhausaufnahme im März 1945 übergibt er 20 bis 30 Arbeiten der betreuenden Caritas.

Raumvermittlung durch Weglassung: Das von der oberen Bildkante über dem Schilf hängende, lockere Ast- und Blattwerk oder die Punktakzente von Schilfkolben der ersten Version sind nicht mehr Inhalt der zweiten Ausführung.

Die in der ersten Arbeit frühlingshaft leuchtende, vom Wind zerzaust wirkende Landschaft erscheint in der zweiten Studie in ihrer Kompaktheit abweisend. Die Ballung der Wolken findet ihr Pendant im Geknäuel der Bäume am Ufer. Die Wahl dunkler Farben verfinstert die Landschaft bedrohlich. Wolken ziehen sich jetzt über der Landschaft zusammen. In absehbarer Zeit muss eine bedrängende, atmosphärische Veränderung erwartet werden.



„Graue Wasser- Himmel- Landschaft“, o. Datum

In „**Graue Wasser - Himmel - Landschaft**“ liegt eine weitere Landschaft vor, die auf eine Anlage als Streifenbild zurückgreift. Der See reicht rechts und links über die Bildkanten hinaus und wird durch nichts an seiner Oberfläche unterbrochen. Hänsch bietet nicht mehr ein Raum vermittelndes Gebüsch an, das zumindest an den Seiten Vorder- und Hintergrund zusammenschließt. Die Weite des dargestellten Raumes wird seiner Unerreichbarkeit gleichgestellt. In einer Reduktion von Farben bis hin zu ihrer Absorption durch Grauwerte kommt Hänsch zu einer die Bildflächen zusammenschließenden Tonskala. Weiß und Grau dienen malerischer Dichte in der Flächensetzung.

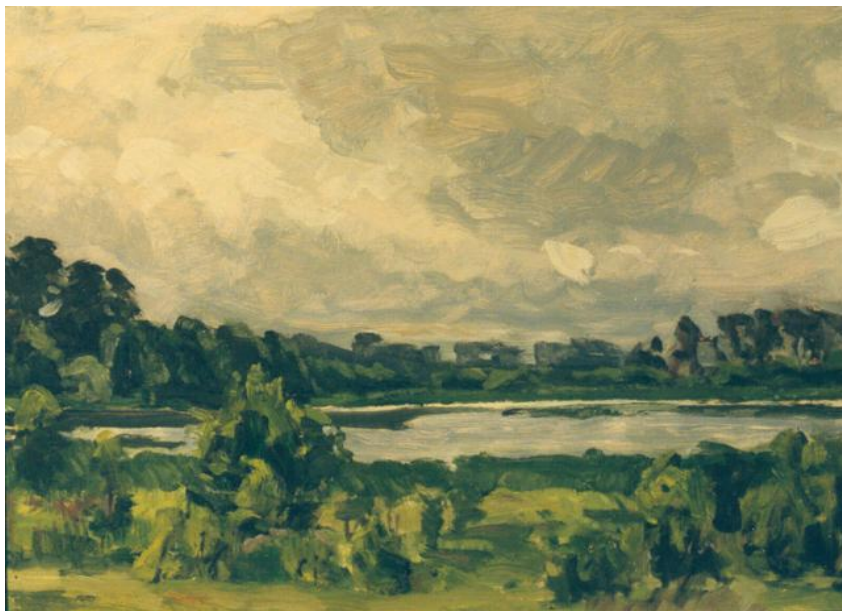
Der Betrachter befindet sich am angedeuteten Ufer ohne Hinterland mit Blick auf eine unwirtliche, sehr ferne Landschaft ohne Zivilisationsanzeichen: Die positiv besetzte Einwirkung einheimischer Bevölkerung auf Natur und ihre Nutzung ist nivelliert.

Hänsch versachlicht Landschaften wie „Graue Wasser - Himmel - Landschaft“ in der Rücknahme von kommunikativen Angeboten. Auch „**Seelandschaft mit tiefem Horizont**“, 1944/45 zeigt eine konzentrierte Reduktion der Motivformen und die Unterordnung des Einzelmotivs in den Bauplan der Landschaft. Diese ist nicht mehr Summe additiver Versatzstücke, sondern Gesamtschau. Die einzelne Farbfläche bildet keinen inhaltlichen Eigenwert. Landschaft enthält abstrahierende Komponenten. Hänsch veräußert den gesellschaftlichen Bezugswert seines Werkes. Die Abhebung der malerischen Darstellung von organischen Zusammenhängen des Wachstums überführt Landschaft auf die Ebene der Kontemplation. In sich ausbalancierte

Geschlossenheit farblicher Werte nährt Motivbestimmungen und belässt diese in Körperlosigkeit. Die Ausklammerung körperlicher Ausweisung über Lichtsetzung, plastische Diffusität über Verflachung der Bildraumperspektive und Beschränkung auf elementare Angaben der Proportionen machen den Gedanken an Möglichkeiten menschlicher Integration hinfällig.

Inwieweit das entstandene Werk sich vom frühen Verständnis eines gesellschaftlichen Auftrages löst und die Komponente nationaler Konsolidierung in den Hintergrund tritt, wird allein im assoziativen Rückblick auf eine Arbeit Hänschs wie „Krumme Lanke“ deutlich. Ihre Einforderung einer orientierenden Auseinandersetzung steht dem Erscheinungsbild einer vermeintlich bezuglosen, zumindest auf unüberbrückbaren Abstand gehaltenen Landschaftswelt gegenüber.

Der Einsatz von Weiß verdeutlicht die Entwicklung von der akzentuiert progressiv formulierten der 20er und 30er Jahre zur autarken, konstruktive Verweise unterlassenden Bildanlage. Die Beimischung von Weiß wird Mittel zum bildnerischen Verschluss der Landschaft.



„Seelandschaft mit tiefem Horizont“, o. Datum

3.7 Selbstporträts als Gesellschaftskritik an Rollenzuweisungen

1899 malt Hänsch ein „**Selbstbildnis als Student in Hemd und Krawatte**“³⁵⁹.

Die Arbeit ist als Studie in Öl auf Pappe ausgeführt. Teile des Malgrundes verbleiben sichtbar und formulieren gemeinsam mit einer annähernd monochromen, oliven Farbsetzung den Hintergrund des Porträts. Die Arbeit signiert Hänsch mit JH 99.

Hänsch stellt sich als 24 jährigen Studenten dar: Das über die Ohren, in die Stirn und auf den Hemdkragen fallende Haar unterstreicht in seiner Überlänge und ungekämmten Frisur den Habitus des Jungkünstlers. Dies betonen auch die offene Jacke über seiner Weste und die in Glanzlichtern und schalartiger Größe hervorgehobene Krawatte unter dem an den Hemdkragenspitzen geöffneten Hemd.

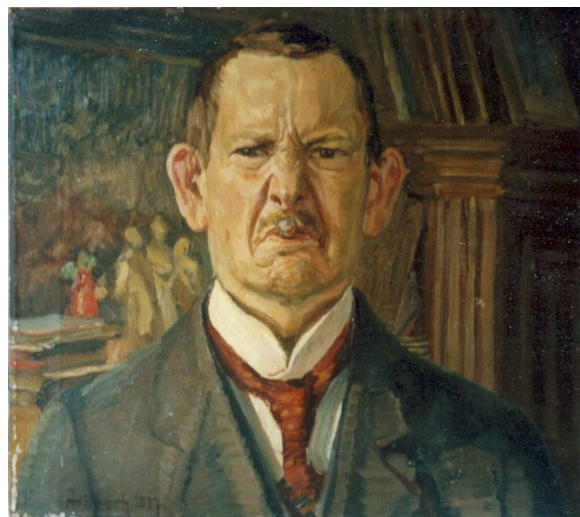
Er vermittelt seine Selbsteinschätzung mit konzentriertem, ernstem und selbstkritischem Blick. Hänsch wendet dem Betrachter ein dreiviertel Gesicht zu. In blasser, kindlich weicher Haut sitzen zwei kleine Augen unter in Konzentration leicht zusammen gezogenen Augenbrauen und über dem ausgeprägten Sattel der Nase. Volle, geschwungene, fest geschlossene, an der Oberlippe nur leicht verdunkelte Lippen, ein bartloses, kräftiges Kinn und Ohren mit großen Ohrfläppchen führt Hänsch detailliert aus. Der leicht vorgezogene Kopf lässt die Schulterpartie zurücktreten und betont das Anliegen, vorrangig im Gesichtsausdruck die Persönlichkeit wiederzugeben. Hänsch verzichtet auf jede Schönung: die geröteten Augen erscheinen wimpernlos, der Sattel der Nase wird über Glanzlichter und Dreiviertelansicht betont, die Größe der Ohren durch den dunklen Farbton lang gehaltener Haare nicht verborgen. Der Gesichtsausdruck trägt eine Synthese unterschiedlichster Gefühle: Abstand halten, beobachten, nicht ausweichen, vorsichtig bleiben, Skepsis auch der eigenen Wahrnehmung gegenüber, Entschlossenheit.



„Selbstbildnis als Student in Hemd und Krawatte“, 1899

³⁵⁹ Nach Aussage eines Münchner Sammlers existiert ein früheres, möglicherweise ab 1895 entstandenes Selbstbildnis Hänschs, das ihn mit Eisenbahnermütze auf dem Kopf an der Schreibmaschine sitzend zeigt. Belege liegen zur Zeit nicht vor.

Während Hänsch in der Studie des Kopfes die malerische Modulation fein nuanciert vornimmt und technisches Vermögen vorweist, im kompakten Hervortreten der Kopfform vor dem graugrünen Hintergrund Willensstärke zu vermitteln weiß, führt er in selbstverständlicher Entschlossenheit die Brustpartie in freien, schnellen Pinselstrichen aus. Hier charakterisiert er mit wenigen Bewegungen den Raum von Hemd, Krawatte und Revers. Ausgehend von den weißen, fest umrissenen Kragenspitzen weicht Hänsch die Konturen in der Krawatte zu Gunsten eines freien Licht - Schattenspieles auf und lässt sie, in beabsichtigter Unklarheit, mit den dunkleren Farbtonwerten der Weste unter dem Jackett verschmelzen.



„Selbstporträt mit Zigarre und rotem Schlips“, 1917

Hänschs frühes Interesse an kritischer Analyse äußerer Darstellungswerte und innerer Verfassung zeigt sich in gesteigerter Form im **„Selbstporträt mit Zigarre und rotem Schlips“**, 1917. Das Bildnis ist mit 50 x 60 cm fast doppelt so groß wie seine Arbeit von 1899 und war ehemals gerahmt. Hänsch signiert die Arbeit mit J und eingehängtem Hänsch 1917.

Er zeigt im Hintergrund einen Ausschnitt seines Ateliers. Diverse, vor einander gestapelte Bildtafeln auf einem schrankähnlichen Möbel rechts und die farbige Ölskizze eines figurativen Themas links flankieren die frontale Selbstdarstellung.

Auch dieses Brustbild belässt Hänsch ohne Hinweis auf die Bewegungssituation seiner Hände. Die Selbstwahrnehmung konzentriert sich im Kopfbild.. Hänsch zeigt die Grimasse eines bärbeißen Zigarrenrauchers, der einen Stumpen als rot

glühende Wunde im Gesicht trägt. Er schildert in klar kenntlicher Setzung unterschiedlichster Farbtöne fettigen Hautglanz, hervortretendes Adergeflecht, Hautfalten und -dellen, von zurückliegender Rasur verschattete Wangen und Kinn, eine von kurzen Haaren frei gestellte hohe Stirn, von Haarzipfeln überhängte, sehr große Ohren, eine mit der Spitze vorstechende, verkürzte Nase und zwischen zusammengezogenen Brauen dunkle, fixierende Augen.

Im dritten Kriegsjahr abgemagert, kennzeichnet er sich mit schmalen, hängenden Schultern im dunklen Jackett über weißem, geschlossenem Kragen, der am Hals schon lose sitzt: Prunkend sitzt, in Wiederholung des Affronts eines dem Betrachter entgegen gerichteten Stumpens, die rote

Krawatte auf der Hemdbrust. Sie nimmt die fleckige Farbigkeit der Gesichtsdarstellung auf, während die übrige Kleidung in kurzen, rhythmischen und parallelen Pinselzügen ausgeführt ist. Das Jackett umschließt schalenartig den Brustbereich und bildet einen stabilen Sockel für das höchst lebendige Gesicht.

Vom Kriegsdienst wegen einer Tuberkuloseerkrankung freigestellt, wird er von Rudolf Hacke über die Lage der Soldaten an der Front informiert. Ihre Situation und das gleichzeitige Beharren der Gesellschaft auf eine scheinbar intakte, bürgerliche Ordnung im Deutschen Reich weiß Hänsch in das Selbstbildnis einzuschreiben: Statussymbole wie Zigarre und Kragen wirken wie ein kindisches Auftrumpfen angesichts der physischen Niederschrift einer anhaltender Mangelsituation. Mit Sarkasmus erkennt und verwirklicht er an sich diese Bestandsaufnahme und zögert nicht, in expressiver Bloßlegung sein Porträt vor die Hintergrundszenerie einer harmonisch einander zugeordneten Dreiergruppe weiblicher Figuren zu setzen. Die anmutige, verschwimmende, bühnenartig gestellten Dreieinigkeit steht in scharfem Kontrast zur im Seitenlicht deutlich umrissenen, fast erstarrt wirkenden Körperhaltung Hänschs.

Der zu diesem Zeitpunkt 42jährige zeigt, konzentriert in der Rolle des Hauptstadtkünstlers, die ambivalente Haltung des Berliner Bürgers 1917.

Im Mai und Juni 1935 stellt Hänsch im Schloss Niederschönhausen ein Selbstporträt ohne Titelangabe aus, für das als einziges der sechs gezeigten Werke kein Preis angegeben ist.

Offensichtlich ist es nicht zum Verkauf freigegeben.³⁶⁰



„Bräutigam“, um 1939

1939 entsteht **„Bräutigam“**. Hänsch ist zum Zeitpunkt des Selbstbildnisses 70 Jahre alt. Er beschreibt sich als einen wohlbeleibten, älteren Herrn, der eher in die Kaiserzeit zu gehören scheint als in ein Deutschland im Kriegszustand.³⁶¹

³⁶⁰ Hänschs Preise für seine Ölgemälde liegen zwischen RM 1200.- und RM 150.-.

Johannes Hänsch: „Krumme Laake“, „Ober-Hasling bei Meran“, „Fahrt ins Blaue“, „Schlachtensee im Winter“, „Am Regenbogensee (Frühling)“, „Selbstbildnis“

„Bräutigam“ trägt Züge eines Menschen, der sich in Szene setzt und sich der Aufnahme als „wahrhaftiges“, fotografisches Dokument sicher ist.

Hänsch präsentiert sich vor motivfreiem Hintergrund mit der linken Schulter zum Betrachter.

Sein Kopf wendet sich aus der Seitenansicht fast gänzlich dem Betrachter zu. Die kompositorische Anlage ermöglicht die Darstellung des wuchtigen Dreiecks von Brust und Hals in schwarzem Jackett und weißem Hemd, auf dem in nahezu runder Form das wohlgenährte Gesicht Hänschs balanciert. Auf dem Haupt trägt er

einen Zylinder; Die Krempe in Form einer liegenden Acht wird gekrönt vom leicht konischen Rechteck des Hutes. Der Zylinder ist jedoch für

Hänsch viel zu klein und kann nur unzureichend den Schädel fassen. In der Schmalheit seiner Krempe und der über Lichtstreifen betonten Verlängerung der Kopfform in den aufsteigenden Kanten des Hutes erhält die Ausstattung clowneske Züge. Diese werden von der blütenweißen Hemdbrustdrapage verstärkt, die, vergleichbar der zu großen Fliege, über die dunklen Revers herausragt. Die kleine Fläche des leuchtenden Weiß bildet einen überdeutlichen Kontrast zur Masse des Körpers im Jackett; dieses fällt als steile Rampe bis zur rechten, unteren Bildecke und verweist auf die Wohlbeleibtheit des Bräutigams.

Hänsch schaut am Betrachter rechts vorbei und fixiert ein außerhalb des Anlasses liegendes Geschehen. Die Konzentration auf Gedankengänge, die mit dem Umfeld des Bräutigams nichts zu tun haben, verbildlichen schmal geschlossenen Lippen und ein angestrenzter Blick.

In der Bildanlage nimmt Hänsch die gängige Setzung des Modells beim Fotografen auf. Jedoch stört er die Wahrnehmung gleich mehrfach: Hänsch lässt an der oberen Bildkante dem Zylinder des Hochzeitors keinen Raum und kappt das Statussymbol. Er kennzeichnet den Anzug des Bräutigams in plastischer und farbiger Unschärfe und hebt über die beidseitige Hinterleuchtung des Porträtierten die unattraktive Präsentation des Kopfes hervor: Zur linken Bildseite hin klebt das Ohr wie ein umgeklappter Henkel an der Gesichtskontur, zur rechten formen unordentliches Haar und großflächiges Ohr eine farbig intensiv durchgearbeitete Fläche, die in heller Konturierung zweifach visueller Anziehungspunkt wird.

Das verbleibende Streiflicht modelliert das fleischige Gesicht zu einer teigigen Masse, in der kleine Augen unter Schlupflidern, eine nach unten gekrümmte lange Nase und ein jeder Attraktivität barer Mund strichförmig sitzen.

Es wird schnell offensichtlich, dass Hänsch, vorgeblich in geistiger und fleischlicher Wohlheit, hier in eine Rolle schlüpft, die er real nie inne hatte. Er stellt keineswegs den hoffnungsvollen und fruchtbaren Beginn einer deutschen Familiengründung dar. In der Maske des Hochzeitors gelingt es ihm, das Groteske einer gesellschaftlichen Rollenzuweisung zu definieren: gesellschaftliche Zuordnung als Sinnbestimmung. Die perfekte Maskerade gaukelt Wahrheit vor und ist nichts als Fiktion.

Das Selbstporträt trägt die Fähigkeit zu Humor und Selbstgenuss vor. Oberflächlich gängigen, fotografischen Porträts folgend, wird es zur Kritik an deutscher Gegenwartsentwicklung. Der Verzicht auf eine Hintergrundbesetzung kann, über die Anlehnung an fotografische Ateliersituationen, als Erklärung der Perspektivlosigkeit verstanden werden.

Hänsch zeigt „Bräutigam“ von Dezember 1939 bis Februar 1940 im Schloss Niederschönhausen als Mitglied des ausstellenden „Künstlerbund Berliner Norden“. Neben 7 Landschaften

³⁶¹ Hänsch gilt als großer Esser und Trinker, ohne nachts ein Ende zu finden. Mehrfach bezeugt wird sein exzellentes Klavierspiel, insbesondere seine Vorliebe für Beethoven und sein häufiges, langes Spiel am Klavier befreundeter Haushalte.

präsentiert er ein weiteres Selbstbildnis: „Laßt uns die Häupter bekränzen“.³⁶² Wie „Bräutigam“ führt er dieses Selbstporträt in Öl auf Leinwand aus. Hier zeigt er sich mit Laub bekränzttem Haupt.³⁶³ Hänsch soll, wohlbeleibt, mit faunischen Zügen Bezug zum Betrachter aufnehmen und in seiner plumpen Ältlichkeit die im Titel zitierte, nationalsozialistische Ehrung junger, schöner, starker Helden persifliert haben. Mit der Anmaßung der Zuerkennung eines Heldentums führt Hänsch ein Paradox vor. Denn nach Ansicht der Nationalsozialisten gehört ein Deutscher wie Hänsch der politischen Vergangenheit Deutschlands an und hat bestenfalls Anerkennung als Vorreiter deutscher Kunst zu erwarten. Möglicherweise präsentiert Hänsch sein Selbstporträt als Antwort auf die staatliche Definition eines erwünschten, deutschen Künstlers, die das Vorwort zur Eröffnungsausstellung des Vereins Berliner Künstler 1939/1940³⁶⁴ festhält. Es definiert für den Künstler der Gegenwart und Zukunft zwei Aufgaben: Er solle und wolle das göttliche Maß, das im Menschen wirke, zum Maß der menschlichen Darstellung bestimmen. Er wolle Götter malen, nicht Menschen in ihrer geistigen Beschränktheit oder körperlichen Unzulänglichkeit; denn zu lange seien Bettler für Apostel ausgegeben worden. Der Künstler wolle sich wieder seiner höheren Aufgabe bewusst werden: Die Kunst könne sich nicht damit begnügen, dass Dinge abgemalt oder nachgeformt würden. Es komme vielmehr darauf an, die Dinge in ihrer Bezogenheit auf einander zu deuten und in ihnen eine ganze Welt zu fühlen, das hieße die Sehnsucht und den Glauben an ein starken Lebens.

Diese dominant vorgetragene Festlegung künstlerischer Arbeit durchbricht Hänsch in anhaltender Auseinandersetzung und Infragestellung eigener Wertsetzung. Auch ein weiteres Selbstporträt, das er auf der Jubiläumsausstellung „Hundert Jahre Verein Berliner Künstler“ im Mai/Juni 1941 als einzige Arbeit im Vereinshaus Tiergartenstraße 2a zeigt, kann als Antwort auf das künstlerische Programm der Nationalsozialisten entstanden sein:

In „Selbstbildnis mit Halstuch und Jacke“³⁶⁵, 1940 präsentiert Hänsch sich in Lodenjacke mit Hornknopf am Revers. Sein Kopf, unterfüttert von einem voluminösen Schal, trägt eine wild zerzauste, nach hinten gestrichene Frisur mit fingerlangem Haar. Sein Gesicht ziert ein kurzgehaltener Schnurrbart.

Die gewollt schlampige Aufmachung führt Hänsch malerisch mit größter Präzision aus. Er kalkuliert zwei Lichtquellen ein, um sowohl durch Hinterleuchtung eine Art Aureole des Haarkranzes zu erzeugen, als auch über ein von links entgegen gerichtetes Licht eine Lichtkontur von Gesicht und rechter Schulter zu erreichen. Das Gesicht, ähnlich dem „Bräutigam“, ist aus der seitlichen Setzung des Körpers dem Betrachter zugewandt und wird farbiger Reflektor der sich mischenden Lichtbündel. Tiefe Schattenpartien hinterfangen die Nase, verdunkeln das Auge zur Linken der Nase und verlängern lefzenartig die Mundwinkel zum Kinn. Dem setzt Hänsch Lichtwerte am Kinn und Doppelkinn, am rechtem Nasenflügel und an der Stirn entgegen. Im Duktus relativ grob lässt Hänsch die Farben auf einander stehen und kennzeichnet gleich einer Anamnese den Alterungszustand der Haut und

³⁶² Ein „Selbstporträt als Bacchant“, Datierung unbekannt, befand sich nach 1960 im Berliner Kunsthandel und ging in Privatbesitz über.

³⁶³ Zum gegenwärtigen Zeitpunkt liegt keine Abbildung von „Laßt uns die Häupter bekränzen“ vor. Die Angaben folgen Zeitzeugenaussagen und dem Ausstellungsprogramm, das im Original erhalten ist.

³⁶⁴ Eröffnungsausstellung des VBK 1939/40, Vorwort II, ohne Autorennennung

³⁶⁵ Der VBK veröffentlicht im Katalog eine Abbildung des „Selbstbildnis mit Halstuch und Jacke“ und lässt Postkartendrucke herstellen.



„Selbstbildnis mit Halstuch und Jacke“, 1940

Gesichtsmuskulatur. Das Zusammenspiel der Farbflecken verfeinert sich bei der Behandlung der Augen. Hänsch präzisiert den direkten Blickkontakt der kleinen, in der hügeligen Landschaft des Gesichts liegenden Augen. Den Ausdruck offenen Entgegenhaltens wiederholt die selbstbewusste und gelockerte Lippenhaltung.

Auf den ersten Blick folgt die Selbstdarstellung den politisch erwünschten, äußeren Anzeichen deutscher, nationaler Gesinnung: Zur Kennzeichnung seiner aktuellen Rolle wählt Hänsch Trachtenjacke, Hitlerbärtchen und hell leuchtendes, Dynamik suggerierendes Haar. Jedoch zeigt schon ein zweiter Blick: Statt stramm sitzender, faltenfreier Kleidung verwirft sich der Stoff der Lodenjacke und kennzeichnet ein abgenutztes, allzu lange getragenes Kleid. Statt eines korrekten Tüchleins im Ausschnitt verschlingt der Stoff des Schals sich in künstlerisch bauschiger Fülle, und

die zu erwartende, glatt nach hinten gekämmte und gescheitelte Frisur entpuppt sich als Struwelkopf. Auch lässt Hänsch wiederum den Hintergrund unbesetzt und unterbindet somit die Ablesbarkeit nationalen Einsatzes. In der weichen, organischen Modellierung der Körperumrisse bei gleichzeitiger Zielsicherheit malerischer Umsetzung ergänzt sich die Bildaussage: ein Mensch, der sich politisch nicht vereinnahmen lässt.

Ab September 1943 hält Hänsch sich fast ausschließlich auf dem Gut Rudolf Hackes in Seitendorf auf. Er berichtet in Briefen an seine ehemalige Schülerin von seiner Arbeit. Im Januar 1945 schreibt er von der Fertigstellung eines „Selbstbildnis mit Brille als Jude“.³⁶⁶ Die künstlerische Identifizierung mit diesen verfolgten Deutschen ist allein durch den Zeitpunkt aussagekräftig. Hänsch stellt mit der Wahl der Brille und einer so erfolgten vermeintlichen Zuschreibung die Festsetzung menschlicher Qualitäten über Äußerlichkeiten in Frage. Hänsch deckt auf, dass allein die Kostümierung den Porträtierten zum Juden macht. Er offenbart Willkür äußerlicher Attributzuschreibung.

Ein weiteres Selbstporträt „Piekfein“, entsteht 1943/1944. Hänsch stellt die Arbeit anfangs unter dem Titel „Scheißfein“ in Hirschberg aus. Proteste und androhtes Ausstellungsverbot veranlassen ihn zur Umbenennung: „Piekfein“ zeigt ihn mit schräg ins Gesicht gesetztem Käppi³⁶⁷. Zeitzeugen berichten, dass Hänsch mit der Absicht zu provozieren, ein Selbstporträt in Anlehnung an die vorgebliche Vornehmheit von Uniformen gestaltete.

Wenige Wochen vor seinem Tod im April 1945 dürfte Hänschs **„Selbstbildnis im braunen Hemd“** entstanden sein, eine Bestandsanalyse in Aquarell mit Kohleüberzeichnung und Deckweißhöhlungen. Unabhängig von der Angabe tatsächlicher Tageszeiten erhält auch diese Arbeit eine vorgebliche Hinterleuchtung. Dem Eindruck einer weichen Öffnung des Raumes steht die klare Konturierung des Porträts gegenüber. Hänsch setzt Helligkeit und Dunkelheit als Raumwerte ein, deren tatsächliche Beschaffenheit gegenüber ihrer farbigen Aufgabe zurückfällt. Hänsch zeigt sich auch hier mit leicht nach vorne gezogener Schulter zur linken Bildkante hin im Brustbild. Er trägt auf herabgesunkenen Schultern ein braunes Hemd oder einen Kittel, der ihm am Hals zu weit geworden ist. Ein einfacher Kragen ohne Knöpfe schließt sich um seinen mageren Hals. Das Doppelkinn des einst Wohlgenährten ist nicht mehr da. Die Wangenpartie ist mager und eingefallen. Zwischen großen, aus der Gesichtsform heraus ragenden Ohren sitzen zu Sehschlitz zusammengekniffene Augen über dem fleischlosen Dreieck der Nase und einem dünnlippigen Mund. Dunkles, dünnes Haar liegt wie angeklebt am Schädel. Geblendet von der gleißenden Helligkeit, die von links auf sein Gesicht trifft, versucht er mit kneisterndem Blick sein Gegenüber zu fixieren. Die zusammen gezogenen Augenbrauen und der verkniffene Mund betonen die zögerliche Kontaktaufnahme. Die Verschlussenheit von Augen und Mund wiederholt sich in der Behandlung der Körperkontur. Hänsch hebt den Körper in scharfer Lineatur von Licht und Farbe vom Hintergrund ab und drückt in der Distanz ohne Dimension Abstand zum Umfeld aus. Schmale Pinselspuren überschreiben die Farbflächen und machen Angaben zur räumlichen Festlegung von Einzelmotiven. Sie geben über ihre Farbigkeit nur Verweise auf haptische Qualitäten des Malgegenstandes. Die Komposition entsteht aus Tonwertflächen dort um so mehr, wo Hänsch auf die Setzung von koordinierbaren Umrisslinien verzichtet. Hänsch zeigt einen von Krankheit, Entsagung und Hunger Gezeichneten. Er reduziert sich zu einem ausgemergelten Alten, Überlebender deutscher Geschichte. Im Vordergrund stehen lebensbedrohliche Erschöpfung und Ernüchterung, die sich in der Gebrechlichkeit des Körpers

³⁶⁶ Brief vom 17.1. 1945, Privatbesitz

³⁶⁷ Zeitzeugenbericht vom 24.2.1999, B. und H. Hacke
Es liegen gegenwärtig keine Abbildungen von „Piekfein“ vor.

und einer Mimik der Skepsis niederschlagen. Hier treffen Rolleneinnahme und Realität zusammen.



„Selbstbildnis im braunen Hemd“, um 1944/45

Konträr zu der gewählten, warmen Farbtonpalette der Braun- und Rottöne kennzeichnet Hänsch in diesem Selbstbildnis ein menschliches Wrack. Hänschs Überzeichnungen des Aquarells suchen vergeblich in der Konturumreißung malerische Form zu stabilisieren; die Wiederholungen der Linienzüge umkreisen die farbliche Transparenz des Porträtierten und erklären das Porträt zum Annäherungsprozess: eine Endfassung im Sinne einer Reinzeichnung wird überflüssig. In Kenntnis des inhaltlichen Ansatzes seiner Selbstporträts drängt sich bei der Betrachtung von „Selbstbildnis im braunen Hemd“ die Assoziation zu den braunen Hemden der Nationalsozialisten auf. In der Altersspanne ihrer Träger sieht Hänsch 1945 ganze Generationen Deutscher als ruinierte Persönlichkeiten. Das Bild des schwergewichtigen, deutschen „Bräutigams“ wird korrigiert; übrig bleibt ein zusammengefallenes Männchen. Die pastose, Stabilität zum Ausdruck bringende Fassung des Bräutigams in Öl auf Leinwand weicht einer durchsichtigen Fassung in Wasserfarben, an der Grenze zum Formverlust. Hänsch determiniert im Fazit den vollzogenen Zusammenbruch aller privaten, deutschen Bestrebungen zur Konsolidierung eines Staates. Hänsch erklärt im Selbstporträt seine Treue dem Menschen gegenüber; er verschreibt sich einer durch keine politische Veränderung aufzuhaltenden Reflexion deutscher Gegenwart. In

feinsinniger, liebevoller Analyse beschreibt er in sich einen Deutschen, der in der Maskerade äußeren Ansprüchen der gesellschaftlichen Leitbilder zu folgen scheint. Legt die Betrachtung des jeweiligen Selbstporträts schnell die Brüchigkeit der Fassade offen, verbleibt um so signifikanter Hänschs Grundaussage seines unveränderlichen Primats: Menschlichkeit.

Schon in seinem Selbstporträt als Student von 1899 prüft Hänsch das Soll und Ist seiner Rollenzuweisung als Vorzeigestudent der Hochschule. Sein Selbstbildnis legt bloß, dass er sich nicht als selbstbewussten, fraglos zufriedenen Deutschen sieht.

In den folgenden Selbstporträts unterläuft Hänsch den gesellschaftliche Zwang, einer scheinbar definierbaren Bevölkerungsgruppe anzugehören und kategorisierbar zu sein, indem er Rollen Deutscher einnimmt, die er im Leben nie inne hat und haben kann. In Kenntnis eigener Unzulänglichkeiten privater und gesellschaftlicher Art scheut Hänsch nicht davor zurück, sich in die Rolle des Protagonisten zu begeben und am eigenen Leibe die Lächerlichkeit platter Zuschreibungen vorzuführen. In seiner Infragestellung bündelt sich die kritische, schließlich fatalistische Erkenntnis zur Feststellung gesellschaftlicher Farce.

Ob als Hochzeiter in der Pose eines Patrons oder als Förster in der vorgeblichen Oberaufsicht über Fauna und Flora - immer gaukeln die Bildnisse Werte vor, die mit den Kleidern des Bürgers ins Nichts fallen. Doch gesteht Hänsch ein, dass über eine wiederholte Einnahme der Pose diese sich zur Wirklichkeit verfestigen kann.

Das Selbstporträt wird in seiner Wiederaufnahme über Jahrzehnte als Methode kenntlich. Es belegt Hänschs Wissen um eine in Frage zu stellende deutsche Zukunft. Es entlarvt die ideologische, gewaltsame Staatsformung und ihre in Folge eintretende Klassifizierung von Menschen als Feinde eines innerlich zusammenwachsenden Volkes, das an der Bildung einer Nation - ohne ein vorgeblich vaterländisches Feindbild anderer Menschen - interessiert ist. Der humorvolle, aber auch zynische Umgang mit sich selbst verbildlicht Angstgefühle, die Hänsch zu kompensieren sucht.



Johannes Hänsch im Atelier 1937; Privatbesitz

3.8 Anmerkungen zu Porträts und Stilleben

Hänsch fertigt ab 1920 zahlreiche Porträts. Einige Arbeiten entstehen aus Hänschs privater Interessenlage heraus, die meisten im Auftrag. Seine kritische Wahrnehmung körperlicher Veränderung führt bei Porträtaufträgen mehrmals zur Unzufriedenheit der Kunden, die sich im Bild zu alt finden³⁶⁸.

Naturgemäß verblieben die Porträts in Familienbesitz. Kriegs- und Nachkriegszeit führten zu zahlreichen Verlusten. Als Belege liegen Briefe Hänschs und Zeitzeugenaussagen vor, die jedoch ungenügende Beschreibungen beinhalten. Es kann daher über die Aufzeichnung bisher recherchierter und gesicherter Werke nur in begrenztem Maße auf Portratarbeiten eingegangen werden.

Das zur Zeit älteste, bekannte Porträt malte Hänsch 1910/11 in Aquarell von der zweijährigen Jutta Buttkus³⁶⁹.

Um 1917 porträtiert Hänsch seine Mariendorfer Verwandten „Ferdinand Hänsch und Frau“, geb. Pasewald, die ihn während des Krieges für mehrere Monate aufnehmen.

1926 entsteht das Porträt „Anna Zeller“, der Mutter einer Schülerin Hänschs; 1942 fertigt Hänsch als Pendant post mortem das Porträt des Vaters „Christian Zeller“.

Beide Eheleute zeigt Hänsch im leicht schräg gesetzten Brustbild. Der Hintergrund verbleibt motivisch unbesetzt, sodass die Aufnahme eines ausschließlichen Blickkontaktes mit den Porträtierten durch nichts eingeschränkt wird. Anna Zeller erscheint als gutgenährte Dame aus wohlhabendem Haus: ungeschminkt, mit einfacher, hochtoupierter Haarrolle und schlichtem schwarzen Kleid schaut sie mit unbeweglichen Zügen und leicht glasigem Blick zum Betrachter. Um ihren Hals liegt eine schwere Goldkette mit einer als Medaillon gefassten Kamee. Eine leichte, teils farbige Stola umschließt Schultern und Oberarme. Obwohl in ihrer gesellschaftlichen Stellung charakterisiert schildert Hänsch Frau Zeller nicht in Überhöhung. Sie verbleibt selbstbewusste Bürgerin und ihrer Geschichte bewusstes Individuum. Das Porträt bietet kein Identifikationsangebot für Dritte.

Hänsch zeigt Christian Zeller als weißhaarigen, älteren Herrn in Anzug, Weste, Schlips und Kragen. Er schaut leicht grübelnd, abwesend, mit festem Blick und ohne Gefühlsregungen zum Betrachter.

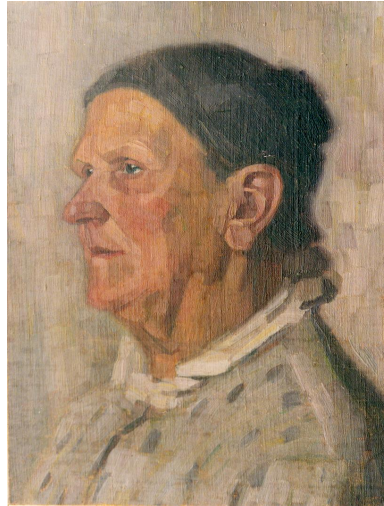
Das „Ehepaar Lehmann - Brauns“, mit dem ihn eine enge Freundschaft verbindet, malt er ebenfalls.

Ein unbetiteltes „**Frauenporträt**“ zeigt vermutlich Hänschs Hausdame Marie Walter. Sie ist im Profil dargestellt und schaut nach links mit geradem, keinen Kontakt suchendem Blick. Hänsch scheint in ihrem Porträt das Gegenbild nationalsozialistisch propagierter Rollenbilder der deutschen Frau festzuhalten: Sie wird als ältere, abgearbeitete Frau über 50 charakterisiert. Weder als liebend – fürsorgliche Mutter, noch als Sinnbild rassischer Vollkommenheit ist dem Bild dieser Frau Hingabe und Anpassung als Lebensziel zuschreibbar. Hingegen verspricht ihr Äußeres tatsächlichen Alltag und ist Ergebnis jahrzehntelanger Arbeit: Über einem hellgrauen Kleiderstoff mit dunkelfleckigem Muster umschließt ein schmaler weißer Kragen den faltigen Hals. Das Haar ist mittig gescheitelt, umschließt den Schädel als glatte Kappe und endet in einem

³⁶⁸ Nach Zeitzeugenangaben verweigert Hänsch nachträgliche Änderungen an den Porträts und lehnt auch eine Neuaufnahme ab.

³⁶⁹ Zeitzeugin J. Ernst: Das Porträt blieb Jahrzehnte in Familienbesitz.

kleinen Dutt als einfache Frisur. Die ordentliche Aufmachung entspricht den Alltagsanforderungen.



„Frauenporträt“, o. Datum



„Three men in a boat“, 1934

Die kantige Auffassung des Profils und die Übersetzung körperlicher Plastizität in flächige Farbstrukturen sind der malerischen Auffassung des 1934 entstandenen Werkes **„Three men in a boat“** vergleichbar. Hier zeigt Hänsch mit geringen Verweisen auf die Bootssituation eine

Fischerfamilie. Im Hintergrund sitzt eine ältere Frau mit von sich gestreckten Beinen auf dem Boden. Ihr Haar ist von einem Tuch bedeckt. Die Hände liegen groß und schwer auf den Oberschenkeln. Die linke Bildseite zeigt im Anschnitt einen älteren Fischer, der einen langen Stab in der Hand hält. Vor den beiden Alten steht in dunkler Kleidung ein Junge, gleich dem Alten mit Fischermütze auf dem Kopf. Alle drei schauen konzentriert auf einen Punkt in der Ferne, sodass ihr Blick rechts am Betrachter vorbei gleitet. Weder die Anwesenheit des Malers noch anderer Menschen kann sie in ihrer aufmerksamen Prüfung der vor ihnen liegenden Situation ablenken. Der Betrachter wird nicht zum Dialog aufgefordert. Obwohl die drei Fischer nur wenig Malfläche einnehmen, kann dieses Werk primär als Porträt bezeichnet werden. Die Schilderung des Umfeldes ist auf wesentliche Angaben beschränkt und erhält funktionale Aufgaben zugeschrieben. Hänschs Interesse gilt dem Festhalten der psychischen Situation unter Einbindung der umgebenden Bedingungen.

Der ältere wie der junge Mann werden Zeugen für das reale Leben. Sie stehen in permanenter Abhängigkeit von elementar ihre Lebensgestaltung beeinflussenden Kräften und meistern aktuelle Bedrohungen und Konflikte nicht als Helden, sondern als schwer arbeitende, auf einander angewiesene Menschen. Die Fischer sind nicht als ideale Deutsche charakterisiert. Sie verbleiben im individuellen Alltagskampf.

1935 porträtiert Hänsch den „Tischler Alfred Frese“.

1945 bezeugt Hänsch über Briefwechsel aus Seitendorf, dass er ein „Porträt des Försters“ anfertigt. Ein weiteres Porträt soll folgen: die „Gutsherrin“ und Ehefrau von Rudolph Hacke. Die Entwicklung von Stilleben im Werk Hänschs muss einer späteren Untersuchung vorbehalten bleiben. Die Zahl der bisher bekannten Stilleben ist gering, eine künstlerische Entwicklung nicht aufzeigbar. Bei den belegbaren Arbeiten handelt es sich um kleinformatige Werke mit Studiencharakter. Sie entstanden mehrheitlich während der Aufenthalte bei befreundeten Familien. Ein Hauptmotiv ist der einfache Gartenstrauß. Accessoires aus dem Privatleben der Familie entheben die Strauße der Anonymität und machen sie zu Erinnerungsbildern.

Im Juni 1920 entsteht „Juniblumen“, ein Wiesenstrauß mit hellen Rosen und verschiedenen Gräsern in dunkelroter Glasvase. Einige Blüten sind auf den hellen Boden geriesel. Hänsch schenkt das Stilleben im Januar 1922 der 18jährigen Ruth Schoening.



„Strauß“, 1925

1925 entsteht im Haus Schoening ein „**Strauß**“ roséfarbener Blumen in einer farblosen Glasvase auf weißem Tischtuch, umgeben von Exemplaren der Zeitschrift „Die Gartenlaube“, die die Familie Schoening in diesen Jahren liest. Das Bild hing noch nach dem 2. Weltkrieg in der Villa der Schoenings in Niederschönhausen. Seit Vertreibung der Familie und Übernahme des Wohnhauses durch Wilhelm Pieck war der Verbleib unbekannt bis das Bild in den 80er Jahren in den Kunsthandel Berlin West gelangte.

Ein weiteres, aber undatiertes Blumenstilleben ist als Rückwand für Hänschs Kohlezeichnung „Berliner Dorfkirche“ erhalten: In einem Becherkelch vor dunkelgrüner Wand und auf einer das Grün reflektierenden schwarzer Lackfläche steht ein Strauß roter Rosen, zu seiner Rechten ein kleiner Bilderrahmen mit Männerporträt und ein geöffnetes Porzellanschälchen. Das Ölbild ist mit relativ breitem Pinsel auf die Rückseite der Presspappe gearbeitet.

Aus Briefen Hänschs ist bekannt, dass er in den Wintern der 40er Jahre mehrere Blumenstilleben malte, da die Witterung ihn von Studien in der Natur abhielt. Der Verbleib der Arbeiten ist unbekannt.

4. Einschätzung der Ankaufskriterien von Landschaften Johannes Hänschs bis 1945

Das Unprätentiöse der Motive und der angelegten Perspektiven bieten einen wortlos selbstverständlichen Zugang zum Landschaftsbild Johannes Hänschs. Eine bis an die Bildkante vorgetragene Nähe thematisiert zyklischen Veränderungen unterworfenen Landschaft und erweist sich als offenes, in geistiger Durchwanderung nachvollziehbares und gleichzeitig verlässliches Gelände. Hierfür orientiert Hänsch seine Landschaften an den ästhetischen Seherfahrungen des Bürgertums seiner Generation. Er garantiert im Festhalten am Raum einen naturgleichen Ausgangspunkt der Betrachtung.

Das Angebot Hänschs, in der Betrachtung einer seiner Landschaften auf Zeit zum Teilhaber am Dargestellten werden zu können, beinhaltet den wiederholbaren Genuss seiner künstlerischen Leistung³⁷⁰. Hänsch verwehrt eine abschließende Niederlegung der Betrachtung, indem er kein inhaltlich zu fixierendes Finale benennt; statt einer einmaligen Erkenntnis bietet die Landschaft eine unbegrenzte Anzahl von Kontaktaufnahmen dialogischer Qualität: Das Gemälde ist im Wohnraum jederzeit präsent gegenüber sinnlicher Ortung. In der Einbringung von individuellen Erfahrungen des Käufers in die betrachtende Auseinandersetzung kommt es zu seiner Zusammenarbeit mit dem Maler. Es erfolgt ein suggestiver Austausch, der den Käufer in seiner Lebensgestaltung bestätigt. Hierbei ist dieser sich der Diskrepanz zwischen seinen Vorstellungen eines Lebens mit der Natur und seiner Teilhaberschaft an der Weiterentwicklung der industriellen Gesellschaft bewusst.

Die Bildmotive bestätigen dem Käufer geografische Heimat und nationale Eingebundenheit. Über die Darstellung von Anpflanzungen an Wegen und in der Flur wird Landschaft als gewachsener und im Gleichklang mit anderen landschaftlichen Elementen stehender Kontext vorgestellt; die integrative Darstellung bezeugt einen sinnstiftenden Eingriff in die Natur mit Gegenwartswert. Sie versichern dem Betrachter aktuell, dass Landschaft sein Werk ist.

Die Käufer erkennen in Hänschs Landschaftsauffassung ihre Empfindung einer progressiven Annäherung an Natur; beim Ankauf wird das Gemälde für sie zum Ausdruck einer markierten Zeit.

Hänschs Landschaften verbildlichen die Lebensstrategie auch der Käufer: sie verlangen nicht nach Utopien, sondern erwarten die Umsetzung ihrer Vorstellungen in der Gegenwart.

Zukunftsversprechen können ihnen bei der Bewältigung erfahrener Wirklichkeit nicht helfen. Im künstlerischen Angebot gegenwärtiger, keinesfalls exzeptioneller Landschaften stellt Hänsch sich einem Anspruch auf Einmaligkeit des Erlebnisses Landschaft entgegen. Der Ankauf einer solchen Landschaft belegt die Hoffnung des Käufers, Entwicklungskapazitäten im Werk des Malers für sich in Anspruch nehmen zu können: Künstler wie Käufer verstehen an die Bejahung von Entwicklungsfähigkeiten gebundene deutsche Kunst als Beweis gestaltbarer Modernität.

Die Hochschätzung Johannes Hänschs liegt auch im Wissen der Käufer begründet, dass dieser alle deutschen Landschaften zum Thema seiner Malerei macht. Die Mitnahme der Gemälde bei Wohnortwechsel sichert die gesellschaftspolitisch unabhängige, visuelle Abrufbarkeit mentaler

³⁷⁰ vgl. K. Scheffler, 1910: „Es ist eben wieder die Zeit, wo die Bewohner der Großstadt...glauben..., Naturschönheit gäbe es nur auf berühmten Punkten, ... vom Aussichtspunkt aus...: ohne seltene Gegenstände kommt ihr Naturgefühl nicht in Schwung. ... Aber es gibt in der ganzen Welt keine Naturschönheit, die höheren Grades wäre als die, die man auch daheim haben kann.. ... Dieses Bewusstsein ist Voraussetzung des rechten, Genussreichen Naturgefühls.“ ...“ weil die entdeckten Naturschönheiten nichts sind, als Reflexe innerer Harmonie“.

Werte.

Das angekaufte Werk gehört zum Gesamtvolumen einer malerischen Erfassung Deutschlands. Das Interesse an einem bewussten Eintreten für eine gemeinsame Nation verbindet Hänsch und Käufer aller Regionen Deutschlands. Ihr Verständnis von Heimat umschließt die persönliche geografische Ortung und den gezielten Ankauf entsprechender Landschaftsmotive. Dieses Käuferanliegen mündet in thematische Aufträge.

Johannes Hänschs Entwicklungsfähigkeit ist Kriterium seiner Jahrzehnte umfassenden Präsenz auf den Großen Berliner Kunstausstellungen; in den ersten Jahren als mehrfach geehrter Hochschüler, in den folgenden als Meisterschüler der Klasse für Landschaftsmalerei vertreten, kann Hänsch anschließend in seiner gesamten Schaffenszeit als Künstler beweisen, dass seine Werke Käuferinteressen entsprechen. Der Marktwert seiner Landschaften zeigt sich auch in den Hänsch möglichen Preisforderungen, die zum Beispiel über die Preislisten der Ausstellungen des „Künstlerbund Berliner Norden“ dokumentiert sind.

Ankaufskriterium ist die Gewissheit, ein Qualitätsprodukt und eine Wertanlage zu erwerben. Hänsch kann Interessenten in Regionen seiner Aufenthalte einen Nachweis seines Könnens über die Dokumentation seiner Ausstellungstätigkeit in Katalogen geben; die Ablesbarkeit seiner kontinuierlichen Tätigkeit erhöht den Marktwert auch zukünftiger Werke. Seine Angabe der Vereinsmitgliedschaft in den Ausstellungskatalogen unterstreicht den Fortbestand seiner Anerkennung einer akademischer Prägung. Die Erneuerung dieser öffentlich ablesbaren Aussage wird geschätzt.

Das handwerkliche Können ist für den Käufer am themenbezogenen, systematischen Aufbau des Motivs und dem in der Berliner Landschaftsklasse erlernten, aktualisierten Einsatz der Malmittel ablesbar. Die malerische Abklärung der Adhäsion Hänschs zum Landschaftsort bleibt in der Pinselführung nachzuvollziehen.

Hänschs sich verändernde Wahrnehmung von Landschaft führt zur kompositionellen und maltechnischen Erweiterung seiner Darstellungen. Im differierenden Einsatz von Malwerkzeugen und Malmitteln gelingt ihm eine Formulierung des Zeitempfindens, das ihn und seine Käufer verbindet. Sie erwerben Fassungen schon in der deutschen Romantik geläufiger Motive, die sich jeweils in der Art ihrer maltechnischen Umsetzung als modern qualifizieren.

Hänsch ist sich der Tatsache bewusst, dass die einmal jährlich stattfindende „Große Berliner Kunstausstellung“ die Umsetzung eingeforderter Aktualität verzögert. Er löst dieses Problem, indem er in privater Initiative über Berliner Galerien und in Ausstellungen des „Künstlerbund Berliner Norden“ in der Stadt, sowie in regionalen Ausstellungen zum Beispiel in Schlesien aktuelle Werke zeigt. Sein Anspruch auf bildnerische Vergegenwärtigung von Progression findet hier in zeitlich und konzeptionell begrenzten Ausstellungen einen angemessenen Rahmen.

Hänsch entzieht hierdurch auch dem Staat Möglichkeiten, erwünschte Kunst als politisches Steuerungsmittel in die Privathaushalte einzubringen: Im Ausstellungsbesuch und im Werkkauf opponiert der Privatmann gegen vorgebliche Pflichten eines Deutschen, als öffentliche Person zu funktionieren. Er betont in der individuellen Gestaltung seines Wohnraumes mit Werken Hänschs den Wunsch, zumindest in der Privatsphäre unabhängig von staatlichen Ansprüchen leben zu können. Er spricht dem Staat das Recht ab, Einfluss auf seine mentale und emotionale Orientierung zu nehmen.

Die privaten Abnehmer verstehen sich als Teil einer deutschen Gesellschaft, die von regionaler Differenzierung und sozialer Schichtung geprägt ist. Sie begreifen sich im System erwerbbarer Positionen, gesichert im Zusammenhalt der Familie und Nachbarschaft und aus inhaltlichen Anlässen heraus am öffentlichen Geschehen Mitwirkende. Auf diesem Verständnis deutscher Zugehörigkeit basiert das anhaltende Interesse am Ankauf künstlerischer Verarbeitung umgebender Landschaft wie im Werk Hänschs.

5. Fazit

Der Aufbau und die Darstellung meiner Untersuchungen zu dem Maler Johannes Hänsch und Berliner Malern seines Umfeldes setzte auf eine über die Bearbeitung von Primärquellen und Originalen zu gewährleistende Objektivität. Ziel war, Kenntnis über eine Berliner Malergeneration zu erlangen, die sich gleichzeitig und über Jahrzehnte parallel zu Künstlern heute großen Namens entwickelte.

Die Kgl. Akademische Hochschule für die bildenden Künste war ebenso wie der Verein Berliner Künstler vom Gegenwartsbetrieb geprägt. Eine zu Beginn der Untersuchung nicht erwartete Dichte künstlerischen Lebens an der Hochschule in Verquickung mit dem öffentlichen Leben der Stadt fand ihre sukzessive Parallele in der Lebensgestaltung der Berliner Absolventen der Klasse für Landschaftsmalerei: Eine erste Bestandsaufnahme zu Ausstellungen und Vereinszugehörigkeiten belegte die aktive Teilhabe am gesellschaftlichen Leben nicht nur des exemplarisch im Vordergrund stehenden Malers Hänsch: Wie ein roter Faden professionellen Verständnisses zeichnete sich die Struktur einer auf Beständigkeit setzenden Mitwirkung am Kunstgeschehen ab; in Kaiserreich, Weimarer Republik und unter der Diktatur der Nationalsozialisten verzichteten diese Künstler nachweislich nicht auf ihre künstlerische Präsenz. Damit geht der Zeitumfang ihres Engagements in Deutschland oft weit über die Präsenz von Künstlern hinaus, die heute als Avantgarde dieser Zeit in Deutschland einen großen Namen haben.

Es stellte sich die Frage nach den Gründen ihres künstlerischen Selbstverständnisses und ihres Erfolges - bis heute. Denn eine Kenntnis dieser erklärte die Relevanz der zukünftigen Ermittlung weiterer Künstlerlebenswerke aus Johannes Hänschs beruflichem Umfeld.

Johannes Hänsch gehörte weder zu seinen Lebzeiten noch nach 1945 zu den Berliner Künstlern, die in der ersten Reihe der öffentlichen Aufmerksamkeit standen; jedoch belegen allein die von mir bisher ermittelten Dokumente, dass Hänsch zu den inhaltlich interessanten Malern gerechnet wurde – nur so lässt sich beispielsweise seine Benennung in Beschickungen und Ausstellungsbesprechungen der Großen Berliner Kunstausstellung verstehen. Wenn also als Fakt gegeben ist, dass seine präsentierten Werke selten denen anderer, mit ihm ausgebildeten Kollegen überlegen waren, stellt sich die Frage, wieso er sich am Berliner Markt und regional darüber hinausgehend kontinuierlich halten konnte – hingegen Berliner Künstlern, die heute der Avantgarde zugerechnet werden, eine angestrebte andauernde Darstellung ihrer Kunst Schwierigkeiten bereitete. Künstlerische Angebote der letztgenannten Künstler wurden als zu radikal empfunden; das emotionale und auch intellektuelle Abreißen einer gemeinsamen Verständigungsbasis führte zu Verkaufsmisserfolgen und zum Verlust einer Kenntnis ihrer künstlerischen Ziele in der Öffentlichkeit. Von der anderen Seite betrachtet hieß dies für Johannes Hänsch und Maler seines Berliner Umfeldes: Sie gewannen am Markt durch Mäßigung; eine ihnen in der Ausbildung als Grundsatz vermittelte Bedingung gesellschaftlichen Mitwirkens verlangte, den Dialog mit dem Publikum anhaltend zu führen.

Hänsch gewann die Mitgestaltung gesellschaftlicher Verhältnisse über die Kontinuität seiner Verständlichkeit: Seine Gemälde trugen die künstlerische Aussage seiner Entwicklungen im Kontext mit dem jeweiligen kulturellen Umfeld seiner Abnehmer.

Jedoch folgten Hänsch und seine Kollegen keineswegs ideologischen Konzepten des Gemeinwohls. Gesamtgesellschaftlichen Interessen fühlten sie sich insoweit verpflichtet, als dass sie professionell einen Beitrag zur Entwicklung deutscher Kunst leisten wollten. Ihre Werke wandten sich innerhalb dieser Rahmenbedingung gezielt an das wohlhabende

Bildungsbürgertum, das sich in humanistischer Tradition gesellschaftlicher Formung und Förderung verpflichtet fühlte. Mäzenatentum wie das Schoenings für Hänsch als auch die Beschäftigung Hänschs als Mallehrer für die Tochter belegten, dass eine anhaltende Auseinandersetzung mit künstlerischen Entwicklungen durchaus zum Lebensstil der avisierten Käuferschicht gehörte.

Der Wunsch, Ursprüngliches an Ort und Stelle zu erleben, war in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg in der Berliner Künstlerschaft weit verbreitet.³⁷¹ Die Berliner Meisterschüler Johannes Hänsch, Rudolph Hacke und andere gelangten zur Gewissheit, im Deutschen Reich Ursprüngliches im Verständnis des Grundsätzlichen ermitteln zu können. Ihre Arbeit folgte der Zielsetzung, Deutschland als „neue Welt“ in seiner Vielfalt und Verbindlichkeit zu zeigen. Die Verwirklichung beständiger Entwicklung gelang über die Akzeptanz liberaler Prinzipien; die Bevormundung Dritter über Festschreibung von Erkennungsmerkmalen deutscher Kunst war ihrerseits ausgeschlossen. Die Gesamtheit künstlerischen Schaffens sollte das Spektrum moderner deutscher Kunst aufzeigen. Die Spanne wurde allein im unterschiedlichen künstlerischen Interpretationsansatz von Hänsch und Hacke deutlich. Auch Wildhagen und Türcke bestätigten mit ihren vornehmlichen Darstellungsinhalten deutschen Raumes den beruflichen Willen zu einer Etablierung deutscher Kunst; dieser beinhaltete nicht die Proklamation eines nationalen Notstandes, welcher eine Abschottung von Nachbarländern hätte folgen müssen.

Kernpunkt künstlerischen Selbstverständnisses war für Hänsch die eingeforderte, praktizierte und entwicklungsfähige Zugehörigkeit zum Bildungsbürgertum. Er sah seine Aufgabe in der bildnerischen Artikulation von Aktualität; in der Landschaftsmalerei wurde er handwerklich zum Übersetzer, geistig zum Interpreten. Damit beschränkte sich Hänsch auf bildliche Reform, die in meinen chronologisch erfolgten Bildanalysen ablesbar wurde. Hänschs subjektive Sichten stellten sich dabei durchgehend einer Versachlichung der Gesellschaft entgegen: Seine Bilder sind ein Plädoyer gegen die Entfremdung des Menschen durch Automation; das einzelne Werk wird zum einfühlsamen Appell, fremde Autoritäten bis hin zu Regierungen, kommerzielle Manipulationen durch staatliche Sanktionierung und Förderung, geistige Einschwörung auf endgültige Wahrheiten abzulehnen.

Seine Landschaften benötigten folglich keine Monumentalität in Inhalt und Größe und keine phrasenhaften Titel, um sich verständlich zu machen. Ob Hänsch Landschaften in den 20er Jahren betitelte, die im Bild Expressionen des Aufbruchs in eine optimistisch gesehene deutsche Zukunft trugen oder Werke der späten dreißiger Jahre, die auch in der Distanz eine Möglichkeit zum Umgang mit aktuellem Geschehen verbildlichen: der Titel blieb meistens begrenzt auf eine demographisch – jahreszeitliche Zuordnung.

Die Königlich Akademische Hochschule für die bildenden Künste in Berlin zeigte sich gegenüber Berliner Kunstäußerungen als prüfender Kritiker im Staatsauftrag. Der zunehmenden Differenz zwischen akademischen Lehrzielen und den diversen, über Medien als Bürgerinteressen dargestellten Erwartungen mußte die Hochschule in Verpflichtung auf ihre akademischen Gründungsgrundsätze entgegen treten. Sie sah sich als staatliches Institut der Heranbildung deutscher Künstler und insofern verantwortlich für die Wahrung des kulturellen Besitzes von Vergangenem, die Definition von Gegenwärtigem und die Thesenstellung von Anzubahnendem. Die Etablierung einer Gegenwartskunst unterlag in diesem Verständnis einem Wachstumsprozess sich bedingender Faktoren. Die Prüfung, Verwertung, Sicherung

³⁷¹ Vgl. hierzu: Hrsg. M.M. Moeller, Emil Nolde in der Südsee, Brücke – Museum Berlin, 1.3 – 26.5. 2002

künstlerischer Ansätze verblieb im Dialog, geriet jedoch über die exklusive Konstituierung des akademischen Senats in die Gefahr einer reduzierten Wahrnehmung.

Die Reden Anton von Werners belegen eindringlich sein Bemühen um eine wertende Bezugnahme zu hochschulexternen Kunstäußerungen. Er gestand ein, dass die Hochschule kein Monopol der Definition deutscher Kunst hatte - und sah sich genötigt, ein Recht der Hochschule auf künstlerische Definitionsbeiträge einzufordern. A. v. Werner benannte den akademischen Beitrag zur Konstituierung deutscher Kunst als unerlässlich in der Frage nationaler Findung. Sein Beharren konnte umso berechtigter erscheinen, als die zahlreichen künstlerischen Profilierungen nicht vermochten, einen aktuell überschaubaren Rahmen Berliner Kunst zu bilden. Es blieb Aufgabe der Hochschule, gemeinsame Interessen und Fragestellungen Berliner Kunst zu analysieren.

Für Johannes Hänsch und sein künstlerisches Umfeld zählte die Konsolidierung der Nation über bildnerische, zeitäquivalente Angebote an den Bürger³⁷²: Statt einer Abwendung von der Zivilisation strebte er danach, den Alltag der Moderne in Bezug zu nationaler Integrität zu setzen.

Während er zu Anfang seiner Karriere erfolgreich summarisch angelegte und symbolisch aufgeladene Landschaften wie „Allerheiligen“ anbot, folgten schon zu Beginn der 10er Jahre Landschaftssichten, die den Raum über Wegführungen zum Horizont erweiterten; der Betrachter wurde Ausgangspunkt der visuell zu erwandernden Landschaft. Nur wenige Jahre später gab Johannes Hänsch die verhaltenen Farben im Galerieton zu Gunsten einer analytischen Farbigkeit auf. Wiese, Wasser, Baumkulisse am Horizont werden zu Farbfeldern, die zwar im ersten Augenblick inhaltlich zu definieren waren, sich in ihrer kompositorischen Auflösung jedoch erst nach einer intensiven, wiederholten Betrachtung erschlossen; der in Inhalt und Farbigkeit „stimmigen“ Landschaft der Jahre um 1905 stellte Hänsch die Aufforderung zur Eigendefinition entgegen. Jedoch entfiel die Einführung des Betrachters in das Bildgeschehen über Staffagefiguren. Hänsch erkannte in ihnen eine inhaltlich determinierende „Hilfestellung“. Diese Qualität der Freistellung des Betrachters von Vorgegebenen unterschied Hänschs Bilder auch in den folgenden Jahrzehnten von Werken der Künstler seines Umfeldes³⁷³. Selbst bei Stadtlandschaften wie Hänschs „Potsdamer Platz“ reduzierte sich das Bildpersonal zu malerischen Farbflecken des Lichtspiels der abendlichen Szenerie.

In den rund ein Jahrzehnt später entstehenden Bildern plant Hänsch in seinen Übersichtslandschaften den Menschen in Entfernung zum Geschehen fiktiv als kompositorische Standortangabe ein. Wenn er ihm hier in der erhöhten Sicht vom Felsvorsprung oder Hang noch die Möglichkeit zusprach, im Abstand einen gesellschaftlichen Bezug zu unterhalten, so entfiel

³⁷² Kurt Albrecht und Hans Bremer, Künstler des Freundeskreises von Johannes Hänsch, sahen durchaus in der Bereisung europäischer Länder oder auch Nordamerikas die Möglichkeit, neue Welten für sich zu entdecken. Die Vorstellung, Europa verlassen und in „nicht zivilisierte Länder“ reisen zu müssen, um Ursprünglichem zu begegnen, teilten sie jedoch nicht. Ihr Lebensort war – unbenommen von Studienreisen in andere Länder – Deutschland.

Ernst Ludwig Kirchner (1880 – 1938) verfolgte ebenfalls eine Entwicklung seiner Werke auf der Grundlage und unter Voraussetzung der Naturerlebnisse: Die figurative Kennzeichnung der Bildmotive verpflichtete zur konkreten Auseinandersetzung mit visuellen Realitäten; der Zeichentransfer garantierte bildnerische Muttersprache.

H. Sedlmayr., Nationale Kunst, 1932, Stilform und Kunstwert, 162: „Will ein Künstler lebendig schaffen, so muss er von seiner Zeit sein und eine Muttersprache reden. Nur so gewinnt er Unmittelbarkeit, das Ausdauernde kann er nur schaffen, wenn er zuers t vom Augenblick und von einer Gegenwart ganz erfüllt ist.“

³⁷³ Exemplarisch sei hier als Gegenbeispiel der Maler von Stadtlandschaften Erich Martin Müller genannt. In seinen Werken „Feierabend: Leierkastenspieler im Berliner Krögel“, 1912 und „Unter den Linden“, um 1925, beide im Oktober 2003 im Berliner Kunsthandel, polarisiert Müller über das Bildpersonal den Raum. Während in der Figur des Leierkastenspielers noch eine zentrale Begründung der Bildkomposition benötigt wird, erscheinen auf der verschneiten Straße Unter den Linden mehrere Personen als figürliches Pendant zum sich scherenschnittartig abzeichnenden Reiterstandbild. In beiden Arbeiten wird die Stadtszenerie nur bedingt belebt. Vielmehr verpflichtet Müller den Betrachter zu einer bestimmten Blickführung.

dieses Zugeständnis in den zu Bildstreifen egalisierten Landschaften der 40er Jahre. Hier zeichnete sich über die Verwendung pastoser und gedeckter Farbtöne nun auch eine Hinwendung zur Abstraktion von real Gegebenen ab: Die Landschaften werden zum bildnerischen Raum, der nicht mehr betretbar ist. In den Vordergrund tritt die Farbe als eigenständiger Raumkörper.

Hänschs figurativ fast immer unbesetzte Landschaften fanden ihr Gegenstück in der Bloßstellung sozialen Blendwerkes im Porträt. Vorgegebene Strukturen und Stereotypen reflektierte er lebenslang im Selbstbildnis und verdeutlichte in ihnen die Ablehnung von gesellschaftlichen Festschreibungen. Seine Selbstporträts verdichteten sich zur Aussage über sein Verhältnis zu Staat und Mitbürger:³⁷⁴ Der schon 1897 begonnene Versuch einer Selbstwahrnehmung wird zur schonungslosen Darstellung des von Hunger, Alter und Krankheit gezeichneten Künstlers. Treffend fasst R. Haussmann zusammen. „Der Gegenständlichkeit wird durch das Aufzeigen des Nichtmehrübereinstimmens mit dem Sinn des Geschehens dadurch wieder ein gewissermaßen heimlicher Sinn verliehen, indem man durch das Hervorkehren des Lächerlichen, des Sinnlosen oder des Abstoßenden, also durch das Betonen von ethischen Mängeln, die nicht zur eigentlichen Darstellung gehören und sich mit dem Optischen nicht eigentlich decken ... eben eine höhere Welt erahnen lässt, von der der Darstellende ..ein Bewusstsein in sich tragen muss. ... Es gehört Mut dazu, eine Welt anzuschauen, eine Weltanschauung optisch zu gestalten.“³⁷⁵ Klischee und Wirklichkeit lösten sich endgültig von vorgeblichen Gemeinsamkeiten, als die Realität des Alltags die gesellschaftliche Aufgabe des Künstlers zerschlug: In den Wintermonaten 1944/45 fertigte Hänsch Porträts in großer zeitlicher Dichte und vergegenwärtigte als malerisches Tagebuch seinen seelischen und körperlichen Niedergang, sowie die Beobachterrolle des Isolierten auf sein menschliches Umfeld. In „Selbstbildnis im braunen Hemd“ wurde Hänschs malerische Herangehensweise in der Gestaltung von Farbenbewegungen als rhythmische Verweise Arbeiten Max Slevogts vergleichbar. Flächenrhythmische Erscheinungen erzeugen eine bildimmanente Existenz. Der Versuch visueller Annäherung im Prozess des malerischen, schichtweisen Aufbaus von Körpermasse bezeugte das beibehaltene Primat der findenden Konstituierung – welche Hänsch letztlich als Zwischenstadium und temporär limitierter Beleg kennzeichnete.

Hänsch traf nicht der Vorwurf, ohne Auseinandersetzung mit seinen künstlerischen Vorgängern gearbeitet zu haben – eine Unterstellung, die zur diffamierenden Ausgrenzung von Mitgliedern der Neuen Berliner Secession eingesetzt wurde. Stattdessen fanden sich in Werkbeschreibungen Wendungen wie „locker, spielerisch über das Bild gewürfelt, bunt, lebendig“ zur Beschreibung seiner Landschaften. Die Wortwahl suggerierte eine Leichtigkeit der kompositorischen Anlage und der persönlichen Einsicht in die Landschaftsdarstellung.

Hänsch war daran interessiert, dem Betrachter den Zugang zum Bildwerk zu erleichtern. Mit einer teils geradezu magischen Direktheit versetzte er den Betrachter in ein im Detail kenntliches Umfeld, dass ihm eine räumliche Ortung sichert. Diese Promptheit des Zugangs gewann für eine innerbildliche Auseinandersetzung Volumen; denn Hänschs Angebot zielte nicht auf eine reflexiv – intellektuelle Abstimmung ab: Vorraussetzung der Bildbetrachtung war die Akzeptanz einer

³⁷⁴ vgl. Dahrendorf, 318: „Der Intellektuelle...unterscheidet sich von anderen Menschen dadurch dass er mit vielen oder allen gemeinhin selbstverständlichen Bindungen gebrochen hat. So wird er ...befreit von den Rollenzumutungen von Familie und sozialer Schicht, Kirche und vielleicht auch Beruf. So entwickelt er dann die dynamische Synthese von Distanz und Zugehörigkeit, Entfremdung und Teilnahme, Kritik und Zustimmung, die seine Rolle bestimmt. ... Der kritische Intellektuelle steht am Rande der Gesellschaft, aber er bleibt in ihr. ... Selbst in die Disziplin von Herrschaft und Gehorsam nicht verwickelt, umkreist er diese mit scharfem, immer bedeutungsvollem Witz, und tut dies gerne. Er ist ein Ärgernis, aber eines, das sich sozusagen gerade noch in den Grenzen des Erträglichen hält – jedenfalls für die Herrschenden einer Gesellschaft, in der dieser Typus eines Intellektuellen gedeiht.“

³⁷⁵ R. Haussmann: Vorwort im Ausstellungsführer durch die Abteilung der Novembergruppe der Kunstausstellung Berlin 1921

körperlich zu verstehenden Einbringung in den Landschaftsraum. Das Befinden „vor Ort“ wurde zum Wirklichkeitsgarant und band jede emotionale und geistige Spekulation an die Realität des Augenblicks. Die Wiederaufnahme der Bildbetrachtung wurde zum jeweils aktuellen Abgleich mit der persönlichen Situation. Erst Ende der 30er Jahre erreichten kompositorische Anlagen der Landschaften, wie zum Beispiel in der Überblicksperspektive, Qualitäten eines Abstandes, der schließlich in den verschlossenen Arbeiten Hänschs in die Negierung landschaftlicher Verfügbarkeit für den Menschen mündete. Diese nicht in die Öffentlichkeit gelangenden Aquarelle und Ölskizzen verneinen in ihrer Komposition als Streifenbild eine räumliche Aufnahme des Menschen.

Gleichzeitige, künstlerische Orientierungen in Deutschland waren für Hänsch und sein Umfeld solange nicht Maßstab beruflichen Eigenverständnisses, wie sie sich an Idealisierung und Utopie auszurichten schienen. Der Idee einer Autonomie der Kunst konnten er und Künstler seines Umfeldes nicht folgen, da sie ihres Erachtens eine organisch gewachsene, offene Einflussnahme des Bürgers auf Kunst ausschloss. Das Gemälde wurde Mittel zur Modernität; es konnte - sollte es zur Evaluation beitragen, in seiner technischen und inhaltlichen Darbietung über das Angebot erlebter Inhalte nicht hinausgehen.

Diese Festlegung kann durchaus als taktisches Vorgehen Hänschs verstanden werden: Er verpflichtete sich und den Betrachter zur anhaltenden Wachsamkeit. Diese umfasst den Zwang zum Durchdenken einer vormals zum Werk ermittelten Sicht.

Hänsch erklärte mit seinen Werken dies zum Grundsatz für ein Mitwirken am gesellschaftlichen Leben. Sein künstlerisches Lebenswerk definierte ihn als Liberalen³⁷⁶ und gleichzeitig dokumentierte es eine selbstverständliche Auseinandersetzung mit der Nation.

Sein Interesse an einer bildnerischen Auslotung dessen, was zur jungen, nationalen Einheit gehörte, war nicht mit Nationalismus gleichzusetzen: Während in der Mythisierung des Natürlichen reaktionäres Verhalten der Nationalisten die Entfaltung liberaler Gesellschaftsformen zu verhindern und hierarchische Rangordnungen als Sicherungssystem persönlicher Rollen zu etablieren suchte, stellten sich der Nation bewusste Landschaftsmaler wie Hänsch dem entgegen. Eine Gegenwarts- und Zukunftsverwirklichung konstituierte sich ihres Erachtens ausschließlich im individuellen Einsatz, die historisch und räumlich gewachsene Landesstruktur als Einheit mit Bestand in der Gegenwart künstlerisch zu fassen. Hierüber definierte sich ihr Verständnis von Modernität.³⁷⁷

Künstlerkolonien boten Hänsch in der Gastrolle Reflektionsanlässe; so suchte er Künstler auf Rügen, an der Ostseeküste und bei Worpsswede auf³⁷⁸, wo sich zeitweilig gleichzeitig Willy Dammasch, Ludwig Kath, Lehmann – Brauns, Carl Saltzmann und Hänschs ehemaliger Mitstudent in der Meisterklasse Carl Krafft aufhielten. Sein Verbleib auf Dauer war ausgeschlossen; Hänsch zog sein künstlerisches Entwicklungsvermögen aus demographischer Bewegung. Bei jedem Ortswechsel konstituierte sich mit der Adaption an die neue Umgebung ein weiterentwickeltes Wertesystem. Seine Aufenthalte in landschaftlichen Räumen boten ihm

³⁷⁶ Marion Gräfin Dönhoff, Dankrede zum Erasmus-Preis für „Die Zeit“, Die Zeit, 21.9.1979 : „Er muss immer wieder alles von neuem durchdenken, es verwandeln, vieles ergänzen, manches weglassen, um im Einklang mit der Geschichte zu bleiben, die ja ein Prozess ist und kein Zustand. ...denn für den Liberalen gibt es kein System, das einen befriedigenden Endzustand garantiert.“

³⁷⁷ Vgl. hierzu H. Sedlmayr., Nationale Kunst, 1932, 152: „Das Nationale in der Kunst ... ist ein Generalnenner des geschichtlichen Gesamtschicksals einer Nation ... Das repräsentative Talent ... will das Nationale nicht versinnbildlichen; das tut es nebenher, wie von selbst. Versinnbildlichen will es das rein Menschliche, das nicht zeitlich und örtlich bedingt, sondern ewig und allgemeingültig ist.. Damit dieses gelinge, muss das Talent bodenständig sein; denn je erfolgreicher das Unendliche gestaltet werden soll, um so fester muss der Künstler im Endlichen wurzeln.“

³⁷⁸ vgl. Gerhard Wietek, Deutsche Künstlerkolonien und Künstlerorte: W. Hablik, Dücker, Leistikow, Schönleber und Bracht, Kalkreuth und Kallmorgen, Vogeler und Corinth besuchten z. Bsp. Sylt regelmäßig.

ein grundsätzliches Lebensgefühl dosierter Unabhängigkeit. Die Vergewisserung gesellschaftlicher Relevanz seiner Arbeiten über Verkäufe sicherte ihm finanzielle Freiheiten, regelmäßige Präsenz auf Ausstellungen förderte die Marktstabilität seiner malerischen Angebote.

Hänsch lehnte eine Zuordnung zu politischen Gruppen ab, da sie vom Bestand ihrer Führerschaft abhängig gemacht hätte: Er strebte „Nicht - Elite sein“ an, denn dies versprach, ausdauernd in Deutschland mitwirken, Bestandsrecht behaupten, neu Aufgenommenes interpretieren, totalitäre Forderungen ablehnen und Kunst im Prozess entgegen stellen zu können.

Die Verwirklichung des Dialogs zwischen Künstler und Publikum schloss jedoch auch die Möglichkeit eines gesellschaftlichen Rückzugs ein, wenn die Realisierungschancen für Kommunikation sanken. Hänschs Bevorzugung eines privaten Lebens in den 30er und 40er Jahren nach Werten der gewählten, privaten Bezugsgruppe trug die Ablehnung der Gefolgschaft unbestimmter, nationaler Ziele als Person des öffentlichen Lebens in sich.

Die Nationalsozialisten gewahrten in Hänsch einen Künstler, der Ziele akademischer Ausbildung weiterhin verfolgte. Hänschs Gemälde der 30er und 40er Jahre waren - im Gegensatz zu einer an alle Gesellschaftsgruppen sich richtenden Kunst nationalsozialistischer Ideologie und ihrem Ziel der Überwindung der Unterschiede für eine organische, von den gleichen Ideen getragenen Volksgemeinschaft - spezifisch auf die Käufergruppe des Bildungsbürgertums ausgerichtet. Da seine Bildinhalte den angestrebten Bildcharakter exemplarischer Heimatdarstellung für die öffentliche Volkserziehung verweigerte, rechneten die kulturpolitisch Verantwortlichen ihn zur Gruppe zu duldender Altkünstler. Seine anhaltende Ausstellungstätigkeit und seine Verkaufserfolge erregten jedoch politische Aufmerksamkeit, da sie auf ein unerwünschtes Bürgerinteresse an Kunst schließen ließen, die Indoktrination verwehrt. Hänschs Niederschrift aktueller Wahrnehmung schuf Bildräume, die ein nicht erwünschtes Konkurrenzbild von Authentizität erzeugten. In der Annahme, dass die nationalsozialistisch geprägte Jugend keine privaten Abnehmer mehr sein würden und mangels Verkauf in der Konsequenz Werke Hänschs an Bedeutung verlören, konnte seine Ausstellungstätigkeit akzeptiert werden. Seine Werke sollten für die Geschichtsträchtigkeit Deutschlands Beispiel geben, auf der die Diktatur vorgab aufzubauen.³⁷⁹

Modernität im Verständnis von aktueller Verarbeitung des Zeitgeschehens konnte Hänsch in seinen letzten Lebensjahren privat verwirklichen. In Ablehnung der als deutsch definierten Kunst der Nationalsozialisten arbeitete er an einem für die Öffentlichkeit verschlossenen Werk und für den ortsgebundenen, zeitlich begrenzten Markt privater Abnehmer.

Die im Bundesarchiv in Berlin vorliegenden und erst nach der Disputation für eine Auswertung einsehbaren Briefwechsel zuständiger Behörden mit Hänsch belegen die organisatorischen Schwierigkeiten seines Alltags; einige Fakten können das sich im Kapitel 2.5.5 der Dissertation abzeichnende Verhalten Hänschs konkretisieren:

1935 muss Hänsch in der Geschäftsstelle des Landesleiters Berlin seine berufliche Qualifizierung nachweisen, um weiterhin als anerkannter Künstler geführt zu werden. Er benennt als Ausbildungsstätten die Handwerkerschule in Berlin und die „Kunstschule des Westens“³⁸⁰ Allein der von Hänsch bis Oktober 1938 immer wieder verzögerte Nachweis seiner Abstammung

³⁷⁹ Vgl. hierzu auch P. Adam, 95: Zitat aus „Die Kunst im Dritten Reich, Juli/August 1937, 19, Hans Kiener: „In verständlicher Weise ausdrücken: „Vom deutschen Künstler aber verlangt der Führer, dass auch er sich löse aus der Vereinsamung, dass er aufgeschlossen zum Volke sprechen wolle; dies müsse sich schon in der Wahl des zu gestaltenden Themas äußern, das volkstümlich und verständlich und im Rahmen des heldischen und heroischen Ideals des Nationalsozialismus bedeutend sei; es müsse sich äußern im Bekenntnis zum Schönheitsideal des reinrassigen, nordischen Menschen.“

⁹⁷: Zitat aus: „Nationalsozialistische Monatshefte“, September 1939, 830; Walter Horn, „Vorbild und Verpflichtung“: „Die Kunst hat den Auftrag erhalten...einer politischen Zeitwende die großen und dauernden Sinnbilder zu schenken...“

³⁸⁰ handschriftlicher Aktenvermerk als Gesprächsprotokoll auf der schriftlichen Vorladung, 19. 10 1935.

und der Fragebogen der Reichskammer der bildenden Künste zu seiner politischen Einstellung und damit künstlerischen Tauglichkeit im Dritten Reich werfen ein Licht auf die Konditionen künstlerischer Präsenz. So wird Hänsch 1938 in den Vorstand der Allgemeinen Deutschen Kunstgenossenschaft (ADK), Ortsverein Berlin gewählt; ein Vollzug über Eintrag ins Register wird jedoch ausgesetzt, da Hänsch trotz wiederholter Anmahnung keinen Ariernachweis vorlegt. Ein Briefwechsel Mitte der 30er Jahre zu Hänschs Steuerpflicht im Hinblick auf die Anzahl verkaufter Werke verdeutlicht, dass auch auf diesem Wege eine staatliche Kontrolle versucht wurde. Ob für Farbe, Leinwand, Rahmen oder einen Studienaufenthalt – ein jeweiliger begründeter Antrag war erforderlich, der Auskunft über die Zielsetzung malerischer Arbeiten gab. 1942 enthält ein Schreiben Hänschs an die Reichskammer als Legitimierung seines Anspruchs auf Material schließlich die Aufzählung seiner Vereinszugehörigkeiten. Im November 1942 füllt Hänsch handschriftlich einen Fragebogen für die Aufnahme in die Reichskammer der Bildenden Künste aus, Er verneint eine Mitgliedschaft in der NSDAP oder einer ihrer Gliederungen und bezeichnet sich als Mitglied Nr. 118 des Fachverbandes „Bund deutscher Maler und Graphiker“. Er führt als Ausstellungsorte seiner Werke „Jetzt die Akademie der Künste Berlin“ und den Verein Berliner Künstler“ auf. Werke von ihm würden sich auch im öffentlichen Raum befinden: „Luftfahrtministerium, Kulturministerium, Ministerium für Unterricht und Erziehung“³⁸¹.

Johannes Hänschs über Jahrzehnte vorgenommene, hundertfache Gegenwartsadaption stellt einen Fächer künstlerischer Summanden vor, der künstlerische Abgleiche - sei es mit Tendenzen des Jugendstils und des Impressionismus während der Ausbildungsjahre, des Expressionismus und der Sachlichkeit in Deutschland in seinen Arbeiten als freier Künstler – integriert: Das einzelne Werk tritt in die Reihe kontinuierlicher Definition einer deutschen Landschaftsmalerei. Die tagebuchartige Dichte seines Werkes erklärt Landschaft zum Beschreibungssystem tagesaktueller Authentizität.

Es ist in diesem Zusammenhang interessant, dass auch die heutige Nachfolgerin der Königlich Akademischen Hochschule für die bildenden Künste, die Berliner Universität der Künste (UdK), weiterhin dafür eintritt, bildnerische Leistungen ihrer Studenten der Öffentlichkeit vorzustellen. Neben privaten Initiativen des freien Kunstmarktes wie Künstlerkolonien gab und gibt es also anhaltend staatlich geförderte, akademische Konzepte zur Erneuerung der Kunst in Deutschland. Die UdK setzt in der Präsentation von Schülerarbeiten die Tradition der unter Anton von Werner durchaus auch als öffentlicher Rechenschaftsbericht zu verstehenden Werkschau fort. In den aktuellen, künstlerischen Auseinandersetzungen an der UdK lassen sich inhaltliche Parallelen zu Hänschs Ausbildungszeit im Hinblick auf eine Befragung der Bedeutung von Herkunft, Zugehörigkeit und, heute zusätzlich der Thematik der Globalisierung finden, zum Beispiel in den Werkpräsentationen ³⁸² im Foyer Hardenbergstraße. Nicht zu übersehen ist ein plakativer Vortrag von Inhalten, die Verantwortung gegenüber dem Ort, an dem man lebt, beanspruchen. Landschaft wird auch heute nicht freigegeben für eine monumentalisierende oder globale Verwertbarkeit, sondern in der kompositorisch eindeutig angelegten Raumzuordnung mit dem Ort und Moment künstlerischer Umsetzung zwingend verkoppelt. Es scheint darüber hinaus, dass Landschaft umso verbindlicher wird, als die Erfahrung realer Landschaften zunehmend als exotisches Erlebnis verstanden wird.

³⁸¹ Bundesarchiv Berlin, Unterschrift und Datum vom 28.11.1942

³⁸² Jahresabschlussausstellung Sommer 2003, Tag des offenen Ateliers 18. Juli 2003, Ausstellung von Arbeiten aus den Meisterschülerklassen Sommersemester 2003

In der dichten Verbundenheit Hänschs zum Aktuellen steckt utopische Vision: er definierte über sein Eintreten für eine individuelle Analyse gesellschaftlicher „Befindlichkeiten“ eine romantische Ideen tradierende Vorstellung von machbarer, natürlicher und kultureller Symbiose des Menschen mit seinem Lebensumfeld.

Die Gewalttätigkeit der modernen deutschen Gesellschaft und ihre aktive bildnerische Ablesbarkeit hingegen vermittelte Hänsch über seine Porträts. Dass er bei der Darstellung von Persönlichkeit nicht umhin konnte, Kritik bis hin zu Zynismus in die Gesichter einzuschreiben, dürfte erklären, warum Hänsch - neben selten integrierten Staffagefiguren in Werken früher Jahre- der Darstellung von Individuen in der Landschaft keinen Raum gab. Der Mensch verblieb als integriert mitzudenkender Betrachter, wurde in späteren Werken distanziert Überblickender und schließlich in den verschlossenen Bildern axialer Mittelpunkt der Drehscheibe Landschaft. Ein absichtsvoll kaum oder inhaltlich nicht mehr erklärter Vordergrund blieb inhaltliches Instrument. Es trägt Hänschs inhaltliche Schlussfolgerungen einer Mittelbarkeit von Landschaft.

Die Ergebnisse bisheriger Recherchen zeigen, dass die Determinanten von Hänschs künstlerischen Lebensweg auf Künstler seines Umfeldes übertragbar sind. Es dürfte lohnend sein, den Wert dieser „Leisen“, auf breiter Basis akademisch angelegten Reform deutscher Kunst weiter zu verfolgen. Allein die zur Zeit regional aber auch über die Grenzen Deutschlands hinausgehenden Bemühungen³⁸³, zum Beispiel Frankreichs und Polens, die vor Ort in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts anhaltend tätigen Künstler dem Publikum bekannt zu machen, verweisen auf ihre komplexe Präsenz.

Erste, meist auf privatem Engagement fußende, schließlich von den lokalen Amtsträgern unterstützte Ausstellungen und Vereine belegen das wachsende Interesse an einer Kenntnis dieser Maler. Neben gewerblichen Galerien bemühen sich seit einigen Jahren auch Museen und Städtische Galerien wie in Rosenheim über Konzepte wie „Expressiver Realismus, Künstler der verschollenen Generation“³⁸⁴ die Leistungen von Künstlern bekannter werden zu lassen, die „überwiegend Kriegsteilnehmer, ... nach dem II. Weltkrieg den Anschluss an die Moderne“ suchten.

Auch im Berliner Umland wird regionales Künstlerleben der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts immer häufiger thematisiert. So hat Stargard – unweit Neubrandenburgs - im Zuge der Sanierung seiner Burg ein Heimatmuseum etablieren können und unternimmt in Zusammenarbeit mit dem Marie Hager – Kunstverein Projekte, die sich den bis zu 250 Künstlern, die jedes Jahr um 1900 hierher kamen, widmen; unter ihnen immer wieder Eugen Bracht mit Schülern. Hänschs Zeichnung „Stargard“ bezeugt eine dieser Exkursionen³⁸⁵.

Dem Wissen um ein nicht zu rechtfertigendes Ungleichgewicht in der Darstellung realer Gegebenheiten in der Entwicklung deutscher Kunst entspricht die noch in den Anfängen befindliche wissenschaftliche Untersuchung von Leistungen lange vernachlässigter Künstler. Regionale Malerei und ihr privater Ankauf zu Lebzeiten der Künstler wird in ihrer Bedeutung für die Entwicklung der Moderne noch unterschätzt. Künstlerwerke der Avantgarde dürften einer Überprüfung auf ihre objektiv belegbaren Wertsetzungen und gesellschaftlichen Breitenwirkungen bis 1945 im Vergleich zu Künstlern des Mittelfeldes Stand halten können; Eine Anerkennung der Leistungen zum Beispiel Johannes Hänschs untermauert über

³⁸³ Im Hinblick auf die Erforschung künstlerischer Leistungen von Malern, die in Schlesien tätig waren ist insbesondere das Schlesische Museum zu Görlitz, Untermarkt 4 hervorzuheben. Es möchte mit „Partnern in Polen und Tschechien und für ein Publikum beiderseits der Grenze... Kontakte knüpfen...“ Museumsflyer 2002/ 2003

³⁸⁴ Hrsg.: Kulturstadt der Stadt Rosenheim, Kultursommer 2003, Veranstaltungsprogramm der Städtischen Galerie und Sommerakademie

³⁸⁵ „Monumente“ 7/8 in 2003, 24-25: Ein Berg und sieben Hügel

nachgewiesene Heterogenität die Tatsache, dass das Streben nach einer Entwicklung eigenständiger, deutscher Kunst als eine weitaus umfassendere Aufgabe verstanden wurde als bisher bekannt ist. Denn die Zielsetzungen der Absolventen der Berliner Akademie unter Anton von Werner standen nicht isoliert; allein das Dresdner, Darmstädter und Münchener Engagement im Ausstellungswesen – in dieser Untersuchung in seiner engen Verbindung zum Berufsbild der Berliner Künstler um Hänsch mehrfach nachgewiesen – verweist auf vergleichbare Interessenlagen in unterschiedlichen Regionen Deutschlands.

Meine Dissertation legt, thematisch bedingt, das Hauptgewicht auf die Berliner Verhältnisse. Sie konnte aus dem großen Spektrum künstlerischer Entwicklung in Deutschland die Darstellung nur eines Künstlerkreises aufzeigen. Gerade in der kulturpolitischen Aufgabenstellung der Hauptstadt des Kaiserreichs ist in konzentrierter Form ablesbar geworden, was als genereller Rahmen regionaler deutscher Entwicklungstendenzen zu berücksichtigen ist.³⁸⁶ Deutsche Landschaft stellt sich als eine pluralistische Entwicklung dar, die gerade in der Kontinuität ihrer Bandbreite entscheidend zum heutigen Verständnis der Moderne Beiträge leistete.

Die Recherchen zu Johannes Hänsch erklären ihn als einen Künstler, den es in seinem beruflichen Erfolg überall in Deutschland anzutreffen gilt; Dokumentenlage und Werknachweis zeichneten ihn vor anderen Berliner Zeitgenossen für eine exemplarische Untersuchung aus.

³⁸⁶ Hier wäre z. B. die umfassende Vorstellung der „Malerei in Sylt“ von Prof. Dr. U. Schulte – Wülwer zu nennen.

6. Werkverzeichnis

Die mit der Auflösung und kommerziellen Verwertung des Atelierbestandes in der Reichenbergerstraße beauftragte Galeristin berichtete von Regalen und Kladden mit mehreren tausend Arbeiten bei Übernahme des seit 1945 unberührten Bestandes. Annähernd alle erwerbbaaren Werke stammen in den endfünfziger und sechziger Jahren aus dieser Atelierrauflösung.

Die Galeristin behielt in ihrem Besitz sämtliche Preise, Urkunden, Briefe, Skizzenbücher, Zeichenmappen u.w. Hänschs. Anfang der neunziger Jahre befanden sich herausgeschnittene Skizzenbuchseiten als gerahmte Zeichnungen in ihrer Wohnung. Sie erklärte, die in ihrem Besitz befindlichen Briefe bei einem Umzug weggeworfen zu haben. Einige Fotos und Urkunden sowie Bücherpreise konnte ich kurz einsehen. Zur Aufnahme technischer Daten mehrerer in der Wohnung befindlicher Frühwerke Hänschs gab sie keine Erlaubnis. Es kann davon ausgegangen werden, dass diese Werke, die vorallem Zeichnungen der Ausbildungsjahre an der Berliner Hochschule unter Kallmorgen umfassen, ergänzt durch ein halbes Dutzend Gemälde, weitere Aussagen über den Ausbildungsweg Hänschs geben können.

Wie Zeitzeugen berichteten, befinden sich heute zahlreiche Werke Hänschs verkaufs- und kriegsbedingt in Amerika, Polen und Luxemburg: Hänsch verkaufte in den 20er Jahren an auswandernde Söhne der Ost- und Nordseeinseln und Küstenlandschaften, ab 1934 zunehmend Werke in Schlesien; nach 1945 gelangten zurückgelassene Werke Hänschs über einen in Seitendorf verbleibenden Bekannten nach Luxemburg.

Eine allgemeine Infragestellung darstellender Kunst als bildnerische Verarbeitung der Gegenwart bedingt eine Relativierung, teils Missachtung erbrachter, darstellender Leistungen vor 1945. Seit den 50er Jahren nehmen verschiedene Auktionshäuser Werke Hänschs wiederholt in ihr Angebot auf. In ihren Katalogen fehlen häufiger Angaben zu Maßen, Rahmung, rückseitiger Kennzeichnung und Herkunft. Nicht immer sind Abbildungen der zum Verkauf angebotenen Werke Teil des Katalogs oder archiviert worden. Käuferdaten sind nicht zugänglich.

In den 70er Jahren kommen Direktverkäufer hinzu, die als Erben über Arbeiten Hänschs verfügen. Ihnen ist der Nachvollzug der künstlerischen Intentionen Hänschs zum Teil nicht mehr möglich; sie verfügen auf Grund politischer Entwicklungen nicht mehr über persönliche Kenntnisse der dargestellten Thematiken.

Mit Beginn der 70er Jahre stellen regionale Zeitungen in Besprechungen ihren Lesern Galerieausstellungen vor und setzen Interesse an einer Information voraus. So berichtet 1972 das „Handelsblatt“ über eine Verkaufsausstellung der renommierten Galerie Paffrath: „Laut landläufiger lexikalischer Definition ist Topografie die Beschreibung eines Landes, seiner geografischen Formationen, einzelner Gebiete oder Ortschaften. Was die Galerie Paffrath jetzt unter dem relativ locker gefassten Titel *Topografische Motive in der Malerei* präsentiert, steht freilich nicht durchgängig unter dem strengen Diktat einer solchen Definition. ... Ein Beispiel dafür, wie weit der Begriff gefasst wird, liefert Johannes Haensch; hätte er seinen recht anonym wirkenden Landschaftsausschnitt aus dem Jahre 1925 nicht selbst als *Heidereuther See* bezeichnet, so würde man kaum versuchen, dieses Bild topografisch zu fassen. ... Die zuletzt genannten Bilder haben übrigens schon

bald nach der Eröffnung Käufer gefunden, wie überhaupt das Interesse des Publikums an dieser Ausstellung bisher recht lebhaft war... So selten wie die mehr oder minder zufällig lokalisierten

Motive sind freilich auch die topografischen Darstellungen um ihrer selbst willen. In den meisten Fällen behält die Malerei das Primat vor dem dargestellten Gegenstand... Hier kann die genaue Lokalisierbarkeit bestenfalls dem Ortskenner einen zusätzlichen Reiz bieten – die künstlerische Qualität aber dominiert unberührt von dergleichen Aspekten.“³⁸⁷

Andererseits lässt ein Gutachten von 1974 erkennen, welcher Bandbreite in der fachlichen Beurteilung Hänschs Werk ausgesetzt ist. Ein Gutachter argumentiert auf der Grundlage einer Durchsicht ausgewählter Ausstellungskataloge, offensichtlich ohne mit der Entwicklung der Berliner Landschaftsmalerei der ersten Jahrhunderthälfte hinreichend vertraut zu sein: „Werke dieses Malers waren weder in den maßgebenden etwa 20 Ausstellungskatalogen des Kunsthauses Lempertz in Köln verzeichnet, die von mir eingesehen wurden, noch in den eben so wichtigen Ausstellungskatalogen des Deutschen Künstlerbundes in Berlin. Auch in den amtlichen Münchener Kunstaussstellungskatalogen im Maximilianeum und in der Neuen Pinakothek 1935, 1936, 1938 (!), die nur Exponate gegenständlicher Richtung aufweisen, ist Hänsch nicht zu finden. Eben so wenig im offiziellen Ausstellungskatalog im „Haus der deutschen Kunst“ 1937. Taxwert des Hänsch – Bildes: derzeit 600 – 700 DM.“³⁸⁸ Seine Bezugnahme auf obengenannte Ausstellungsforen legt nahe, dass er eine Wertschätzung von Künstlerarbeiten an ihrer entweder einschlägigen politischen Zuordnung oder dem zu diesem Zeitpunkt in Westdeutschland anerkannten Kölner Kunsthaus misst. Es liegt die Vermutung nahe, dass die geografische Trennung Berlins und seine politische Sonderrolle, sowie die Verknüpfung historischer, Berliner Verhältnisse zur Beurteilung beigetragen haben.

In den 80er Jahren wächst das gesellschaftliche Interesse in Deutschland an einer erneuten Auseinandersetzung mit dem Bezug Individuum – Landschaft. Mit der Ermittlung persönlicher Bezüge geht eine erweiterte Bereitschaft zur Auseinandersetzung mit künstlerischen Interpretationen deutscher Landschaften vor 1945 einher. Dies führt zur Befragung und erneuter Wertschätzung gegenständlicher Ansätze in der Landschaftsmalerei. Gerade der Aspekt der Ortungsmöglichkeit wird für junge Deutsche wichtig, die mit der Bedeutung von „Heimat“ konfrontiert sind. Als zweite Generation wird es ihr möglich, neue Kontexte aufzubauen, ohne sich in die mit diesem Begriff negativ besetzte Assoziationskette nationalsozialistischer Prägung zwingen zu lassen.

Das zunehmende Interesse der jüngeren Generation dürfte es auch sein, das einen Kreis älterer Sammler 1984 veranlasst, in den Räumen des Vereins Berliner Künstler am Schöneberger Ufer „Werke aus dem Nachlass. Eine Sammlung in zwei Teilen“ unter privater Federführung vorzustellen. Vom 3. bis 14. März sind Werke verstorbener Mitglieder des VBK zu sehen, zu denen auch Johannes Hänsch und Franz Türke zählen. Allein an die 25 Arbeiten Hänschs werden seitens eines Berliners eingebracht. Zur Eröffnung führt Prof. Dr. Martin Sperlich in die Zielsetzung der Ausstellung ein. Der zur Zeit hauptsächlich historisch bedeutungsvolle Verein kann zwar außer einer räumlichen kaum weitere Unterstützung

bieten. Die erwünschte Zusammenarbeit zwischen Verein, Angehörigen verstorbener Mitglieder, Sammlern und einem Vertreter der Hochschule belegt jedoch nachdrücklich die Aussage einer fachlich hochrangigen Einschätzung der Ausstellungskonzeption.

³⁸⁷ Handelsblatt vom 18.4.1972, Jahrgang 27, Nr. 75, S. 13, monogrammiert: tra; „Kunstmarkt: Aus den Galerien: Paffrath, Düsseldorf“

³⁸⁸ Brief der Nebelhornbahn Aktiengesellschaft an C.H.F. Mattler vom 18.7. 1974 unter Beilegung des Gutachtens ohne Briefkopf und mit unkenntlicher Unterschrift: „Grundsätzlich sind wir nicht abgeneigt, ein solches Gemälde zu erwerben, jedoch sind unsere Preisvorstellungen mit einem Betrag von DM 500,00 begrenzt, bei freier Zustellung.“

Spätestens mit der politischen Wende und der Vereinigung Deutschlands ist das emotionale und intellektuelle Interesse an einer abbildbaren Konsolidierung der Nation Motiv für Konzeption, Ausstellungsbesuch, Wissensbedarf und Ankauf. Immer häufiger kommt es zu speziellen Verkaufsausstellungen, die sich dem Thema deutscher Landschaft widmen, eine Spezialisierung auf die Vertretung Berliner Künstler der Jahrhundertwende zeichnet sich ab. Einladungen, Eröffnungsreden und Preislisten zu den Ausstellungen geben Aufschluss über historische Zusammenhänge, wenn die Präsentation bestimmter Künstler gemeinsam erfolgt und verstärkt eine Vermarktung über Betitelung der Ausstellungen forciert wird. Ein seriös arbeitendes Haus am Gendarmenmarkt im Berlin Hilton erfasst Kunstwerke unter Bezug auf ihr historisches Entstehungsfeld und kommt zur gruppierten Präsentation von Künstlern, die den tatsächlichen Zugehörigkeiten über Vereine, Hochschule, Künstlergruppen entsprechen. So weist eine Verkaufsausstellung „Berliner Landschaftsmalerei um 1900“³⁸⁹ unter dem Titel „Künstler der Bracht – Schule“ 58 Werke auf, unter ihnen 3 Arbeiten Hänschs sowie Werke von R. Albitz, P. Vorgang, F. Wildhagen.

Mit ausgesprochen summarischem Charakter unternimmt ein Berliner Galerist der Kantstraße „Gemälde – Verkaufsausstellungen“ im Umland Berlins, die er fiktiven Titeln wie „Töplitz ideale Landschaft“³⁹⁰ unterstellt ohne den Veranstalter oder verantwortlich Zeichnenden zu benennen. Das Verkaufsflugblatt führt mehr als hundert Künstler auf, die mit Werken vertreten sind. Es gibt keinerlei Hinweise auf nachvollziehbare Zusammenhänge. Dennoch sind die Verkaufsausstellungen außerordentlich erfolgreich, schon kurz nach Eröffnung erwerben vor allem private Sammler zahlreiche Werke, sodass noch am Eröffnungstag Hängelücken aufgefüllt werden. Tempo und Höhe des Werkumsatzes lassen weder fotografische Dokumentationen noch Recherchen zu Werken zwecks wissenschaftlicher Dokumentation zu, wenn finanzielle Vorteile nicht ersichtlich sind.

Anhand der steigenden Preise in Auktionskatalogen und Galerieangeboten lässt sich die wachsende Wertschätzung von J. Hänsch und Künstlern seines Umfeldes ablesen. Während in den 50er Jahren der Erwerb von Werken Hänschs mit DM 50 bis DM 200 möglich war, werden inzwischen für seine Landschaften Preise bis Euro 3000 gezahlt, Tendenz steigend. In der letzten Zeit lässt sich ein Angebotsrückgang feststellen, der im Zusammenhang mit einer Entscheidung zum Verbleib der Werke in Privathand zu sehen ist.

Auf Wunsch ihrer heutigen Eigentümer sind hier aufgenommene Arbeiten Hänschs als Privateigentum im Codierungskürzel verschlüsselt. Bei Nachweis wissenschaftlicher Belange ist es über mich möglich, in Rücksprache mit dem Eigentümer, nähere Auskünfte zu erhalten. Ich bitte um Verständnis für diese Maßnahme, da nur auf der Basis von Zusicherung vertraulicher Regelung die Sichtung und Ablichtung der Werke möglich war.

Das Werkverzeichnis umfasst Arbeiten, die als belegbar ermittelt wurden. Grundlage sind Ausstellungskataloge, Auktionsverzeichnisse, Verkaufsofferten, Zeitschriften, Zeitungen, Zeitzeugenberichte und Auskünfte der Besitzer.

Die aufgezeichneten Werke annähernd aller Schaffensjahre ermöglichen, weitere Arbeiten Hänschs zu datieren und einem Entstehungskontext zuzuordnen.

Reihenfolge der Werkangaben:

³⁸⁹ 15.9. 2001 bis 12.1 2002, 1017 Berlin, Mohrenstraße 30, Preisliste, Einladung zur Eröffnung

³⁹⁰ 25.9 bis 10.10. 1999 in der Galerie Töplitz, Dorfstraße 2, 14476 Töplitz

Inventarnummer (A/Aquarell, M/Ölmalerei, Z/Zeichnung), Titel, Signaturangaben, Datum, Malmaterial, Malgrund, Maße in Zentimetern (Höhe x Breite), Informationen auf der Werkrückseite, Dependance, Art der Belegsicherung, Preisangaben im Angebot³⁹¹/ beim Ankauf in DM / Euro, Abbildungsnachweis.

Der Angabe von Signatur und Datum folgt bei geprüfter Vorlage des Werkes oder der Werkabbildung die Präzision des Schriftzuges.

Werke mit der finalen Angabe „Abb.“ zeigen den Besitz der Autorin an einer Fotografie an.

Legende

| | |
|--------|--|
| A.K. | Axel Kettner Auktionen und Kunsthandel Berlin 30, Lützow Platz 7 |
| A.C.K. | Privatbesitz, Berlin |
| B.M. | Privatbesitz, Berlin |
| BMB | Bolland & Marotz, Bremen |
| CVH | Carola Van Ham, Kunsthaus am Museum, Köln |
| E.R. | Privatbesitz, Berlin |
| GaG | Galerie am Gendarmenmarkt im Berlin Hilton |
| GBK | Große Berliner Kunstaussstellung |
| G.P. | Galerie G. Paffrath, Düsseldorf |
| H.M. | Privatbesitz, Gelsenkirchen |
| I. K | Privatbesitz, Raum Hamburg |
| J.E. | Privatbesitz, Berlin |
| KBN | Künstlerbund Berliner Norden |
| L.L. | Sammlung und Nachlass Lüder-Lühr |
| M.H.Z. | Privatbesitz, Berlin |
| NLS | Nachlass aus dem Atelierbestand Reichenbergerstraße; Nachlassstempel |
| OD | Ohne Datum |
| P.H. | Privatbesitz, Berlin |
| Pa.H. | Privatbesitz, Berlin |
| R. | Rahmen |
| R.Sch | Privatbesitz, Berlin |
| R.H. | Privatbesitz, Berlin |
| S..M. | Stadtmuseum Berlin (vormals: Berlin Museum) |
| Sp | Auktionshaus Leo Spik, Berlin |
| VBK | Verein Berliner Künstler (Katalog, Ausstellung) |
| VW | Auktion Volker Westphal KG, Kurfürstenstraße 75, Berlin 30 |
| W.B.M. | Privatbesitz, Berlin |
| W.W.M. | Privatbesitz, Berlin |

Signaturen von Johannes Hänsch

Johannes Hänsch signiert seine Werke unterschiedlich. In frühen Arbeiten schreibt er seinen Nachnamen mit „ae“. Als Abkürzung des Vornamens findet sich „J.“. Noch vor der

³⁹¹ 1875 – November 1923: Mark (M); 1.12.1923 – 1949: Rentenmark/Reichsmark (RM)

Jahrhundertwende benutzt Hänsch ein nebeneinander gesetztes „J H plus Jahresangabe“, teilweise ein verschränktes oder ineinander gesetztes J H, gefolgt von der Jahreszahl. In Abwandlung findet sich noch um 1920 die Verschränkung von J und H gefolgt von „änsch“. Um 1900 erfolgt außerdem eine handschriftliche Kennzeichnung in schwarzer Tusche mit J. Hänsch und Jahreszahl, erster bekannter Zeitpunkt der Schreibweise des Nachnamens mit „ä“. Häufig beschriftet Hänsch seine Gemälde auf dem rückseitigen Keilrahmen handschriftlich in Tusche, später in Blei- und Buntstift mit Titel, Datum, Namen.

Um 1907 beginnt Hänsch seine Arbeiten mit Joh. Hänsch zu signieren. Seltener kürzt er seinen Vornamen mit J. ab oder lässt die ersten drei Buchstaben seines Vornamens ohne Punktsetzung stehen.

Nach 1921 signiert Hänsch in der Regel mit Joh. Hänsch und Jahreszahl. Teilweise setzt er hinter seinen Nachnamen einen weiteren Punkt.

Angaben zur Signatur und Datierung erfolgen in authentischer Übernahme geprüfter Werke oder folgen, soweit es sich um recherchierte Signaturen in Auktionskatalogen handelt, den Angaben des Auktionators.

Angaben zu den Titeln folgen in Übernahme ihrer Schreibweise auf den Rückseiten der Werke oder den Katalogangaben; beispielsweise erscheinen Schreibweisen wie: Krumme Laake/ Lanke/ Lake oder Wuppartzsee/ Wuppatzsee/ Wupatzsee.

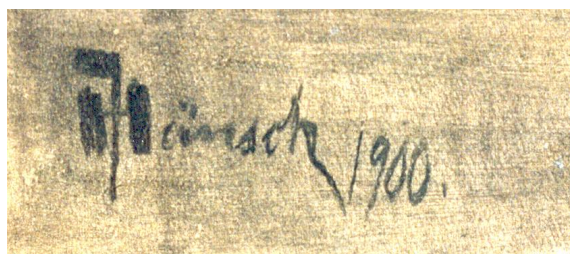
Signaturbeispiele



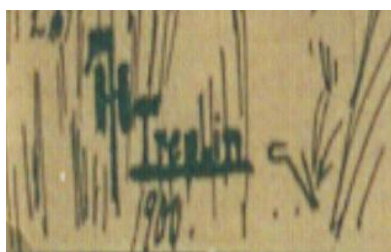
„Altar und Kanzel i.d. Dorfkirche zu Mariendorf“, 1898



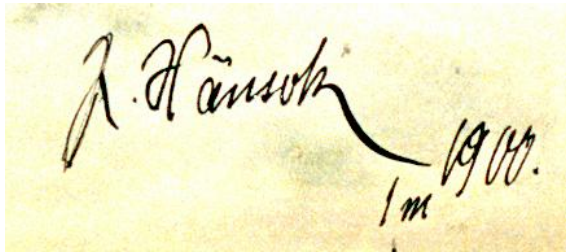
„Selbstbildnis als Student in Hemd u. Krawatte“, 1899



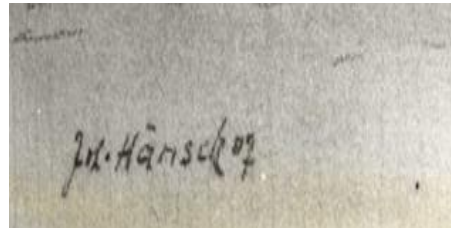
„Wehr unter Bäumen“, 1900



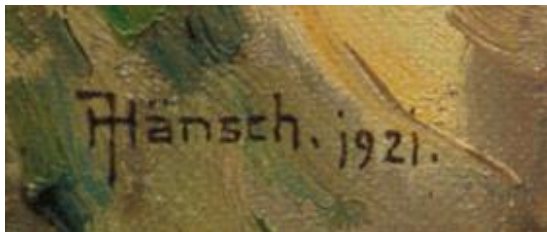
„Treplin“, 1900



„Entwurf für ein Wandbild mit Interieur“,
1900



„Landschaft mit tiefem Horizont u.
Windmühle u. Weiden“, 1907



„Sinkende Sonne“, 1921



„Spreewald“, 1924



„Dorf mit Kirche hinter Obstgarten mit Zaun“, 1934



Johannes Hänsch 1940.

Unterschrift der Fotografie „Bräutigam, Selbstbildnis als Hochzeiter“, 1940



Joh. Hänsch 1942.

„An der alten Spree“, 1942

6.1 Datierete Werke

1898

A/1898/1: „Altar und Kanzel in der Dorfkirche zu Mariendorf“, sign. u. dat. J. Haensch Pfingsten 1898 Mariendorf, Aquarell ü. Bleistift/Papier, 55 x 44,8; S.M. Inventarsiegel GHZ 66/21; Abb.



1899

Z/1899/1: „Stonsdorf“ 1. August, dat. 9 - 1/2 99, Papier/Bleist. 23,3 x 30,9, R.; P.H. : im Skizzenkonvolut an Hänsch – Zeichnungen erstanden; Abb.

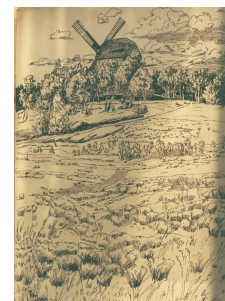


M/1899/2: „Selbstbildnis als Student in Hemd und Krawatte“, sign. u. dat., nebeneinander gesetztes J H 99, Öl/Pappe, 49,5 x 34,5; H.M.; Abb.



1900

Z/1900/1: „Treplin“, sign. u. dat. verschränktes J H Treplin 1900, Bleistift, schwarze Tusche, Deckweiß/Karton, 46 x 32; rückseitig: Entwurfszeichnung in Blei- u. Buntstift s. Z/1900/2; H.M.; Abb.



Z/1900/2: „Windmühle auf Anhöhe“, o. Sign., o.D., 46 x 32, Farbstift, Bleistift/Karton; Vorzeichnung zu umseitiger Federzeichnung von 1900, s. Z/1900/1; H.M.; Abb.



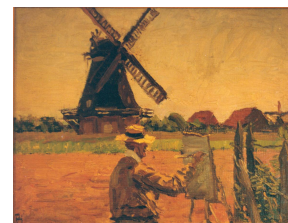
Z/1900/2: „Wehr unter Bäumen“, sign. u. dat. ineinander gesetztes JH 1900., Kohle/Karton, 78,7 x 54,6; H.M.; Abb.



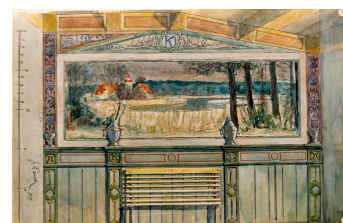
Z/1900/3: „Seelandschaft im Mondschein“, sign. u. dat., ineinander gesetztes JH 1900, Kohle, Kreide/ Papier, 27,5 x 28,3; H.M.; Abb.



M/1900/4: „Die Mühle malend“, sign. u. dat. ineinander gesetztes JH 00, Öl/Lw., 22,9 x 29,3; P.H.; Abb.



A/1900/5: „Entwurf für ein Wandbild mit Interieur“, handschr. in Tusche li. vertikal über Maßeinteilung J. Hänsch 1900., Aquarell/Papier, 32,9 x 53,2; H.M.; Abb.

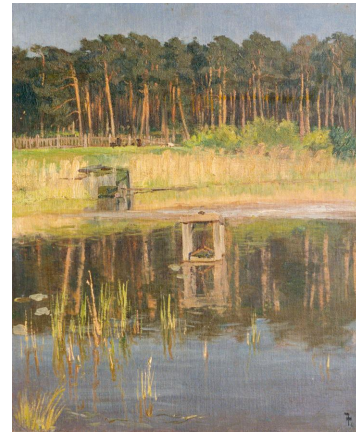


Z/1900/6: „Schiffe vor einem Kirhdorf“, dat.
28 T 1900 J ..., 12,9 x 23,3, R.; P.H.; Abb.



1901

M/1901/1: „Kiefernwald am See“, sign. u. dat.
ineinander gesetztes J H 01, Öl/Lw. auf
Hartfaser aufgezogen, 49 x 61,5, rückseitig:
LL 115; H.M.; Abb.



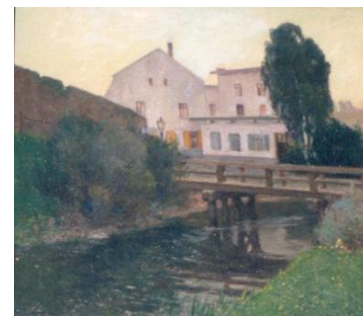
1902

Z/1902/1: „Frau, Kind, Alter über eine Brücke
zur Stadt gehend“, sign. u. dat. ineinander
gesetztes J H 1902., Kohle, Kreide/Karton,
45,4 x 41,6, R.; H.M.; Abb.

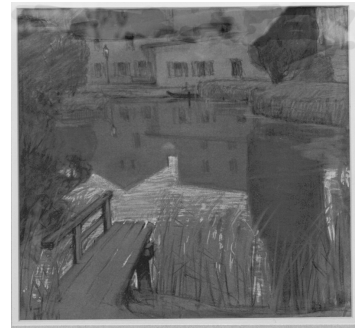


M/1902/2: „Wintersonne“, sign. u. dat. u. betitl.,
o. Angaben; GBK 1902, Saal 4, Nr. 420; o.Abb.

M/1902/3: „Bernau“. Holzsteg über Fluss zwischen
hohen Böschungen, im Hintergrund 3 weiße
Gebäude, vor dem linken Gebäude Laterne,
rechts von den Gebäuden eine große Birke,
sign., dat. 19 (02) Öl/Lw., 50 x 58;
SpMärz2000 Nr. 116, DM 1200.-; Abb.



Z/1902/4: „Bernau, Anlegestelle am Teich“,
sign. u. dat. ineinander gesetztes J H 02
verwischt, Kohle, Kreide/Papier, 38,4 x 41,
R.; H.M.; Abb.



1903

M/1903/1: „Hügelige Sommerlandschaft mit
blühendem Heidekraut“, rückseitig oben rechts
in Schreibschrift, schwarze Tinte: Joh. Hänsch
03., tiefer: 13.; Öl/Malkarton, 49 x 60; rückseitig:
NLS Joh. Hänsch ; Titel auf intaktem Klebezettel
Lüder-Lührs; 2 lange Kratzer im Vordergrund
links, abgeplatzte Farbe Vordergrund rechts;
SpMärz2000 Nr. 118, DM 1200.- ; Abb.



M/1903/2: „Sonntagmorgen“, sign. u. dat. u. betitl.,
o. Angaben, GBK1903, Saal 28, Nr. 316, o. Abb.

M/1903/3: „Raureif“, sign. u. dat. u. betitl.
o. Angaben; GBK1903 Saal, 27a, Nr. 317; o. Abb.

A/1903/4: „Sandstraße zum Dorf mit weißen
Begrenzungssteinen“, sign. u. dat. ineinander
gesetztes J H 03, Aquarell, Farbkreide/Papier,
32 x 39,5; H.M.; Abb.



**Z/1903/5: „Farbige Zeichnung mit Brücke“, dat.
sichtbar: 3, Farbstift/ Papier, 23 x 30,5, R.;
P.H : im Skizzenkonvolut an Hänsch – Zeichnungen
erworben.; Abb.**



Z/1903/6: „Zwei große Baumkronen vor einem Haus mit Zaun“, sign. u. dat. 03
ineinander geschränktes J H , Farbstift/Papier,
23,5 x 31, R., P.H.; Abb.



1904

M/1904/1: „Friedhof im Winter“, sign. u. dat. u.
betitl. , Öl/Lw., o. Angaben; GBK1904
Saal 16, Nr. 401, Katalogabb. S. 116



M/1904/2: „Dünenlandschaft“, sign. u. dat.
u. betitl., Öl/Lw., o. Angaben; GBK1904 Saal 10a,
Nr. 402; o. Abb.

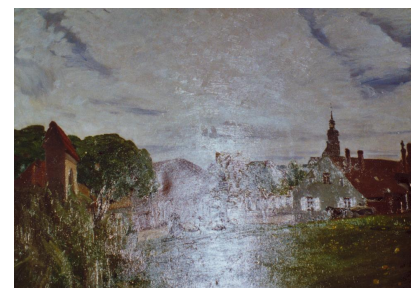
M/1904/3: „Flachlandschaft“, sign. u. dat.,
Öl/Lw., o. Angaben; GBK1904 Saal 23,
Nr. 403; o. Abb.

M/1904/4: „Ländliches Gasthaus“, sign. u.
dat. ineinander gesetztes J H 04, Öl/Malkarton,
47 x 68, rückseitig: LL; H.M. ; Abb.



1905

M/1905/1: „Kleinstadt mit Kirchturm“, sign. u. dat.
ineinander gesetztes J H 05, Öl/Lw., 44 x 60;
.Gemäldeverkaufsausstellung in Ferch am
Schwielowsee 25.3 16.4 2000, DM 1600.- ; Abb.



M/1905/2: „Allerseelen“, sign. u. dat. u. betitl., Öl/Lw., o. Angaben; GBK 1905, Saal5b, Nr.66; Katalogabb.



M/1905/3: „Friede“, sign. u. dat. u. betitl., Öl/Lw., o. Angaben; GBK1905, Saal 52, Nr. 365; o. Abb.

M/1905/4: „Schlesisches Dorf“, sign. u. dat. u. betitl., Öl/Lw., o. Angaben; GBK1905, Saal 3, Nr. 67; o. Abb.

1906

A/1906/1: „Fabrikanlage mit zwei Schornsteinen am Fluss“, Restzahl: 06, Aquarell, Deckweiß/Karton, 38,6 x 53; an der rechten Seite beschnitten; H.M.; Abb.



M/1906/2: „Blick in ein Kirhdorf mit roter Fabrik und weiter Landschaft“, ineinander gesetztes J H.06., Öl/Lw., o. Maße; ehem. Galerie P. Wall Berlin, sign. v. fremder Hand?; Abb.



M/1906/3: „Waldlichtung“, flache, verschneite Winterlandschaft mit kleinem Kirhdorf und Kiefernwald, sign. u. dat. (19)06, Öl/Karton, 61 x 79, rückseitig: Ausstellungsetikette, beschnitten; Sp526Okt83, DM 900.-; o. Abb.

M/1906/4: „In vollem Betrieb“, sign. u. dat. u. betitl., Öl/Lw., o. Angaben; GBK1906, Saal 8e, Nr. 366; o. Abb.

M/1906/5: „Weihnachten“, sign. u. dat. u. betitl., Öl/Lw., o. Angaben; GBK1906, Saal 6, Nr.367; o. Abb.

M/1906/6: „Rheinländisches Städtchen“, sign. u. dat. u. betitl., Öl/Lw., o. Angaben; GBK1906, Saal 7d, Nr. 368; o. Abb.

M/1906/7: „Brunnen im Kurpark, Aachen“, sign. u. dat. in einander gesetztes J H, rückseitig m. Bleist.: Joh. Hänsch 06, Öl/Malkarton, 47 x 68; H.M.; Abb.



1907

M/1907/1: „Abendläuten“, sign. u. dat. u. betitl., Öl/Lw., o. Angaben; GBK 1907, Saal 25; o. Abb.

M/1907/2: „Sommertag“, sign. u. dat. u. betitl., Öl/Lw.; o. Angaben; GBK 1907, Saal 25, Nr. 1204; o. Abb.

M/1907/3: „Sonnige Lindenallee“, sign. u. dat. u. betitl., Öl/Lw., o. Angaben; GBK 1907, Saal 38, Nr. 1636; o. Abb.

Z/1907/4: „Landschaft mit tiefem Horizont und Windmühle und Weiden“, sign. u. dat. Joh. Hänsch 07, Bleistift/Papier, 22,5 x 30; H.M. ; Abb.



Z/1907/5: „Windmühle am Dorf“, sign. u. dat.
Joh Hänsch 07, Bleistift/Papier, 22,5 x 30; H.M. ; Abb.



1908

M/1908/1: „Landschaft“, sign. u. dat. u. betitl.,
Öl/Lw., o. Angaben; GBK1908 Saal 18, Nr. 1109;
o. Abb.

M/1908/2: „Abend im Riesengebirge“, sign. u.
dat. u. betitl., Öl/Lw., o. Angaben;
GBK 1908, Saal 39c, Nr. 1792; o. Abb.
vermutlich identisch mit: „Abend im
Riesengebirge“, sign. u. dat. u. li. J. Hänsch. 08.,
Öl/Lw., 94 x 136, Besitz der Ostdeutschen Galerie
Regensburg (1998), nach Angaben des Sammlungs-
leiters G. Leistner Motiv des schlesischen Landshuter
Kammes nahe Hirschberg; Abb. in Wichmann, Hans,
S. 194.

M/1908/3: „Mondaufgang am Märkischen See“,
sign. u. dat. u. betitl., Öl/Lw., o. Angaben;
GBK1908, Saal 47, Nr. 1958; Abb. in :
Westermanns Monatshefte 1908



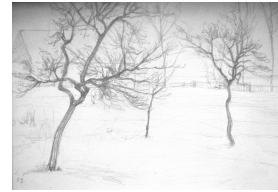
1909

M/1909/1: „Am Teich. Buckow“, sign. u. dat. u.
betitl., Öl/Lw., o. Angaben; GBK1909; o. Abb.

M/1909/2: „Gutshof“, sign. u. dat. u. betitl.,
Öl/Lw., o. Angaben; GBK1909; o. Abb.

M/1909/3: „Im Park“, sign. u. dat. u. betitl.,
Öl/Lw., o. Angaben, GBK1909; o. Abb.

Z/1909/4: „Drei dürre Bäume“. Bauernobstgarten im Winter, dat. 09., Bleistift./Papier, 19,6 x 28; P.H.; Abb.



M/1909/5: „Schlesische Landschaft“, o. Angaben; Intern. Kunstausstellung im Kgl. Glaspalast München 1909; o. Abb.

1910

M/1910/1: „Abendlandschaft (Westpr.)“, sign. u. dat. u. betitl., Öl/Lw., o. Angaben; GBK1910; o. Abb.

M/1910/2: „Aufsteigender Regen“, sign. u. dat. u. betitl., Öl/Lw., o. Angaben; GBK1910; o. Abb.

M/1910/3: „Hochwald“, sign. u. dat. u. betitl., Öl/Lw., o. Angaben; GBK1910; o. Abb.

1911

M/1911/1: „Buckow hinter Britz“, sign. u. dat. u. li. Joh Hänsch 1911, Öl/Lw., 41 x 53; rückseitig: Joh. Hänsch Berlin 1875 – 1945, Stempel: A. Schröter, Kunstmaterialien Charlbg, Hardenbergstr. 14; G.P.54Mär71, DM 1200; Katalogabb.



M/1911/2: „Dorfanger“ mit Bauernhäusern, auf dem Keilrahmen monogr. u. dat. 1911, Öl/Lw., 42 x 57; Sp550Okt89; DM 400.-

A/1911/3: „Gehöft mit blauem Dach“, sign. u. dat. Joh. Hänsch 1911, Entwurfszeichnung Aquarell ü. Bleist./Papier, 25 x 30; H.M. ; Abb.



A/1911/4: „Schilfgedecktes Gehöft vor Dorfteich“,
sign. u. dat. Joh. Hänsch 1911, 23 x 30; H.M.; Abb.



1912

M/1912/1: „An der Waldkante“ Seerosenteich
mit aufliegender Wildente inmitten herbstlich
gefärbter Laubbäume, sign. u. dat. u. betitl.
1912, Öl/Lw., 100 x 99, R., rückseitig: Reste des
Etikettes der GBK 1912; Sp521Jun82, DM 2000.- ;
o. Abb.

M/1912/2: „Schwarzwaldlandschaft“, sign. u.
dat. li. u. J. Hänsch 1912, Öl/Lw., 123 x 100;
GBK 1912, Nr. 3578;
A.K.Febr1963 Auktionsposten 537;
Sp537ca. Jun86, DM 900.-, rückseitig:
Dokumentation; o. Abb.

A/1912/3: „Kleine Brücke“, sign. u. dat. u. betitl.,
Aquarell, o. Angaben, GBK1912, von der
GBK angekauft für die Verlosung; o. Abb.

M/1912/4: „Im Tannengrund“, sign. u. dat. u.
betitl. Öl/Lw., o. Angaben; GBK1912; o. Abb.

A/1912/5: „Rötliche See- u. Himmelsstimmung“,
sign. u. dat. Joh. Hänsch 1912, Aquarell/Papier,
39 x 49,5, rückseitig: Nachlass 128; H.M. ; Abb.



M/1912/6: „Bei Schreiberhau“, sign. u. dat. u. betitl. „Winter bei Schreiberhau“, Öl/Lw., o. Angaben, Münchner Jahresausstellung v. Kunstwerken aller Nationen im Kgl. Glaspalast 1912, Saal 3, Kat. Nr. 627; GBK1913; o. Abb.

1913

M/1913/1: „Im Freudental“, sign. u. betitl., Öl/Lw.; XI. Intern. Kunstausstellung im Münchener Glaspalast. 1913, Saal 21, Nr. 1178; o. Abb.

M/1913/2: „Der Riesengrund“, sign. u. dat. u. betitl., Öl/Lw., o. Angaben; GBK 1913; o. Abb.

M/1913/3: „Am ersten Hause“, sign. u. dat. u. betitl., Öl/Lw. o. Angaben; GBK1913; o. Abb.

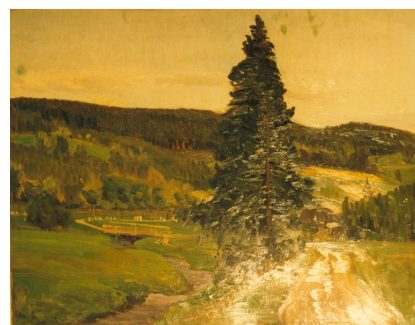
A/1913/4: „Gehöft hinter Sand- oder Misthaufen“, sign. u. dat. Joh. Hänsch 1913, Aquarell, Bleist./Papier, 22,5 x 30, rückseitig: Entwurf des Gehöfts aus anderem Blickwinkel, Bleist., o. D., o. Sig.; H.M. ; Abb.



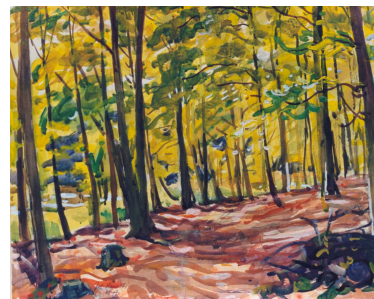
A/1913/5: „Ort hinterm Deich“, sign. u. dat. Joh. Hänsch 1913., Aquarell ,Deckweiß/Karton, 39,5 x 49, rückseitig: 147; H.M.; Abb.



M/1913/6: „Hügelige Landschaft mit Flusslauf und großer Tanne“, sign. u. dat. J.H.13., Öl/Malpappe, 49,5 x 65, rückseitig: Stempelnummer 305, handschr. in schwarzer Tusche Johannes Hänsch, Berlin XIII; Abb.



A/1913/7: „Laubwald im Sonnenlicht“, sign. u. dat. Joh. Hänsch 1913, Aquarell/Papier, 39,5 x 49,5, rückseitig: Nachlass 23; H.M.; Abb.

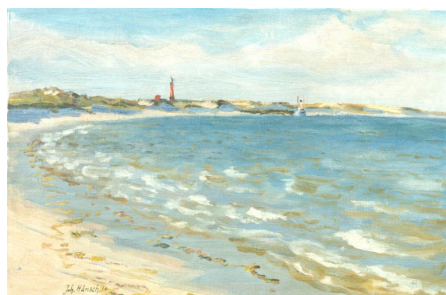


1914

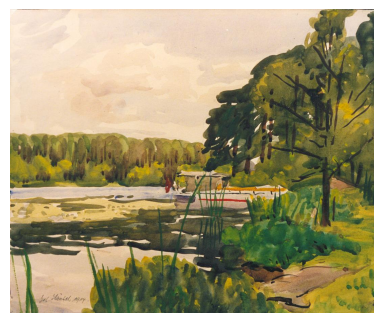
M/1914/1: „Märkisches Dorf (Prennden)“, sign. u. dat. u. betitl., Öl/Lw., o. Angaben; GBK1914; o. Abb.

M/1914/2: „Schlesische Landschaft“, sign. u. dat. u. betitl., Öl/Lw., o. Angaben; GBK1914; o. Abb.

M/1914/3: „Bucht mit Leuchtturm an der Ostsee“, sign. u. dat. Joh. Hänsch 14., Öl/Lw., 38 x 60,5; Galerie Bergemann Berlin, Okt. 1992; Abb.



A/1914/4: „Bewaldete Bucht mit Kahn“, sign. u. dat. Joh. Hänsch 1914, Aquarell/Papier, 39,1 x 49,3, rückseitig: Nachlass 40; H.M.; Abb.



1915

A/1915/1: „Gartentür“, sign. u. dat. u. betitl.,
Aquarell, o. Angaben; GBK 1915; o. Abb.

M/1915/2: „Am grünen Wald“. Städtchen
Hermsdorf, Weg zu den Grenzbauden
(Thüringen), sign. u. dat. (19)15, Öl/Lw.,
80 x 100, rückseitig mit Bleistift betitelt;
Sp591Dez99, Tafel 29, DM 1500.-; o. Abb.

M/1915/3: „Nebeliger Morgen bei Rohrbach“,
sign. u. dat. u. betitl., Öl/Lw., o. Angaben;
GBK 1913; o. Abb.

1916

M/1916/1: „Am kleinen Müggelsee“, sign. u.
dat. u. betitl., Öl/Lw., o. Angaben; GBK1916;
o. Abb.

A/1916/2: „Dampfer an der Anlegestelle“, sign.
u. dat. Joh. Hänsch 1916., Aquarell/Karton,
34,2 x 44,3, rückseitig: Nachlass 126; H.M. ; Abb.



M/1916/3: Titel unbek.; Münchener Jahres-
ausstellung im Königl. Glaspalast 1916; o. Abb.
(Sammlerhinweis H.M.)

1917

M/1917/1: „Selbstporträt mit Zigarre und rotem
Schlips“, sign. u. dat., ineinander gesetztes
J und H änsch 1917; Öl/Lw., ca. 50 x 60;
ehemals Eigentum H. M., verkauft an Frau T.,
Fotoübersendung an H. M. am 5.4.1999; Abb.



M/1917/2: „Kirchhof im Winter“, sign. u. betitl.,
Öl/Lw., o. Angaben; GBK 1917,
Ausstellungsort Düsseldorf; o. Abb.

M/1917/3: "Mühle u. Mühlengehöft der Familie
Adolf Paul Hänsch in Alt-Lichtenrade 25,
sign. u. dat. J. Hänsch 1917., Öl/Lw.,
59 x 77; Pa.H.; Abb.



M/1917/4: „Wintermittag (Eulengebirge)“, sign.
u. dat. u. betitl., Öl/Lw., o. Angaben; GBK 1917,
Ausstellungsort Berlin; o. Abb.

M/1917/5: „Alte Spree, Rahnsdorf“, Öl/Lw.,
o. Angaben; Münchner Kunstausstellung
im kgl. Glaspalast, Saal 11, Nr. 455; o. Abb.

1918

M/1918/1: „Tauwetter (Alte Spree)“, sign. u. dat.
u. betitl. Öl/Lw., o. Angaben; GBK 1918; o. Abb.

M/1918/2: „Regenwetter in Tiefensee“. Herbstliche
Landschaft mit Blick über stilles Gewässer auf den
Ort, sign. u. dat. 1918, Öl/Lw. 39 x 45, R.;
Sp533Jun85, DM 900.- ; o. Abb.

1919

M/1919/1: „Krumme Lanke im Sonnenlicht“, sign.
u. datiert 1919, Öl/Lw. 45 x 61, rückseitig:
NLS, R.; Sp528Mär84, DM 1800.- ; o. Abb.

M/1919/2: „Frühlingstag, Krumme Lanke“, sign.
u. dat. u. betitl. ineinander verschränktes
JH änsch. 1919, Öl/Lw., 58 x 77, rückseitig:
Joh. Hänsch. Berlin; R. Sch. ; Abb.



M/1919/3: „Wintertag (Michelsdorf im
Riesengebirge)“, sign. u. dat. u. betitl., Öl/Lw.,
o. Angaben; GBK1919; o. Abb.

M/1919/4: „Letztes Getreide Lübars“, sign. u. dat.
Joh. Hänsch. 19, Öl/Lw., 56 x 75,7; H.M.; Abb.

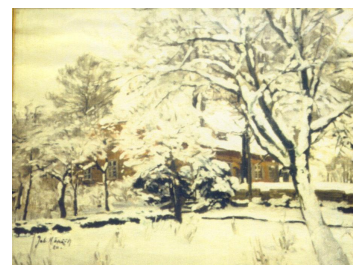


1920

A/1920/1: „Kleine Krampe“, Joh. Hänsch 1920,
Aquarell, 35 x 44, 5, rückseitig: Nachlass 47; H.M. ;
Abb.



M/1920/2: „Tiefverschneites Haus zwischen
Bäumen in großem Garten“, sign. u. dat. u. li.
Joh. Hänsch 20., Öl/Lw., 48 x 64;
A.K. in 2000 ; Abb.



M/1920/3: „Der Tornow auf Hermannswerder mit Blick auf Angler und die Eisenbahnbrücke in Potsdam“; o. Angaben zur Signatur, um 1920, Öl/Lw., 57 x 42 ;S.M. Inv. - Nr. GEM 85/1; Abb.



M/1920/4: „Ostsee“ Strandpartie mit Seetang und Brandung, monogr. u. dat. (19)20, Malkarton, 50 x 61, rückseitig: NLS; Sp520Mär82, DM 900.-, wiederholt angeboten in Sp528Mär84, DM 1200.- ;o. Abb.

M/1920/5: „Obersdorf an der Stillach“, sign. u. dat. u. betitl. Joh. Hänsch. 1920., Öl/Lw., 35 x 45,5, rückseitig:Titel; R.Sch.; Abb.



A/1920/6: „In der Düne“, sign. u. dat. Joh. Hänsch 1920, Aquarell/Papier, 34,5 x 44,5, rückseitig in Rot:10; H.M.; Abb.



M/1920/7: „Flusslauf im Wald“, sign. u. dat. J.Hänsch 1920, Öl/Lw., o. Angaben; R. Sch.; o. Abb.

M/1920/8: „An der Krummen Lanke“, sign. u. dat. u. betitl., Öl/Lw.; o. Angaben; GBK1920 ; o. Abb.

M/1920/9: „Heidereuter See“, sign. u. dat. u. betitl., Öl/Lw., o. Angaben; GBK 1920; o. Abb.

M/1920/10: „Juniblumen“, Joh. Hänsch 1920, Öl/Lw., 46 x 55, rückseitig: „Joh. Hänsch. Berlin. Juniblumen, Fräulein Schoening zugeeignet Januar 1922“, a. d. Rahmen Nr. 1353 und 21; J. E.; Abb.



A/1920/11: „Stadtmauer mit zwei Türmen und Brunnen, Joh. Hänsch 1920, Aquarell/Papier, 39 x 49, rückseitig: Nachlass 861; H.M.; Abb.



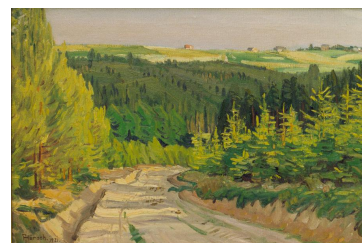
M/1920/12: „Warmer Regentag an der Löcknitz“, sign. u. dat. Joh. Hänsch. 1920, Öl/Lw., 60 x 80, R.Sch.; Abb.



1921

M/1921/1: „Schattiger Garten“, Bäume, Rasenrondell und blühende Blumenbeete in Villengarten, sign. u. dat. 1921, Öl/Lw., 100 x 121; Sp526Okt83, DM 1200.-; o.Abb.

M/1921/2: „Sinkende Sonne“ Kräutergrabenweg, sign. u. dat. u. betitl. ineinander geschränktes JH änsch. 1921, Öl/Lw., 41 x 60, rückseitig: Joh. Hänsch. Berlin., „Sinkende Sonne“ (Kräutergrabenweg), Rahmenstempel Künstlerbedarf, Berlin 62, Lutherstraße 46; R.Sch; Abb.



M/1921/3: „Märzabend am Freibergsee (Allgäu)“,
sign. u. dat. u. betitl., Öl/Lw., o. Angaben;
GBK1921; o. Abb.

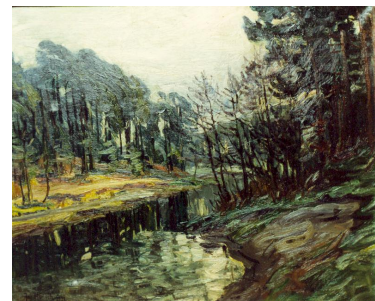
M/1921/4: „Klarer Wintertag an der Löcknitz“, sign.
dat. u. betitl., Öl/Lw.; o. Angaben; GBK1921; o. Abb.

M/1921/5: „Zimmerecke“, sign. u. dat. u. betitl.,
Öl/Lw.; o. Angaben; GBK1921; o. Abb.

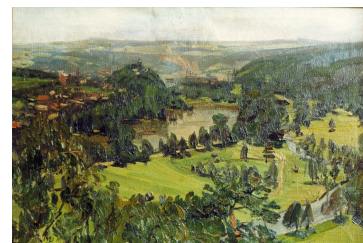
M/1921/6: „Kalkgrube“, sign. u. dat. ineinander
geschränktes JHänsch. 1921, Öl/Lw., 60 x 84;
J.E.; Abb.



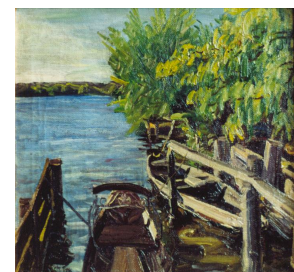
M/1921/7: „Nebeliger Dezembertag an der Löcknitz
nähe Erkner“, sign. u. dat. Joh. Hänsch 1921 ,
Öl/Lw. 52 x 64, rückseitig: Nr. 22, „Joh. Hänsch.
Berlin. Nebeliger Dezembertag an der Löcknitz“;
J.E.; Abb.



M/1921/8: „Greiz vom weißen Kreuz“, sign. u. dat.
ineinander geschränktes JH änsch 1921, Öl/Lw.,
40 x 60, rückseitig: Joh. Hänsch. Berlin und Titel,
restauriert oben Mitte, laut J.E.: Städtchen bei Gera;
J.E.; Abb.



M/1921/9: „Kähne am Straußsee“, sign. u. dat. Joh.
Hänsch. 1921, rückseitig: Joh. Hänsch. Berlin
und Titel, in Blau Nr. 17, Öl/Lw., 45 x 46,5; J.E.; Abb.



1922

M/1922/1: „Sommermittag an der Löcknitz“,
sign. u. dat. u. betitl., Öl/Lw., o. Angaben;
GBK 1922, Saal 10, Nr. 303; o. Abb.

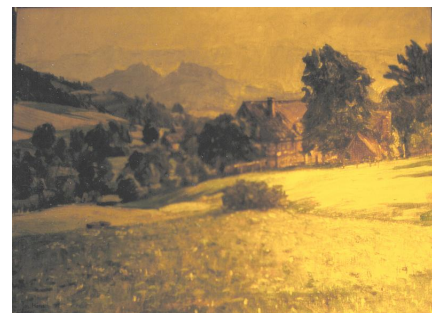
M/1922/2: „Wintertag an der Löcknitz“, sign.
u. dat. u. betitl., Öl/Lw., o. Angaben;
GBK 1922 Saal 10, Nr. 304; o. Abb.

M/1922/3: „Nebeltag am Kalkhaus“. Auf Wiese
und Dorfstraße Mädchen beim Hüten von Gänsen
u. Hühnern, sign. u. dat. 1922, Öl/Lw. 60 x 80, R.,
Sp539Dez86, DM 2000.-;
wiederholt angeboten in SP541Jun87; o. Abb.

M/1922/4: „Dunstiger Reiftag - Löcknitz“, sign.
u. dat. Joh. Hänsch. 1922, Öl/Lw., 60 x 74
rückseitig: Joh. Hänsch. Berlin. u. Titel;
J.E.; Abb.



M/1922/5: „Blick auf die Falkenberge im Riesen-
gebirge“, sign. u. dat. u. li. Joh Hänsch 1922.,
Öl/Lw., 60 x 84;
CVH171Mär97, DM 3500.-; Abb.

**1923**

M/1923/1: „Mittagssonne (Obersdorf/Allgäu)“,
sign. u. dat. u. betitl., Öl/Lw.; o. Angaben;
GBK 1923 Saal 12, Nr. 293; o. Abb.

M/1923/2: „Herbstnachmittag“, sign. u. dat. u.
betitl., Öl/Lw.; o. Angaben;
GBK 1923 Saal 12, Nr. 95; o. Abb.

M/1923/3: „Frühlingsnachmittag am Bach“, sign. u. dat. Joh. Hänsch 1923., Öl/Lw., 71 x 100; GBK 1923, Saal 12, Nr. 94; Ausstellung „100 Jahre Berliner Kunst“; VBK 1929; Besitz d. Künstlers; o. Abb.

M/1923/4: „Blumengarten mit Stockrosen“, sign. u. dat. u. li. Joh. Hänsch 1923., Öl/Malpappe, 60 x 80,5; BMB86Apr96, DM 5000.-, verkauft für DM 5600.-; Abb.

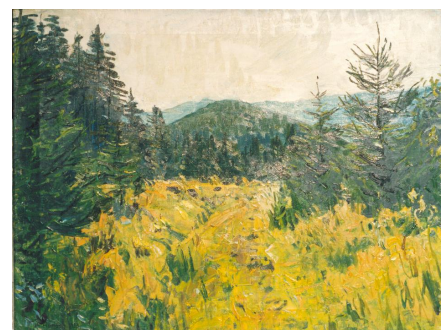


M/1923/5: „Blick auf den verschneiten Ort Seitendorf - Katzbach im Erzgebirge im Licht der Nachmittagssonne“, sign. u. dat. u. li. Joh. Hänsch 1923., Öl/Lw., 45 x 60; CVH171Mär97, DM 1500.- wiederholt: CVH180Jun98, DM 1800.-; Abb.



M/1923/6: „Warmer Wintertag“ im Gebirgs-garten-Blick auf Kirchhof im Riesengebirge, sign. u. dat. 1923, Öl/Lw. 60 x 80; Sp520Mär82, DM 1800.- o. Abb.

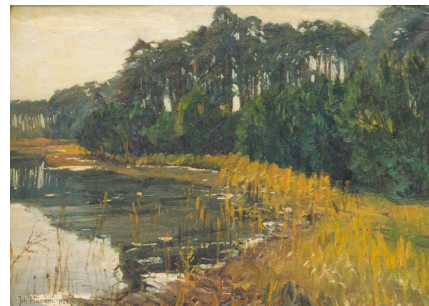
M/1923/7: „In den Bergen“ Seitendorf a./Katzbach, sign. u. dat. li. unten Joh. Hänsch.1923., Öl/Lw., 60,5 x 80,2, rückseitig in blauem Buntstift: Titel, Stempel: Nachlass Joh. Hänsch 114; in den 50er Jahren in Galerie in der Schlüterstr. gekauft für ca. DM 250.-; grundierte Lw. scheint am Horizont durch; W.W.M.; Abb.



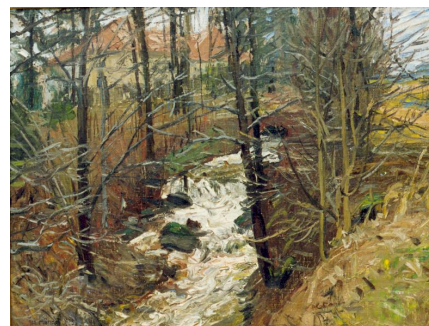
M/1923/8: „Wiesenweg zum Dorf“, sign. u. dat.
Joh. Hänsch. 1923, Öl/Lw., 44 x 60; R.Sch.; Abb.



M/1923/9: „Havelbucht“, sign. u. dat. Joh. Hänsch.
1923, Öl/Lw., 54 x 75, rückseitig: Restbeschriftung
Hänsch ‚futig 238‘; R.Sch.; Abb.



M/1923/10: „Bach im Harz“, sign. u. dat.
Joh. Hänsch. 1923, Öl/Lw. 60 x 80; R. Sch; Abb.



M/1923/11: „Die Nebelhorn - Bergstation“, sign.
u. dat. Joh. Hänsch 1923, Öl/Lw.; o. Angaben;
ehemals Sammlung Mattler; Abb.



M/1923/12: „Tauwetter im Riesengebirge“,
sign. u. dat. Joh. Hänsch 1923, Öl/Lw.,
59 x 78, R.; M.H.Z.; Abb.



M/1923/13: „Am Bach im Gebirgswald“, sign. u. dat. Joh. Hänsch. 1923., Öl/Lw., 42 x 60, rückseitig: Titel; R.Sch.; Abb.



1924

M/1924/1: „Dorfstraße im Frühling“, sign. u. dat. 1924, Öl/Lw., 61 x 79; A.K.; o. Abb.

M/1924/2: „Menzelteich, Seitendorf an der Katzbach“, sign. u. dat. u. betitl., o. Angaben; GBK 1924, Saal 5, Nr. 335; o. Abb.

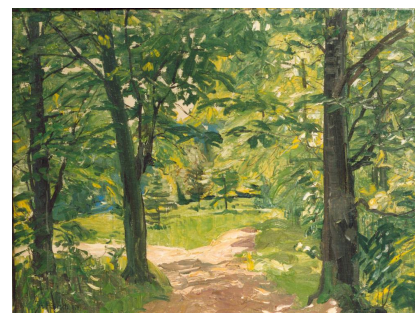
A/1924/3: „Blick über Felder und Wiesen“ auf märkisches Kirchdorf, sign. u. dat. 1924, Aquarell/Papier, 36 x 40, R. m. Passepartout; Sp499Dez76, DM 250.-; Abb.



A/1924/4: „Anhöhe mit Kloster“, sign. u. dat. Joh. Hänsch 1924, Aquarell/Papier, 39,5 x 50, hintere Deckpappe beschnitten, rückseitig in Rot: 182, H.M.; Abb.



M/1924/5: „Pfaueninsel“, sign. u. dat. unten li. Joh. Hänsch. 1924., Öl/Lw., 60, 5 x 80, 5, rückseitig in blauem Buntstift: 200; Ankauf 1954 in Berliner Galerie, Schlüterstr., ca. DM 150.-, W.W.M.; Abb.



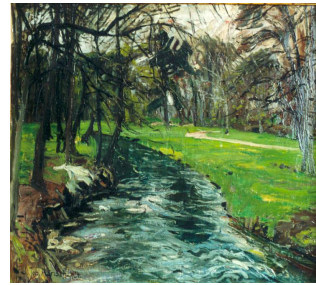
M/1924/6: „Aufziehende Wolken über sumpfiger Bucht“, sign. u. dat. Joh. Hänsch 1924, Öl/Lw., o. Angaben; ehemals Sammlung Mattler ; Abb.



M/1924/7: „Feld mit Stroharben“, Joh. Hänsch. 1924, Öl/Lw., 60,4 x 79,7, rückseitig: Nachlass 59. ;H.M.; Abb.



M/1924/8: „Im Schlosspark“ Niederschönhausen, sign. u. dat. Joh. Hänsch. 1924. Öl/Lw., 55 x 60, restauriert, rückseitig in Blau: 744; J.E. ; Abb.



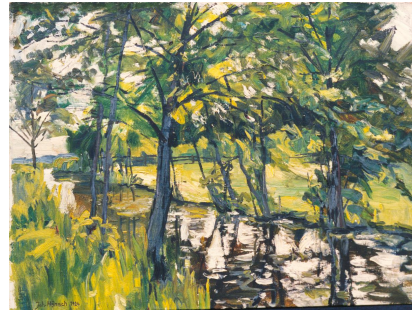
M1924/9: „Seitersdorf bei Hirschberg“ (Riesengebirge), sign. u. dat. Joh. Hänsch. 1924., Öl/Lw., 60,5 x 84,2 ;rückseitig: Titel, Nachlass 6; H.M.; Abb.



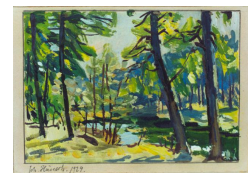
M/1924/10: „Kiefernwald am Wasser“, sign. u. dat. Joh. Hänsch. 1924. ,Öl/Lw., o. Angaben; ehemals Sammlung Mattler; Abb.



M/1924/11: „Spreewald“, sign. u. dat.
Joh. Hänsch. 1924, Öl/Lw., 60 x 80,5;
H.M.; Abb.



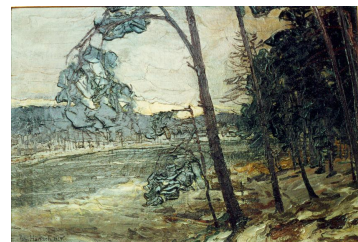
M/1924/12: „Spreewald - Studie“, sign. u. dat.
Joh. Hänsch. 1924., Öl/Pappe, 9,8 x 15; a.
Passepartout handschr. Widmung an R. Sch.
z. 16. Geburtstag; J.E.; Abb.



M/1924/13: „Waldsee mit Brücke
im Riesengebirge“, sign. u. dat. Joh. Hänsch.
1924, Öl/Lw., 60,3 x 84; H.M.; Abb.



M/1924/14: „Grunewaldsee Tauwetter“, sign. u.
dat. Joh. Hänsch. 1924., Öl/Lw., 44 x 60,
rückseitig: Titel u. Joh. Hänsch. Berlin; J.E.; Abb.

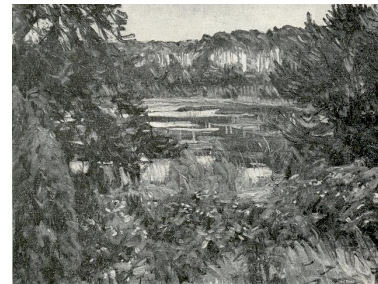


M/1924/15: „Blühende Obstbäume“, sign. u. dat.
Joh. Hänsch 1924, Öl/Lw., o. Angaben; ehemals
Sammlung Mattler; Abb.



1925

M/1925/1: „Der Heidereuter See“, sign. u. dat. u. li. Joh. Hänsch. 1925, Öl/Lw., o. Angabe, rückseitig : Jh. Hänsch. Berlin. „Heidereuter See“ Mai; „Handelsblatt“ vom 18.4. 1972
G.P.63Mär72, Katalogabb. S. 13



M/1925/2: „Kreuzung Potsdamer Straße und Lützowstraße“, o. Angaben zur Signatur, um 1925, Öl/Lw., 80,5 x 100,5, rückseitig:: Joh. Hänsch Berlin Potsdamer - Ecke Lützowstraße; S.M. Inv.- Nr. GEM 68/14; Abb.: „Berliner Morgenpost“,Sonntag, 13.2.1972, S. 32



A/1925/3: „Stürmende Wolken im Spätsommer“ über kleiner Hafenbucht, sign. u. dat. Joh. Hänsch 1925, Aquarell,Deckweiß/Papier, auf Karton gezogen, 34,4 x 44,4; H.M.; Abb.



A/1925/4: „Vollmond überm Gehöft“, sign. u. dat. Joh. Hänsch 1925, Aquarell, Deckweiß/ Papier, 39,5 x 49,8, rückseitig in Rot:106; H.M.; Abb.



M/1925/5: „Strauß mit Zeitschriften der *Gartenlaube*“, sign. u. dat. Joh. Hänsch. 1925, rückseitig. Joh. Hänsch. Berlin. 1925, Öl/Lw., 50 x 38; J.E.; Abb.



M/1925/6: „Vorm Gewitter“ Lübars, sign.
u. dat. Joh. Hänsch. 1925, Öl/Lw., 60,5 x 80,
rückseitig: Titel, Name u. Berlin; J.E.; Abb.

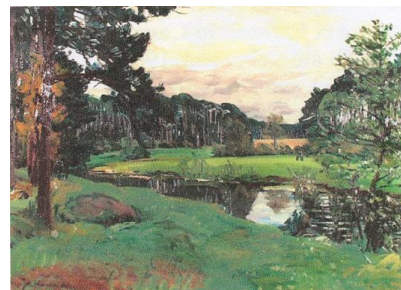


M/1925/7: „Neblicher Morgen bei Rohrbach i. R.“,
sign. u. dat. u. betitl., Öl/Lw., o. Angaben;
GBK 1925 Saal 4, Nr. 358; o. Abb.

M/1925/8: „Nasser Abend am Wupatzsee“,
sign. u. dat. u. betitl. Öl/Lw., o. Angaben;
GBK 1925 Saal 4, Nr. 59, o. Abb.

M/1925/9: „Sonne an der Löcknitz“, sign. u.
dat. u. betitl., Öl/Lw., o. Angaben;
GBK 1925 Saal 8, Nr. 60; o. Abb.

M/1925/10: „Märkische Landschaft mit Bachlauf“,
sign. u. dat. 1925, Öl/Lw., 60 x 80;
GaG 15.9.2001 – 12.1.2002, „Künstler der
Bracht - Schule, Berliner Landschaftsmalerei
um 1900“, DM 3.600.- ; Abb.



1926

M/1926/1: „Blick auf den Schlachtensee“ bei
Abendsonne, sign. u. dat. 1926, Öl/Lw., 96 x 135;
SP502Okt77, DM 800.-; o. Abb.

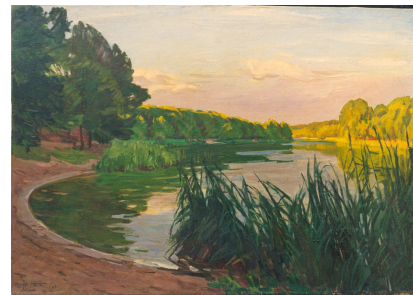
M/1926/2: „Nach dem Regen“, sign. u. dat. u.
betitl., Öl/Lw., o. Angaben; GBK1926; o. Abb.

M/1926/3: „Wintertag im Riesengebirge“, sign. u. dat. u. betit., Öl/Lw., o. Angaben; GBK1926; o. Abb.

M/1926/4: „Anna Zeller“, sign. u. dat. Joh. Hänsch. 1926, Öl/Lw., o. Angaben; M.H.Z. ; Abb.

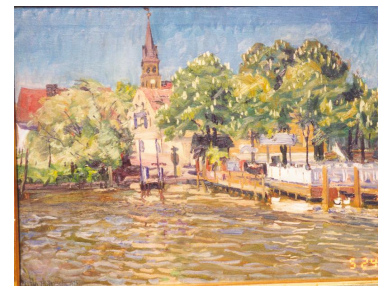


M/1926/5: „Warmer Abend am Schlachtensee I“, sign. u. dat. Joh. Hänsch. 1926., Öl/Lw., 94 x 137 rückseitig; Titel; H.M.; Abb.



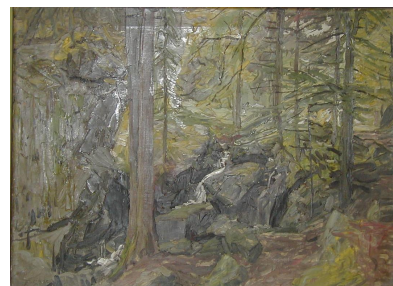
M/1926/6: „Ansicht von Fischbach/Au mit Kreuzberg“, sign. u. dat. Joh. Hänsch 1926., Öl/Lw., doubliert, 60 x 84; CVH167Jun96, DM 1800.-; o. Abb.

M/1926/7: „Rahnsdorf im Mai“ am Müggelsee, sign. u. dat. u. li. Joh. Hänsch 1926 (Ziffer 2 der Jahreszahl leicht verwischt), Öl/Lw., 61 x 80, rückseitig in schwarzer Tusche: Titel, Johannes Hänsch. Berlin. M 118; CVH168, Okt. 1996, DM 1800.-, identisch mit: „Rahnsdorf im Mai. Blick übers Wasser auf die Ortschaft, am Ufer blühende Kastanien“. Erwerbung WWM 1999 in Würzburger Galerie, DM 5500.-; Abb.

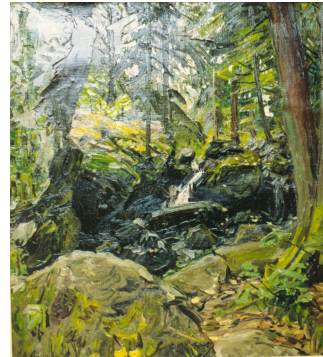


1927

M/1927/1: „Im Matzdorfer Grund“ I, sign. u. dat. u. betitelt Joh. Hänsch 1927, Öl/Lw., 60 x 80; Sp534Okt85, DM 950.-; wiederholt in Sp539Dez86; SpMär2000, Nr. 119, DM 800.-; H.M.; Abb.



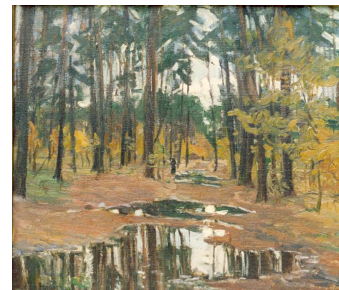
M/1927/2: „Im Matzdorfer Grund“ II, sign. u. dat. Joh. Hänsch. 1927., Öl/Lw., doubliert, restauriert, 70,5 x 60,5, rückseitig: Name, Berlin u. Titel, sowie in Blau Nr. 5., in Rot Nr. 24; J.E.; Abb.



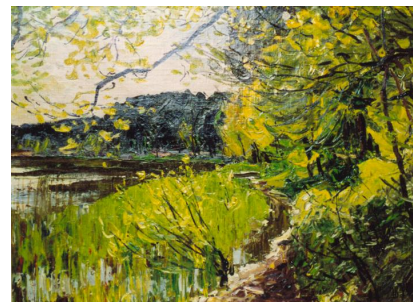
M/1927/3: „Märkischer See mit lichtem Kiefernwald und rastenden Bauern“, sign. u. dat. 1927, Öl/Lw., doubliert 61 x 83; Sp543Dez87, DM 2500.-; o. Abb.

M/1927/4: „Starker Schnee, Hochgebirge“, sign. u. dat. u. betit., Öl/Lw., o. Angaben; GBK1927; o. Abb.

M/1927/5: „Nach dem Regen“, sign. u. dat. Joh. Hänsch. 1927., rückseitig: Titel, Öl/Lw., 51 x 59; R.Sch.; Abb.



M/1927/6: „Erster Frühling am Schlachtensee“, sign. u. dat. Joh. Hänsch. 1927, Öl/Lw., 60 x 80, rückseitig: Name, Berlin u. Titel, sowie in Blau Nr. 7, in Rot Nr. 24; J.E. ; Abb.



1928

A/1928/1: „Saale bei Dornburg“, sign. u. dat.
Joh. Hänsch 1928., Aquarell, Deckweiß über
Bleistift/ Papier, 34,6 x 44,5, rückseitig: Titel;
H.M.; Abb.



M/1928/2: „Sommertag an der Löcknitz“, sign.
u. dat. u. betitl., Öl/Lw., o. Angaben; GBK1928,
Katalogabbildung unter Titel: „Sonnenuntergang
an der Löcknitz“, S.12; Abb.



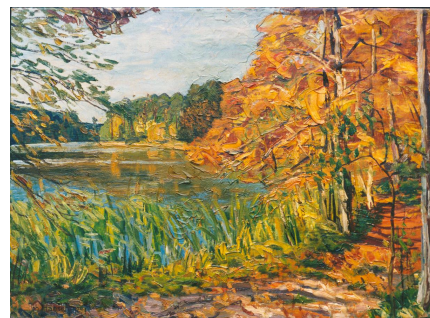
M/1928/3: „Riesengebirgstanne Fischbach“,
sign. u. dat., Öl/Lw., o. Angaben; GBK1928;
o. Abb.

1929

A/1929/1: „Liebau im Riesengebirge“, sign. u.
dat. Joh. Hänsch 1929, Aquarell/ Papier,
39 x 48,5 u. Rand, rückseitig: Nachlass 187,
möglicherweise auch „Grüssau“; H.M. ; Abb.



M/1929/2: „Herbst am Hellsee“, sign. u. dat.
u. betitl., Joh. Hänsch. 1929, Öl/Lw.,
60,7 x 80,6, rückseitig: Titel; H.M.; Abb.



M/1929/3: „Märzlandschaft“, sign. u. dat. u. betitl.
Öl/Lw., o. Angaben; GBK 1929 (Schloss Bellevue),
Nr. 48; o. Abb.

1930

M/1930/1: „An der Havel“, sign. u. dat. Joh. Hänsch. 1930, Öl/Lw.,
o. Angaben, rückseitig: Titel
Katalog der „Antiqua 84“, 13. Berliner Verkaufsausstellung, 1. - 9. Dez.; Galerie Peter Wall
Berlin, veranschlagt mit DM 4400.-, verkauft an
Privatkunden; Abb.



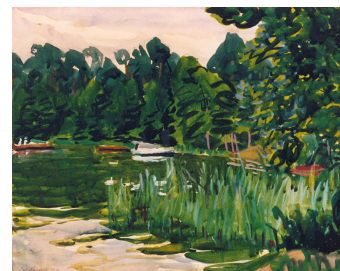
M/1930/2: „Bischofsroda bei Eisleben“ im
Thüringer Wald. Hohlweg in Tannenwald.
Zwischen den Stämmen Sonnenstrahlen,
sign. u. dat. 1930, Öl/Lw., 80 x 130;
Sp521Jun82, DM 1500.-; o. Abb.

M/1930/3: „Märkischer See“ mit bewaldetem
Ufer. Im Schilfgürtel ankernde Segelboote.,
sign. u. dat. 1930, Öl/Lw., 61 x 80;
Sp528Mär84, DM 1500.-; o. Abb.

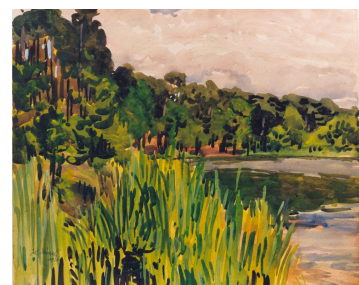
A/1930/4: „Wuppartzsee bei Erkner“, sign. u.
dat. Joh. Hänsch. 1930, Aquarell/ Papier,
34 x 43,8, rückseitig: Titel; H.M.; Abb.



A/1930/5: „Kleine Krampe schräg gegenüber
der Schillerwarte“, sign. u. dat. Joh. Hänsch.
1930., Aquarell/Papier, 34,7 x 44; H.M.; Abb.



A/1930/6: „Schilf am bewaldeten Wasser“,
sign. u. dat. Joh. Hänsch 1930., Aquarell/
Papier, 39,1 x 49; H.M. ; Abb.



M/1930/7: „Beim Dampfer -Hörnum“, sign. u. dat. Joh. Hänsch. 1930, rückseitig: Joh. Hänsch. Berlin. M 118 und Titel, Öl/Lw., 60,2 x 80; P.H. ; Abb.



M/1930/8: „Bäderdampfer in Sylt“, o. Sign., o. Datum, Öl/Pappe/auf Hartfaser aufgezogen, 45,1 x 60,9 ,R., rückseitig: Etiketle „Sammlung Dr. Lüder - Lühr, Hänsch, Joh., 1875 - 1945, Bäderdampfer in Sylt, Papier/Hartfaserplatte, Größe 47,5 x 63,5“; Datirt über Motivgleichheit des Dampfers mit: „Beim Dampfer - Hörnum“, 1930; P.H. ; Abb.



A/1930/9: „Kornfeld mit Baum rechts und Dorf im Hintergrund“, sign. u. dat. Joh. Hänsch 1930, Aquarell/ Papier, 39,2 x 49,7, rückseitig: Nachlass 184; H.M.; Abb.



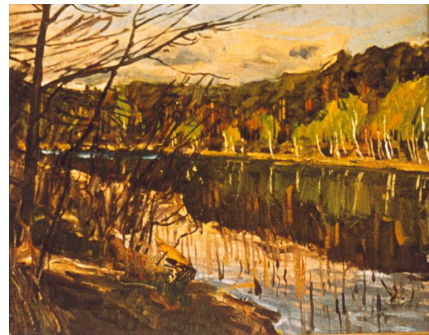
M/1930/10: „März an der Löcknitz“, sign. u. dat. u. betitl., Öl/Lw., o. Angaben; GBK 1930 (Schloss Bellevue), Nr. 133; o.Abb.

M/1930/11: „Vorfrühling an der Löcknitz“, sign. u. dat. u. betitl., Öl/Lw., o. Angaben;GBK 1930 (Schloss Bellevue), Nr. 134; Möglicherweise identisch mit: „Vorfrühling an der Löcknitz“, sign. u. dat., Öl/Lw., 78 x 103, rückseitig: Titel; SP591Dez99, DM 1500.-; o. Abb

1931

M/1931/1: „Panorama - Landschaft mit Flußlauf und verstreuten Gehöften“, sign. u. dat. Joh. Hänsch 1931, 78 x 100; A.K. 271Febr66, DM 300.-; o. Abb.

M/1931/2: „Frühlingsabend“ an der Krummen Lanke, sign. u. dat. Joh. Hänsch 1931, Öl/Lw., 78 x 100, rückseitig: „Frühlingsabend“ an der Krummen Lanke; Sp526Okt83, DM 1200.-; ehemals Sammlung Mattler; Abb.



M/1931/3: „Riesengebirge bei Matzdorf“, sign. u. dat. u. betitl., Öl/Lw., o. Angaben; GBK 1931 (Schloß Bellevue), Saal 1, Nr. 142; o. Abb.

1932

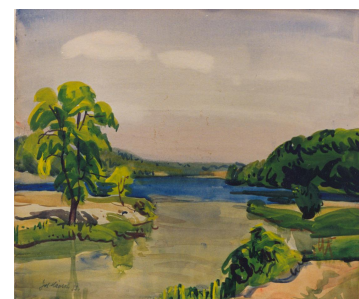
M/1932/1: „Heidereuter See II“, sign. u. dat. Joh. Hänsch 1932, Öl/Lw., o. Angaben; GBK 1932, (Schloß Bellevue) Saal 14a; Katalogabb.



M/1932/2: „Die Höffatz“, Allgäu, Berggrat mit Blick über die verschneiten Gipfel, sign. u. dat. (19)32, Öl/Lw., 100 x 124, rückseitig : „Die Höffatz“, R.; GBK 1933, Saal 6; Sp528Mär84, DM 1800.-; o. Abb.

1933

A/1933/1: „Flußmündung in einen See“, sign. u. dat. Joh. Hänsch. 33., Aquarell/ Papier, 39 x 49,5, rückseitig: Nachlass 38; H.M.; Abb.



M/1933/2: „Der ausgebrannte Plenarsaal im Reichstagshaus“, sign. u. dat. Joh. Hänsch. 1933. Ostern Reichstag, Öl/Lw., 80,5 x 100, rückseitig: Joh. Hänsch. Berlin. „Ausgebrannter Reichstag“ 1933 Ostern; S.M. Inv. - Nr. 66/12; o.Abb. (Archivschadensfall)

1934

M/1934/1: „Dünen auf Sylt“, sign. u. dat. u. li. Joh Hänsch 1934, Öl/Papier, 49 x 63,5; G.P.59Okt71, DM 880; Katalogabb.



M/1934/2: „Birkenwäldchen“ mit Weg, sign. u. dat. 1934, Öl/Lw., 60 x 80, rückseitig: NLS, Sp526Okt83, DM 800.-; H.M.; o.Abb.

A/1934/3: „Blick auf ein Städtchen“, sign. u. dat. Joh. Hänsch. 1934., Aquarell, Bleistift/ Papier, 48,3 x 63,3; P.H.; Abb.



A/1934/4: „Dorf mit Kirche hinter Obstgarten mit Zaun“, sign. u. dat. Joh. Hänsch. 1934., Aquarell/ Papier, 39,3 x 49,7, rückseitig: Nachlass 181; H.M.; Abb.



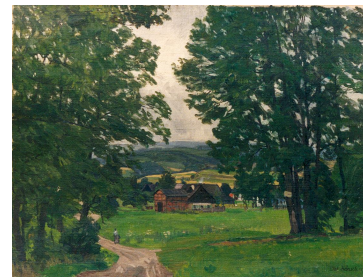
M/1934/5: „Three men in a boat“, o. Sign., o. Dat., Öl/Lw., 70,2 x 100,3, rückseitig: in Blau: „Three men in a boat“ 1934; H.M.; Abb.



M/1934/6: „Winterlandschaft“, sign. u. dat. Joh. Hänsch 1934; Öl/Lw., o. Angaben; Kollektiv - Ausstellung im VBK 1935; Kurztext über Kollektivausstellung im VBK 1935; Abb. in: ‚Kunst- u. Antiquitäten Rundschau‘ 43 (1935).



M/1934/7: „Blick vom Waldrand auf ein Dorf“, sign. u. dat. Joh. Hänsch. 1934, Öl/Lw., 45,5 x 57,0, o. Spannrahmen, rückseitig: Nachlass 117, (Urheberschaft der Signierung u. Datierung fraglich); H.M.; Abb.



1935

M/1935/1: „Seeweg - Hörnum auf Sylt“, sign. u. dat. Joh. Hänsch. 1935., Öl/Lw., 60 x 80, rückseitig: Name und Titel; J.E.; Abb.



A/1935/2: „Kleine Krampe Richtung Müggelberge“, sign. u. dat. u. re. Joh. Hänsch 1935, Aquarell/Papier, 39,2 x 49,5, rückseitig in Bleistift: Nachlass 190, H.M.; Abb.



M/1935/3: „Krumme Laake“, sign. u. dat. u. betitl., Öl/Lw., o. Angaben; Ausstellung KBN 1935, M 1200.-; o. Abb.

M/1935/4: „Ober - Hasling bei Meran“, sign. u. dat. u. betitl., Öl/Lw., o. Angaben; Ausstellung KBN 1935, M 400.-; o. Abb.

M/1935/5: „Fahrt ins Blaue“, sign. u. dat. u. betitl.,
Öl/Lw., o. Angaben; Ausstellung KBN 1935, M 600.-;
o. Abb.

M/1935/6: „Schlachtensee im Winter“, sign. u. dat.
u. betitl., Öl/Lw., o. Angaben;
Ausstellung KBN 1935, M 150.-; o. Abb.

M/1935/7: „Am Regenbogenssee (Frühling)“,
sign. u. dat. u. betitl., Öl/Lw., o. Angaben;
Ausstellung KBN 1935, M 150.-; o. Abb.

M/1935/8: „Selbstbildnis“, sign. u. dat. u. betitl.,
Öl/Lw., o. Angaben; Ausstellung KBN 1935,
o. Preisangabe, vermutlich nicht zum Verkauf; o. Abb.

M/1935/9: „Sommer am See“, sign. u. dat. Joh Hänsch
1935, Öl/Lw., 79 x 100; GaG 15.9.2001 – 12.1.2002,
DM 5.800.-; Abb.



1936

M/1936/1: „Abend auf Sylt“, Hörnum. Hütte und
weidende Schafe, sign. u. dat. 1936, Öl/Lw.,
80 x 100, rückseitig: „Abend auf Sylt“;
Sp526Okt83, DM 900.-; o. Abb.

1937

A/1937/1: „Blick auf eine Stadt von einer Anhöhe
aus“, sign. u. dat. Joh. Hänsch 1937, Aquarell/ Papier,
34,3 x 44,1, rückseitig: Nachlass 71; H.M.; Abb.



M/1937/2: „Der Berghof“ am Obersalzberg, sign.
u. dat. 1937; Öl/Lw., 80 x 100; VWMai76; o. Abb.

1938

A/1938/1: „Gartenansicht einer Villa“, sign. u. dat. Joh. Hänsch 1938, Aquarell, Deckweiß/Papier, 39,3 x 49,3; rückseitig in Rot: 160; H.M.; Abb.



A/1938/2: „Bei Friedrichshagen auf dem Weg nach Münchehof“, sign. u. dat. Joh. Hänsch 1938, Aquarell/ Papier, 35 x 44,8; rückseitig in Rot: 53, „Bei Friedrichshagen auf dem Weg nach Münchehof“, H.M.; Abb.



M/1938/3: „Schloßmühle Meseritz“, sign. u. dat. u. betitl., Öl/Lw., o. Angaben; Herbstausstellung des VBK 1938; o. Abb.

M/1938/4: „Weißritzweg, Erzgebirge“, sign. u. dat. u. betitl., Öl/Lw., o. Angaben; Frühjahrsausstellung des VBK 1938; o. Abb.

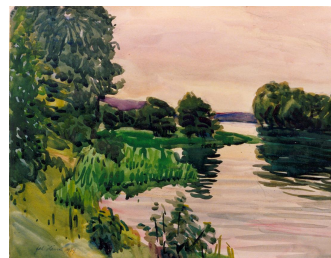
1939

M/1939/1: „Heuernte in märkischer Landschaft“, sign. u. dat. Joh. Hänsch 1939, Öl/Lw., 50 x 70, R., rückseitig: NLS; Sp499Dez76, Nr. 72 DM 300.-; Abb.



M/1939/2: „Liebau in Schlesien“, sign. u. dat. 1939, Öl/Lw., 54 x 71, Ölstudie, R.; Sp550Okt89, DM 700.-; o. Abb.

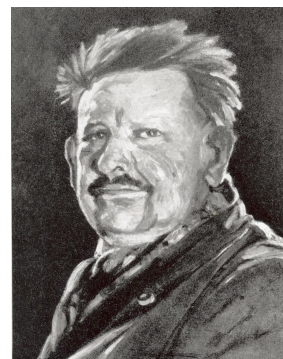
A/1939/3: „Kleine Krampe Blickrichtung Müggelberge, Schillerwarte“, sign. u. dat. Joh. Hänsch. 1939., Aquarell/Papier, 39 x 49,7 ; rückseitig: Nachlass 35; Titel lt. E. R.; H.M. ; Abb.



1940

M/1940/1: „Märkisches Seeufer“ im Sonnenlicht, sign. u. dat. 1940, Öl/Malkarton, 38 x 45, R.; Sp550Okt89 ,DM 1200.-; o. Abb.

M/1940/2: „Selbstbildnis mit Halstuch und Jacke“, sign. u. dat. Joh. Hänsch 1940, Öl/Lw., o. Angaben; Abb. (Schwarzweißfotographie sign. u. dat.)



A/1940/3: „Schilfgedecktes, rotes Haus auf der Düne“, sign. u. dat. u. li. Joh. Hänsch 1940, Aquarell/Papier, 34,7 x 44,8 , rückseitig: Nachlass 112; H.M.; Abb.



1942

M/1942/1: „Weiher“ und sommerliche Erntelandschaft, sign. u. dat. 42, Öl/Lw. 56 x 70, rückseitig: NLS; Sp523Dez82, DM 1200.-; o. Abb.

M/1942/2: „Christian Zeller“, sign. u. dat. Joh. Hänsch. 1942., Öl/Lw., o. Angaben, Pendant zu: M/1926/4 „Anna Zeller“; M.H.Z.; Abb.



M/1942/3: „An der alten Spree“, sign. u. dat. u. li., Joh. Hänsch. 1942., Öl/Lw., 94 x 135, rückseitig: „Joh. Hänsch. Berlin M 118 „An der alten Spree“; CVH63Mär75 (Schätzpreis lag 1975 bei DM 500.-, verkauft für DM 350.-); H.M.; Abb.



1943

M/1943/1: „Bei Rehfeld im Erzgebirge“, sign. u. dat. Joh. Hänsch. 1943., Öl/Lw., 69,4 x 99,5, R., rückseitig: „Bei Rehfeld im Erzgebirge“ M 118; P.H.; Abb.



M/1943/2: „Berchtesgadener Landschaft“, sign. u. dat. 1943., Öl/Lw., 94 x 138, silberner R., Sp537 Jun86, DM 900.-; o.Abb.
mit abweichenden Maßen (94 x 88): Sp495ca. Dez75 DM 900.-; o.Abb.
mit abweichenden Maßen (87 x 138): Auktionsposten 495 bei A.K. Febr1963; o.Abb.

1945

M/1945/1: „Schlachtensee in Berlin“, laut Katalog sign. u. dat. 1949 (Lesefehler! möglich: 1945), 45 x 60 R.; Sp516Apr81, DM 800.- ; o. Abb.

6.2 Undatierte Werke

Eine gesicherte Zuschreibung des Entstehungszeitraumes ergibt sich bei einigen Werken in Bezug auf Ausstellungsdaten und Zeitzeugenaussagen.

M/OD/1: „Blühende Obstbäume“, sign. J. Hänsch,
um 1924, Öl/Lw., o. Angaben;
ehemals Sammlung Mattler; o. Abb.

M/OD/2: „Azurblauer See im Herbst“, sign.
Joh. Hänsch, um 1927, Öl/Lw., 42 x 54, 5;
2. Gemäldeverkaufsausstellung in
Ferch am Schwielowsee 25.3-16.4.2000;
DM 1700.- ; Abb.

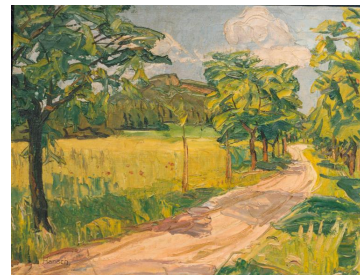


M/OD/3: „Windstille nach dem Regen“,
sign. Joh. Hänsch, um 1928, Öl/Lw.,
60 x 80, Löcher und Fehlstellen; I. K.; o. Abb.

M/OD/4: „Märztag am Heidereuther See“,
o. Angaben; Herbstausstellung des VBK
1928; o. Abb.

M/OD/5: „Ansicht von Zittau“, o. Angaben,
60 x 80; AK271Feb66, DM 250.-; o. Abb.

M/OD/6: „Feldweg mit Hügeln in der Ferne“,
sign. Joh. Hänsch, 1930 u. später,
Öl/Lw., 47,7 x 60,3 , rückseitig: Nachlass 370;
H.M. ; Abb.



M/OD/7: „Verschneite Berglandschaft mit großer Tanne“, sign. Joh. Hänsch, Öl/Lw., beschädigt, 54,7 x 75, (ev. ident. mit: „Riesengebirgstanne Fischbach“, GBK 1928; H.M. ; Abb.



M/OD/8: „Schulhaus in der Reichenberger Straße“, sign. Joh. Haensch, um 1935, Öl/Lw., 50 x 60; S.M. Inv. - Nr. GEM 64/3; Abb. im Besitz des S.M.

M/OD/9: „Krumme Laake“, Öl/Lw., o. Angaben; Ausstellung KBN 1939; o. Abb.

M/OD/10: „Schellenbach“, Öl/Lw., o. Angaben; Ausstellung KBN 1939; o. Abb.

M/OD/11: „Heinitzsee“, Öl/Lw., o. Angaben; Ausstellung KBN 1939; o. Abb.

M/OD/12: „Heinitzsee im Herbst“, Öl/Lw., o. Angaben; Ausstellung KBN 1939; o. Abb.

M/OD/13: „Wuppatzsee im Herbst“, Öl/Lw., o. Angaben; Ausstellung des KBN 1939; o. Abb.

M/OD/14: „Waldluch“, Öl/Lw., o. Angaben; Ausstellung KBN 1939; o. Abb.

M/OD/15: „Bräutigam“, Selbstbildnis als Hochzeiter, Öl/Lw., o. Angaben; Ausstellung KBN 1939; Abb.



M/OD/16: „Laßt uns die Häupter bekränzen“, Öl/Lw., o. Angaben; Ausstellung des KBN 1939; o. Abb.

M/OD/17: „Letzte Kurgäste/Langeoog“, Öl/Lw., o. Angaben; Frühjahrsausstellung VBK 1939; o. Abb.

M/OD/18: „Bildnis des Tischlers Frese“, bez. u. li., um 1935, keine Angaben zu Datum, Material, Format; S.M. Inventarsigel GEM 87/5; Abb. im Besitz des S.M.

M/OD/19: „Selva / Wolkenstein“, um 1938, Öl/Lw., o. Angaben; Ausstellung ‚Kleine Kollektionen‘ 9.9.- 4.10. 1941 im VBK; Abb.



M/OD/20: „Auf der Wasserkuppe“, sign. u. betitelt, Datum nicht erkennbar, Öl/Lw.; Malgruppe im Riesengebirge mit H. Zeller und Hans Bremer; VBK Herbst 1940 Okt./Nov.; Abb.



M/OD/21: „Schellau bei Kipsdorf“, Öl/Lw.,
o. Angaben; Frühjahrsausstellung VBK
1940; o. Abb.

M/OD/22: „Ilsetal“, Öl/Lw., o. Angaben;
Frühjahrsausstellung VBK 1940;
Ausstellung KBN 1941 (u. später); o. Abb.

M/OD/23: „Aus dem Chiemgau“, Öl/Lw.,
o. Angaben; Ausstellung „Deutsche Städtebilder
und Landschaften“ im VBK Juli /Aug. 1940;
o. Abb.

**M/OD/24: „Selent, Holsteinische Schweiz“, Öl/Lw.,
o. Angaben; Ausstellung „Deutsche Städtebilder
und Landschaften“ im VBK Jul/Aug 1940; o. Abb.**

M/OD/25: „Vorfrühling in Brückenberg“, Öl/Lw.,
o. Angaben; Herbstausstellung des VBK 1940;
o. Abb.

M/OD/26: „Geißing im Erzgebirge“, Öl/Lw.,
o. Angaben; Ausstellung KBN 1941 (oder später);
o. Abb.

M/OD/27: „Märkische Landschaft“, Öl/Lw.,
o. Angaben; Ausstellung KBN 1941 (u. später);
o. Abb.

M/OD/28: „Märkische Landschaft“(II), Öl/Lw.,
o. Angaben, Ausstellung KBN 1941 (u. später);
o. Abb.

M/OD/29: „Frühling“, Ölskizze, o. Angaben,
Ausstellung KBN 1941 (u. später),
„Zum künstlerischen Schmuck für eine Schule“,
ebenso drei weitere Jahreszeiten; o. Abb.

M/OD/30: „Sommer“, Ölskizze, o. Angaben;
Ausstellung KBN 1941 (u. später); o. Abb.

M/OD/31: „Herbst“, Ölskizze, o. Angaben;
Ausstellung KBN 1941 (u. später); o. Abb.

M/OD/32: „Winter“, Ölskizze, o. Angaben;
Ausstellung KBN 1941 (u. später); o. Abb.

M/OD/33: „In den Dolomiten“, Öl/Lw., o. Angaben;
Herbstausstellung des VBK 1941; o. Abb.

M/OD/34: „Heinitzsee/Kalkberge“, Öl/Lw.,
o. Angaben; Ausstellung VBK Okt. 1941 „Kleine
Kollektionen“; o. Abb.

M/OD/35: „Wupatzsee/Erkner“, Öl/Lw., o. Angaben;
Ausstellung VBK Okt. 1941 „Kleine Kollektionen“;
o. Abb.

M/OD/36: „Starker Frost am Regenbogensee“,
Öl/Lw., o. Angaben; Ausstellung VBK Okt. 1941
„Kleine Kollektionen“; o. Abb.

M/OD/37: „Sommersende in der Mark“, Öl/Lw.,
o. Angaben; VBK Okt. 1941 Ausstellung „Kleine
Kollektionen“; Ausstellung „Gemälde, Plastiken..“
VBK Mai 1942; o. Abb.

M/OD/38: „Regenbogensee, Herbstanfang“, Öl/Lw.,
o. Angaben; VBK Okt. 1941 Ausstellung „Kleine
Kollektionen“; o. Abb.

M/OD/39: „Regentag am Heidereitersee“, Öl/Lw.,
o. Angaben; VBK Okt. 1941 Ausstellung „Kleine
Kollektionen“; Ausstellung „Gemälde, Plastiken..“
VBK Mai 1942 „Gemälde, Plastiken...“; o. Abb.

M/OD/40: „Krummendamm, Herbsttag“, Öl/Lw.,
o. Angaben, VBK Okt. 1941 Ausstellung „Kleine
Kollektionen“ ; o. Abb.

M/OD/41: „St. Anton/Tirol“, Öl/Lw., o. Angaben;
Sommerausstellung des VBK 1942; o. Abb.

M/OD/42: „Volderwildbach/Tirol“, Öl/Lw.,
o. Angaben; Sommerausstellung des VBK 1942;
o. Abb.

M/OD/43: „Bach im Harz“, Öl/Lw., o. Angaben;
Herbstaussstellung des VBK 1942; o. Abb.

M/OD/44: „Gebirgstal im Volderwald“ Öl/Lw.,
o. Angaben; Herbstaussstellung des VBK 1942,
o. Abb.

M/OD/45: „Rain mit Hochgall“, Öl/Lw., o. Angaben;
Frühjahrsausstellung des VBK 1943; o. Abb.

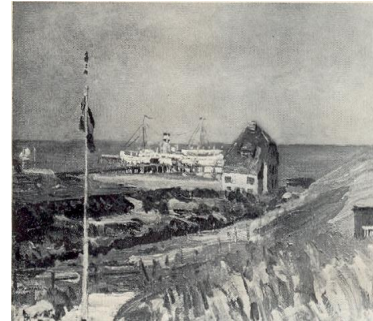
M/OD/46: „Winterabend in der Spindelmühle“,
Öl/Lw., o. Angaben; Sommerausstellung des VBK
1943; o. Abb.

M/OD/47: „Juni an der Großen Krampe“, Öl/Lw.,
o. Angaben; Sommerausstellung des VBK 1943;
o. Abb.

A/OD/48: „Selbstbildnis im braunen Hemd“, sign.
u. dat. re. oben Joh. Hänsch 1940. (Sign. u. Dat.
von fremder Hand), Ende 1944/Anfang 1945,
Aquarell/Kohle, 44,2 x 34,4 ,rückseitig:
Nachlass 64; H.M.; Abb.



M/OD/49: „Anlegesteg auf Sylt“, sign. li. u. ineinander gesetztes JH, Öl/Pappe, 47,5 x 64,5; G.P.50Okt.70, DM 1200.-; Katalogabb.;
GP59Okt.71; Motivgleichheit zu: Dampfer an der Anlegestelle, 1916; Bäderdampfer in Sylt, 1930; Beim Dampfer Hörnum 1930.; Abb.



M/OD/50: „Malerin in märkischer Landschaft“, o. Sign, Öl/Pappe, 43, 5 x 53; CVH61Okt.74, DM 350.- R.; ehemals Sammlung. Lüder - Lührs; o. Abb.

M/OD/51 „Pillnitz“, Blick auf die Kirche, Kirche auf einem Hügel, der das Untergebäude teils verdeckt, im Vordergrund rechts vor dem Hügel ein Gebäude. sign. u. betitl., Öl/Malkarton, 30 x 37, rückseitig: Etikette Lüder - Lühr; SpMärz2000, Nr. 117, DM 1000.- ; o. Abb.

M/OD/52: „Märkischer Waldsee mit Seerosen“, sign., Öl/Lw., 40 x 50; A.K. in 2000; o. Abb.

M/OD/53: „Weißritzweg im Tiefschnee“, Öl/Lw., 80 x 100, rückseitig mit Bleist.: Künstlurname und Etikette des VBK Nr.4318/18: „Niedersächsische Bauernhäuser im Winter“, 70 x 100; Sp591Dez99, DM 1600.-; o. Abb.

M/OD/54: „Am Wasser im Sonnenlicht“, sign. ineinander geschränktes JH, Öl/Lw.; Erwerbung W.W.M. in 8/99, Würzburger Galerie; Abb.



M/OD/55: „Oberschreiberhau“, o. Angaben, Postkarte von „Eduscho“: Motiv vor 1938 (Poststempel); Abb.



M/OD/56: „Ansicht von Neu - Zittau“, o. Sign,
o. Datum, Öl/Lw., 59 x 79, A.K.271 Febr. 66,
DM 250.-; o. Abb.

M/OD/57: „Blick in eine lichtdurchflutete Allee
bei Dölzig in der Mark Brandenburg“, sign. u. li.
Joh. Haensch, Öl/Lw., 48 x 60; CVH174Okt97,
DM 1200.-; o. Abb.

M/OD/58: „Im Tegeler Fließ“, Öl/Lw., o. Angaben;
Berliner Privatbesitz; o. Abb.

M/OD/59: „Süddeutsche Hügellandschaft“ mit
Kirchdorf, Öl/Lw., 35 x 50, R.;rückseitig: NLS;
Sp515Dez80, DM 500.-; o. Abb.

Z/OD/60: „Garten am See“, Kohle u. Aquarell m.
Firniss überzogen, sign., 31 x 29, R.;
Sp516Apr81, DM 150.-; o. Abb.

M/OD/61: „Schlesisches Dorf“ an der Katzbach,
sign., Öl/Lw. 60 x 80, R.;
Sp518Okt81, DM 1200.-; o. Abb

M/OD/62: „Weite Hügellandschaft“ mit langge-
zogenen Buschketten, aufgesetzte Sign., Öl/Lw.
a. Malkarton aufgezogen, 43 x 35, R.;
b. Sp518Okt81, DM 500.-
wiederholt: Sp525Jun83 mit gleichem Preis; o. Abb.

M/OD/63: „Gewundener Flußlauf“ mit bewaldetem
Ufer in der Mark, sign. Öl/Lw. 53 x 63, R.;
Sp520Mär82, DM 1800.-; o. Abb.

M/OD/64: „Sommerlandschaft“ mit kleinem Sandweg,
sign., Öl/Lw. 43 x 61, R.;
Sp523Dez82, DM 1200.- ; o. Abb.

M/OD/65: „Blick auf den nächtlichen Potsdamer Platz“ zu Berlin mit lebhaftem Straßenverkehr. Im Hintergrund das ehemalige Pallasthotel, sign., Öl/Lw. 55 x 75; Sp525Jun83, DM 600.-; o. Abb.

M/OD/66: „Havel bei Potsdam“ unter dichter Schneedecke, sign., Öl/Lw. 41 x 49, R.; Sp526Okt83 DM 1200.-; o. Abb.

M/OD/67: „Blick auf Kreuzberg“ im Riesengebirge, sign, Öl/Lw., 60 x 80, betitelt, R.; Sp526Okt83, DM 950.-; o. Abb.

M/OD/68: „Sommerliche Mittelgebirgslandschaft“. Im Vordergrund schmaler Wiesenweg., sign., Öl/Lw. 70 x 100, R.; Sp526Okt83, DM 950.-; o. Abb.

M/OD/69: „Weites, oberbayrisches Tal“ mit Blick auf schneebedeckten Gebirgszug, sign., Öl/Malkarton, 40 x 50, R.; Sp528Mär84, DM 1400.-; o. Abb.

M/OD/70: „Märkische Waldlandschaft“ mit kleinem Flußlauf. sign., Öl/Lw. 56 x 66, R.; Sp528Mär84, DM 1500.-; o. Abb.

M/OD/71: „Norddeutsche Weidenlandschaft“ mit grasenden Schafen, Bauernhäusern und arbeitendem Bauern an Meeresküste, monogr., Öl/Lw. 54 x 84; Sp534Okt85, DM 950.-, wiederholt in: Sp539Dez86; o. Abb.

M/OD/72: „Schiefer Baum in Landschaft“, sign., Öl/Hartfaserplatte, 40 x 50; Sp540Mär87, DM 400.-, wiederholt in: Sp547Dez88; o. Abb.

A/OD/73: „Drei Häuser hinter der Düne“, sign. Joh. Hänsch, Aquarell/ Papier, 34,6 x 44,5, auf R. Stempel: Nachlass Joh. Hänsch, in rotem Buntstift: 129; W.W.M. ; Abb.



M/OD/74: „Mühle am Dorfrand“, o. Sign., Öl/Lw., 40 x 53, rückseitig auf Etikette: LL119 u. Titel; H.M. ; Abb.



M/OD/75: „Zwei Medaillons mit Landschaften“, J. Hänsch, o. Angaben, Öl; Besitz der Familie Z. ; Abb.



M/OD/76: „Krumme Lanke“, sign. Joh. Hänsch, 1930 u. später, Öl/Lw., 60,3 x 80,4 , rückseitig: Nachlass 286; H.M. ; o. Abb.

A/OD/77: „Drei Häuser in den Dünen“, sign. Joh. Hänsch, o. Datum, Aquarell/ Papier, 34,6 x 44,5; W.W.M. ; o. Abb.

M/OD/78: „Winter im Vorgebirge“, o. Sign., Öl/Pappe, 39,6 x 19,1, rückseitig: Caritas Stempel; R.H. in 1999 ; Abb.



M/OD/79: „Bergtal mit verschneitem Brunnen im Winter“, o. Sign., Öl/Lw., 80 x 102; H.M. ; Abb.



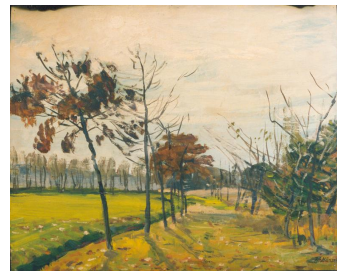
M/OD/80: „Dorf vor blauem Gebirgszug“, o. Sig., Öl/Pappe, 51,4 x 37, rückseitig: Caritasstempel; R.H. ; Abb.



M/OD/81: „Waldsee“, o. Sign, Öl/Lw. a.
Hartfaser aufgez., 40 x 53 , rückseitig: Titel und
LL 199; H.M. ; Abb.



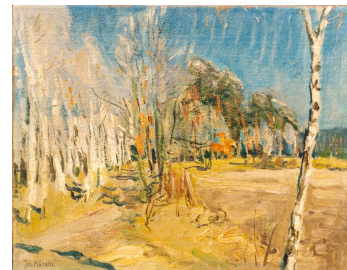
M/OD/82: „Feldweg“, sign. Joh. Hänsch.,
Öl/Lw., 39,2 x 49,2, rückseitig: Nachlass 42;
H.M. ; Abb.



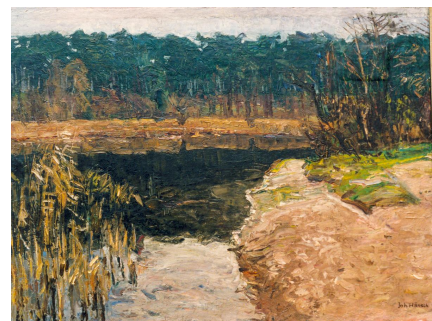
M/OD/83: „Dünen mit Lister (Sylter ?) Leuchtturm“,
o. Sig., Aquarell/Papier, 34,4 x 44,4, rückseitig:
Nachlass 128; H.M.; Abb.



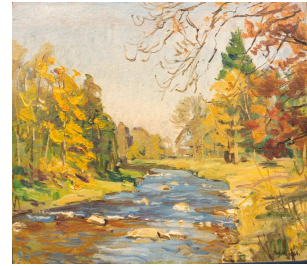
M/OD/84: „Birkenweg“, sign. u. dat. li.
Joh. Hänsch, Öl/Lw., 40,5 x 50,5;
H.M. ; Abb.



M/OD/85: „Schmargensee“, sign. u. re.
Joh. Hänsch, Öl/Lw., 60,2 x 80,5 ,
rückseitig: LL „Waldsee“, Nachlass 8;
H.M. ; Abb.



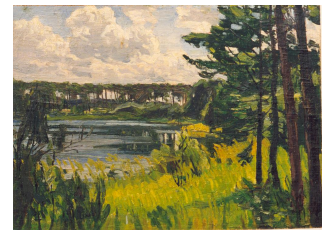
M/OD/86: „Gebirgsbach“, sign. u. re. Joh. Hänsch,
Öl/Malkarton, 42 x 49,5; H.M. ; Abb.



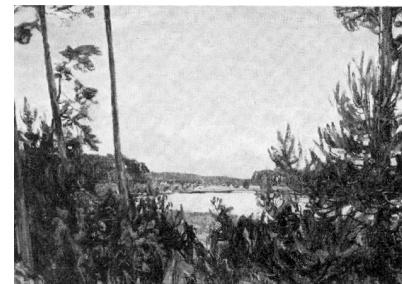
M/OD/87: „Märkischer See I“, o. Sign., Öl/Papier,
a. Hartfaser aufgeez., 36,5 x 51,5,
rückseitig: LL 107; H.M. ; Abb.



M/OD/88: „Märkischer See“ III, o. Sign.,
Öl/Papier, a. Hartfaser aufgeez.,
36,5 x 51,5, rückseitig: LL107; H.M. ; Abb.



M/OD/89: „Märkischer See“ IV, Blick über
Baumspitzen hinweg zu einem See,
li. zwei kahle Stämme in den Himmel ragend,
sign. u. li. Joh Hänsch., Öl/LW., 60 x 83;
G.P.65Okt72, DM 1500; Abb.



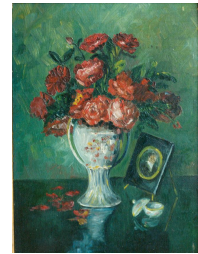
M/OD/90: „Blick von der Anhöhe über bewaldete
Höhenzüge“, sign. u. re. Joh. Hänsch,
Öl/Lw., 60,5 x 84,5; H.M. ; Abb.



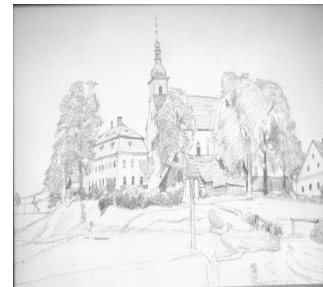
Z/OD/91: „Berliner Dorfkirche“, o. Sign.,
Studienarbeit um 1900, Kohle/Papier,
57 x 62, R., rückseitig: „Blumenstilleben“, o. Sign.
Galerie Bergemann Berlin Okt.1992; Abb.



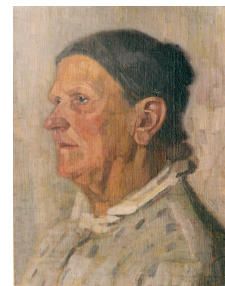
M/OD/92: „Blumenstilleben“, gemalt im Haus Sch.,
Kaiserin-Augusta-Str., o. Sign., Öl/Hartfaserplatte,
23 x 30,5, rückseitig handschr.:
Nachlass J. Hänsch, o. Stempel;
Galerie Bergmann Berlin Okt. 1992; Abb.



Z/OD/93: „Kirche mit Klosteranlage auf einer
Anhöhe“, o. Sign., Bleistift/Papier, 16,4 x 28,8, R.;
P.H. ; Abb.



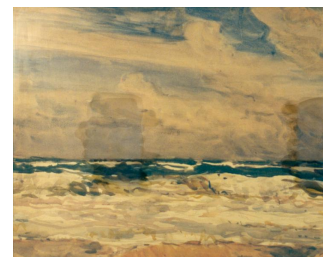
M/OD/94: „Frauenporträt“, o. Sign., Öl/Lw., 39 x 29,
rückseitig mit Filzstift: LL 573 Johannes Hänsch;
H.M. ; Abb.



A/OD/95: „Strohhaufen vor tiefem Horizont
mit vier Masten“, o. Sign., Aquarell/ Papier,
22,5 x 30,5, rückseitig: Nachlass 28; H.M. ; Abb.



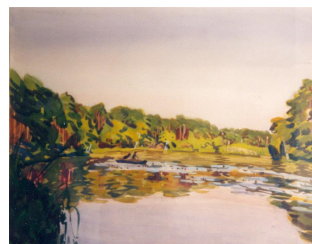
A/OD/96: „Meeresbrandung an der Ostsee“,
o. Sign., Aquarell/ Papier, 38,5 x 47,8 ,rückseitig:
Nachlassstempel; R.H.; Abb.



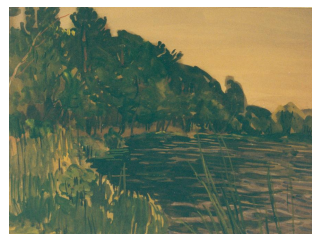
A/OD/97: „Leuchtturm und Haus hinter Dünen“, o. Sign., Aquarell/ Papier, 37,5 x 49,8, rückseitig: Nachlassstempel; R.H.; Abb.



A/OD/98: „Anglermorgen“, o. Sign., Aquarell/ Papier, 37,5 x 49, rückseitig: Caritasstempel; H.M. ; Abb.



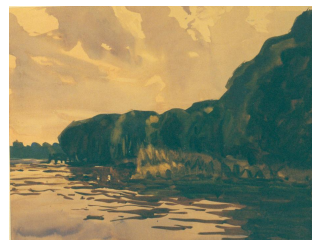
A/OD/99: „Mooriger Waldsee“, o. Sign., Aquarell/ Papier, 37,4 x 50, rückseitig: Caritasstempel; H.M.; Abb.



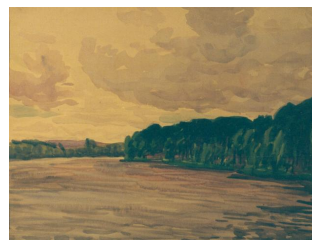
A/OD/100: „Weites Wasser mit blaulila Horizont“, o. Sign., Aquarell/Papier, 39,1 x 48,8, rückseitig: Caritasstempel; R.H., Abb.



A/OD/101: „Frischer Morgenwind“, o. Sign., Aquarell/Papier, 38,2 x 49,5, rückseitig: Caritasstempel; R.H., Abb.



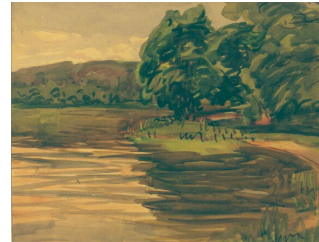
A/OD/102: „Graues Wetter“, o. Sign., Aquarell/ Papier, 37,5 x 49,8, rückseitig: Caritasstempel; R.H., Abb.



A/OD/103: „Frischer Wind überm See“, o. Sign.,
Aquarell/ Papier, 37,5 x 50,2,
rückseitig: Caritasstempel; R.H., Abb.



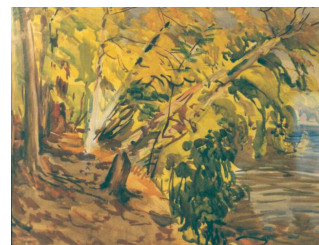
A/OD/104: „Kleine Bucht“, o. Sign.,
Aquarell/Papier, 37,8 x 49,7,
rückseitig: Caritasstempel; R.H., Abb.



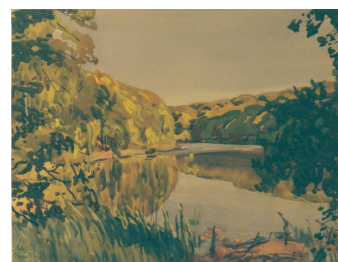
A/OD/105: „Märkischer Strand“, o. Sign.,
37,5 x 50, rückseitig: Caritasstempel;
H. M.; Abb.



A/OD/106: „Herbst am See“, o. Sign.,
Aquarell/Papier, 38,5 x 47,8, rückseitig:
Caritasstempel; R.H., Abb.



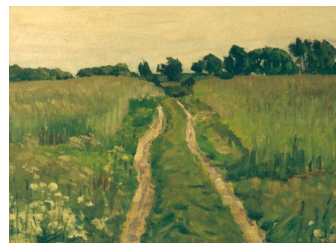
A/OD/107: „Herbstlich spiegelnder See“, o. Sign.,
Aquarell/Papier, 39,8 x 49,2, rückseitig:
Caritasstempel; R.H.; Abb.



M/OD/108: „Baum am Wasser“, o. Sign.,
Öl/Papier, 35,5 x 48,3, R. , rückseitig:
Caritasstempel; R.H.; Abb.



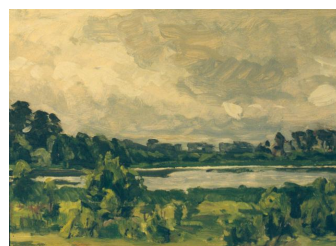
M/OD/109: „Fahrweg durch die Wiesen“, o. Sign.,
Öl/Papier, 35 x 48,7 ,R., rückseitig:
Caritasstempel; R.H.; Abb.



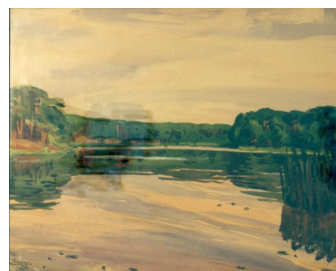
M/OD/110: „Uferlandschaft in Grün“, o. Sign.,
Öl/Papier, 35 x 48,5, rückseitig: Caritasstempel;
R.H.; Abb.



M/OD/111: „Seelandschaft mit tiefem Horizont“,
o. Sign., Öl/Papier, 35 x 48,7, R., Caritasstempel;
R.H.; Abb.



A/OD/112: „Wasserlandschaft mit Schilf“, o. Sign.,
Aquarell/Papier, 38,4 x 48, Caritasstempel; R.H.,
Abb.



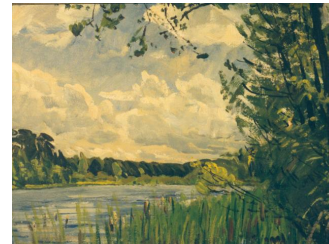
A/OD/113: „Farbiges Schilf“, o. Sign., Aquarell/
Papier, 39,5 x 49, Caritasstempel; H.M.; Abb.



M/OD/114: „Wolkenballung über Seelandschaft“,
o. Sign., Öl/Papier, 31,5 x 43, Caritasstempel;
R.H.; Abb.



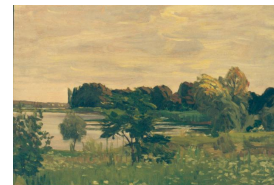
M/OD/115: „Wolkenballung über Seelandschaft II“,
o. Sign., Öl/Papier, 42 x 57,5, Caritasstempel;
H.M.; Abb.



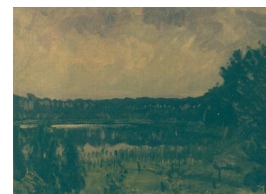
M/OD/116: „Frühling am See“, o. Sign.,
Öl/Papier, 35 x 53, Caritasstempel; R.H.; Abb.



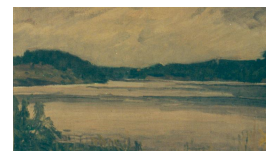
M/OD/117: „Wind überm See“, o. Sign.,
Öl/Papier, 28,2 x 40,4, Caritasstempel; R.H.; Abb.



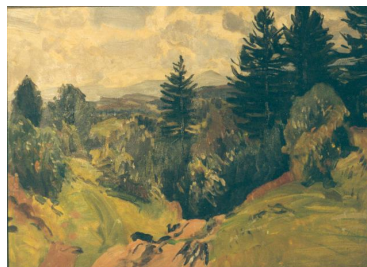
M/OD/118: „Einsamer See“, o. Sign.,
Öl/Lw., 25,5 x 37,2, Caritasstempel; R.H.; Abb.



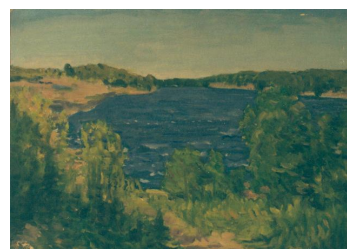
M/OD/119: „Graue Wasser - Himmellandschaft“,
o. Sign., Öl/Lw, 21,5 x 36, Caritasstempel;
R.H.; Abb.



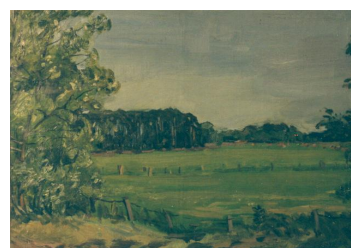
M/OD/120: „Waldschneise“, o. Sign.,
Öl/Pappe, 44,3 x 62,5, Caritasstempel;
R.H.; Abb.



M/OD/121: „Sonniger See“, o. Sign.,
Öl/Papier, 37 x 51,2, Caritasstempel; R. H.; Abb.



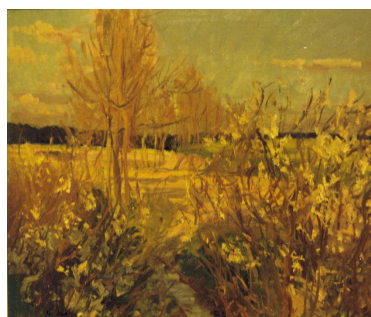
M/OD/122: „Weide“, o. Sign., , Öl/Lw.,
34,9 x 49,8 , Caritasstempel, R.H.; Abb.



A/OD/123: „Lichter Morgen auf der Weide“,
o. Sign., Aquarell/Papier, 39,8 x 49,3,
Caritasstempel; H.M.; Abb.



M/OD/124: „Blühende Zweige am Fließchen
vor Landschaftsbruch“, sign. Joh. Hänsch,
Öl/Lw, 48,9 x 58,4,R.; P.H.; Abb.



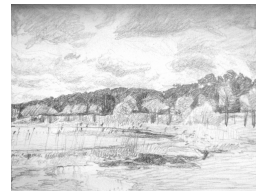
Z/OD/125: „Dorf am Fluß mit darauf zulaufendem Weg“, o. Sign., Blei- u. Farbstift/ Papier, 23 x 30,5, R.; P.H. ; Abb.



Z/OD/126: „Gehöft hinter Bäumen“, o. Sign., Bleistift/Papier, 21,4 x 30,7, R.; P.H. ; Abb.



Z/OD/127: „Schilfkolben am Wasser“, o. Sign., Bleistift/Papier, 23,9 x 31, R.; P.H. ; Abb.



Z/OD/128: „Weg ins Tal führend, links Häuser vor geschlossener Hügelkette“, o. Sign., Bleistift/Papier, 23 x 30,9, R.; P.H. ; Abb.



M/OD/129: „Schmargensee II“, sign. Joh. Hänsch, Öl/Lw, 60 x 80,8, rückseitig:: Nachlass 7; H.M.; Abb.



M/OD/130: „Spätsommer“, o. Angaben; Galerie Ed. Schulte, März 1929; o.Abb.

M/OD/131: „Am Heidereitersee“, o. Angaben, Galerie Ed. Schulte , März 1929; o.Abb.

M/OD/132: „Oberhalb Brückenberg“, o. Angaben,
Galerie Ed. Schulte, März 1929; o.Abb.

M/OD/133: „Krumme Lake“, Öl/Lw, o. Angaben,
Ausstellung KBN 1940; H.M.; Abb.



M/OD/134: „Schellenbach“, Öl/Lw., o. Angaben;
Ausstellung KBN 1940; o. Abb.

M/OD/135: „Heinitzsee“, Öl/Lw, o. Angaben;
Ausstellung KBN 1940; o. Abb.

M/OD/136: „Heinitzsee im Herbst“, Öl/Lw,
o. Angaben; Ausstellung KBN 1940; o.Abb.

M/OD/137: „Heidereuthersee im Herbst“, Öl/Lw,
o. Angaben; Ausstellung KBN 1940; o.Abb.

A/OD/138: „Wupatzsee im Herbst“, Aquarell/Papier,
o. Angaben; Ausstellung KBN 1940; o.Abb.

A/OD/139: „Waldluch“, Aquarell/Papier, o. Angaben;
Ausstellung KBN 1940; o.Abb.

M/OD/140: „Laßt uns die Häupter bekränzen“,
Öl/Lw, o. Angaben, Ausstellung KBN 1940; o.Abb.

M/OD/141: „Frau im Schatten eines Sommerbaumes
bei der Handarbeit am bedeckten Gartentisch“, zwei
Mädchen in dunkler Kleidung auf Stuhl und Hocker,
rückseitig: sign. J Hänsch Hardenbergstraße 33,
J mit verschlungenem Abstrich, Öl/Lw, o. Angaben;
W.R. (Brief v. 21.4.2002), erworben um
1975; Abb. zur Reproduktion nicht freigegeben

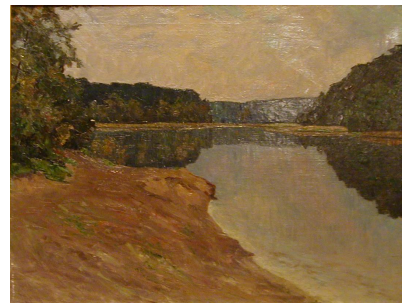
M/OD142: „Kirchdorf am Bach“, Öl/?, o. Angaben;
Abb.



A/OD/143: „Dünenlandschaft mit Sicht zum Meer“,
Aquarell/Papier; Abb.



M/OD/144: „Warmer Abend am Schlachtensee II“,
o. Sign., o. Dat., Öl/Lw., 60 x 80, Düsseldorfer
Galerie 2003; H. M., Abb.



7. Exkurs: Anmerkungen zur Rezeption von Werken Johannes Hänschs und Werken von Künstlern aus seinem beruflichen Umfeld nach 1945

Die unterschiedlichen politischen Bedingungen in Deutschland nach 1945 lassen die Künstler aus Hänschs beruflichem Umfeld bald erkennen, dass in den kommenden Jahren ihre künstlerische Perspektive äußerst ungünstig ist.

Das künstlerische Selbstverständnis der Hänsch befreundeten Künstler wird schon vor der Gründung beider deutscher Staaten unterschiedlichen politischen Anforderungen ausgesetzt. Mittels Bodenreform, Neuansiedlung, Schließung privater Vereine werden in Regionen, die unter sowjetischen Kontrolle stehen, letzte Formen der Tradition zerstört; die persönliche Bindung an bisherige Werte des Privatmenschen soll zu Gunsten einer Integration als Genosse im öffentlichen Leben zurücktreten. In der Folge ist heimatliche Verbundenheit zur familiären Herkunft und Abbildung dieser politisch unerwünscht. Künstler aus Hänschs Umfeld haben schwindende Chancen auf Absatz ihrer Werke. In den westlichen Besatzungszonen steht die künstlerische Orientierung an in Amerika lebenden Künstlern im Vordergrund. Die Abstraktion wird favorisierte Ausdrucksform. Konkret darstellende Künstler der Generation von Hänsch und Hacke akzeptieren diese nicht als ausreichendes, inhaltlich fundiertes Instrument deutscher Progression in der Kunst.

Da die Kunstkritik vornehmlich an einer Besprechung und die Kunstwirtschaft an einer finanziellen Stabilisierung der jungen Künstler interessiert ist, treten darstellend arbeitende Künstler auf dem medialen Kunstmarkt immer weniger in Erscheinung. Zudem zieht die Altersstruktur der um 1875 Geborenen ihre geringer werdende Präsenz in Ausstellungen nach sich. Die Teilung Deutschlands und die Orientierung an unterschiedlichen politischen Staatsformen hat zur Folge, dass der Entwicklungsstand deutscher Kunst der ersten 4 Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts, außer im Fall politischer Verwertbarkeit, möglichst unbesprochen bleibt. Mit Hilfe der Medien wird eine Kategorisierung deutscher Künstler und Kunstwerke der 1. Jahrhunderthälfte vorgenommen. Künstler und Kunstwerke, die unter nationalsozialistischer Prägung stehen, unterliegen Veröffentlichungsverbot. Den zu rehabilitierenden Künstlern der Avantgarde glaubt Deutschland Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, wenn z. B. als „Entartete Kunst“ diffamierte Werke ausgestellt und besprochen werden. Die weitaus größte Zahl deutscher Künstler, die sich weder der einen noch der anderen Gruppe ohne aufwendige Recherche zuordnen lässt, verbleibt in einem Vakuum, das an Tabuisierung in dem Moment reicht, als der Generationenwechsel zum deutschen Bewusstseinsverlust ihrer künstlerischen Leistungen führt. Das künstlerische Erbe der akademischen Landschaftsmaler ist für die Öffentlichkeit kaum erreichbar. Bestände deutscher Museen lagern im Archiv. Erben und Sammler bewahren den erreichbaren Werkbestand des geschätzten Künstlers und schützen seine Leistung vor der endgültigen Vernichtung.

Während spätere Generationen die Verknennung und versuchte Vernichtung der Kunst der Avantgarde als Fehlleistung der deutschen Großelterngeneration kennen lernen, unterbleibt in Bildungseinrichtungen die auch nur abbildende Vermittlung gleichzeitiger Kunstäußerungen deutscher Künstler. Aus Angst vor einer befürchteten Bejahung künstlerischer Darstellungen kultisch - mystischer Ausrichtung einerseits und einer Anerkennung der Berechtigung großzügig naturalistisch bezeichneter Werke andererseits unterbleibt ihre öffentliche Wertschätzung; die nachwachsende Generation verbleibt in Unkenntnis des weitaus größten Volumens deutscher Kunstproduktion der ersten 4 Jahrzehnte des Jahrhunderts.

Die Zuordnung künstlerischer Leistungen schließlich zu „Ästhetizismus, Szientizismus,

Technizismus, Surrealismus“³⁹² als die maßgeblichen künstlerischen Ausdrucksformen der 10er bis 30er Jahre wird als Produkt kunstkritischer Rasterung in seiner Lückenhaftigkeit unzureichendes Instrument einer auch weitere Ausdrucksformen erkennenden Betrachtung und verfestigt die Annahme nachfolgender Generationen, neben einer so benannten Avantgarde hätte nur Kunst unter nationalsozialistischer Indoktrination Gesellschaftsrelevanz zu beanspruchen.

Hänschs Definitionserneuerung eines Begriffs deutscher Landschaftsmalerei wird durch seinen Tod 1945 vorzeitig unterbrochen.

Dass die tagtäglichen Aufnahmen des Malers aus den 30er und 40er Jahren heute, in Unkenntnis ihrer Datierung und des Sterbedatums Hänschs, leicht in die 50er Jahre datiert werden, verweist auf die Anbahnung bildnerischer Komponenten, die im Werkschaffen der nach dem II. Weltkrieg arbeitenden Landschaftler zum Tragen kommen sollten.

Parallel zu den „verschlossenenen Werken“ entstehen im ungefähr selben Zeitraum Werke für den Verkauf, in denen Hänsch unter Rücknahme expressiver Anteile zu einer summarischen, auch in der Brechung der Farben verallgemeinernden, sachlichen Landschaftsaussage kommt. Die Anforderung an den Betrachter, ein visuelles Überspringen des nicht formulierten Vordergrundes zu leisten, bleibt Distanzverweis; die Einsicht wird erzwungen, das Landschaft als „neutraler“ Bildwert den Bewohner des Landes zurück zu verweisen vermag. Ein gutes Beispiel hierfür ist „An der alten Spree“, 1942.

In der bildnerischen Verarbeitung von Zeit verlagerte sich der Impetus in Hänschs letzten Lebensmonaten zu einem Gefühl existentiellen Ausgesetztseins, das in den folgenden Jahrzehnten die deutsche Künstlerschaft beschäftigen sollte. Die sich ihm stellenden Fragen der Distanz, ihrer Gewinnung und Wahrung, des Umgang mit unerwünschten Folgen der Isolation und der Notwendigkeit beständiger, künstlerischer Analyse werden grundsätzliche Fragen künstlerischer Ortung in Deutschland.³⁹³ Andererseits prägt das Bedürfnis nach gesellschaftlicher Teilhabe an der Gestaltung Deutschlands wie bei Wolf Vostell weiterhin deutsche Kunstentwicklung.

Johannes Hänschs Weigerung, seinen künstlerischen Weg einer Bevormundung zu unterstellen, findet bis heute ihre Parallelen in deutschen Künstlerbiographien. Es verbindet sie die Aufrechterhaltung der Option konkreter Befragung künstlerischer Entwürfe im Hinblick auf ihre persönliche Verwertbarkeit. Sein Verfahren einer hundertfachen Gegenwartsadaption hat sich als tragfähiges und übernehmbares Prinzip erwiesen, im Fächer künstlerischer Summanden aktuelle Auseinandersetzung zu leisten.

Im Insistieren auf die Gestaltbarkeit gesellschaftlicher Verhältnisse zeichnet sich die Fortführung künstlerischen Selbstverständnisses ab. Allerdings wird ab 1960 in der Bundesrepublik Deutschland eine stark individualisierte Wertewelt zum Maßstab, die das Lebensglück des

³⁹² H. Sedlmayr, Die Revolution der modernen Kunst, 95: „Die höchsten mit dem gesamten Wert und der Würde des Absoluten umkleideten irdischen Wesenheiten sind für die moderne Kunst: Einmal: Sie selbst; dieser Kult der Kunst ist der Aesthetizismus. Zweitens: Die Geometrie, und die auf ihr beruhende oder ihr verwandte Wissenschaft, der Szientismus. Drittens: Das Produkt dieser Wissenschaft, die Technik als höchste Realität, der Technizismus. Viertens: Im Gegensatz gegen die drei ersten Idole, das Absurde und das Chaos, der Surrealismus.“

³⁹³ Als Beispiel für die unterschiedliche Einbringung von Distanz sei Georg Baselitz genannt, der 1969 „Der Hochstein“ malte: „Das Blatt zeigt die Heimatlandschaft,..., die Baselitz in seinem Werk konstant bearbeitet. Die Auseinandersetzung mit der vertrauten Umgebung jedoch geschieht aus der Distanz. Nicht nur, dass der Künstler die Natur auf den Kopf stellt, er leitet sie, wie im „Hochstein“ von der Reproduktion einer Heimatzeitschrift ab... So ... dient (der „Hochstein“) als scheinbar gleichgültiges Motiv, Eigenwert und Anlass von Malerei und Zeichnung an sich.“ in: Ausstellungskatalog „Landschaften eines Jahrhunderts aus der Sammlung Deutsche Bank“, 193

Einzelnen voranstellt und Deutschland als Bezugssystem künstlerischer Identität aus dem Blickfeld schwinden lässt. Jetzt wird Stil als Verhältnis der Zeit zum Formproblem individuell problematisiert und in behaupteter Einzigartigkeit zum Dokument einer Existenzberechtigung erhoben.

Künstler der *Land Art* setzen sich mit Fragen von substanziellem Alter, Unzerstörbarkeit, Einflussnahme auseinander und führen im realen Raum das Landschaftsbild weiter. Sie konfrontieren Dauerhaftigkeit und ihren Gegenspieler Vergänglichkeit und benennen als künstlerisches Maß Menschlichkeit. Damit verfolgen sie die schon bei Hänsch ablesbare Prämisse physischer und psychischer Einbringung in Landschaft weiter. Das Hervorrufen von Erinnerungen an Abwesendes beinhaltet auch Land Art; sie wird zum Geschichtsstifter. Gedankliche und gefühlsmäßige Bezüge bleiben Nährstoff der Kunstwerke.

Die Bedeutung kollektiver und individueller Erinnerungen wird auch in den folgenden Jahren Gegenstand künstlerischer Auseinandersetzung. Erfahrungen werden, vergleichbar dem Ansatz der Künstler im Umfeld Hänschs, als kontinuierlich geschätzt und in Formeln wie „Gedächtnisenergie speichern“ fest geschrieben.

Der Bedarf, kollektivem Verlust mit künstlerischer Produktion entgegenzuwirken, darf als Ergebnis der Entwicklung deutscher Lebensverhältnisse vorhergehender Jahrzehnte eingeschätzt werden: Die konkrete Orientierung an Material und Ort sichert eine rekapitulierbare Verwurzelung und wird zum Maß einer allgemeineren, letztlich universellen Übertragbarkeit.³⁹⁴

Eine Aufweichung persönlichkeitsfixierter Definitionen wird in den 80er Jahren ablesbar³⁹⁵: Landschaft wird zum kulturellen Wert zwischen Mensch und Natur erklärt. Künstlerische Produkte werden als ein In - Szene - setzen dieser Wertermittlung betrachtet. Landschaft wird zum inneren Selbstporträt. Die vollkommene, individuelle Befriedung soll jetzt im individuellen Abzug von Naturphänomenen als vollendetes Selbstbild stattfinden.

Silke Leverkühne und Michael Biberstein können stellvertretend für deutsche Künstler der 80er Jahre genannt werden, die, in der Auseinandersetzung mit Landschaft, Kontinuität in der räumlichen Verbundenheit als Argument der Künstlergeneration Hänschs fortführen. Michael Bibersteins Arbeitsweise weist 1983 Parallelen zu Hänschs Schaffen auf, wenn er zur Klärung von Landschaft das Erarbeiten eines täglichen Einklangs zwischen Begreiflichen und Unbegreiflichen fordert. Biberstein sieht das Gehirn als Entstehungsraum von Landschaft. Ihre bildhafte Darstellung begreift er als subjektbezogene Utopie: Wenn das Ich und das, was aufgenommen wird, für einen Moment zusammen fielen, entstehe eine Entspannung oder Gleichsetzung. Danach begänne die Entfernung im Geist und die intellektuelle Verarbeitung als bildhafte Gestaltung. Der Grad bestimme die Abstraktionsebene.³⁹⁶ Die individuelle Setzung der Bildzeichen klärt Landschaftsbilder Hänschs wie Bibersteins als Projektionsflächen für Anteile, die über die erlebte Wirklichkeit hinausgehen und deren Authentizität sie bezeugen.

Im Ausloten der Einbringung persönlicher Anteile als Gradmesser der Bildhaftigkeit kann auch Silke Leverkühnes Verständnis des Landschaftsbildes in Nachfolge von Hänschs Werkschaffen betrachtet werden. „Die Möglichkeit als Betrachter selbst Assoziationen und auch eigene Seherlebnisse mit dem Motiv zu verbinden“³⁹⁷ ist Kriterium, weder eine rein gegenstandslose,

³⁹⁴ vgl. hierzu z. Bsp. Die Biographien von Joseph Beuys, Anselm Kiefer, Georg Baselitz

³⁹⁵ „Nach dem Zweiten Weltkrieg galt das Landschaftsmotiv als Ausdruck einer Weltanschauung, die sich selbst erledigt hatte. Erst in den siebziger Jahren wurde der Zugriff auf Tradition als einer von mythologischen und religiösen Implikationen befreiten Ikonografie wieder möglich.“ in: ebd., 260

³⁹⁶ Michael Biberstein in: ebd., 309

³⁹⁷ Silke Leverkühne in: ebd., 324

abstrakte Malerei noch die ausschließliche Dokumentation eines Motivs zu verfolgen. Sie sieht ihre Bilder im Grenzbereich, die sich gerade über diese Qualitätssetzung zum Bild verdichten.

Mit den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts ist auf dem Berliner Kunstmarkt ein großes Interesse am Handel mit Berliner Malern des Jahrhundertanfangs zu verzeichnen. Das Interesse der Käufer an Landschaftsdarstellungen, die das Umland Berlins thematisieren, wächst. Dies ist auch Ergebnis der von den Berlinern der westlichen Bezirke seit 1989 als landschaftlich „Neue Welt“ entdeckten Mark Brandenburg und der wieder nahen Reiseziele Ostsee, Harz, Riesengebirge. Die Erkenntnis, im Gemälde nicht nur eigene Empfindungen festmachen zu können, sondern in der zeitlichen Spanne zur Entstehung des Werkes eine fortwirkende, verbindende Interpretation deutschen Verständnisses suchen zu können, zeigt einen erneuerten Erklärungsbedarf individueller Definition als Deutscher. In Ankauf und Hängung von Werken Berliner Landschaftler wird die Vergewisserung geschichtlich determinierter Identität erworben³⁹⁸.

Der Handel mit seinen Werken und steigende Verkaufspreise führen vor Augen, wieweit es Hänsch gelungen ist, landschaftliche Inhalte zu sichern und in bleibender Aktualität für Deutsche bis in das 21. Jahrhundert hinein zu formulieren. Während Neugebauers Anmerkungen zur Berliner Malerei nach dem I. Weltkrieg als rückblickende, subjektive Wertschätzung verstanden werden können, verweisen seit den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts erneute Präsentationen der Werke Johannes Hänschs und von Künstlern seines beruflichen Umfeldes auf ein beginnendes und sich seitdem deutlich erweiterndes Interesse vornehmlich Berliner Bürger an ihren Werken. Der Kunsthandel dokumentiert allein für den Zeitraum von Dezember 1990 bis Dezember 2002 unter <http://web.artprice.com> annähernd 80 Titel von Werken Johannes Hänschs, die seine Schaffenszeit von 1892 bis 1943 umfassen.

Die Landschaften Hänschs sind im Verständnis aktueller Verarbeitung von Zeitgeschehen bis heute modern. Sie offerieren nach wie vor die Möglichkeit eines spontanen Bildzugangs. Unabhängig von der ursprünglichen geographischen Zuordnung seiner Darstellungen und ihrer zeitlichen Entstehungskordinaten scheinen seine malerischen Interpretationen auch heute einer Landschaftswahrnehmung Deutscher zu entsprechen. Im Rückblick auf den Weg seiner künstlerischen Entwicklung und ihres maltechnischen Niederschlags lässt sich die Aussage treffen, dass Hänschs Landschaften über persönlichkeitsgebundene Anteile hinaus weisend Inhalte trägt, die auch heute Deutschland definieren.

Daraus lässt sich folgern, dass eine aus der akademischen Tradition erwachsene Landschaftsmalerei ihre Zielsetzung der Progressivität erfüllen konnte: Hänsch leistet für Deutschland in der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts einen Beitrag, den er in seiner Brisanz kaum ahnen konnte; er „konserviert“, über kommende politische Schicksale seiner Nation hinaus, bildnerisch Verbindliches im Verständnis einer gemeinsamen Ausgangsbasis der Bürger.

³⁹⁸ vgl. hierzu auch K. Scheffler, Essays, 1969, Das junge Deutschland, 26: „Der Betrachter sucht im Kunstwerk nicht eine Empfindungskraft, deren er selbst in der Natur fähig ist, sondern eine höhere oder doch wenigstens reinere. ... Der Künstler soll sein Publikum zu einer Empfindungshöhe empor ziehen“. Dazu „muss er sich selbst menschlich mehr entwickeln als der von Hemmungen eingeengte Laie es kann.“

Was vom chirurgischen Berlin gilt, kann auch vom künstlerischen Berlin gesagt werden.

Betrachten wir die klassische Berliner Malerei, vertreten durch Adolf v. MENZEL, Wilhelm TRÜBNER, Prof. Franz KRÜGER, Prof. Max SLEVOGT, Prof. Franz SKARBINA, Willi LEIBL – um nur einige zu nennen – dann bemerken wir, wie nach dem ersten Weltkrieg allmählich ihr alter Glanz verblaßt. Die große Kunstepoche Berlins klingt aus. Es folgte eine Malergeneration, die wohl noch Klang und Namen hatte, aber den Höhepunkt der Vorgänger nicht mehr ganz erreichte. Diese „postklassizistische“ Zeit nach dem ersten Weltkrieg bis heute ist durch die Namen: Lovis CORINTH, Prof. Max LIEBERMANN, Prof. Hugo VOGEL, Johannes HÄNSCH, Gustav SCHÖNLEBER, LESSER-URY, Otto ANTOINE, Geheimrat Max RABES und Prof. J. Hans SCHMIDT gekennzeichnet.

Julius Neugebauer, Weltruhm deutscher Chirurgie: J.v. Mikulicz, Die großen Leistungen, S. 254
HaugVerlag, Ulm 1965

Vom 3. bis 14.3.1984 wurden am Schöneberger Ufer 57 an der Nationalgalerie „Werke aus dem Nachlass, Eine Sammlung in zwei Teilen“ von Ingrid u. Rudolf Heltzel – Schwombeck gezeigt. Die Präsentation umfasste Werke von zahlreichen VBK Mitgliedern, u. a. von Johannes Hänsch. Zur Eröffnung sprach als Einführung Prof. Dr. Martin Sperlich.

Vom 3. Bis 28. Mai 1994 zeigte die AGO Galerie Wolfgang Thiede in Berlin-Wilmersdorf „Johannes Haensch, Märkische Landschaften, Öl/Tempera-Studien und Aquarelle aus dem Nachlass“.

Das wachsende Interesse an einer bildnerischen Annäherung an die eigene Geschichte zeichnet sich als Phänomen der Jahrtausendwende ab. Berliner Landschaftsmaler, die ihre Werke im gesellschaftlichen Kontinuum unter der Maxime schufen, dem modernen Bürger individuell verständliche Interpretationen menschlicher Befindlichkeit in aktuellen Zeitsequenzen zu bieten, werden als Vertreter deutscher Kunstentwicklung anerkannt.

Das Verlangen nach einer verlässlichen Verkoppelung der eigenen, deutschen Persönlichkeit, über den Bruch der Teilung Deutschlands hinweg, steht im Vordergrund.

Das Insistieren auf einem Verbleiben im Alltag als einzige Chance eines Mitwirkens an der deutschen Gesellschaft verbindet den heutigen Käufer mit Berliner Künstlern wie Johannes Hänsch. Der heutige Ankauf ihrer Werke würdigt und bestätigt ihren künstlerischen Weg als noch immer angemessenes Instrument der Gegenwartsbewältigung.

8. Daten zu Künstlern im Umfeld der beruflichen Entwicklung Johannes Hänschs

Im Folgenden wird Daten zu Künstlern erheblicher Raum eingeräumt, die für Hänsch als Student, Meisterschüler und freien Künstler Bedeutung hatten. Aufgeführte Daten können Anregung für weitere wissenschaftliche Arbeiten bieten.

Die vorhergehenden Kapitel verzichten auf ausdrückliche Verweise zu folgenden Künstlerdaten, um eine erhöhte Lesbarkeit zu garantieren. Bei Informationsbedarf sollen hier ausführlichere Angaben zur Verfügung gestellt werden, die, je nach Fragestellung des Lesers, zur Klärung inhaltlicher und formaler Überschneidungen im künstlerischen Werdegang zweier oder mehrere Künstler aus dem Umfeld Johannes Hänschs beitragen.

Die Erfassung von biographischen Daten zu Künstlern der Generation vor Johannes Hänsch und der ihm nachfolgenden gibt, über die in den vorhergehenden Kapiteln aufgezeichnete Darstellung, erste Verweise auf differenzierende Entwicklungen beruflicher Orientierung; so legen beispielsweise die aufgenommenen Daten zu Georg Ehmig die Vermutung nahe, dass seiner beruflichen Etablierung die Machtübernahme der Nationalsozialisten dienlich war. Dennoch soll im Rahmen dieser Dissertation nicht der Anspruch erhoben werden, über Interpretationsansätze zukünftigen Forschungen vorzugreifen. Hierfür reicht die Datenfülle nicht. Hingegen kann deutlich gemacht werden, dass bei einer Darstellung der künstlerischen Entwicklung Johannes Hänschs der Rahmen der Aktivität seines Umfeldes nicht fehlen kann. Dieser kann die vorgelegten Aufzeichnung über Leistungen Johannes Hänschs aus ihrer exemplarischen Position lösen und in Gegenüberstellung zum Werkschaffen von Künstlern wie Fritz Wildhagen und Franz Türcke bestätigen. Dadurch wird es möglich, ihre künstlerische Bedeutung für die Entwicklung der Malerei in Berlin angemessen zu beurteilen. In geringem Umfang sind im Zusammenhang mit Galerieverkäufen von Arbeiten Hänschs der letzten Jahre Daten zu gleichzeitig angebotenen Arbeiten von Künstlern seines Umfeldes verzeichnet.

Bei den Ausführungen zu dem jeweiligen Künstler befinden sich im Kopf Angaben zu seinem Wohnort zu unterschiedlichen Zeitpunkten; sie sind den genannten Künstlerlexika und Ausstellungskatalogen entnommen und ermöglichen einen ersten Einblick über Wohnorte der Künstler in Johannes Hänschs Umfeld. Darüber hinaus befinden sich hier die in Lexika und Katalogen ermittelten Vereinszugehörigkeiten, die, unter Benennung des Zeitpunktes, Auskunft über Parallelen zur Mitgliedschaft genannter Künstler im selben Verein geben können.

Ergänzende biographische Angaben, die innerhalb der Recherchen als präzisierende Informationen ermittelt werden konnten, schließen sich an.

Es folgt eine Aufzeichnung über die Teilnahme an Ausstellungen einschließlich der Benennung präsentierte Werke, soweit diese im Katalog bezeichnet werden.

Im Anschluss werden Auktionen und Ausstellungen benannt, die in den letzten Jahrzehnten veranstaltet wurden und innerhalb derer Werke des Künstlers zum Verkauf angeboten wurden. Über die Werkdaten hinaus kann teilweise über die inhaltliche Konzeption der Präsentation der räumliche Zusammenhang mit weiteren Künstlern aus Hänschs Umfeld belegt werden, indem gleichzeitig Werke auch dieser Künstler angeboten werden.

In unterschiedlichem Umfang ergänzen Textquellen und Literaturhinweise die erfolgten Künstlerdaten; Quellen werden nur in dem Ausschnitt ihres inhaltlichen Bezugs zum Künstler und zu Johannes Hänsch und Künstlern seines Umfeldes, ggf. zur gemeinsamen Ausbildung oder Vereinstätigkeit aufgezeichnet.

Legende

| | |
|---------|---|
| ADK | Allgemeiner Deutscher Künstlerbund |
| ADKG | Allgemeine Deutsche Kunstgenossenschaft |
| DGfchrK | Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst |
| DKB | Deutscher Künstlerbund Weimar |
| FVdGB | Freie Vereinigung der Grafiker zu Berlin |
| GaG | Galerie am Gendarmenmarkt im Berlin Hilton |
| GBK | Große Berliner Kunstaussstellung |
| GDKA | Gesellschaft für Deutsche Kunst im Auslande |
| HdK | Hochschule der Künste Berlin (heute: Universität der Künste Berlin) |
| KG48 | Künstlergemeinschaft 48 |
| KKB | Karlsruher Künstlerbund |
| MKB | Märkischer Künstlerbund |
| MKG | Münchener Kunstgenossenschaft |
| NMKG | Neue Münchner Künstler Genossenschaft |
| RvbK | Reichsverband bildender Künstler |
| SchHKG | Schleswig-Holsteinische Künstlergenossenschaft |
| Sp | Kunsthandel Spik Berlin |
| ThABK | Thüringer Aussteller – Verband bildender Künstler |
| VBK | Verein Berliner Künstler |
| VDI | Verband Deutscher Illustratoren |
| VDKP | Verein Danziger Künstler in der Peinkammer |
| WVB | Wirtschaftsverband bildender Künstler Berlin |

Alle Maßangaben in Zentimetern, Höhe x Breite.

Albitz, Richard, 31.1.1876 in Berlin - 1954 Berlin

Dressler 1913: Landschaftsmaler, Berlin N, Bornholmerstraße 92; Mitglied des ADK
 Dressler 1921: Maler; Berlin N, Bornholmerstraße 92; besuchte die Akademie Berlin; Mitglied im ADK, im VBK und im VDI (Verband Deutscher Illustratoren)
 GBK 1929: Mitglied des VBK
 Dressler 1930: dieselben Angaben, aber auch Mitglied im RvbK und nicht mehr im VDI
 100 Jahre VBK 1941: besuchte als Hospitant die Handwerkerfachschule (spätere Kunstgewerbeschule)

Meisterschüler von Hans Hartig, der als Schüler Bracht nach Dresden folgte
 Albitz ist mindestens seit 1919 Mitglied im VBK.³⁹⁹

³⁹⁹A. wird im GBK Katalog 1919 als ausstellendes Mitglied des VBK geführt.

Er ist Mitglied der „Pankower Künstler“, ab 1934 umbenannt in „Künstlerbund Berliner Norden e.V.“ und stellt dort zwischen 1931 und 1940 aus. A. ist mit Paul Kuhfuß und Johannes Hänsch als Vereinsmitgliedern bekannt.

Eine Fotografie des Geige spielenden A. befindet sich im Katalog der Galerie am Gendarmenmarkt im Berlin Hilton, 21.9.2002 – 18.1.2003 „Um 1900 Berliner Malerei der Jahrhundertwende“.

Juryfreie Kunstschau III Berlin 1912 im Kunsthaus Lepke, Potsdamerstr. 12: „Über Land im Winter“, 400.-; „Erntezeit“, 250.-; „Alter Hof“, 200.-

GBK 1915: „In den Rauener Bergen“, „Alte Heerstraße in der Mark“

GBK 1917 in Düsseldorf: „Laubenkolonie im Schnee“, Öl, Nr.2

Münchener Kunstausstellung 1918 im Glaspalast: „Winter am Wiesenbach“, Öl, Saal 57, Nr. 6; „Das stille Schloss“, Öl, Saal 14, Nr. 7

GBK 1918: „Frau Holle“ (Berliner Märchenbrunnen)“, „Winter in den Rauener Bergen“

GBK 1919: „Tauwetter am Riessersee“, Öl; „Letzte Sonne überm Karwendel“, Öl

Neubrandenburg, Teppichsaal H. Giesecke, März 1923 (Tempera), o. Titelnennung

Neubrandenburg, Teppichsaal H. Giesecke, September 1923 (Tempera), o. Titelnennung

GBK 1924: „Gottesgab (Fichtelberg)“, Öl

GBK 1927: „Sommertag“, Öl; im Nachtrag: „Elbfähre“, Öl

Herbstaus. des VBK 1928: „Föhn überm Rießersee“, Öl; „Sommertag“ Öl

Ausstellung Verein Berliner Künstler, „Hundert Jahre Berliner Kunst“: „Laubenkolonie“, Öl;

„Säckingen“, Öl; „Verschneite Lauben“, Tempera; „Vesper“, Tempera

GBK 1929: „Abendwolke“, Aquarell; „Aus Altona“, Farbstiftzeichnung

GBK 1932

GBK 1934: „Elbfähre“, Saal 6, gemeinsam mit Werken von Kurt Albrecht und Erich Martin Müller

Ausstellung Pankower Künstler im Schloss Niederschönhausen, 19. Mai - 16. Juni 1935:

1. „Schafschur“, RM 750.-

2. „Elbfähre (Pretzsch)“, RM 450.-

3. „Märztag an der Elbe“, RM 250.-

4. „Lübars im Schnee“, RM 550.-

5. „Kleinstadtwinkel“, RM 175.-

6. „Winter in Farchant (bei Garmisch - Partenkirchen)“, RM 175.-

Frühjahrsausstellung 1938 im VBK: „Neubau Flughafen Tempelhof“, Öl

Herbstausstellung 1938 im VBK: „Stadthaus Berlin“, Öl

Frühjahrsausstellung 1939 im VBK: „Verschneites Sudetenstädtchen“, Öl

Herbstausstellung 1939 im VBK: „Wintertag im sudetendeutschen Riesengebirge“, Öl

Kunst- Ausstellung Malerei Grafik Plastik im Schloss Niederschönhausen, Künstlerbund Berliner

Norden e.V., 10. Dezember bis 1. Februar 1940: „Flughafenneubau Tempelhof“, Öl;

„Morgenstimmung“, Öl; „Elbfähre“, Öl; „Alexanderplatz“, Öl; „Golpa Zschornowitz,

Tryptichon“, Öl; „Feuerschiff Elbe“, Öl; „Wildenten am Winterbach“, Öl; „Fischreiher an einer

Elbbühne“, Öl; „Klaviersono“, Aquarell; „Vorm Spiegel“, Aquarell; „Verschneite Lauben“,

Aquarell; „Vesper“, Aquarell; „Bamberg's Türme“, Aquarell

Frühjahrsausstellung im VBK 1940: „Morgenstimmung an der Elbe“, Öl

VBK Juli/August 1940: „Deutsche Städtebilder und Landschaften“: „Hamburg“, Öl; „Altenberg/Erzgebirge“, Öl
Herbstaussstellung 1940 des VBK: „Vom Flughafenneubau Tempelhof“, Öl; „Am Schaalsee/Mecklenburg“, Öl
100 Jahre VBK im Mai/Juni 1941: „Das letzte Gerberhaus in Berlin“, Nr. 3, Öl/Holz, 64 x 52, sign. li. u.
Herbstaussstellung des VBK 1941: „Winter im Schlosspark Niederschönhausen“, Öl
Kunstaussstellung in Berlin, Nationalgalerie, 1942: „Alt - Berlin und neue Zeit“ (149), Öl/Lw., 800.-
„Gemälde, Plastiken...“ im VBK Mai/Juni 1942: „Winterabend, Fürstenwalde“, Öl
GBK 1942: „Winter an der Panke“, Öl, 1200.-
Kunst - Ausstellung Malerei und Grafik Plastik, Künstlerbund Berliner Norden, 9. bis 31. Oktober 1942: 1. „Alt Berlin und neue Zeit“, Öl; 2. „Märkisches Land“, Öl; 3. „Winter in der Mark, Motiv bei Mühlenbeck“, Öl; 4. „Alt Berlins Türme“, Radierung; 5. „Bei der Mühlendamm Schleuse“, Öl; 6. Zeichnungen, Radierung, Gebr. – Grafik;
innerhalb der Ausstellung, gesondert aufgeführt unter: Propaganda für Arbeitsbeschaffung - Entwürfe zum künstlerischen Schmuck von Gebäuden der öffentlichen Hand:
111 - 114. „Vom Fels zum Meer, künstlerischer Schmuck für eine Schule“, Aquarellskizze
115. „Künstlerischer Schmuck für einen Gemeinschaftsraum“, Aquarellskizzen, freie Werke Nr. 1 - 5
Frühjahrsausstellung des VBK 1943: „Föhnstimmung über der Hohen Tatra“, Öl
„Bilder Berliner Künstler aus dem Wartheland“ im VBK Mär/Apr 1943: 4 Ölgemälde: „Hafenbild an der Warthe“, „Ernte im Wartheland“, „Feldweg im Wartheland“, „Weichselstädtchen“
Sommerausstellung des VBK 1943: „Bei der Mühlendamm Schleuse“, Öl
Große Deutsche Kunstaussstellung 1943 im Haus der Deutschen Kunst zu München, Juni bis auf Weiteres; Offizieller Ausstellungskatalog: „Reichsgautheater Posen“, Öl/Lw., Saal 38, Nr. 7; „Winterstimmung an der Weichsel in Krakau“, Öllasurtechnik, Saal 28, Nr. 8
Gemälde - Verkaufsausstellung „Töplitz ideale Landschaft“ 25.9 - 10.10. 1999 in 14476 Töplitz: Pastell, o. Titel u. Datum, DM 750.-
Galerie im Hilton am Gendarmenmarkt 1999 „In Berlin, um Berlin und um Berlin herum“: Nr. 2 „An der Havel“, um 1910, Gouache, DM 2.800.- ; Nr. 3 „In einem märkischen Dorf“, 1911, DM 2.900.-;
Sp591Dez99, „Sanfte Hügellandschaft mit Bäumen und zwei Rehen“, sign., o.D., Öl/Lw., 70 x 81, DM 1000.-
GaG im Berlin Hilton, 24.6 – 7.10.2000: Künstler der Bracht – Schule, Deutsche Landschaftsmalerei der Jahrhundertwende: „Am Wannsee“, um 1910, Gouache und Kreide auf hellblauem Tonpapier, 23,2 x 35, DM 2.200.-; „Schöneberg im Winter“, um 1910, Öl/Karton, 62 x 49, verkauft; „Ansicht von Magdeburg“, sign. u. dat. li. u. 1919, Öl/Karton, 49 x 56, DM 3.900.-, Abb. .
2. Gemäldeverkaufsausstellung in Ferch am Schwielowsee 25.3-16.4 2000: „Dorfkirche in Lübars“, Sign. u. Datum nicht erkennbar, Öl/Lw., 33 x 35, , DM 800.-; Abb.
GaG im Berlin Hilton, 15.9.2001 – 12.1.2002, „Künstler der Bracht - Schule, Berliner Landschaftsmalerei um 1900“: „Ansicht von Magdeburg“, sign. u. dat. li. u. 1919, Öl/Karton, 49 x 56; DM 3.900.-; wiederholt angeboten ebenda innerhalb „Um 1900 Berliner Malerei um die Jahrhundertwende“ 21.9.2002-18.1.2003; Abb.

GaG im Berlin Hilton, 21.9.2002-18.1.2003, „Um 1900 Berliner Malerei um die Jahrhundertwende“ : „Sonntag im Dorf“, sign. u. dat. li.u. 1909 u. betit., Öl/Lw., 50 x 64; Euro 1.950.-; Abb.

Albrecht, (C)Kurt (d), 3.5.1884 - Berlin - 1964

Dressler 1913: nicht erwähnt.

GBK 1915: Wohnort Charlottenburg

Dressler 1921: Maler; Neue Winterfeldstr. 17

Dressler 1930: Maler, Bühnenbildner; Berlin, Neue Winterfeldstraße 17

Maler in Berlin und Ferch

Aufenthalte in Italien, Holland, Belgien, Dänemark, Nordamerika und Nordafrika⁴⁰⁰

A. wird erstmals im Immatrikulationsverzeichnis der Hochschule für die bildenden Künste in Berlin 1902/03 als Maler aus Berlin genannt. Mitschüler Joh. Hänschs

Bewirbt sich um Hochschulstipendium für 1906/07: als Student im 7. Semester abgelehnt

Erneute Bewerbung als Schüler in der Malklasse Vorgangs für 1907/08: 1 x Freiunterricht (Hochschulstipendium) bewilligt als Student im 9. Semester

Auch für das folgende Jahr wird ihm als Schüler Vorgangs für 1908/09 Freiunterricht als Student im 11. Semester bewilligt.⁴⁰¹

Er bewirbt sich als Schüler Kallmorgens für 1909/10 um ein Hochschulstipendium und wird als Student im 13. Semester abgelehnt. A. wird im Jahresbericht 10/11 als Student geführt.

A. bewirbt sich 1907 und 1911 um ein Hochschul - Stipendium der Stiftung der Stadt Charlottenburg; Kallmorgen beurteilt seine Leistungen 1911 als „gut“ in Begabung, Fleiß und Fortschritt. A. erhält ein Stipendium aus den Zinsen der Stiftungsgel in Höhe von 515 M jedoch nicht.⁴⁰²

GBK 1902: Beschickung als Schüler Fr. Kallmorgens

GBK 1907: nicht vertreten

GBK 1908: Beschickung als Schüler Prof. Paul Vorgangs⁴⁰³; nicht vertreten

GBK 1909: „Im Hafen“⁴⁰⁴

GBK 1915: „An der Potsdamer Brücke“

GBK 1917 in Düsseldorf: Nr. 4 „Das Hallesche Tor in Berlin“, Öl, Abb.

GBK 1918: „Am Tempelhofer Ufer in Berlin“

GBK 1919: „Abends am Nollendorfplatz“, Öl; „Waldtal im Harz“, Öl

Herbstausstellung des VBK 1928: „Abend im Hafen von New York“, Öl

GBK 1921: „Wintertag (Hallisches Tor, Berlin)“

GBK 1922: „Sturmtag an der Küste von Capri“, Saal 14; „Herbsttag (Herbst)“, Saal 10 (im gleichen Raum wie 2 Werke Hänschs)

⁴⁰⁰ Katalog des Vereins Berliner Künstler: 100 Jahre VBK

⁴⁰¹ UdK Archiv Berlin Bundesallee „Akte Stipendien SS1897 - SS 1915

⁴⁰² UdK Archiv Berlin Bundesallee , Akte Stiftung der Stadt Charlottenburg vom Oktober 1902

⁴⁰³ UdK Archiv Berlin Bundesallee, Stipendienanträge, Beschickungen

⁴⁰⁴ UdK Archiv Berlin Bundesallee, Verzeichnis der Studierenden, welche auf der GBK 1909 ausgestellt haben

GBK 1923: „Fischfang (Holland)“, Saal 14a

GBK 1924: nicht vertreten

GBK 1925: „Die Brooklyn Brücke in New York“, „Abend im Hafen von New York“, „Die Wolkenkratzer von New York mit Brooklyn Brücke“ (Zeichnung); alle Werke in Saal 20 (wie auch 1 Werk E.M. Müllers)

GBK 1926: „Belle – Alliance – Platz“, „Kranzlerecke“

GBK 1927: „Regentag (Hallisches Tor)“, „An der Kranzlerecke (Unter den Linden)“

GBK 1928: „New York“

Verein Berliner Künstler 1929: „100 Jahre Berliner Kunst“: „Hallisches Tor“, Öl

GBK 1929: nicht vertreten

GBK 1931: nicht vertreten

GBK 1934: „Wintertag“, Saal 6 (wie auch Albitz und E. M. Müller)

Januarausstellung 1939 des VBK: „New York“, Öl

GBK 1940: nicht vertreten

100 Jahre VBK 1941: Nr. 4 „Der Potsdamer Platz“, sign. u. dat. re. u. 1915, Öl/Lw., 100 x 125;

1931 Eigentum der Stadt Berlin

CVH61Okt74: „Sonntagsspaziergang. Auf einem Wiesenhang zwei Frauen und ein alter Mann“, sign. u. li. Kurd Albrecht, o. Dat., Öl/Lw., 45 x 60; DM 1500.-; o. Abb.

Gemälde - Verkaufsausstellung „Töplitz ideale Landschaft“ 25.9-10.10.1999 in 14476 Töplitz: 1 Werk, o. Titel u. Datum

2. Gemäldeverkaufsausstellung in Ferch am Schwielowsee 25.3 - 16.4 2000: „Altes Fischerhaus in Ferch“, sign., o.D., Öl/Lw., 33,5 x 51,2, Abb.

Amtsarchiv Caputh: „Sommertag in märkischem Wald“, Öl/Lw., 41 x 60, sign.; „Ruderboot am Ufer eines einsamen Sees (Schwielowsee?)“, „Zwei Landarbeiter am Schwielowsee“, Aquarell, sign.

Der Maler K. Albrecht erhält als Schüler Kallmorgens am 5. Juni 1912 von der Hochschule ein Kündigungsschreiben für das zugewiesene Atelier 184 zum Beginn des Winters 1912/13, da er 20 Semester studiert hat und mehr unzulässig sind. Über den VBK wendet A. sich mit einem Gesuch nochmals an die Hochschule. Sie antwortet auf das Schreiben des VBK am 17.12.1912: „Albrecht ist nicht mehr Student der Hochschule, sondern Atelierschüler des Meisterateliers für Landschaftsmalerei.“

A. ist folglich anfangs Meisterschüler unter A. Kampf, gemeinsam mit Johannes Hänsch, Rudolf Hacke und Carl Krafft, bevor er als Schüler Ulrich Hübners das Meisteratelier weiterhin besucht.

Bracht, Eugen Felix Prosper 3. Juni 1842, Morges im Canton Waadt in der Schweiz - 15.11.1921 in Darmstadt

GBK 1907: Dresden - Altstadt, Franklinstr. 11

B. ist von 1882 bis 1902 in Berlin, dann bis 1912 in Dresden

B. erhält seine Ausbildung in Darmstadt bei Carl Seeger, besucht den Unterricht Johann Wilhelm Schirmers auf der Karlsruher Kunstschule, hält sich ab 1861 in Düsseldorf auf. 1875 schließt er sich Hans Gude an und wird 1882 als Nachfolger Hertels (1875 - 1878) und Wilbergs (1878 - 1882) Leiter des Ateliers für Landschaftsmalerei.

1880/81: Reise nach Ägypten, Syrien, Palästina; 2. Reise: 1891/92

Seit 1882/83 Lehrer für Landschaftsmalerei an der Hochschule für die Bildenden Künste in Berlin

1884 wird Bracht Mitglied der Akademie der bildenden Künste zu Berlin.

Mitglied des VBK

Bildete u. a. Paul Vorgang, Carl Kayser - Eichberg, Johannes Hänsch, Ludwig Dettmann, Willi ter Hell (in Dresden 1906 – 1910) aus. Zu den Bracht (und Vorgang) - Schülern gehörte auch Hans Hartung, (1873 in Cavin/Pommern - 1936 in Berlin), der mit H. Klohss 1907 den „Club Berliner Landschaftsmaler“ gründete und der dem „Glindower Kreis“ angehörte.

Berliner akademische Kunstaussstellung 1879, sowie Bremer Kunstverein 1880: „Der Heideschäfer“, Landschaft der Lüneburger Heide, Öl/Lw., sign. u. dat. 1879 Eugen Bracht, 53 x 89, ger.

GBK 1898

2. Ausstellung der Freien Vereinigung Darmstädter Künstler , Darmstadt 1899

Einzelausstellung Bracht bei Galerie Schulte im Januar 1900

GBK 1900: Sonderausstellung innerhalb der GBK mit 43 Werken Brachts (gleichzeitig mit einer Sonderausstellung von 46 Werken Paul Vorgangs) : „Der Schnellzug“, Abb. ; „Lehmweg“, Abb.

GBK 1901: 3 Werke , davon 1 Abb.: „Abend am See“ (Fototitel: „Forsthaus am See“)

Deutsche Schwarz – Weiß – Ausstellung 1905, veranlasst und geordnet durch die „Freie Vereinigung der Graphiker“, Berlin: 2 Federzeichnungen, 1 Lithographie

GBK 1903, 1904, 1905, 1906

GBK 1907: „Matterhorn“, Öl/Lw., Abb.

GBK 1908: nicht vertreten

1912: Große Retrospektive in Darmstadt und Dresden

Jubläumsausstellung Eugen Brachts 1912: Die „Freie Vereinigung Darmstädter Künstler“ gibt eine Festschrift zum Katalog heraus. Unter den Arbeiten des 19. Jahrhunderts: „Stargard 1. Juli 1897“, Abb.; „Windmühle bei Stargard“, Juli 1897, Grafik, Abb.

Weitere Arbeiten: „Ziegelei im Schnee“, Abb. ; „Eichenstamm“, Federzeichnung, Abb.

GBK 1913: „Eichen am See“, Abb.

Januarausstellung Berlin 1914: „Eichen am Hang“, Öl

GBK 1915: „Sonnenuntergang im Winter“

GBK 1917: „Blick auf die Juraseen“, Abb.

GBK 1918: „Sonne und Regen“, „Bremer Oberland vom J. aus“

GBK 1919: „Gewitterwolken überm Meer“, Öl; „Eichwald“, Öl. B. stellt als Mitglied des VBK aus.

GBK 1920

BMB87Juni96: „Der Heideschäfer“. Landschaft der Lüneburger Heide, sign. u. dat. u. re. Eugen Bracht 1879, 53 x 89; DM 13.500; m. Abb.

CVH 171Mär97: „Abenddämmerung“. Friesische Windmühle neben Gehöft vor hohem, wolkenverhangenem Himmel, sign. u. re. Eugen Bracht, nummeriert, bet. u. bez., Öl/Lw., 118 x 130, ger.⁴⁰⁵ CVH173Juni97: „Schäfer mit seiner Herde vor Heidehügel in der Mark Brandenburg“, sign. u. dat. u. li. Eugen Bracht Juni 1894, Öl/Lw. doubl., 91 x 133; DM 25.000;

⁴⁰⁵ Anmerkung im Katalog: „Eine Vorstudie zum vorliegendem Gemälde ist abgebildet in: Osborn, M.: Eugen Bracht ,Velh. U. Klas. Künstlermonografien 97,1909, 50

m. Abb.; „Dahin an der Nahe“ mit weitem Blick ins Tal, sign. u. li. U. rückseitig bez. u. dat. E. Bracht 1898, Öl/Karton, 37,5 x 44; DM 12.000; m. Abb.

Gemälde -Verkaufsausstellung „Töplitz ideale Landschaft“ 25.9 - 10.10. 1999 in 14476 Töplitz: o. Titel u. Datum

GaG 1999 „In Berlin, um Berlin und um Berlin herum“: Nr. 8 „Flusslandschaft“, 1903, DM 14.800.-

SpMärz2000: „Mächtige, schattenspendende Eichen“ (weidende Kühe unter den Bäumen), o. D., Öl/Lw., 127 x 69, , DM 15.000.-, Nr. 40

1. Gemäldeverkaufsausstellung in Ferch am Schwielowsee 25.3-16.4 2000: „Motiv des Elbsandsteingebirges“, sign. u. dat. 1875, Öl/Lw., 53 x 38,5; DM 9.600.-; Abb.

GaG, 24.6 – 7.10.2000, Künstler der Bracht – Schule, Deutsche Landschaftsmalerei der Jahrhundertwende: „Sylt: Die Kirche von Keitum“, sign. li. u., 1897, Öl/Karton, 42,5 x 53,5, rückseitig betitelt, dat. U. Werknr.2061, Abb.; „Am Räbener Spring“, verkauft

GaG, 15.9.2001 – 12.1.2002, „Künstler der Bracht - Schule, Berliner Landschaftsmalerei um 1900“:

„Tausendjährige Eiche auf Rügen“, 1911, li. u. sign. u. dat. ,Öl/Lw. auf Karton, 45 x 80, Abb., verkauft

„Bewaldetes Flussufer“, 1916, Öl/Karton, 47 x 67,5; DM 12.500

1906: Westermanns Monatshefte: Eugen Bracht „Gefrorener Bach“, Öl/Lw., Abb.

1909: Osborn Künstlermonografie: Eugen Bracht, Abb. „Morgenstern und Spree“, o.D.;

Buchenhang“, o. D., Abb. ; „Eichen bei Wechselburg“ Herbst 1904, Abb. ; „Pappeln am

Flussbett“, o. D., Abb. ; „Dämmerstunde“, 1905; „Morgenstern und Spree“, o. D., Abb. ; „Die Windmühle“, o. D., Abb.; „Ziegelei im Schnee“, o.D., Abb., Text 83

1912: Die Kunstwelt II 1912/13: Eugen Bracht: „Taunus und Main“, o. D., Öl, Abb.

V. Werner besteht 1882 auf einer Entscheidung zu Gunsten Brachts und wehrt sich gegen eine Wiedereinstellung des vom Kronprinzenpaar protegierten Albert Hertel. Seitens des Kultusministeriums wird als gegen Bracht sprechend angeführt, er verstehe von der Bäumedarstellung nichts.

Die Landschaftsklasse befand sich 1882/83 im Razynskischen Palais vor dem Brandenburger Tor. Die Räume mussten umgehend geräumt werden, um das Baubüro für den Reichstagbau hier unterzubringen. Die Klasse zog geduldet in den Ostflügel der Technischen Universität an der Charlottenburger Chaussee, der gerade fertig war, und verblieb dort 5 Jahre im 2.OG. Neben dem Lehreratelier gab es 3 o. 4 Räume, in die sich die Schüler in ihren Gruppen teilten.

Bracht benennt seine Klasse als ziemlich reife junge Herren, deren Studien und Bilder eine gewisse Unfreiheit zeigen. Er führt dies auf den Usus des Kopierens von Lehrerstudien zur Erlangung technischer Fertigkeiten und Farbbehandlung zurück. Bracht hält jeden Freitag Kompositionsabende mit seinen Vollschülern (18) ab.

V. Werner steht Brachts Entwicklung feindlich gegenüber. Auch der Kaiser kritisiert seine neue Arbeiten als unverständlich. Sie seien nicht mehr anständig wie seine früheren Werke.

Als das Meisteratelier für Landschaftsmalerei, bisheriger Vorsteher war Gude mit noch 3 Schülern, zu besetzen ist, unterstützt ihn v. Werner nicht. Das Kultusministerium möchte, dass B. freiwillig auf den Vorsteherposten verzichtet. Dieser lehnt ab. Es kommt zum Affront zwischen Senat und Ministerium.

V. Werner wünscht Nachfolgervorschläge von B. für die Leitung der Landschaftsklasse an der Berliner Hochschule. Dieser weiß um V. Werners Vorliebe für Friedrich Kallmorgen „als einem Korrektur - Zeichner“ (162) und schlägt ihn vor. K. übernimmt Brachts Wohnung, Atelier und Amt.

Zwischen K. und v. Werner kommt es schnell zum Zerwürfnis.

„Niemand kann mit Worten die sinnlich - seelichen Empfindungen erschöpfen, welche die kostbaren Werke dieser Jahre vor und um 1900 im Beschauer hervorrufen. ... Der Blick folgt dem klaren und bestimmten Liniengerüst, dessen Träger rechts unten beginnen und in großen Kurven und Parallelen sich weit, weit im Hintergrund verlieren, dass in uns das Bewusstsein des Raumes erwacht mit seinen seltsam beglückenden Zauber. Helle Lichter und farbige Schlagschatten, freie Flächen und gedrängte Details, die selbst wieder sich zur Form runden, kontrastieren und kämpfen miteinander (zu: „Die Mulde im Schnee“, 1906). ... Auch das wundervolle Bild „Morgenstern und Spree“ hat diesen Ausgangspunkt des kompositionellen Gefüges. Und wieder ist es die gleiche entscheidende Kurve von rechts nach links hin und dann nach rechts hinauf, die in der „Waldwiese nach dem Regen“ den Schattenkegel der Waldecke umschreibt, der sich wie ein Keil in das schimmernd zarte und frische Grün des feuchten Grundes hineinschiebt, auf das ein unverhoffter Sonnenstrahl leuchtet, um es in einer unvergleichlichen Märchenfarbe schimmern zu lassen. ... Ein Birkenwald im Herbst hat eine Zartheit und Intimität... und ist doch auch in breiten, leichten Pinselstrichen hingemalt, auf das Spiel farbiger Flächen aufgebaut, die nur jetzt einmal nicht kräftig betont, sondern leise verschleiert auftreten. Der „Waldsee“ und ähnliche Arbeiten dieser Jahre gewähren das gleiche Schauspiel. Sie zeigen überdies, wie bedeutungsvoll nun bei Bracht das Studium der Baumwelt in den Vordergrund rückt. Sein Auge folgt mit Wonne dem Gewirr von Stämmen, Zweigen, Ästen, das er bald mit großem Zuge als Ganzes zusammenfasst, bald in den heimlichen Schönheiten seiner lichtdurchfluteten Schatten aufsucht. .. Alles ist von Grund aus malerisch gesehen, auf koloristischen Klang und Sinn gestellt; das Gedankliche, Literarische wich dem Sinnlichen, der Farbakkord allein ist der Inhalt des Bildes, und aus ihm erst ist die Stimmung entwickelt, nur durch ihn ist sie zu verstehen. Ein breiter, souveräner Strich beherrscht die Leinwandfläche... Der Einfluss der modernen Bewegung macht sich fühlbar an der Art, wie das ewig Bewegte, ewig Lebendige in der Natur aufgesucht und ins Bild gebannt wird, wie Lichtübergänge und wehende Luft, die schillernden Farbenspiele des Himmels und ihre Reflexe auf den Dingen der Erde in ihrem unendlichen Reichtum geschildert werden. Und doch gibt sich die machtvolle Persönlichkeit des Künstlers nirgends mit den Spielen des Impressionismus zufrieden. Es genügt ihm nicht, den farbigen Schimmer von der Oberfläche der Welt abzulösen, ihre letzte koloristische Essenz gleichsam aus der Materie zu filtern. Er will die Natur ganz haben, ihren Körper und ihre Seele, ihre Erscheinung und ihre Bedeutung, die Oberfläche und die Materie. ... was wir selbst in der Wirklichkeit vielleicht übersehen würden, wie die Lehmwege und Holzwege... erhält eine ungeahnte Bedeutung, weil es durch seine Persönlichkeit ging, deren Temperament auch bei solchen Motiven ein erregendes Erlebnis durchmachte, das er uns nun mitteilt. ... Die Kompositionsart hat sich dabei vielfach verändert. Die ruhenden Horizontalen werden wohl noch angewandt, aber sie weichen... gern einem ausdrucksvolleren Spiel. Der Vordergrund tritt so machtvoll auf, dass der Horizont nach und nach höher und höher rückt, oft bis zu einem Punkte, dass nur ein kleines Stück vom Himmel noch sichtbar wird. Zuerst wird diese Manier namentlich bei Bildern bemerkbar, die kleine Wassertümpel mit Spiegelungen behandeln, bis ein fast japanisierender Standpunkt erreicht ist, der die Landschaft von oben her betrachtet, so den Umfang des dargestellten Ausschnittes erweitert und dem Beschauer in engem Rahmen eine ganze Welt zu Füßen legt. Die Vorliebe

Brachts, aufsteigende Vertikale, wie Baumwipfel und Mühlenflügel, hoch bis an den oberen Bildrand zu führen oder auch vom Rahmen durchschneiden zu lassen, hängt mit diesen Bestrebungen zusammen. Das alles geht aus den Wünschen hervor, mit großen, eindrucksvollen Formen zu wirtschaften und den imposanten, oft genug fast drohenden Ernst der Naturstimmung dadurch zu steigern....

Es war eine Sensation, als diese Bilder Brachts sich zum ersten Mal der Öffentlichkeit präsentierten. Im Oktober 1899 erschien eine umfangreiche Kollektion von ihnen auf der zweiten Ausstellung der Freien Vereinigung Darmstädter Künstler... kurz darauf, im Januar 1900, bei Schulte in Berlin. ... Nun erst entstand die *Bracht - Schule*, die alsbald im Berliner Kunstleben einen höchst ehrenvollen Platz einnahm, und deren Arbeiten auf den großen Ausstellungen an erster Stelle Aufmerksamkeit und Interesse erregten. An ihrer Spitze traten die Maler Carl Kayser-Eichberg, Carl Langhammer, Hans Licht, Hans Hartig hervor...“⁴⁰⁶

„Diese Einfachheit und Einheit, diese monumentale Größe und Wucht ist der ureigenste Stempel Brachtscher Kunst geworden... In vielen Erstlingswerken seiner Schüler, in denen angefeuchtete Massen zum Himmel streben oder mächtige Baumgruppe gegen die gewitterliche Luft stehen, ist eines der genannten Bilder wiederzufinden. Ich will dies um so offener zugeben, als mir unmöglich ist, in dieser Tatsache auch nur den geringsten Fehler zu erblicken, allen so häufig wiederkehrenden Behauptungen unserer Zeiten zum Trotz, die eine langsame, ruhige Entwicklung der Persönlichkeit im Sinne früherer, großer Kunstepochen negieren möchten. ... Bracht fand seinen Weg, und der koloristische Gedanke wurde fortan der Ausgangspunkt und die Grundlage seines weiteren Schaffens. Jetzt wurden die Mark und das angrenzende Mecklenburg sein Stoffgebiet... Größte Knappheit und strengste Gliederung der Massen ist die Folge des koloristischen Ausgangspunktes, jene Knappheit und Beschränkung, die den Bildern dieser Periode in hervorragendem Maße eigen ist. ... Nie ist eine interessante Ausstellung vorübergegangen...ohne dass sie Bracht in den Kreis seiner Beachtung zog und mit seinen Schülern erörterte.. Der Mann... war unablässig bestrebt, das Urteil seiner Schüler zu bilden und zu vertiefen...“⁴⁰⁷

„Die Galerie Eduard Schulte zeigt eine beachtenswerte Dezember - Ausstellung. Sie umfasst außer zwei großen Sonder - Ausstellungen von Prof. Eugen Bracht, Dresden....“⁴⁰⁸
B. malt Bilder f. den Reichstag; Mitarbeit am Kaiserpanorama, weitere Panoramaaufträge; um 1900 Auseinandersetzung mit märkischer Landschaft („Mondschein an der Oberspree“, quadratisches Format; Rezeption des Jugendstils: Schönlinigkeit, am Gesamtton entwickelt, sanfte Farbigkeit, passender Rahmen; Eigentum der Kunsthalle Kiel ⁴⁰⁹

Aus Berlin folgten Bracht nach Dresden: August Achtenhagen (1865 - 1938), Hans Licht (1876 - 1935), Louis Lejeune(1877 - 1954), Otto Altenkirch (1875 - 1954), Phillip Braumüller (1870 - 1935), Bruno Marquardt (1878 - 1916), Robert Meißvogel (geb. 1876), Alfred Oesteritz (1876 - 1904), Ernst Kolbe und Hans Hartig.⁴¹⁰

⁴⁰⁶ Velh. u. Klas. Künstlermonografien 97 (1909):Eugen Bracht von Max Osborn, 1909, 82ff

⁴⁰⁷ Die Kunstwelt, II, 1912/13 Carl Kayser - Eichberg: Eugen Bracht, 357ff

⁴⁰⁸ Kunstdnachrichten, Beiblatt zur Kunstwelt, III. Jg., 1. Dez. 1913

⁴⁰⁹l. Wirth, B. Malerei

⁴¹⁰ Hans Hartig, Ein Malerleben 1873 – 1936, Text: Wieland Barthelmess, 1998, Verlag Atelier im Bauernhaus, In der Bredenu 6, 28870 Fischerhude, Reproduktionen Gerd Roskamp, Berlin, ISBN 3-88132-087-3; Galerieausstellung im Berlin Hilton

Auch Otto Altenkirch lebte zeitweilig in Seitendorf an der Katzbach. Er war mit Hänsch , Hacke und Kath bekannt.

Lit.: Die Lebenserinnerungen des Eugen Bracht; Hrsg. R.T. Theilmann, 1973

Eugen Bracht, 1842 - 1921, Landschaftsmaler im wilhelminischen Kaiserreich:
Ausstellungskatalog, Darmstadt 1992 (mit Bibliografie)

Bremer, Hans, 25.2.1885 in Berlin - 27.4.1959 in Birkenwerder

GBK 1908, X. Intern. KuAus Mü 1909: Berlin N 39, Müllerstraße 184a

Dressler 1913: Maler; Berlin N. Mülllerstr. 184a; Mitglied der MKG

GBK 1915: Wohnort Berlin

Dressler 1921: Gewerbelehrer a.D., Berlin S 42, Luisenufer 50, Mitglied im WVB Berlin und im „Block“

GBK 1929: Mitglied des VBK

Dressler 1930: Maler, Griffelkünstler; Berlin S 42, Luisenufer 50; Lessing Gymnasium Abitur 1903; Akad. Berlin 1903-13 (Fr. Kallmorgen 1908-13); Gewerbelehrer a. D. ; Italienpreis der Karl Blechen Stiftung; Mitglied des RvbK, des VBK und des „Block“

30er Jahre: Wohnort Birkenwerder, vermutlich ab 1933

GBK 1942: Wohnort Berlin

„Bremer ist seit November 1903 Schüler der akademischen Hochschule für die bildenden Künste.“⁴¹¹ Studien bei Kallmorgen bis 1913

Um 1910: Kontakte zur „Willinghäuser Malerkolonie“. Auch Johannes Hänsch soll zu ihr Kontakte unterhalten haben.

B. erhält 1910 RM 1500.- der Blechenschen Stiftung für eine Studienreise nach Italien 1911.

100 Jahre VBK 1941: Lehrer Friedrich Kallmorgen, Georg Koch. Weitere Studienreise nach Holland

GBK 1907: nicht vertreten.

GBK 1908: „Mondschein“, Lithografie; „Im Tiergartenviertel“, Öl (Letzteres im selben Saal mit Hänsch und im Nachbarsaal zu P. Vorgang, sowie Alfred Roloff)

GBK 1909: Beschickung als Schüler Vorgangs

X. Internat. KuAus 1909 im Münchener Glaspalast: Nr. 2458 „Mondschein“, farbige Lithografie, Saal 31

Münchner Jahresausstellung im Glaspalast 1910: Nr. 72 „Beim Kaffee“, Saal 5, m. Abb.

XI. Intern. Kunstaus 1913 Münch , Glasp.: Nr. 466 „Nach dem Gottesdienst“, Öl, Saal 41a; Nr. 467 „Festtag auf dem Lande“, Öl, Saal 41a

Große Kunstausstellung Düsseldorf 1911: vertreten

GBK 1915: „Sonnenflecke“

GBK 1918: nicht vertreten

Juryfreie Kunstausstellung der ehemals feldgrauen Künstler Berlin 1919, Abt. Grafik:

„Mondschein“; „Lotsenhaus“

GBK 1920: „Am Karussell“, Öl/Lw.; „Sägemühle“, Radierung

⁴¹¹ Chronik der königl. Akademie der Künste zu Berlin 1908/10: Er ist einer von 5 Bewerbern.

GBK 1921: „Zimmerecke“

GBK 1922: „Stilleben mit Hirsch“, „Goldener Gott“, „Buddhastatue“, „Ente“

GBK 1923: „Bauernmädchen“, „Brücke im Schnee“, „Tauschnee“.

GBK 1924: „„Sommerblumen“ (Saal 5 wie 1 Werk Joh. Hänschs); „Spulrad“

Herbstausstellung des VBK 1928: „Waldinneres“, Öl

GBK 1926: Aquarelle: „Bauernhof“, „Dorflandschaft“, „Am Hermsdorfer Fließ“, „Im Industrieviertel“, „Blüten“; Pastell „Verschneite Dorfhäuser“

GBK 1927: Grafikabteilung: „Abend“, „Havelschleuse“, „Ufergebüsch“, „Dorfhäuser“, „Waldhaus“, „Bei Treptow“

GBK 1928: „Am Seddinsee“, „Landschaft mit Brücke“, „Treidelweg“, „Landschaft mit Kähnen“, „Dahme bei Grünau“

GBK 1929: „Schleusengelände“, Aquarell

100 Jahre Berliner Kunst im VBK: 4 Aquarelle: „Blumen“, „Alte Havelschleuse“, „Ufer bei Tegelort“, „Am Seddinsee“

GBK 1930: „Industrielandschaft“, „Große Krampe“

GBK 1932

GBK 1933: „Obstgarten“, Aquarell, Saal 5 (wie auch 1 Werk E.M. Müllers)

GBK 1934: „Der weiße Giebel“, „Blumen“, Aquarell (Saal 4 wie 1 Werk Hanns Stolls);

„Odenwald“, Aquarell; „Pappeln“, Aquarell; „Damm mit Weiden“, Aquarell; „Gärten“, Aquarell (alle Werke in Saal 14)

Frühjahrsausstellung des Frontkämpferbundes bildender Künstler e.V. Berlin, Leipziger Str. 126-137 in den Räumen der AWAG Mä/Apr 1935: Nr. 31 „Schleusengelände“, Aquarell; Nr. 32

„Niedersächsischer Hof“, Aquarell; Nr. 33 „Gärten (Sebusein im Sudetenland)“, Aquarell; Nr. 34 „Rhön bei Züntersbach“, Aquarell

Frühjahrsausstellung 1938 des VBK: „Seddinsee“, Aquarell; „Blick von den Gesonner Bergen“, Aquarell; „Rüdersdorfer Grund“, Aquarell

Herbstausstellung 1938 des VBK: „Wurlsee mit Fischern“, Aquarell und „Lychen“, Aquarell

Hilfswerk der NS-Wohlfahrt Aus. Nov/Dez 1938: 7Aquarelle: „Herbstmorgen“ (Blankensee bei Trebbin)“, 200.-; „Der große Lychensee“, 250.-; „Blumen“, 200.-; „Wildenbruch“, 250.-; „Aus Glashütte bei Oranienburg“, 200.-; „See im Herbst (Lychen)“, 250.-; „Blick von der Wasserkuppe“, 250.-“.

Eröffnung des Ausstellungsjahres 1939 -1940 im VBK: „Dorfteich im Winter“, Aquarell

Frühjahrsausstellung 1939 des VBK: „Inntal bei Neuburg“, Aquarell; „Rhöntal“, Aquarell

Herbstausstellung 1939 im VBK: „Am Luisenstädtischen Kanal“, Öl

Frühjahrsausstellung des VBK 1940: „Abend/Niederlehme“, Aquarell; „Ufergebüsch/Borgsdorf“, Aquarell

Herbstausstellung 1940 des VBK: „Wald“, Aquarell; „Wiesen“, Aquarell

GBK 1940: „Brodaer Holz am Tollenseesee“, Aquarell, 450.-

Herbstausstellung des VBK 1941: „Löwenbrücke im Frühling“, Aquarell; „Schwarzwaldtal“, Aquarell; „Talgrund im Schwarzwald“, Aquarell

Hilfswerk der NS- Wohlfahrt, Ausstellung in der Berliner Nationalgalerie 1941: „Blick von der Wasserkuppe“

100 Jahre VBK 1941: „Gärten“, Aquarell, 1931; „Pichelsdorf“, Aquarell, 1928

Frühjahrsaus. in der Preuß. Aka d. K. Mai/Jun 1942: 3 Aquarelle :“Blick vom Kahlen Stein“, „Koppel bei Broda“, „Tiergarten an der Löwenbrücke“

GBK 1942: „Herbstliche Landschaft (Oberbayern)“, Aquarell, 600.-, Abb.; „Verschneite Berge (Oberbay.)“, 600.-, Aquarell; „Verschneites Tal (Oberbayern)“, 600.-, Aquarell

Kunstaussstellung in Berlin 1942, Nationalgalerie: „Niedersächsischer Hof“, Aquarell, 450.-; Abb.: „Blick von der Wasserkuppe“

Herbstausstellung des VBK 1942: 3 Aquarelle: „Schwarzwaldhöhen“, „Berghang im Schwarzwald“, „Verschneites Dorf im Leitzachtal“

Bilder Berliner Künstler aus dem Wartheland im VBK Mär/Apr. 1943: 2 Aquarelle: „An der Warthe“, „Am Waldrand“, (Mitaussteller ist u. a. Franz Türcke)

Frühjahrsausstellung des VBK 1943: 3 Aquarelle: „Abend im Gebirge“, „Bodensee bei Überlingen“, „Überlinger See am Abend“

Große Deutsche Kunstaussstellung 1943 im Haus der Deutschen Kunst zu München, Juni bis auf Weiteres, Offizieller Ausstellungskatalog: Nr. 87 „Neuweiher bei Überlingen“, Aquarell, Saal 28
Gemälde - Verkaufsausstellung „Töplitz ideale Landschaft“ 25.9 - 10.10.1999 in 14476 Töplitz: „Werder“, 1938, Aquarell, ca. 45 x 75

„Die Galerie Eduard Schulte eröffnete am 3. Mai eine Sonderausstellung des Märkischen Künstlerbundes, enthaltend ca. 50 Bilder von Prof. Aug. Achtenhagen, Fritz Geyer, Paul Halke, Felix Krause, Louis Lejeune und Theod. Schinkel. Ferner gelangen neu zur Ausstellung:

Kollektionen von Hans Bremer,...“⁴¹²

„Recht erfreulich sind die Leistungen der meist schon älteren Brachtschüler. ... In der Kallmorgenschule kommt mehr die intime norddeutsche Landschaft zur Geltung, das Ergebnis der Naturwanderungen, die Kallmorgen mit seinen Schülern jährlich unternimmt. Gentzel, Douzette und Türcke seien als Repräsentanten genannt. Und wie der Meister selbst in verschiedenen kleinen Bildern viel Geschick für figurale Szenen zeigt, so pflegen auch seine Schüler dieses Genre mit Erfolg. So vor allem Franz Eichhorst in seinem *Laubenkoloniefest* und seinem *Waldfest* und Hans Bremer im *Großstadtgetriebe*. Fritz Wildhagen wird reiner wirken, wenn er auf die Titelverse seiner Landschaften verzichtet, deren großes Format er zu seinem Vorteil allmählich aufgibt, um mit kleineren Bildern mehr zu sagen.“⁴¹³

„Der Aquarellist Hans Bremer muss ebenfalls an dieser Stelle genannt werden; er hat es verstanden, selbst an sich nüchterne Straßenzüge oder die Eisenkonstruktion einer Brücke zu malerischer Erscheinung in seinen Aquarellen zu zwingen.“⁴¹⁴

Lit.:

Chronik der königl. Akademie zu Berlin vom 1.10.1908 - 1.10.1910, Bd. 1910
Vollmer, 1953; Benezit II 1976; Wollmann 1992

Ehmig, Georg, 27.3. 1892 in Altona

Wohnort 1911: Berlin, Pallasstraße 14, III.

Dressler 1913: nicht erwähnt

Dressler 1921: nicht genannt

Dressler 1930: Maler; Berlin - Friedenau, Ringstr. 38.

100 Jahre VBK: studierte an der Hochschule für die bildende Künste und Akademie Berlin bei F. Spiegel, P. Plantke u. Arthur Kampf

GBK 1931: Mitglied des „Block“ und im VBK

GBK 1942: Wohnort Berlin

⁴¹² Kunstnachrichten, Beiblatt zur Kunstwelt, IIJg. 7/8, Mai 1913, 54

⁴¹³ Wes Mona 1910, 145f: Die bildenden Künste, Die Große Berliner Kunstaussstellung von Ernst Diez

⁴¹⁴ 100 Jahre VBK, S.41

Vollmer 1955: Wohnort Berlin

Daten zu Ehmig finden sich im Zusammenhang mit Künstlern des VBK seit den dreißiger Jahren. Nähere Kontakte zu Künstlern der Generation Hänschs konnten nicht ermittelt werden. Die kontinuierliche Benennung Ehmigs als Mitglied des VBK lässt die Aufnahme der Daten hier sinnvoll erscheinen; inhaltliche Schlüsse sind späteren Forschungen vorbehalten.

GBK 1908: „Abtrieb von der Alm“, Abb.

GBK 1915: nicht vertreten.

GBK 1918: nicht vertreten

GBK 1923: nicht vertreten

GBK 1924: Vier Holzschnitte, Saal 14

GBK 1925: „Badende“ (Abb.); „Landschaft (Ruhe auf der Flucht)“; „Landschaft (Anbetung)“

GBK 1926: „Urteil des Paris“, „Anbetung“, „Trommelnder Junge“; in der Abteilung „Freie Vereinigung der Graphiker zu Berlin e.V.“: Zeichnungen: 3 Rahmen mit 6 Illustrationen zu Goethes Briefwechsel mit einem Kinde.

GBK 1927: „Simson und Delila“

GBK 1928: „Porträt“, „Spielende Kinder am Brunnen“, „Geigender Knabe“ (Abb.)

GBK 1931: „Frauenbild“, Saal 21 wie auch je 1 Werk von Hanns Stoll und Franz Türcke;

„Lesende Mädchen“, Saal 23 wie auch 2 Werke von Franz Eichhorst

GBK 1933, Schloss Bellevue: „Architekt“, „Nach dem Bade“, „Kirchweih Tanz“, „Heilige Familie“, „Rast im Walde“, (Abb.); „Feierabend am Weinberg“. Alle Arbeiten Ehmigs in Saal 3 (Sonderausstellungen)

GBK 1934: „Jungvolk“, „Im Weinberg“, „Damenbildnis“. Alle Werke Ehmigs in Saal 3

Gr. Dt. KuAus 1937 im Haus der dt. Kunst München: „Dengler“, Öl, Saal 3, Nr. 142;

„Weinlese“, Öl, Saal 37, Nr. 143

Januarausstellung 1938 des VBK: „Urteil des Paris“, Öl (m. Abb.) und „Rast am Wege“, Öl

Frühjahrsausstellung 1938 des VBK: „Fischerboote an der Ostsee“, Öl

Hilfswerk der NS-Wohlfahrt, Aus. Nov./Dez 1938: „Hütejunge am Walchensee“, Öl, 1000.-

Frühjahrsausstellung 1939 des VBK: „Ernte in Osttirol“, Öl

Frühjahrsausstellung im VBK 1940: „Die Geschwister“, Öl (Abb.)

GBK 12/1940 – 1/1941, „Haus der Kunst“, Hardenbergstraße 21/23: „Bergbauern“, Öl/Lw., 5000.-; „Almweg im Kalser Tal“, Öl/Lw., 5000.-, Abb.

Herbstausstellung 1940 im VBK: „Wald an der Ostsee“, Öl

Kunstaussstellung in Berlin, Nationalgalerie Nov./Dez. 1941: „Weinlese“ (96), Öl/Lw., 800.- 100 Jahre VBK 1941: „Heuernte“, Öl, 1939, Abb.

Januarausstellung des VBK 1942: „Pflügende Bergbauern“, „Almweg in Kalser Tal“, „Kalser Bauer“, „Tiroler Standschütze“, „Tiroler Musiker“, „Kranzljungfer“, „Kalser Bäuerin“ (m. Abb.), „Hütejungen“, „Jörg“, „Musizierende Knaben“, „Heimtrieb“, alle Werke in Öl, und „Abtrieb von der Alm“, „Kalser Mädchen“ in Aquarell

Frühj. Aus in der Preuß. Aka. d. K. Mai/Juni 1942: „Steilküste auf Vilm“, Bleistift; „Stodertal“, Bleistift; „Aus Hinterstoder“, Aqu.; „Prielgruppe“, Aqu.; „Filzmoos mit Bischofsmütze“, Aqu.

GBK 1942: „Abtrieb von der Alm“, Öl/Lw., o. Preis

Kollektivausstellung im Kunstverein Hannover, Mai 1943

Große Deutsche Kunstaussstellung 1943 im Haus der Deutschen Kunst zu München, Juni bis auf Weiteres; Offizieller Ausstellungskatalog: „Bauernjunge mit Ziehharmonika“, Öl/Lw., Saal 25, Nr. 176 (unverkäuflich); „Orpheus“, Öl/Lw., Saal 22, Nr. 177

Lit.:

Volker Detlef Heydom, Maler in Hamburg 1886 – 1974, Bd 1-3, Hans Christians Verlag, Hamburg 1974

B. Kroll, Deutsche Maler der Gegenwart, Kunstbücher des Volkes, 21, 1944

Eichhorst, Franz, 7.9. 1885 in Berlin - 30.4.1948 Innsbruck

GBK 1907: Wohnort Berlin, Schulstr. 27

Dressler 1913: Maler, Illustrator; Berlin NW 23, Siegmundshof 11; Mitglied des VDI und des VBK

Dressler 1921: Maler; Berlin NW 23, Siegmundshof 11

1926: Mitglied der MKG

Mitglied im VDI und im VBK (GBK 1931)

Dressler 1930: Maler, Mitglied der Aka.; lebt in Berlin - Charl. und Mecklenbg.; Student von Kallmorgen o.A.;

GBK 1931: Mitglied im VBK

Vollmer 1955: Schüler von Kallmorgen

„E. studierte an der Hochschule für bildende Künste bei G. Koch und Kallmorgen. Professor F.E. hielt sich in Belgien, Frankreich, Spanien und Italien auf.“⁴¹⁵

Eichhorst wird in seiner Eigenschaft als Schüler Kallmorgens in dieses Verzeichnis aufgenommen. Kontakte Eichhorsts zu Johannes Hänsch bestanden über die Klassenzugehörigkeit und formale Mitgliedschaft im VBK nicht. Eichhorst künstlerische Entwicklung bedarf m. E. noch kritischer Untersuchungen vorallem der Jahre ab 1930.

GBK 1907: Beschickung als Schüler Kallmorgens; im gleichen Saal wie Krafft, Türcke und Roloff vertreten: „Laubenkolonie“, Zeichnung; „Mondnacht am Hafen“, Zeichnung

GBK 1908:E. erhält die goldene Medaille für Kunst.⁴¹⁶

GBK 1909: Beschickung als Schüler Kallmorgens, ebenso wie Kurt Albrecht, Hans Bremer und Otto Roloff

X. Intern. KuAus Juni - Oktober 1909 im Münchner Glasp.: „Kaffeeklatsch“, Öl, Saal 36, Nr. 390

Münchner Jahresausstellung 1910, Glasp.: „Wurstball in der Schwalm“, Saal 5, Nr. 135, „Die Zaungäste“, Saal 38, Nr.1658, „Bauerntanz“, Saal 28, Nr. 1657.

Gr. KuAus Düsseldorf 1911: „Bauerntanz“, Lithografie, Saal 71, Nr. 1902; „Spinnstube in Hessen“, Litho., Saal 71, Nr. 1903

Caspers Kunstsalon 15. Februar 1913: Ausstellung seiner Werke, Ulrich Hübners, u. a.

Januarausstellung Berlin 1914: „Winterabend“, Öl; „Badende Kinder“ (Abb.), Öl; „Vesper im Korn“, Öl

Franz Eichhorst ist als Soldat an der Front. Er setzt Zeichnungen um zu „Feldwache an der Yser“, 1916

⁴¹⁵Katalog 100 Jahre Verein Berliner Künstler

⁴¹⁶Chronik der königl. Akademie der Bildenden Künste Berlin 1908

GBK 1917 in Düsseldorf: „Karfreitag“, Öl, Nr.54 mit Abb.; „Am Kanal in Brügge“, Aqu. Nr. 55; „Druckerei in Brügge“, Aqu.Nr. 56; „Terstillesteg“, Aqu. Nr. 57; „Ablösung“, Aqu. Nr. 58; „Iltisbrückenkopf“, Aqu., Nr. 59; „Alte Leute“, Öl Nr. 60; „Kuhstall“, Öl, Nr. 61; „Alter Mann und Kind“, Öl Nr. 62

GBK 1918: nicht vertreten

GBK 1919: „Die beiden Alten“, Öl; „Hessischer Innenraum“, Öl; Porträt: „Radierer E. Wolfsfeld“, Öl; „Spreewälder Innenraum“, Öl; „Eiermarkt Brügge“, Pastell (Abb.); „Eiermarkt Brügge“, Aquarell

GBK 1920: „Webstube“, „Schwölmer auf Bett sitzend“, „Mein Vater“, „Der Weber“

GBK 1923: „Schusterwerkstatt“, Öl/Lw., sowie weitere Zeichnungen (Nr. 178-182)

GBK 1924: „Hessisches Mädchen“, „Bauernkopf“, „Junges Paar“, alle Arbeiten in Saal 3

Allg. KuAus München 1926: „Hessische Schäfer“, Öl, Saal 25, Nr. 262; „Bauernkopf“, Öl; Saal 3, Nr. 263; „Radierer Wolfsfeld“, Öl; Saal 3, Nr. 264.(als Mitglied der MKG)

Münchener Kunstaust. 1927 im Glasp.: „Prozession“, Öl, Saal 11, Nr. 164, mit Abb.; „Herrenbildnis“, Öl, Saal 20, Nr. 165; „Karneval“, Öl, Saal 20; Nr. 166

GBK 1927: „Strickendes Mädchen“, Öl; „Mittagsmahl“, Ölstudie/Papier; „Alte Bäume“, Ölstudie/Papier; „Der Weber“, Ölstudie/Papier; „Stilleben“, Aquarell; „Hessischer Biergarten“, Öl; „Almhütte“, Öl

GBK 1929: „Bauer am Herd“, Öl/Lw..

Deutsche Kunstaust. München 1930 im Glasp.: „Andacht am Kreuz“, Pastell, Saal 8, Nr. 584;

„Bauernstube“, Öl, Saal 9, Nr. 585; „Blumenstilleben“, Öl, Saal 8, Nr. 586 (Mitgl. der MKG)

GBK 1931: „Vesper“ (Abb.); „Lienzer Dolomiten“; beide Werke im selben Saal wie Ehmigs Arbeiten, Saal 23

KuAus Mün 1931 Deutsches Museum Bibliotheksbau: „Bergmäher“, Öl, Saal 3, Nr. 227; „

Blumenstilleben“, Öl, Saal 3, Nr. 228; „Betender Bauer“, Öl, Saal 3, Nr. 229

Mün KuAus 1931 im Glasp.: „Bauplatz“, Öl, Saal 7, Nr. 380; „Selbstbildnis“, Öl, Saal 7, Nr. 381 mit Abb.; „Bauernkopf“, Öl, Saal 7, Nr. 382

Mü KuAus im Dt. Museum 1932: „Der Weber“, Öl, Saal 4, Nr. 228; „Blumenstilleben“, Öl, Saal 4, Nr. 229

GBK 1933: „Bauernkopf“, „Träger“, „Mittagsruhe“, „Mittagsmahl“, mit Abb.; „Tiroler Bauernküche“, „Matrei, Osttirol“, „Blumen“, alle Werke in Saal 2

GBK 1934: „Andacht“, „Kampfpatrouille“, „Frau am Ofen“. Alle Werke in Saal 2

Kunstaustellung „Der Wald“ der NS- Kulturgemeinde, Jun/Juli 1936: „Tiroler Bauern“, Öl; „Zerschossener Wald in Flandern I und II“, Aquarelle

Große Dt. KuAus im Haus der Dt. Kunst zu München 1937: „Hessischer Innenraum“, Öl, Saal 15, Nr. 145; „Bauernfrau“, Öl, Saal 16, Nr. 146, mit Abb.; „Bergführer“, Öl, Saal 16, Nr. 147;

„Kampfpatrouille“, Öl, Saal 13, Nr. 148; „Feldwache an der Yser“, Öl, Saal 35, Nr. 149;

„Mittagsrast“, Öl, Saal 16, Nr. 150; „Ruhende Bauernburschen“, Öl, Saal 16, Nr. 151

Hilfswerk der NS-Wohlfahrt, Aus. Nov/Dez 1938: „Vesper“, Öl, 1200.-.

Frühjahrsausstellung im VBK 1940: „Bildnis Professor K.“. Öl und „Mädchen mit Krug“, Öl, Abb.

GBK 1940: nicht vertreten

100 Jahre VBK 1941: „Gattin des Künstlers“, Öl, 1918, Abb.; „Feldwache an der Yser“, Öl, 1916; „Soldatenstudie I und II“, Abb.; Kohlezeichnungen

Frühj. Aus in der Preuß. Aka. d. K. Mai/Juni 1942: : 7 Aquarelle: „Mogilew 1. August 1941“,

„Deutsche Kolonnen, gefangene Bolschewisten“, „Dorf im Osten“, „Verkohlte Bäume bei

Lorient“, „Warschau Mai 1941“, „Landstraße in Polen“, „Beschießung von Warschau“

GBK 1942: „Mädchen mit Krug“, Öl/Lw., o. Preis; „Bildnis Professor Kutschmann“, Öl/Lw., o. Preis; „Studie zum Wandbild im Rathaus Schöneberg“, Aquarell, 600.-
 Große Deutsche Kunstausstellung 1943 im Haus der Deutschen Kunst zu München, Juni bis auf Weiteres; Offizieller Ausstellungskatalog: „Erinnerungen an Stalingrad“, Kasein – Tempera – Technik, Saal 13, Nr.182; „Panzerrast am Abend in der Steppe“, Aquarell, Saal 30,Nr.183; „Steppe von Stalingrad“, Aquarell, Saal 30, Nr.184; „Panzer voran!“, Aquarell, Saal 30, Nr.185; „Im Splittergraben“, Aquarell, Saal 30, Nr.186; „Panzerbereitschaftsstellung“, Aquarell, Saal 30, Nr. 187; „Brückenbau am Don“, Aquarell, Saal 30, Nr.188; „Panzerstellungswechsel“, Aquarell, Saal 30, Nr.189; sämtliche Arbeiten unverkäuflich

„Recht erfreulich sind die Leistungen der meist schon älteren Brachtschüler. ... In der Kallmorgenschule kommt mehr die intime norddeutsche Landschaft zur Geltung, das Ergebnis der Naturwanderungen, die Kallmorgen mit seinen Schülern jährlich unternimmt. Gentzel, Douzette und Türcke seien als Repräsentanten genannt. Und wie der Meister selbst in verschiedenen kleinen Bildern viel Geschick für figurale Szenen zeigt, so pflegen auch seine Schüler dieses Genre mit Erfolg. So vor allem Franz Eichhorst in seinem *Laubenkoloniefest* und seinem *Waldfest* und Hans Bremer im *Großstadtgetriebe*. Fritz Wildhagen wird reiner wirken, wenn er auf die Titelverse seiner Landschaften verzichtet, deren großes Format er zu seinem Vorteil allmählich aufgibt, um mit kleineren Bildern mehr zu sagen.“⁴¹⁷

„... und Franz Eichhorst, der in seinen figürlichen Kompositionen ein starkes Talent bekundet, das sich nur noch von Resten schulmäßiger Modellkomposition und von allzu realistischen, leicht in die Routine führenden Neigungen zu befreien hat.“⁴¹⁸

„In Caspers Kunstsalon waren Kollektionen von Eichhorst, Uth, Ulrich Hübner, Kolbe, Stutz und anderen ausgestellt.“⁴¹⁹

„Aus der großen Schar der Kallmorgenschüler sei nur einer rasch herausgestellt, der allerdings gleich mit zu den besten und zukunftsichersten gehört: der an Erfindung, Können, Gefühlswärme, Humor reiche Franz Eichhorst.“⁴²⁰

Lit.:

Thieme B. 10 (1914)

B. Kroll, Deutsche Maler der Gegenwart, Kunstbücher des Volkes, 21, 1944

Hacke, Rudolph, 24.7.1881 Berlin - 16.2.1952 Stadtlohn

Dressler 1906: nicht erwähnt.

Dressler 1913: Maler; Berlin - Charlbg, Hardenbergstr.33

GBK1915: Wohnort Charlottenburg

Dressler 1921: Maler und Griffelkünstler; Alt - Schönau - Katzbach, Altes Schloss; Mitglied im ADK und im VDI

Thieme – Becker, 1922

⁴¹⁷Wes Mona 1910, 145f: Die bildenden Künste, Die Große Berliner Kunstausstellung von Ernst Diez

⁴¹⁸Die Kunstwelt I 1911/12, Die Große Berliner Kunstausstellung 1912, Max Osborn

⁴¹⁹Kunstnachrichten Beiblatt der Kunstwelt vom 15. Februar 1913

⁴²⁰Die Kunstwelt I 1911/12, 106 -108: Felix Lorenz: „Friedrich Kallmorgen“

Dressler 1930: Maler, lebt in Seitendorf in Schlesien; besuchte Aka. Berlin und Dresden, dort Meisteratelier E. Brachts, anschließend Meisterschüler in Berlin bei Hertel u. Hübner; Mitglied im RvbK und im Niederschlesischen Künstlerkreis

Vollmer 1955: Meisterschüler von E. Bracht; weitergebildet bei A. Hertel und U. Hübner

Benezit 1976: GBK 1910 –1913, 1915, 1920; Münchener Glaspalast: 1911, 1914

Lehrer Otto Brausewetter, Konrad Böse, Karl Salzmann, Eugen Bracht⁴²¹

Bilder im Besitz der Nationalgalerie Berlin und im Museum Leipzig

Im Namensverzeichnis der Studierenden der Hochschule für die bildenden Künste in Berlin wird Rudolph Hacke 1898/99 geführt. Hänsch wie Hacke werden als Maler aus Berlin bezeichnet.

Rudolf Hacke wird 1899/1900 weiterhin als Maler verzeichnet.

H. wird im Imma. -Verz. der Hochschule Berlin 1902/03 nicht aufgeführt. Er folgt Eugen Bracht 1902 nach Dresden und bleibt dort vermutlich bis zum Sommer 1904.

H. bewirbt sich als Schüler Saltzmanns in Berlin um ein Hochschulstipendium für 1909/10. Seine Leistungen werden mit der Note 3 beurteilt. Er wird als Student im 8. Semester abgelehnt; der Semesternennung nach müsste er sich, nach seinem Dresdner Aufenthalt, zum Oktober 1904 für das Studienjahr 1904/05 in Berlin (re-) immatrikuliert haben. Er wird Meisterschüler bei Prof. K. Salzmann.

H. wiederholt die Bewerbung um ein Hochschulstipendium für das Studienjahr 1910/11 und wird mit der Beurteilungsnote 3 als Student im 10. Semester abgelehnt.

1914-1918 Leutnant im 1. WK.; Chronische Lebererkrankung; gibt Malunterricht für „höhere Töchter“, lernt hier Eva Tietze kennen.

24.7.1918 Heirat mit Eva Tietze (24.10.1889 Timmendorf – 23.8.1955 Stadtlohn)

Ab 1927 Hinwendung als Autodidakt zum Kupferstich; nach 1937 aus Kostengründen nur Kupferstiche, keine Radierungen

Hacke unternimmt mit Willy Dammasch, Carl Krafft, Ludwig Kath und Prof. Salzmann Reisen und Wanderungen um 1909. Otto Altenkirch lebt für einige Zeit in Seitersdorf und trifft dort in den enddreißiger und vierziger Jahren mit Hänsch zusammen.

Im 2. Weltkrieg ist H. Hauptmann.

H. wird mit seiner Familie im Februar/März 1945 aus Seitendorf an der Katzbach vertrieben, wo die Familie seiner Frau seit 150 Jahren einen Gutshof (Probstei) besaß. Der künstlerische Besitz blieb zum großen Teil zurück. Unterkunft zuerst in Holzhammer/Oberpfalz, dann Amberg. 1950 Umzug nach Stadtlohn, wo der Schwiegersohn Japs Arbeit im fürstl. Sägewerk bekommt.

GBK 1907: nicht vertreten

GBK 1908: nicht vertreten

Münchener Jahresausstellung von Kunstwerken aller Nationen im königlichen Glaspalast 1910:

Rudolph Hacke, Charlottenburg

Münchener Jahresausstellung im Glaspalast 1910, als Mitglied des VDI: 1162 a - b

„Doppelseitiger Kalenderentwurf“ „Aquarell, Saal 60

Große Aquarell Ausstellung Dresden 1911

GBK 1915: „Tauwetter“; „Der Langkofel“

GBK 1918: nicht vertreten

⁴²¹ Grundmann, Günther; *Erlebter Jahre Widerschein*, Bergstadtverlag Korn, München 1972, jetzt: Kulturwerk Schlesien, Würzburg: „Das Mandelhaus in Bad Warmbrunn und die Familie Hermann Stehr“, 66-71, m. Abb. *Hedwig Stehr* von Max Odoy und *Hermann Stehr* von Rudolf Hacke; *Das ehemalige Probsteigebäude in Seitendorf und der Maler Rudolf Hacke*

GBK 1920: „Alt - Schönau – Katzbach“, „Frühlingswiese“

GBK 1921: „Adagio“

1927: 1. Ausstellung des „Künstlerkreises Niederschlesien“; Hacke stellt aus und lernt G. Grundmann kennen.

1931: „Schlesische Monatshefte“, 8, 209/11 mit 3 Abb.

GBK 1933: nicht vertreten

GBK 1934: nicht vertreten

Grafik - Ausstellung des Schlesischen Museums für Bildende Künste, Ausstellung Breslau, Museumsplatz, April 1938, Arbeiten von R. Hacke und 6 weiteren Künstlern:

„Hacke, Rudolf, geboren 1881 in Berlin. Schüler der Berliner Akademie, dann in Dresden bei E. Bracht, und wiederum in Berlin. Erhielt 1937 den schlesischen Kunstpreis. Jetzt tätig als Maler und Grafiker in Seitendorf im Riesengebirge.

„In den Eschen“ 1934, Kupferstich; „Blühender Apfelbaum“ 1934, Kupferstich; „Zu Li-Tai-Pe“ 1932, Kupferstich; „Eichelhäher“ 1934, Kupferstich. Museumsbesitz.(Abb.); „Spinne im Netz“ 1931, Kupferstich; „Orchideen“ 1930, Kupferstich; „Selbstbildnis“ 1931, Kupferstich, zwei Zustandsdrucke. Museumsbesitz; „Bildnis der Gattin des Künstlers“ 1933, Kupferstich; „Bildnis des Dichters Hermann Stehr“ 1933, Kupferstich (Abb.); „Bildnis Frau M.R.“ 1937, Kupferstich; „Blondine“ 1933, Kupferstich; „Schauspielerin“ 1930, Kupferstich; „Schlesische Bäuerin“ 1937, Kupferstich

„Mit Erfolg hat R. Hacke im Stich die strenge und harte Konsequenz der Mittel alter Meister wieder angewandt. Auch hier eine technische Durchsichtigkeit, die dem Auge erlaubt, das Blatt auf seine grafischen Werte hin von den lichtesten bis zu den dunkelsten Partien abzulesen. Zugleich erhebt sich die Charakteristik wie in dem Bildnis von Stehr zu einer Plastik und Kraft, die etwas Metallisches hat - wie in Erz getrieben. Oder er erreicht in dem toten Eichelhäher, über den die Insekten herfallen, eine Stofflichkeit, die schon nicht mehr naturalistisch wirkt, sondern ans Phantastische grenzt, wie in Arbeiten von Aereboe - Lübeck oder Heise-Königsberg.“⁴²²

GBK 1940: nicht vertreten

Niederschlesische Kunst, Berlin Schloss Niederschönhausen, Okt./Nov. 1942: Rudolf Hacke, Seitendorf an der Katzbach; geboren 1881 in Berlin. Akademie Berlin und Dresden.

Studienreisen in Italien und Tirol. Werke in öffentlichem Besitz. Plakette der Stadt Breslau 1934. Ehrenurkunde der Stadt Breslau 1935. Schlesischer Kunstpreis 1937.

„Stunde des Stelldicheins“, Leihgabe Dr. Peter, Breslau; „Blühender Apfelbaum“ (vermutlich identisch: „Obstbaum in Blüte vor Weidenzaun“, sign.; im Kupferstich dat. 39 - 42; 32,5 x 43; „Bauernhof im Winter“, Leihgabe der Stadt Breslau; „Schlesische Bäuerin“; „Toter Eichelhäher“; „Uralte Olive am Gardasee“ (identisch: „Knorriger, gespaltener Baum“, 1939; 34,6 x 24,4; unsign.; im Kupferstich: 39)

Niederschlesische Kunstausstellung Breslau vom Kunstverein Niederschlesien 1943:

„Prospekt von Jauer“, Kupferstich, Nr. 91 (Abb.)

Die Aus. findet zum 5. Mal während des Krieges statt. Das im Stich betitelte „Jauer am Katzbachgebirge“ ist Hackes erster Städtestich.⁴²³ „Die Aufgliederung des Kunstvereins Niederschlesien in vorläufig achtzehn landschaftlich gebundene Kunstringe wahrt die örtlichen Belange und bringt Kunstausstellungen und Vorträge über Kunst auch in die entlegensten Teile

⁴²² Grafik - Ausstellung des Schlesischen Museums für Bildende Künste, Ausstellung Breslau, Museumsplatz, April 1938, „Vorbemerkungen“ zur Ausstellung von Cornelius Müller

⁴²³ Zeitzeuge Viehstaedt

Schlesiens. ... Eine Jahresgabe in Gestalt eines Grafikblattes gibt jedem Mitglied die Möglichkeit, sich eine Sammlung schöner Blätter anzulegen.“⁴²⁴

1951: Kollektivausstellung im Juli im Städtischen Museum in Flensburg

1972: „Frau Grundmann im Alter von 26 Jahren“, Rötzelzeichnung 1922; Abb. In: G. Grundmann, 1972, S.88

30.6.1982 – 30.7.1982, Ausstellung „Rudolf Hacke, ein schlesischer Maler und Kupferstecher“ im Haus der Heimat des Landes Baden-Württemberg, Schlossstraße 92, 7000 Stuttgart 1; Einführung: Dr. Ernst Schremmer

Auszeichnung der Stadt Breslau, 1937 Niederschlesischer Kunstpreis⁴²⁵

1999: „Brandenburg einst und jetzt“; Schwarzweißfotos, Biografie R. Hackes nach Angaben seiner Tochter Frau Viehstaedt⁴²⁶

Zwischen 1939 und 1949 sticht H. Landschaften; meist befindet sich im Vordergrund ein Baummotiv, im Mittelfeld sind freie Wiesen oder Seen, und im Hintergrund ist eine bewaldete Hügelkette. 1944/45 arbeitete H. im Auftrag schlesischer Städte an Kupferstichen der Stadtbilder, z.B. „Sagan“, 1944, „Glogau“, begonnen 1944 beendet 1948. Die Stiche sind mit äußerster Schärfe in der Abtrennung der Tonstufen gearbeitet und geben auch kleinste Details wieder. 1949 sticht H. Naturausschnitte. „Wilder Wein“, eine Komposition aus jungen Weinblättern und einer am Netz arbeitenden Spinne: Auch hier sticht der dunkel gehaltene Vordergrund gegen gleißende Helligkeit im Hintergrund ab.

Johannes Hänsch berichtet: „Mein Freund R. Hacke sticht fleißig Kupfer, die Schlesischen Städte; Hirschberg, Breslau u. a., eine große, langwierige Arbeit, die aber durch die großen Auflagen viel Geld einbringt.“⁴²⁷

Rudolph Hacke findet nach seiner Vertreibung bedingt Möglichkeiten, sein druckgrafisches Werk fortzusetzen. Es entstehen technisch äußerst exakte, scharf und klar gezogene Kupferstiche von Mikrokosmen aus Fauna und Flora, kaum landschaftlich größere Themen wie „Alte Eichen“ um 1950. Hacke verfolgt in seinen Arbeiten die Verfestigung der Form. In der technischen Brillanz und Themenwahl verfolgt er eine Lösung aus Ansprüchen der Aktualität. Dies scheinen auch seine Landschaftsaquarelle und Bleistiftzeichnungen zu bestätigen, die in ihrer flachen, summarischen, klar Raum zuweisenden Gestaltung an die farbintensiven Interpretationen des Berliners Leistikow im ausgehenden 19. Jahrhundert erinnern – prägende Persönlichkeit für den Studenten Hacke im Berliner Grundstudium.

Hacke insistiert in der jeweiligen Technik auf deutliche Klärung des grafischen wie farblichen Spannungsaufbaus im Bildraum. Konkrete Gegebenheiten bleiben sachlicher Anlass der Arbeiten. Sie werden von Transparenz und korrespondierender, natürlicher Farbigkeit bestimmt. Die Koppelung an seine neue Umwelt schließt – wie bei Hänsch – die bildnerische Aufnahme von Menschen aus. Inhaltliche Verweise auf Gegenwart umgeht Hacke weitgehend; er kennzeichnet hingegen jede Arbeit mit Namen und Datum.

⁴²⁴ Katalog 10. Niederschlesische Kunstaussstellung Breslau vom Kunstverein Niederschlesien

⁴²⁵ Fotografie des Ausstellungsplakates gesichert

⁴²⁶ „Brandenburg einst und jetzt“, Trescher Verlag, Reinhardtstraße 9, 10117 Berlin, 1. Auflage 1999, ISDN 3-928409-1. Neuauflage eines alten Buches

⁴²⁷ Brief Hänschs an Frau Richter vom 17.1.1945; Weiteres in: Festrede im Jahresbericht 1899/1900, 9, A. v. Werner zur Bede utung von Kupferstich

„ ... übernahm seine 1917 geborene Tochter Eva Tietze die Bewirtschaftung des Gutes....

In Liegnitz hatte der im gleichen Jahr⁴²⁸ gegründete Künstlerkreis Niederschlesien in der Ladenstraße der Gugali in Liegnitz ... seine erste gemeinsame Ausstellung der 15 in ihm zusammengeschlossenen Künstler veranstaltet. Und unter ihnen lernte ich den Maler Rudolf Hacke kennen, der ein gutes Dutzend Jahre zuvor Eva Tietze aus Seitendorf ... geheiratet hatte. Der Maler liebte es, uns die Stellen zu zeigen, an denen er seine Aquarelle gemalt hatte, um dann in seinem eigens für ihn ausgebauten Atelier, das sich in einem Nebengebäude des Gutshauses ein wenig abgelegen befand, die äußerst farbigen Originale vorzuführen. Sie waren für seine damalige Schaffensperiode sehr charakteristisch und hatten die Eigenart des Bober - Katzbach - Gebirges treffsicher eingefangen.(88) ... „Was er von einem langen Akademiestudium in Berlin und Dresden von Lehrern wie Otto Brausewetter, Konrad Böse, Karl Salzmann und Eugen Bracht, ferner als Meisterschüler von Albert Hertel und Ulrich Hübner mitbrachte, war eine große zeichnerische Sicherheit und eine ausgesprochen dekorative Farbigkeit. Beides bestimmte unter dem zeitbedingten Einfluss der neuen Sachlichkeit seine künstlerische Weiterentwicklung in dem von der Welt ziemlich abgeschlossenen Atelier in Seitendorf.

Wenn von neuer Sachlichkeit gesprochen wurde, dann galt das sehr direkt bezogen für Hackes Blumenstücke und vor allem für seine Porträts. .. Oft sehr hart konturierte und farbig äußerst kontrastreiche Aquarelle von Landschaften und Blumenstücken hoben sich dann sehr von früheren Akademiearbeiten ab. Der Ölmalerei stand die Aquarelltechnik gegenüber, und man konnte überhaupt beobachten, dass sich Rudolf Hacke ganz bewusst mit der Kultivierung der technischen Möglichkeiten ... beschäftigte; so war es auch ganz konsequent, wenn er sich mehr und mehr einer besonders schwierigen und deshalb auch selten geübten Technik zuwandte: dem Kupferstechen.

Kam man in den ersten Jahren zu Hacke⁴²⁹, führte er seine neuen Porträts in Öl oder Kreide vor, überschüttete uns mit dem Vorzeigen neuer Landschaftsbilder und Blumenstücke, später fanden wir ihn am Drehpult mit der rötlich glänzenden oder eingeschwärzten Kupferplatte oder an der Druckpresse beschäftigt. Besonders schätzte ich seine Porträts“(89) ...

„Ich glaube, dieses Leben und dieses Aufeinander - Angewiesensein war deshalb nicht leicht, weil Rudolf Hacke, der von 1914-18 sich als Offizier im Ersten Weltkrieg eine chronische Lebererkrankung zugezogen hatte, sehr häufig unter schmerzhaften Anfällen litt. Jahr für Jahr musste er zur Kur nach Mergentheim. Oft merkte man ihm an, dass er große Schmerzen hatte, und diese trugen wohl auch dazu bei, dass ihn die Auseinandersetzung mit der veränderten Welt oft recht bitter machte, obwohl er von Natur als echter Berliner den Hang zu Geselligkeit und Humor besaß, er, der in seiner Studienzeit in San Vigilio am Gardasee mit dem Dichter Otto Erich Hartleben und anderen Berliner Akademietyphen zusammengewohnt...hatte.⁴³⁰(90)

„Der Krieg machte schon um 1942 aus dem schönen Refektoriumsaal einen Auslagerungsplatz für Kunstgegenstände aus Berliner Privatbesitz.

Ende Februar⁴³¹ kam ich ... aus Mettkau. Frau Hacke hatte alles zum Treck vorbereitet, selbst das Atelier war soweit als möglich ausgeräumt und alles Mitnehmenswerte verpackt worden.(91) Wir haben uns in Stadtlohn wiedergesehen. Rudolf Hacke ist dort 1953 und Eva Hacke 1955 gestorben. Die älteste Tochter Barbara bewahrt den künstlerischen Nachlass des Vaters.“⁴³²

⁴²⁸ 1927

⁴²⁹ nach 1927

⁴³⁰ nach 1932

⁴³¹ 1945

⁴³² Grundmann Günter; Erlebter Jahre Widerschein, Bergstadtverlag Korn, München 1972, 88 - 91

Im Besitz der Ostdeutschen Galerie Regensburg befinden sich Grafiken und ein Gemälde Hackes, u. a. „Blick vom Rosengarten auf Seifersdorf, die Falkenberge und die Schneekoppe“, Kupferstich.⁴³³

Als Fotografie gesicherte Werke:

„Bach in feuchten Wiesen vor hellen Birken, Wäldchen“, sign. R. Hacke, o. D., Ölskizze, 25 x 33,2 (vor 1908)

„Hamburger Hafen“, sign. u. dat. Rudolph Hacke 1909, Tempera, 27 x 35⁴³⁴

„Die Mutter von Rudolph Hacke“, sign. u. dat. Rudolph Hacke 1908, Kohle, Kreide, Rötöl auf Papier

„Finkenwerder Werft“, 1909, Öl⁴³⁵

„1851 Gutshaus Titze Seitendorf 1911“, „Grafik, medaillonförmig, Probstei mit Taubenhaus

„Abendfrieden“ (Bockteich Alt – Schönau), sign. u. dat. u. betitelt in Bleistift: „Grobdruck Nr. 1 zu „Abendfrieden“ Rudolph Hacke 1921, Radierung⁴³⁶

„Schlesischer Bauer aus Seitendorf“, sign. u. dat. Rudolph Hacke 1926, Radierung

„Das weiße Tuch“ (Kakteen und Muscheln auf dem Staffeleitisch), sign. u. dat. am oberen Rand, Mitte Hacke 1929, 85,1 x 58,3 ⁴³⁷

„Eva Hacke, geb. Titze“ (im Profil), Ende 20er Jahre⁴³⁸, Öl, o. A.

„Tochter Edda“, sign. u. dat. Hacke 1930, Rötöl auf Papier

„Gebirgslandschaft“ um 1930, Radierung

„Vorwerk Oberhof Seitendorf – Mystow, sign. in Großbuchstaben Rudolph Hacke, um 1930/32, Öl gespachtelt/Lw., 30 x 38⁴³⁹

„Selbstporträt“, sign. u. dat. Rudolph Hacke 1931, Kupferstich, 17. Abzug

„Maria Reißner“, sign. u. dat. Hacke 1931, Kohlezeichnung⁴⁴⁰

„Hirschberg im Riesengebirge“, monogr. und dat. vermutl. 1932, Kupferstich⁴⁴¹

„Edda Hacke“, sign. u. dat. Hacke 1933, Öl/Sperrholz, 62 x 49⁴⁴²

„Eva Hacke“, sign. u. dat. Hacke 1933, Kupferstich, 4. Abzug⁴⁴³

„Eichelhäher“, monogr. u. dat. 1934⁴⁴⁴

„Blühender Apfelbaum“, sign. u. dat. u. als 5. Abzug mit Bleistift bezeichnet Hacke 1934

⁴³³ Abb. in: Wichmann, H., 194; G. Grundmann, 89

⁴³⁴ Die Arbeit entsteht im Zusammenhang mit einer Studienreise Prof. K. Saltzmanns mit seinen Schülern Ludwig Ka th, Rudolph Hacke, Karl Krafft. Weitere Teilnehmer: Dr. K. Wossek, E. Riemeyer, W. Dapattit(?). Die Künstler bemalen 1909 gemeinsam eine Tischplatte für Herrn Edmund Boese und Frau und betiteln sie „7 lustige Maler“. Jeder Künstler stellt sich in einem von sieben Segmenten mit Malerausrüstung dar.

⁴³⁵ Eigentum Museum Jauer

⁴³⁶ Hackes hatten nach der Hochzeit in Alt – Schönau ihre 1. Wohnung. Der Stich steht im Zusammenhang mit Hackes Gemä lde gleichen Motivs von 1920, das er an Dr. Graeve verkaufte.

⁴³⁷ Versteigert bei Christies London für DM 45.000.- am 7. Oktober 1999

⁴³⁸ Das Gemälde wird 1933 Vorlage für einen Kupferstich von Hackes Ehefrau.

⁴³⁹ Vorwerk“ gelangte 1936 als Hochzeitsgeschenk an Frau Söbler. Sie erhielt auch „Der Oberhof im Sommer“.

⁴⁴⁰ Das Blatt wird Vorlage für den Kupferstich von 1937.

⁴⁴¹ Dies Arbeit ist Vorläufer der Städteprospekte von Jauer, etc.

⁴⁴² Das Porträt gehört wie „Das weiße Tuch“ von 1929 in Hackes Zeit der Zuordnung zur Neuen Sachlichkeit.

⁴⁴³ Im Hintergrund Berglandschaft mit Gebäudekomplex, vermutlich Probstei zu Seitendorf. Eva Hacke trägt im Stich nicht das Ende der 20er Jahre im Gemälde aufgenommene Schmuckstück.

⁴⁴⁴ Vgl. Grafik – Ausstellung Breslau 1938

- „Poeta laureatus“, sign. u. dat. u. betitelt Hacke 1936, Holzschnitt
 „Maria Reißner“, sign. u. dat. Hacke 1937, Kupferstich
 „Schlesische Bäuerin“, monogr. u. dat. 37⁴⁴⁵
 „Hauptstadt Breslau“, monogr. sign. u. dat. Hacke 1938, Kupferstich
 „Italien. Gasse“, monogr. u. sign. u. dat. Hacke 1938⁴⁴⁶, Lithografie
 „Kleines Rasenstück mit Distel“, monogr. u. sign. u. dat. Hacke 1938, Lithografie⁴⁴⁷
 „Uralte Olive am Gardasee“ („Knorriger, gespaltenen Baum“), monogr. u. dat. 1939, unsign.,
 Kupferstich, 34,6 x 24,4
 „Obstbaum in Blüte vor Weidenzaun“, sign. u. dat. 39-42, Kupferstich
 „Jauer am Katzbachgebirge“ (Prospekt von Jauer), monogr., sign. u. dat. Hacke 1943,
 Kupferstich
 „Sagan“, sign., im Kupferstich: Titel, Signatur, Datum 1944; 25 x 39
 „Kleine Landschaft (Weide mit zwei Kühen)“, sign. und mit Jahreszahl 1947 versehen; im
 Kupferstich 47; 17 x 22,4; H.M.
 „Baumskizze“ I u. II, dat. U. betitelt 1945
 „Baumskizzen Holzhammer“, I, II, III, sign. u. dat. 1945/46
 „Waldstück bei Holzhammer“ (Hochebene mit Kiefern), monogr. u. sign. u. dat. Hacke 1946,
 Aquarell
 „Laub und Gräser“, Zeichnung i. Skizzenbuch, sign. u. dat. 6.9.47
 „Landschaft in der Oberpfalz, Bayern Holzhammer“, monogr. u. sign. u. dat. Hacke 1947,
 Aquarell
 „Oberpfalz“, (Ackerfurchen vor Gehöft) monogr. u. sign. i. dat. Hacke 1947, Aquarell
 „Gute Oma. Wiederholt nach einer Zeichnung von 1930“, monogr. u. sign. u. dat. Hacke 1947,
 Bleistift/Papier
 „Weiße und rote Rosen“, um 1947/48, Aquarell
 „Glogau“, sign.; im Kupferstich Text: „Dieser Stich wurde begonnen in der Heimat im Jahre
 1944. Vor der Zerstörung der Stadt durch den Feind beendet in der Fremde 1948.“; 28,8 x 49,1;
 H.M.
 „Blick vom Waldrand auf hügelige Felder“, sign.; im Kupferstich 48; 22 x 15,8
 „Weiden am See“, 1948, Oberpfalz/Holzhammer, Kupferstich (ident. Mit: „Zwei Weiden am
 Wasser vor flacher Waldlandschaft“; unsign.; o.D.; 26,4 x 35,1)
 „Riesengebirgslandschaft mit Kirchturm von Seitendorf“, monogr. u. dat. 1948 im Kupfer-
 stich⁴⁴⁸
 „Neiße“, monogr. u. dat. 1948, Kupferstich⁴⁴⁹
 „Alte Eichen“, monogr. u. dat. 1948, Kupferstich
 „Eva Hacke“, monogr. u. sign. u. dat. Hacke 1948, Kohle/Papier
 „Eva Hacke“, monogr. u. sign. u. dat. Hacke 1948, Aquarell, Halbprofil
 „Im Forst von Ebermannsdorf“ (Totholzbaumkrone mit Frischtrieben), um 1948/49
 „Im Wald hinterm Schloss Ebermannsdorf“, 1948/49, Aquarell
 „Baum mit Turm Ebermannsdorf“, 1948/49, Aquarell
 „Waldbach“, sign.; im Kupferstich 49; 22,3 x 15,3

⁴⁴⁵ vgl. Grafik – Ausstellung Breslau 1938

⁴⁴⁶ Der Lithostein verbleibt 1945 in Schlesien. Das Motiv entspricht dem Gemälde „Italien. Gasse“, Mailand.

⁴⁴⁷ Der Lithostein verbleibt in Schlesien. Hacke sticht später das Motiv in Kupfer.

⁴⁴⁸ ein weiterer Kupferstich „Riesengebirgslandschaft mit Schneekoppe“, 1948 im Besitz der Töchter R. Hackes; o. Abb.

⁴⁴⁹ Der Stich entstand in Ebermannsdorf.

„Dorf mit Kirche am Wiesenhang“, monogr. U. sign. u. dat. Hacke 1949, Bleistift/Papier
 „Wilder Wein“ („Weinlaub mit Spinne“), Ebermannsdorf; sign. u. dat. 49 handschriftl. Titel unter dem Kupferstich; im Kupferstich: 49; 22,8 x 17,5; H.M.
 „Kleine Spinne“, im Stich monogr. U. dat. 1949, Kupferstich, o. M.
 „Sandverwehung mit Totholz, Kienäpfeln, Steinen, 4 Spinnnetzen“, monogr. u. dat. 1949, Kupferstich
 „Ebermannsdorf“, (Blick in ein sonnenbeschienenes Waldstück) sign. u. dat. 1949, Aquarell
 „Wirtschaftsweg am Wasserloch“, um 1949/50, Aquarell
 „Rudolph Hacke 1950“, Kupferstich mit Namen und Jahreszahl; sign.; 19,1 x 13,8
 „Ringelsteig in Ebermannsdorf, Oberpfalz“, monogr. u. sign. u. dat. Hacke 1950, Aquarell
 „Schlehenzweig mit Früchten“, monogr., sign. u. dat. Hacke 1950, Aquarell
 „Kastanienblätter“, monogr., sign. u. dat. Hacke 1950, Aquarell
 „Herbstwald“, monogr. u. sign. u. dat. Hacke 1950, Aquarell
 „Welkende Blätter“, monogr. u. sign. u. dat. Hacke 1950, Aquarell
 „Brombeerblüte“, monogr. u. dat. 50, Kupferstich

Eine Fotografie des Künstlers Rudolph Hacke Weihnachten 1920 in Malkittel, mit Palette und Pinsel; im Hintergrund Gemälde in Öl mit dem „Bockteich in Alt – Schönau“ ist gesichert.⁴⁵⁰

Lit.: „Brandenburg einst und jetzt“, Trescher Verlag, 10117 Berlin, Reinhardtstr.9, 1. Auflage 1999 Biographie nach Angaben der Tochter Edda Viehstaedt; Neuauflage eines älteren Buches mit zahlreichen Schwarzweiß Aufnahmen des Fotografen Rudolph Hacke

Harten, Adolf, 1876 in Rothenbeck/Holstein

Dressler 1913 nicht erwähnt
 Dressler 1921: Maler; Berlin - Charlottenburg, Hardenbergstr. 33
 Dressler 1930: nicht erwähnt
 Vollmer 1955: nicht vertreten
 GBK 1915, 1928: Wohnort Rothenbek
 VBK „Gäste“ 1941: Wohnort Rothenbek/Hamburg

Mitglied des „Block“ um 1928.

Ein darüber hinaus gehender künstlerischer Austausch mit Joh. Hänsch ist nicht bekannt.

GBK 1908: nicht vertreten
 GBK 1911: „Frühling“, Abb.⁴⁵¹
 GBK 1915: „Osterfeier“, Abb.
 GBK 1918: nicht vertreten
 GBK 1921: „Der Christgarten“, „Opferfeuer“
 GBK 1922: „„Rothenbek“, „Waldandacht“, Abb.
 GBK 1927: Tempera: „Froschkönig“
 GBK 1928: Tempera: „Der Waldteich“
 Kunstsalon Ed. Schulte, Die neue Kollektion des Block, Okt. 1928: „Igelversammlung“

⁴⁵⁰ Zeitzeugin Jutta Graeve: angekauft von Dr. Kurt Graeve in Schönau, verschollen nach 1945

⁴⁵¹ Die Kunstwelt I 1911/12, 527, Die Große Berliner Kunstausstellung, von Max Osborn

GBK 1934: nicht vertreten

Kunstaussstellung „Der Wald“ der NS - Kulturgemeinde Jun/Juli 1936: „Frühling im Sachsenwald“, Öl, Abb.; „Märchenwald (Rübezahls Garten)“, Öl; „Herbstanfang im Sachsenwald“, Öl; „Im Märchenwald (Der Froschkönig)“, Öl

GBK 1940: nicht vertreten

Ausstellung „Gäste des VBK 1941“: „Elstern am Wiesenrand“, Öl, Abb.; „Im Buchenwald“, Öl
Kunstaussstellung in Berlin, Nationalgalerie Nov./Dez. 1941: „Das Nest des Eisvogels“ (157), Öl/Lw., 1200.-

GBK 1942, Nationalgalerie: „Der rote Räuber“, Öl/Lw.; „Frühlingserwachen“, Öl/Lw. Zu je 1800.-

Gäste des VBK Jan/Febr. 1943: „Der weiße Rabe“, Tempera; „Vorfrühling“, Öl; „Auf der Lauer“, Öl

„So ruht der Schwerpunkt des Ganzen in den Kollektivausstellungen Berliner Künstler, die man als eine willkommene und hoffentlich dauernde Neuerung eingeführt hat. Das Prinzip der Auslese wird dadurch wenigstens in bestimmten Grenzen befolgt. Man nahm einen Teil der besten Namen aus Akademie und Künstlerverein und fügte einige der begabtesten Jüngeren hinzu - ein Verfahren, das man Jahr um Jahr bei wechselnden Listen einschlagen könnte.“ Unter den Abbildungen : Adolf Harten: „Frühling“, Öl, o.D.⁴⁵²

„Im Kunstsalon Ed. Schulte zeigt der Block eine neue Kollektion. Ich nenne:... Ulkig ist die Igelversammlung von Ad. Harten. ...“⁴⁵³

Als Fotografie gesicherte Werke:

„Frühling“, o. D., vor 1912

„Osterfeier“, o. D., vor 1915

„Frühling im Sachsenwald“, 1936 oder früher

„Elstern am Wiesenrand“, 1941 oder früher

„Der weiße Rabe“, Tempera, o. D. vor 1943

Hertel, Albert Carl Friedrich, 19. April 1843 - Berlin - 12.2.1912

Wohnort Berlin, Van.der - Heydt - Straße

GBK 1898, 1899 (m. Abb.), 1900 (3 Werke, 1 Abb.), 1901, 1902 - 1906

GBK 1908: „Aus dem Ausstellungspark“, o. A., Abb.

GBK 1912: „Rothenburg“, „Abziehendes Gewitter über Rothenburg“, „Düsseldorf“, „Aus Shakespeares Wintermärchen“, „San Zenobio bei Florenz“, „Bauernhof bei Florenz“.

GBK 1913

100 Jahre Berliner Kunst, VBK 1929: 19 Werke, darunter Nr. 534: „Römische Gräberstraße (Gräberstraße bei Rom)“, Öl/Lw., 25 x 33, Abb.

Studium an der Hochschule bei Magnus, Edouard Meyerheim, Eduard Holbein; wollte Historienmaler werden, wegen Lungenleiden aufgegeben; absolviert die königl. Akademie d. Künste zu Berlin als Figurenmaler

⁴⁵² Die Kunstwelt I 1911/12, 527, Die GBK von Max Osborn

⁴⁵³ Berliner Börsen - Zeitung Nr. 512, Mittwoch, 31. Oktober 1928

Längerer Aufenthalt in Schlesien, hier Freilichtmalerei.

Während seines Aufenthaltes in Rom 1863 wendet er sich ausschließlich der Landschaftsmalerei zu und orientiert sich an Arbeiten Franz Drebers; weitere Italiaufenthalte: religiöse und mythologische Themen, aber auch Pleinairmalerei.

Malerfreund Adolph Menzels, der 28 Jahre älter ist; befreundet mit Gustav Courbet.

1867 - 1869 bildet er sich im Meisteratelier von Oswald Achenbach in Düsseldorf weiter. 1869 in Frankreich, ab 1870 endgültig in Berlin. Die Mode sprach für italienische Landschaften und Stilleben. Hertel gibt der Prinzessin Viktoria Aquarellunterricht und ist in Privathäusern als Dekorationsmaler tätig (z.B. Villa Siemens in Charlottenburg, Treppenhaus des Berliner Doms, Tauf- und Traukirche des Doms Leben Christi, 1905 beendet).

Im Oktober 1875 wird er von A. v. Werner zum ordentlichen Lehrer als Leiter des Ateliers für Landschaftsmalerei in Berlin berufen, muss sich im Sommer 1877 aus Gesundheitsgründen beurlauben lassen und legt Ostern 1878 sein Amt nieder. Für ihn wird Christian Wilberg ernannt, dem 1882 vertretungsweise Hans Gude bis zur Einsetzung E. Brachts folgt.

1882 wird Hertel zum Prof. der Akademie in Berlin ernannt.

Durch königlichen Erlass wird Hertel am 18. Oktober 1901 Vorsteher des Meisterateliers für Landschaftsmalerei und Mitglied der Akademie der Künste. A. Hertel hat zwischen 1908 und 1910 erst 5, dann 7, schließlich 6 Meisterschüler im Landschaftsatelier.

1901: Beteiligung an der Secessionsausstellung

GBK 1898, 1899 (Abb.), 1900 (3 Werke, 1 Abb.), 1901, 1902 - 1906

GBK 1900: 3 Werke, davon 1 Abb.

GBK 1908: „Aus dem Ausstellungspark“, o. A., Abb.

GBK 1912: „Rothenburg“, „Abziehendes Gewitter über Rothenburg“, „Düsseldorf“, „Aus Shakespeares Wintermärchen“, „San Zenobio bei Florenz“, „Bauernhof bei Florenz“

GBK 1913

100 Jahre Berliner Kunst, VBK 1929: 19 Werke, darunter Nr. 534: „Römische Gräberstraße (Gräberstraße bei Rom)“, Öl/Lw., 25 x 33, Abb.

CVH61Okt74: „Sommer auf Rügen. Weite Wiesenlandschaft mit Bäumen und Viehstaffage. Im Hintergrund die See.“, Öl/Pappe, 40 x 53, rückseitig a. Handzettel bez. Albert Hertel „Motiv auf Rügen“; DM 1500.-; Abb.

Gemälde - Verkaufsausstellung „Töplitz ideale Landschaft“ 25.9. - 10.10.1999 in 14476 Töplitz: o. Titel u. Datum

Hertel interessiert sich für Aquarellmalerei. In Deutschland findet diese Technik durch die von 1887 bis 1909 in Dresden stattfindenden Aquarellausstellungen zum Durchbruch.⁴⁵⁴

Hertel malt feine, detaillierte ‚gezeichnete‘ Veduten Italiens in Erinnerungsfarben, sog. ‚historische Landschaften‘.⁴⁵⁵

„Seiner Malerei war das landschaftliche Sehen und Fühlen des Künstlerkreises um den Grunewaldmaler Leistikow fern, er fasste die Landschaft rein malerisch auf, etwa mit den tonigen Mitteln der Brüder Achenbach.“⁴⁵⁶

⁴⁵⁴ Die X. Ausstellung der „Gesellschaft Deutscher Aquarellisten“ findet im März 1901 statt.

⁴⁵⁵ vgl.: Hertel, I. Der Berliner Maler Albert Hertel, Diss.

⁴⁵⁶ Hertel, I., Der Berliner Maler Albert Hertel, Diss; hier: Zeitungsartikel v. 1943

„ Und so ging Hertel nach Düsseldorf. Die große Anregbarkeit, die von Oswald Achenbach als Lehrer ausging, haben viele seiner Schüler erfahren, und auch Hertel erfuhr sie. Durch ihn wurde er in jene naturalistische Unterströmung hineingezogen, welche trotz des Klassizismus mit den stofflich idealisierenden Prinzipien die Natur als solche behandelt wissen wollte. Ihre wechselnden Stimmungen, ihre Phänomene des Lichts, den Reichtum ihrer Farben galt es auszustudieren. Es waren die Anfänge der naturalistischen Naturauffassung, die sich dann noch andere Wege zur Lösung der Lichtprobleme suchen sollte.“⁴⁵⁷

Abbildungen: „Regentag bei Hof Gastein“, o. A.; Aquarell; „Die Versuchung Christi“ aus dem Gemäldezyklus „Das Leben Christi“ im Dom zu Berlin; „Der Barmherzige Samariter“, Öl, o. A.

„... dass er dabei als Realist das Wahre suchte und von dem schulmäßig Erlerntem zum Pleinair und endlich zu einer impressionistischen Malweise gelangte.“⁴⁵⁸

„Wilberg war seiner Zeit berufen worden an Stelle des damals in Erregung aus Amt und Stadt geschiedenen Albert Hertel. V. Werner hatte ihm damals einen einjährigen Urlaub vorgeschlagen und dazu bemerkt – wenn er damals ganz ausscheide, werde er ihn später unter keinen Umständen wieder anstellen!... Er wäre nun jetzt, nachdem über jene Episode des Verkrachens seines Schwiegervaters genügend Gras gewachsen war, sehr gerne wieder in seine alte Stelle geschlüpft und hatte am kronprinzlichen Ehepaar, mit dem gewisse Beziehungen ihn verknüpften, gewichtige Fürsprecher im Ministerium.

Hertels Anstellung wurde dort mit allen Mitteln betrieben und meine Anstellung daher, weniger weil man mich für ungeeignet hielt, als um für Hertel die Stelle zu reservieren, aufgehoben und bekämpft(119).

Diesmal aber war v. Werner unbeugsam und blieb dabei, jede andere Berufung als die Meine abzulehnen.

Künstler war Hertel ebenfalls als Landschafts - Maler durch und durch, wenn auch mit der Beschränkung, dass er seine Kunst weniger im Sinne einer ganz persönlichen Hertel'schen betrieb – als, wohl unbewusst, fast mehr in demjenigen eines wechselnden Spiegelbildes fremder Individualitäten. Es gab bei ihm Serien von Arbeiten ganz im Sinne Andreas Achenbachs – andere in demjenigen der modernen Franzosen jener Zeit – und dann auch wieder, wie in den großen Wandbildern seines Speisezimmers am Königsplatz, wehte die Luft Poussins und Prellers als übernommene Lösung hindurch.

Sehr ausgebildet war offenbar bei ihm die Aufnahmefähigkeit (120) und die Erkenntnis für alles gute Fremde, was sich unter anderem in einer höchst geistreichen Serie von Ulkbildern verkörperte, die bei großen Gesellschaften im Hertel'schen Hause zu allgemeinem und insbesondere künstlerischem Hochgenuss bei den Eingeweihten zur Vorführung gelangten.

Hertel hatte mit raffiniertem Geschick zahllose Druckpapiere für die Innenseite von Buchbänden in der Weise verwendet, dass ihre Zufallsformen, unter Zufügung möglichst geringer Zutaten, zu Nachbildungen bekannter Gemälde der Barbizon-Schule umgewandelt wurden – welche nacheinander in einen Goldrahmen eingefügt, tatsächlich den Anschein jener Malereien vortäuschten.

Sie waren wirklich Meisterwerke des Verständnisses und der Beherrschung fremder Ziele und Mittel.

Als allerdings die Kunst in allmählicher Wandlung über jene Epoche wegschreitend neue sezionistische Pfade einschlug und Hertel dem neuen Zuge nicht zu folgen vermochte –

⁴⁵⁷ Die Kunstwelt II 1912/13, Felix Lorenz „Albert Hertel“, 141; der Bericht wurde nach Hertels Tod veröffentlicht. Abb. 142, 145

⁴⁵⁸ I. Wirth, Berliner Malerei, Siedler Verlag 1990, 380 f

bewirkte dies bei ihm eine unbeschreibliche innere Erregung – eine wahre Verzweiflung, die darin ihren Ausdruck fand, dass in seinem Hause das Wort *modern* absolut verpönt und verboten war!

In Hertels Kunst in den folgenden Jahren kam die Beunruhigung störend zur Geltung, aber ein bemerkenswertes Bild schien mir später der Blick vom Charlottenburger Thor auf die Charlottenburger Chaussee mit den Denkmälern des Kaisers Friedrich und der Kaiserin. (121) Es kam der Tag, dass die Stelle des Gude'schen Meisterateliers neu zu besetzen war und sowohl in der Meinung der massgebenden Künstlerkreise wie in der Abstimmung des Senat sollte ich der Nachfolger werden! ... Zum zweiten Mal spielte sich's ab, dass zur Besetzung einer Stelle neben mir Albert Hertel als Mitbewerber in Frage stand!

Hatte ich indessen 1881 Anton v. Werner für mich gehabt...so lag es diesmal umgekehrt...“(157)⁴⁵⁹

„Den Berliner Künstler, der zunächst Historienmaler werden wollte, zwang ein Lungenleiden zu einem Landaufenthalt in Schlesien, wo er mit Leidenschaft in der freien Natur zu malen begann. Die erhoffte Besserung blieb jedoch aus, so dass sich Hertel nach Süden wandte, um in Rom sein Leid zu lindern. Aus dem unbefangenen Naturbeobachter wurde dort unter dem Einfluss Franz Drebers bald ein Maler heroischer Landschaften. Daneben entstanden jedoch zahlreiche Studien, die ungehemmt von akademischen Regeln durch ihr unmittelbares Verhältnis zur Natur heute weit größeren Rang besitzen als die stilisierten Landschaftskompositionen. 1887 verließ Hertel Rom, um sich nach einem Aufenthalt in Hamburg endgültig in Berlin niederzulassen. Besondere Anerkennung als vortrefflicher Naturbeobachter fand er dort durch seinen Freund Adolf Menzel. 1875 wurde Hertel zur Leitung der Landschaftsklasse der akademischen Hochschule berufen, doch zwang ihn der drohende Verlust seines Augenlichts 1878, das Amt vorübergehend niederzulegen. 1894 malte er nach der Genesung für das Berliner Stadtverordnetenzimmer sieben ideale Landschaften ...“⁴⁶⁰

„In der Galerie Ernst Arnold, Dresden sind außer der Kollektion Professor Albert Hertel und ...ausgestellt worden.“⁴⁶¹

„Im Verein Berliner Künstler ist eine Gedächtnisausstellung für Albert Hertel zu sehen, die eine große Zahl der hervorragendsten Landschaften dieses Künstlers umfasst.“⁴⁶²

Herwarth, Wilhelm, 26.6.1853 – Berlin - 1916

GBK 1907: Wohnort Groß - Lichterfelde West, Holbeinstraße 51

Dressler 1913 und 1921: Maler, Lehrer an der Aka. Berlin; Berlin Groß - Lichterfelde - West, Holbeinstr. 51; Mitglied im ADK.

Oktober 1886: Ernennung zum Hilfslehrer an der Hochschule für die bildenden Künste in Berlin, Klasse für Ornamentik und dekorative Architektur. Hänsch ist ab 1897 sein Schüler.

⁴⁵⁹ vgl.: Die Lebenserinnerungen des E. Bracht

⁴⁶⁰ Ausstellungskatalog Landschaften eines Jahrhunderts aus der Sammlung Deutsche Bank, Frankfurt am Main, 1999, 36/37; 1 Abb. : „Tiergarten“, 1900, Öl/LW., 91 x 130

⁴⁶¹ Kunstdenkmäler, Beiblatt der Kunstwelt, Mai 1913

⁴⁶² Kunstdenkmäler, Beiblatt der Kunstwelt, Jg. III, No 2, 1913 (nach dem Sommer), 11

O. Kuhn und W. Herwarth veranstalten 1908 eine Schüler – Aquarellausstellung, die Arbeiten ihrer Klasse für Dekorative Architektur zeigt. Innerhalb der Jahresabschlussausstellung vorhergehender Jahre können Herwarth und Kuhn Leistungen ihrer Schüler in einer Qualität zur Ausstellung bringen, die regelmäßig zu Preiszuernennungen führen.

Beteiligung an der GBK 1907

Lit.: Thieme – Becker, E.A. Seemann Verlag, Leipzig, 1907 – 1950
Busse, Verlag Kurt Busse Dokumentation GmbH, Frankfurt, 1977

Herzog, August, 12.8.1885 in Fruthwilen (Schweiz, Thurgau)

Dressler 1913: nicht erwähnt

Dressler 1921: Maler; München, Kurfürstenstr.23, keine Mitgliedschaften verzeichnet

Katalog der GBK 1926: Wohnort München

Dressler 1930: Maler; lebt in München, Arcisstraße 63; besuchte die Kunstgewerbeschulen Zürich, Basel, Berlin und die Akad. München, Mitglied im MKG, im DGfchrK, im KG48, im RvbK, im NMKG

Staatliche Kunstaussstellung München 1933: Wohnort München

Vollmer 1955: Schweizer Bildnis- und Landschaftsmaler, ansässig in Ermatingen

Mitglied des „Block“ um 1928

Eine über die Ausstellungstätigkeit hinaus gehende Gemeinsamkeit mit Joh. Hänsch ist nicht bekannt.

GBK 1926: „Lilienberg bei Ermatingen“

Kunstsalon Ed. Schulte, Kollektivausstellung des „Block“ 1928: „Schweizer Bergdorf“, „Ponte Pinco“, „Osterseen“

Kunstaussstellung München 1931 im Glaspalast: „Christlisee im Allgäu“, Öl, Saal 25, Nr. 413; „Lungernsee in der Schweiz“, Öl, Saal 25, Nr. 414 mit Abb.⁴⁶³

Staatliche Kunstaussstellung München 1933: „Bolzana“, Öl, Saal 20, Nr. 343

„Wenig geben mir August Herzogs spanische und Hochgebirgslandschaften. Da mag ein Schweizer Bergdorf ganz nett sein, der Ponte Pinco in Rom, „Osterseen“ - als ganzes ist seine Begabung doch nur Durchschnitt.“⁴⁶⁴

Lit.: Westermanns Monatshefte 143 (1927/28); Bildtafel gegenüber 480/555
Vollmer, E.A. Seemann Verlag, Leipzig, 1953 - 58

Kallmorgen, Friedrich, 15.11.1856 in Altona – 4.6.1924 Grötzingen/b. Karlsruhe

⁴⁶³ H. stellt als Mitglied der Münchener Künstlergenossenschaft aus.

⁴⁶⁴ Berliner Börsen - Zeitung Nr. 512, Mittwoch, 31. Oktober 1928, 4: Paul Friedrich über die Kollektivausstellung des „Block“ bei Ed. Schulte

GBK 1903,1908: Berlin W 15, Uhlandstraße 161 (ehemalige Wohnung E. Brachts)
 Dressler 1913 und 1921: Maler, Prof; Lehrer an der akad. Hochschule; Mitglied der Akademie;
 Akad. Karlsruhe 1877-80, Akad. Berlin 1880-81 bei Hans Gude; bis 1918 Lehrer an der akad.
 Hochschule Berlin; Mitglied im ADK und im KKB

Maler, Grafiker, Schüler seines Onkels Theodor Kuchel, Altona, Kunstgewerbeschule; 1875-77
 in der Vorbereitungsklasse der Düsseldorfer Akademie unter Andreas Müller und Deger. 1877
 Schüler Gudes in Karlsruhe, dem er 1880 für einen Winter nach Berlin folgte. 1881 Rückkehr
 nach Karlsruhe. Im selben Jahr Aufenthalt mit Schönleber in Holland. 1891 Ernennung zum
 Professor ohne Lehrauftrag durch badischen Großherzog. 1902 Nachfolger Brachts in Berlin bis
 1916. 1.4.1918: Amtsniederlegung⁴⁶⁵

Professor und Atelier - Unterrichtsleiter für Landschaftsmalerei als Nachfolger Eugen Brachts
 seit dem 1.1.1902 (Ernennung zum königl. Preuß. Prof. zum 10.3. 1902). 1904: Mitglied der
 Akademie der Künste.

Schüler Kallmorgens, die 1909 auf der GBK ausstellten: K. Albrecht, H. Bremer, F. Eichhorst,
 Hans Prentzel, Paul Rehberg, Otto Roloff, Richard Schoeter, Hermann Widmer ⁴⁶⁶.

GBK 1898, 1902

GBK 1903: 5 Werke, davon „Sonntag Morgen“, Öl/Lw.

Deutsche Schwarz – Weiß – Ausstellung 1905, veranlasst und geordnet durch die „Freie
 Vereinigung der Graphiker“, Berlin: 10 Zeichnungen

GBK 1907: „Winterabend“, Öl/Lw., o. A. Abb.

GBK 1908: „Mittagsfrieden“, „Fischerdorf an der Schleswigschen Küste“ und „Holländische
 Fischerkinder“, Abb.

GBK 1912: „Markt bei Regenwetter“, „Rathaus zu Bremen“, „Bau der Hochbahn in Hamburg“,
 „Am Bahnübergang“, „Wenn die Lichter angezündet werden“, „Der rote Fährdampfer“,
 „Sonnenuntergang“, „Mittagsstille“, „Bau der Untergrundbahn am Kurfürstendamm“, „Ruine der
 Michaeliskirche in Hamburg“

GBK 1913 im Landesausstellungsgebäude: „Sommerwolken“, o. A., Abb.

GBK 1915: „Früh 6 Uhr im Hamburger Bahnhof“, Abb.; „Hamburg“

GBK 1917 in Düsseldorf: über 50 Werke, darunter: „Vorposten des Waldes“, o. A., Abb.

GBK 1918: „Hamburg“

100 Jahre Berliner Kunst, VBK 1929: Nr. 701 „Feuerreiter“, 1886, Öl/Lw., 142 x 110, Abb.;
 „Unser Dorf“, Öl/Lw., o. D., 91 x 77, Besitz der Stadt Berlin

Galerie G. Paffrath⁶⁵Okt72: „Frühherbstliche Landschaft“, bez. re. Fr. Kallmorgen 1917,
 Öl/Lw., 39 x 52

CVH61Okt74: „Stürmischer Abend an der Zuydersee“. Im Vordergrund elf vorbei schreitende
 Frauen und Männer; sign. u. dat. u. li. Fr. Kallmorgen 1908, Öl/Lw., 134 x 198; DM 6000.-;
 ausgestellt auf der GBK 1908

CVH171Mär97: „Ein sonniger Tag im Hamburger Hafen“, sign. u. dat. u. re. Fr. Kallmorgen
 1911, Öl/Lw., 40 x 54; DM 18.000; Abb.

CVH 171 Mär97: „Dämmerung“. Schlepper in der Abenddämmerung auf einem Kanal am Rand
 der Hamburger Speicherstadt., sign. u. re. Fr. Kallmorgen, Öl/Holz, 52,5 x 43; DM 16.000; Abb.

⁴⁶⁵ Vgl. : Die Lebenserinnerungen des Eugen Bracht

⁴⁶⁶ Hochschule für die bildenden Künste in Berlin, Verzeichnis ausstellender Schüler

Die Kunstwelt I 1911/12, Felix Lorenz, 102: „Fischer mit Kind“, o. A., Abb.; 111: „Der alte Trödelmarkt in Hamburg“, o. A., Abb.: „Der begabteste Marinemaler, der auch Landschaftler war, Genre- und Stadtbilder schuf, war der in Altona geborene, in Düsseldorf und Karlsruhe ausgebildete Friedrich Kallmorgen. 1881 ein Jahr in Berlin, 1902-1918 als Leiter der Landschaftsklasse in die Hochschule berufen, beschickte während dieser Zeit die Akademieausstellungen. .. Seine Malerei wies zeitweilig impressionistische Züge auf, dann wieder – wie in den späten Stadtdarstellungen von Charlottenburg bei Berlin – neigte sie einem etwas trockenen Realismus zu, doch war er ein guter Kolorist, dem die Schilderung von Luft und Licht vortrefflich gelang. ..stark auch an kompositorischen Blickwinkeln, akzentuierte Bildmotive über Untersicht, Aufsicht, Panoramablick.“⁴⁶⁷

„Dieser Zug von Ruhe und Abgeklärtheit ist es nun gerade, der den jüngeren Mitgliedern der Berliner Secession ... abgeht. Es ist etwas Tumultartiges und Plebejisches in der Art, wie sie sich dem Beschauer aufdrängen. Fast alle ihre Bilder machen einen unfertigen Eindruck; man hat das Gefühl, da, wo sie aufgehört, müsse die Arbeit recht eigentlich erst anfangen. ... Ist so in der Secession ein Stillstand, wenn nicht Rückschritt zu verzeichnen, so ist die sonst viel geschmähte große Kunstaussstellung diesmal dank der Rührigkeit ihrer Kommission und besonders des Vorsitzenden Friedrich Kallmorgen zu einer wirklichen Sehenswürdigkeit gestaltet worden. ... Seine (Kallmorgens) Vorzüge als Lehrer können wir in einer ganzen Zahl von Arbeiten seiner Schüler verfolgen, die zwar naturgemäß noch nicht ganz ausgereift sind, aber der Ausstellung nicht zur Unehre gereichen. Wenigstens einer von ihnen, Franz Türcke, dessen *Schlafendes Städtchen* nur etwas gar zu dunkel geraten ist, sei mit Namen genannt. Kallmorgen zwingt seine Schüler nicht in eine Richtung, sondern lässt jeden sich seiner Anlage nach frei entwickeln. Höchstens warnt er sie davor, zu sehr ins Dekorative zu verfallen, und hält sie zu frischer Natürlichkeit an. Sein Vorgänger im Lehramt an der Berliner Hochschule, Eugen Bracht, ist diesmal nicht sehr günstig vertreten, dagegen haben seine Schüler einige recht gute Arbeiten geschickt, insbesondere Hans Licht...“⁴⁶⁸

„Recht erfreulich sind die Leistungen der meist schon älteren Brachtschüler. ... In der Kallmorgenschule kommt mehr die intime norddeutsche Landschaft zur Geltung, das Ergebnis der Naturwanderungen, die Kallmorgen mit seinen Schülern jährlich unternimmt. Gentzel, Douzette und Türcke seien als Repräsentanten genannt. Und wie der Meister selbst in verschiedenen kleinen Bildern viel Geschick für figurale Szenen zeigt, so pflegen auch seine Schüler dieses Genre mit Erfolg. So vor allem Franz Eichhorst in seinem *Laubenkoloniefest* und seinem *Waldes*“ und Hans Bremer im *Großstadtgetriebe*. Fritz Wildhagen wird reiner wirken, wenn er auf die Titelverse seiner Landschaften verzichtet, deren großes Format er zu seinem Vorteil allmählich aufgibt, um mit kleineren Bildern mehr zu sagen.“⁴⁶⁹

„Kallmorgen, der jetzt 55 Jahre alt ist, studierte in Düsseldorf, Karlsruhe, Berlin (bei Hans Gude). ... die Kallmorgenschule hat sich bald ihr Ansehen zu befestigen gewußt... Aus der großen Schar der Kallmorgenschüler sei nur rasch einer herausgestellt, der allerdings gleich mit zu den besten und zukunftsichersten gehört: der an Erfindung, Können, Gefühlswärme, Humor reiche Franz Eichhorst.“⁴⁷⁰

⁴⁶⁷ I. Wirth, Berliner Malerei, Siedler Verlag 1990

⁴⁶⁸ Wes Mona 1906, Die bildenden Künste... von Walther Gensel, 139ff

⁴⁶⁹ Wes Mona 1910, 145f: Die bildenden Künste, Die Große Berliner Kunstaussstellung von Ernst Diez

⁴⁷⁰ Die Kunstwelt I 1911/12, S.106 - 108, Felix Lorenz: Friedrich Kallmorgen; zahlreiche Abbildungen zum Kurztex

Lit.:

Schröder, Karin, Die Malerei Friedrich Kallmorgens, Diplom - Arbeit, Humboldt Universität Berlin 1966

Eder, Irene, Friedrich Kallmorgen, Monografie u. Werkverzeichnis, 1991

Westermanns Monatshefte, Bd 115/1, Sep. 1913, 1- 16

Kayser-Eichberg, Carl 5.4.1873 Eichberg (Schlesien) – 1964 Berlin

Dressler 1913, 21, 30: Maler; Berlin - Steglitz, Düntherstr. 8; Akad. Berlin 1893-99 (bei Bracht von 95-99); Mitglied im VBK und im MKB

GBK 1903 Wohnort Düntherstraße 8

GBK 1915: Wohnort Steglitz

GBK 1927: Wohnort Potsdam

GBK 1929: Mitglied des VBK

GBK 1940: Wohnort Potsdam

Ab 1900 auf GBK vertreten; vom Jugendstil beeinflusste, dekorative Note, impressionistischer Stil mit breitem Pinsel u. hellen Farben.⁴⁷¹

GBK 1902 – 1908, 1913

GBK 1915: „Dämmerung“, Tempera; „Aufziehendes Wetter“, Tempera ;Abb.

GBK 1920, 1922, 1923, 1924, 1925 (m. Abb.)

GBK 1927: Nr. 241 „Sommertag“, o. A., Tempera, Abb.

GBK 1929: „Mondnacht über dem See“, Tempera

GBK 1930 - 1932

100 Jahre Berliner Kunst, VBK 1929: Nr. 718 „Im Spätsommer“, Öl/Lw., sign., o. D., 130 x 100, Abb.; Nr. 717 „Frühlingsabend im Luch“, o. D., Öl/Lw., 120 x 160, im Besitz des Schlesischen Museums Breslau; Nr. 719 „Im Schafstall“, o. A., Öl/Lw., 60 x 70

GBK 1940: „Mondaufgang“, Öl/Lw., 400.-

Frühjahrsaus. in der Preuß. Akademie d. Künste Mai/Juni 1942: „Heidekiefer“, Kreidezeichnung; „Heuernte“, Aquarell; „Vorfrühling“, Aquarell

100 Jahre Verein Berliner Künstler: Nr. 63 „Juniabend am See“, 1941, sign. li. u., Öl/Holz, 60 x 80, Abb.

GBK 1942: „Spätsommertag im Vorgebirge“, Öl/Lw., 3000.-; „Norddeutscher See“, Öl/Lw., 1500.-

Frühjahrsausstellung Mai 1943 im VBK: 16 Werke in Öl: „Tauschnee“, „Der Abhang“;

„Vorfrühling“, „Mondaufgang“, „Bei der Dreschmaschine“, „Juniabend am Teich“;

„Waldwiese“, „Am Heideteich“, „Herbstabend“, „Im Blätterschatten“, „Heimkehr“, „Sonniger Herbsttag“, „Norddeutscher See“, „Herbstbeginn“, „Im Hochsommer“, „Am Seeufer“

Frühjahrs - Ausstellung des VBK, Kayser - Eichberg

Sommerausstellung des VBK 1943: „Der Pflüger“, Öl

Gemälde - Verkaufsausstellung „Töplitz ideale Landschaft“ 25.9. - 10.10.1999 in 14476 Töplitz: o. Titel u. Datum

⁴⁷¹ I. Wirth, Berliner Malerei im 19. Jh., 380f

GaG 1999 „In Berlin, um Berlin und um Berlin herum“: Nr.56 , o. Titel, DM 980.-

GaG , 24.6 – 7.10.2000: Künstler der Bracht – Schule, Deutsche Landschaftsmalerei der Jahrhundertwende:

„Sommer in der Mark“, 1900, Öl/Karton, sign., 28 x 36; Abb.

GaG, 15.9.2001 – 12.1.2002, „Künstler der Bracht - Schule, Berliner Landschaftsmalerei um 1900“: „Bei Eberswalde“, „Aus dem Spreewald“, DM 4.700.-

GaG im, „Um 1900 Berliner Malerei um die Jahrhundertwende“, 21.9.2002 – 18.1. 2003: „Aus dem Spreewald“, sign. u. dat. u.re 1932, Öl/Karton, 58,0 x 73,0, Euro 2.100.-; Abb.

Die Kunstwelt I 1911/12, Die GBK von Max Osborn, 266: „Waldlandschaft“, o. A., Abb.; 260: „Waldsee“, Öl, Abb.; 257: „Landschaft mit Herde“, o. A., Öl, Abb.; u. weitere „...die von der Brachtschule aus selbständig entwickelten Landschaften von Kayser-Eichberg...“⁴⁷²

„Nahezu zwanzig Jahre wirkte Bracht an der Berliner Hochschule, und man kann wohl sagen, dass er an den Staffeleien des größeren Teils der während dieser Spanne Zeit in Berlin ausgebildeten Landschaftler lehrend und verbessernd gestanden hat.... Und ziemlich eben solange war es her (8 – 10 Jahre), dass er sie für die nordische Landschaft zu allen Jahreszeiten in der Mark und den angrenzenden Teilen Mecklenburgs zu interessieren begann. ... So hat sich... aus einer Gruppe von Berliner Brachtschülern der *Märkische Künstlerbund* gebildet. Der Bund ist noch jung, denn er trat vor etwa fünf Jahren erst zusammen, also kurz vor der Übersiedelung Brachts nach Dresden... Die Gründer des Bundes waren: August Achtenbach, Fritz Geyer, Karl Kayser-Eichberg, Felix Krause, Louis Lejeune, Hans Pigulla, Theodor Schinkel und Paul Halke.“⁴⁷³

„Werckmeisters Kunstsalon, Berlin W. 8, Kronenstraße 58, zeigte in der Märzausstellung... Ferner bleibt noch weiter ausgestellt: *Die Märkische Landschaft*, Originale von...Carl Kayser-Eichberg, Hans Licht, Franz Türcke, Prof. P. Vorgang und vielen anderen. Gleichzeitig zeigt K. Werke im Künstlerhaus in einer Schülersausstellung zu Ehren Brachts.“⁴⁷⁴

„ Werckmeisters Kunstsalon...zeigt Originale von Kayser-Eichberg, Louis Lejeune, Hans Licht, Erich Müller, Franz Türcke, Prof. P. Vorgang.“⁴⁷⁵ Die Kollektivausstellung zeigt auch Werke Paul Vorgang.

„ Vier Jahre etwa waren vergangen, seit Hannibals Grab aus der Werkstatt Eugen Brachts hervorgegangen war; da zum ersten Mal war es mir vergönnt, die Schwelle seines Ateliers zu überschreiten und mich dem Kreise seiner Schüler anzuschließen. Noch stand sein Schülerkreis unter dem Bann des genannten Bildes; Bracht selbst aber stand vor einem Wendepunkt.“⁴⁷⁶

Knaupe , Hermann, 1877 – Berlin – 1944

Maler in Berlin, befreundet mit Joh. Hänsch und Hilde Zeller

⁴⁷² Die Kunstwelt I 1911/12, Die GBK 1912, Max Osborn, 528

⁴⁷³ WesMona 1906 I, „Der märkische Künstlerbund“ von Julius Norden

⁴⁷⁴ Kunstdachrichten, Beiblatt der Kunstwelt, März 1913

⁴⁷⁵ Kunstdachrichten, Beiblatt zur Kunstwelt, Jg. II, Mai 1913

⁴⁷⁶ Die Kunstwelt II 1912/13, 357ff, Kayser - Eichberg: Eugen Bracht, 366

Studienreise im August 1925 nach Fischbach/Riesengebirge mit Hänsch, Zeller und einem weiteren Maler.⁴⁷⁷

GaG, „Künstler der Bracht - Schule, Berliner Landschaftsmalerei um 1900“, 15.9.2001 – 12.1.2002: „Bei Pichelswerder“ Blick von Pichelswerder nach Tiefenwerder, sign. u. dat li. u. 1936, Öl/Karton, 45 x 49, rückseitig betitelt, DM 3.800.-; Abb. Wiederholt angeboten ebenda: „Um 1900 Berliner Malerei um die Jahrhundertwende“, 21.9.2002 – 18.1. 2003, Euro 1550.-; Abb.

Krafft, Carl (Karl), 15.2.1875 in Schleswig

GBK 1907,1908: Wohnort Hardenbergstr. 33 (Hochschulanschrift)

Dressler 1913:Landschafts-und Marinemaler; Radierer; Berlin Charlottenburg Hardenbergstr.33; Mitglied des ADK und im SchHKG

Dressler 1921: Maler, Griffelkünstler; Zeichenlehrer; Berlin - Charlottenburg Sybelstr. 6; Mitglied im ADK und im SchHKG

Dressler 1930: Maler, Griffelkünstler Zeichenlehrer; Berlin - Charlottenburg Sybelstr. 6; Kunstgewerbeschule u. Akad. Kassel; Akad. Berlin (Saltzmann, Meisteratelier Hertel); Mitglied im ADK und im SchHKG

1902/03 im Imma-Verz. erstmals als Schüler in Kallmorgens Malklasse genannt

Der Jahresbericht mit Preisverleihung 1902/03 spricht Krafft als Schüler der Abteilung Ornamentlehre u. dekorative Architektur „Eine Anerkennung; hierzu ein Werk: *Zur Jubelfeier 1696 – 1896*“ aus. Er wird als Maler aus Schleswig bezeichnet.

In der Mal - Klasse von Kallmorgen bewirbt Carl Krafft sich 1903/04 im 3. Semester um ein Stipendium der Hochschule: Note sehr gut, Stipendium bewilligt⁴⁷⁸

In der Mal - Klasse von Kallmorgen bewirbt Carl Krafft sich im Frühjahr 1904 um ein Stipendium für 1904/05: 3. Semester, Note sehr gut, Stipendium bewilligt

Erneute Bewerbung im Frühjahr 1905 als Schüler Kallmorgens im 5. Semester um ein Hochschulstipendium 1905/06

Krafft bewirbt sich wiederholt auch für 1905/06, 5. Semester und für 1906/07, 7. Semester; beide Stipendien werden bewilligt.

Das Immatrikulationsverzeichnis führt K. im Jahr 06/07 als Maler, im Jahr 07/08 als Bildhauer.

Bewerbung als Schüler der Malklasse Saltzmann im 9. Semester; abgelehnt

Prof. Saltzmann geht mit seiner Marineklasse 1907/08 nach Bornholm; als sein Schüler erhält C. Krafft eine Anerkennung und einen Geldpreis der Hochschule.⁴⁷⁹

K. wird im Immatrikulationsverzeichnis 1909/10 und 10/11 geführt.

Mitschüler Hänschs in der Meisterklasse für Landschaftsmalerei A. Hertels um 1912

Carl Krafft gehörte mit Lehmann-Brauns und Ludwig Kath zum Künstlerkreis in Worpswede, dem auch Willy Albert August Dammasch (20.5.1887 Berlin – 8.12.1983 Worpswede)

⁴⁷⁷ Während der Reise entsteht ein Gedicht über Tagesablauf und Stimmung in der Künstlergruppe, die sich als „Malerkolonie“ benennt. Dokument L. Medem, 8.3.93, aus dem Nachlass der Schwester Hilde Zeller

⁴⁷⁸ UdK Archiv Berlin Berlin, Bundesallee, Stipendien der Akad. Hochschule für die bildenden Künste seit 1897

⁴⁷⁹ Jahresbericht 1907/08, Archiv der UdK Bundesallee

angehörte. Auf einem runden Tisch verewigten die Künstler sich mit Personenzeichnung als Künstler und mit Unterschrift.⁴⁸⁰ Ludwig Kath wiederum lebte mit seiner Frau nach seiner Evakuierung aus Berlin in Seitendorf an der Katzbach und dem benachbarten Ort Kaufung.

GBK 1907: „Berliner Dom“, Lithografie

GBK 1908 „Alt - Hamburg“, Radierung

Münchner Jahresausstellung Juli 1908 im Glasp. : „Aus Hildesheim“, Lithografie, Saal 34, Nr. 2017

GBK 1909: „Alter Marktplatz“, „Hildesheim“ und die Radierung „Am Ufer“⁴⁸¹

X. Intern. KuAus München 1909 im Glasp.: „Am Strande“, Radierung, Saal 34, Nr. 2536; „Alte Gasse, Hildesheim“, Lithografie, Saal 31, Nr. 2537

Münchner Jahresausstellung 1910, Glaspalast: „Aus Hildesheim“, Saal 31, Nr. 1724; „Fischerboote“, Saal 31, Nr. 1723

Große Kunstausstellung Düsseldorf 1911 „Fischerboote“, (Holz-) Schnitt, Saal 71, Nr. 1978

XI. Intern. KuAus München 1910, Glasp.: „Alte Gasse in Hildesheim“, Lithografie, Saal 69, Nr. 1649

GBK 1915: nicht vertreten

GBK 1942: nicht vertreten

„Die zwei Radierungen von Carl Krafft...holen sich ihre architektonischen und landschaftlichen Motive aus der Mark: das Blatt aus Brandenburg a. d. Havel fasst, mit der alten Paulikirche im Mittelpunkt, einen jener zugleich monumentalen und malerischen Winkel, an denen die alte Wendenstadt so reich ist; das aus Pichelsdorf bei Berlin hält, ehe auch dieses schon auf der Konskriptionsliste stehende Gehöft den weiter und weiter um sich greifenden Polypenarmen der raumhungrigen Millionenstadt zum Opfer fällt, eine märkische Idylle fest, wie nur das Malerauge sie dort noch findet.“⁴⁸² Abb.: „Aus Brandenburg an der Havel“, Radierung

Lit.: Thieme – Becker, Leipzig 1907 – 1950

Deger's Wer ist's, X. Ausgabe, Berlin 1935

Kuhfuß, Paul, 4.8.1883 - Berlin – 1960

GBK 1915: Wohnort Pankow

Dressler 1921: Maler; Berlin Pankow, Amalienpark 7, Kgl. Kunstschule und Akad. Berlin; Mitglied im DKB

Vollmer 1955: Maler Öl Aquarell Grafiker; studierte an der Berliner Akademie, lebt in der sowjetischen Zone.

Mitglied der „Pankower Künstler“ um 1931, benannt ab 1934 als „Künstlerbund Berliner Norden“; 1940 nicht mehr im Ausstellerverzeichnis

⁴⁸⁰ Ludwig Kath hielt sich während der 40er Jahre ebenfalls in Seitendorf an der Katzbach auf. Sein Berliner Atelier wurde ausgebombt. Er verstand sich nicht mit Hänsch, war aber mit Hackes befreundet. Hänsch berichtet Ende 1944 über Kath's Umzug in einen Nachbarort an der Bahnlinie. Farbfotografie der Tischplatte gesichert

⁴⁸¹ Beschickung als Schüler Saltzmanns (Atelier für Marinemalerei)

⁴⁸² Wes Mona Nov. 1924, 323, Zu den Radierungen Karl Kraffts

GBK 1915: „Im Zirkus“, Holzschnitt

Ausstellung „Pankower Künstler“ im Schloss Niederschönhausen, 19. Mai - 16. Juni 1935:

100. „Blumen und Früchte“, RM 350.-; 101. „Boote am Strand“, RM 300.-; 102. „Haus des Fischers“, RM 200.-; 103. „Vor der Trattoria“, RM 180.-; 104. „Das gläserne Hus“, RM 150.-; 105. „Verräter Judas“, RM 120.-

GBK 1940: nicht vertreten

1947 Kollektivausstellung bei Lowinski in Berlin

Kuhfuß war befreundet mit Franz Stock (1896 – 1970) und dessen Frau Margarete (1900 – 1978); Kuhfuß beteiligte sich mit F. Stock 1934 an der Gründung des *Künstlerbund Berliner Norden*:

„...lose geformte Künstlervereinigung, die tunlichst darauf achtete, nicht mit einem künstlerischen oder gar politischem Programm an die Öffentlichkeit zu treten. ...einen Freiraum finden, um mit Kunst, die nicht der gleichgeschalteten Ästhetik entsprach, an die Öffentlichkeit zu gehen.“

Kuhfuß sah sich als Secessionist, Stock sich als Novembrist. Stock verband eine Freundschaft mit dem 1878 geborenen F. Hildebrandt.⁴⁸³

Kuhfuß und Johannes Hänsch waren miteinander befreundet und organisierten teils gemeinsame Studienausflüge.

1. Gemälde-Verkaufsausstellung „Töplitz ideale Landschaft“ 25.9. - 10.10.1999 in 14476 Töplitz,
2. G. in Ferch am Schwielowsee 25.3-16.4 2000: „Havellandschaft“, o. Datum, Aquarell mit Feder, 35 x 49,; DM 1200.-

2. Gemäldeverkaufsausstellung in Ferch am Schwielowsee 25.3 – 16.4. 2000: „Havellandschaft“, Aqu. mit Feder, o. D., 49 x 35, DM 1200.-; Abb.

Lehmann-Brauns, Paul, 23.10. 1885 in Neufahrwasser bei Danzig – 1970 (?) Berlin

Dressler 1913: nicht erwähnt

Dressler 1921: nicht erwähnt

Katalog GBK 1926: Wohnort Berlin - Wilmersdorf

100Jahre VBK 1929: Autodidakt

Dressler 1930: Maler; Mittelschullehrer; Berlin - Wilmersdorf, Homburger Straße 4, Mitglied im RvbK und im ADKG (Allgemeine Deutsche Kunstgenossenschaft), belegt über GBK 1933

ehemals Studienrat, autodidaktischer Landschaftsmaler, nimmt kurzzeitig Unterricht bei Hans Licht und Dettmann. Freundschaft mit Joh. Hänsch und Franz Türcke; zahlreiche Aufenthalte auf Föhr, wo er anfangs bei einem Kunstmaler wohnte, später im Kurhaus; malte zahlreiche Ölbilder der Insel und Gehöfte, die von zweit- und drittgeborenen Bauernsöhnen als Erinnerung an die Heimat erworben und nach Amerika mitgenommen wurden. Die von Lehmann-Brauns vermutlich in den dreißiger dem Kurhaus zur Verfügung gestellten Gemälde wurden später durch Vandalismus mit Messern teilweise zerstört und daraufhin von L.B. zurückgezogen. Die auf den

⁴⁸³ Wieland Barthelmess, Franz und Margarete Stock, copyright Galerie am Gendarmenmarkt, 10117 Berlin, Mohrenstr. 30
Ausstellungspublikation zur Ausstellung 10/2000 bis 1/2001 (mit Unterstützung der Stock Tochter Eva Scherbarth)

gemeinsam unternommenen Malausflügen entstandenen Gemälde verkaufte auch Hänsch vor Ort. In den ersten Jahren fanden Ausstellungen in den Räumen der Kunsttischlerei statt.⁴⁸⁴

GBK 1924: „Hafenpriel auf Hallig Oland“

GBK 1926: „Fischerhafen an der Ostsee“

GBK 1932

GBK 1933: Saal 14, „Halligkante“

Frühjahrsaus. des Frontkämpferbundes bildender Künstler e.V. Mä/Ap. 1935: „Wir fahren gegen Engelland“, Öl, Nr. 171; „Priel auf Hallig Hooge“, Öl, Nr. 172

„Berliner Kunst“, Werke von Gästen des VBK: „Schleusenreste von Rungholt“, Öl; „Halligboot am Priel“, Öl

GBK 1940: nicht vertreten

100 Jahre VBK 1941: Nr. 78 „Sylter Strand“, sign. li. u. 1936, Öl/Lw., 58 x 80, Abb.

Herbstausstellung des VBK 1941: „Reste einer Warft im Watt vor Hallig Habel“, Öl

GBK 1942: „Abend über Nordfriesland“, Öl/Lw. 1800.-

Sommerausstellung des VBK 1942: „Priel auf Sylt“, Öl

„Gemälde, Plastiken...“ im VBK Mai/Juni 1942: „Marschstrand auf Föhr“, Öl und „Im Teufelsmoor“, Öl

„Das Meer“, Bilder deutscher Maler, Künstlerhaus Berlin Ok/Nov 1942 mit Vorwort. Die ausgestellten Arbeiten sind das Ergebnis des vom *Admiral von Trotha - Preisausschreibens* „Das Meer und die Kunst“.: „Nordseestrand“, Nr.47, o.A.

GBK 1942: 1 Werk zu 1800.-

Frühjahrsausstellung Mai 1943 im VBK: „Silbern leuchtet das Meer“, Öl

Sommerausstellung 1943 des VBK: „Christianswerft auf Langeness“, Öl

BMB87Juni96: „Weidelandschaft unter durchbrechender Sonne“, sign. u. li. Lehmann-Brauns, Öl/Lw., 42,5 x 56; DM 880.-; o. Abb.

Lit.:

Dt. Kunst im III. Reich 1 (II) 1937, H. 9, 17 (Abb.)

Deutsche Kunstwelt, 21 (1951) H. 21, 16 (Abb.)

Vollmer, Bd. 3, 204

Licht, Hans, 16.4.1876 - Berlin 1935

Dressler 1913: Mitglied im ADK, VBK, im ThABK, im VDI

Dressler 1921: Maler, Berlin Charlottenbg, Kantstr. 89; Schüler der Akad. Berlin bei Bracht;

Mitglied im VDKP, ADK, VBK, ThABK, VDI und im GDKA

GBK 1907: Wohnort Charlottenburg, Rönnestr.6

GBK 1929, 1930, 1933: VBK Mitglied

GBK 1900: „Aus alter Zeit“, Abb.; „Märkisches Städtchen“, Abb.

⁴⁸⁴Zeitzeugin Frau Lehmann-Brauns, Schwiegertochter des Malers, 1998

GBK 1902: „Der große Luziussee in Mecklenburg (Abenddämmerung)“; „Ein deutscher Fluss in der Dämmerung (Mulde)“; „Klare Nacht (Ahlbeck)“, ausgestellt in Saal 4 wie auch „Wintersonne“ von Joh. Hänsch

GBK 1903: 3 Werke

GBK 1904: 1 Werk

GBK 1905: „Sonntag“; „Herbstnachmittag“; „Märkischer See nach Sonnenuntergang“, Abb.

GBK 1906: „Blick in den Oderbruch“; „Abenddämmerung über dem Luzin“; „Herbstabend“
Neubrandenburg, Buch- und Kunsthandlung Nahmacher, 5.11.1910: „Neubrandenburger und Mecklenburger Motive“

GBK 1907: vertreten

GBK 1908: „Um Johanni“ und weitere Werke

Werckmeisters Kunstsalon, Mai 1913; Kollektivausstellung mit Erich Müller, Franz Türcke, Hans Licht, Paul Vorgang...

GBK 1918: 3 Werke

GBK 1921: „Im Park“, „Aus den Weserbergen“

Neubrandenburg, Buch- und Kunsthandlung Nahmacher, September 1923: „Mecklenburger Landschaften“

Neubrandenburg, Kunstsalon Giesecke, Dezember 1923

GBK 1923: „Waldsee“; „Lipper Land“, Werke in Saal 12 wie auch die „Mittagssonne“, „Frühlingsnachmittag am Bach“ und „Herbstnachmittag“ von Joh. Hänsch

GBK 1924: „Innenraum“

Neubrandenburg, Buch- und Kunsthaus Giesecke: Dezember 1924

GBK 1925: „Mecklenburgische Landschaft“

GBK 1926 „Herbstliche Landschaft“, „Aus Mecklenburg“

Neubrandenburg, Buch- und Kunsthaus Giesecke:, Januar 1927

GBK 1927: „Taufwetter“

GBK 1928: „Aus Mecklenburg“

GBK 1929: „Weserberge“, Öl/Lw..

GBK 1930: „Burgbergstraße in Stargard“

Neubrandenburg, Palais, März 1931: „Winter in Stargard“

GBK 1931: „Feldstimmung“

Neubrandenburg, Palais, Mai 1933: „Blick auf Burg Stargard mit Burgturm“

GBK 1933: Saal 6 „Weite Sicht“

Galerie G. Paffrath 54 Mär 71: „Im Grunewald“, Öl/Lw., 54 x 67

Sp: Juni 1987, Dez 1987

CVH174 Okt 97: „Dörfchen am Berge“. Blick vom Waldrand auf ein Dorf in einem weiten sommerlichen Wiesental., sign. u. li. Hans Licht, Öl/Pappe, 60 x 70; rückseitig vom Künstler eigenhändig betitelt, signiert und nummeriert; DM 2000.-; Abb.

CVH180 Juni 98: „Flusslandschaft im Schein der Abendsonne“, sign. u. li. H. Licht, Öl/Karton, 21,5 x 31,5, DM 1.000; o. Abb.

CVH180 Juni 98: „Allee zum Dorf“, monogr. U. li. H. L., Öl/Karton, 21,5 x 40, DM 1000; o. Abb.
Gemälde - Verkaufsausstellung „Töplitz ideale Landschaft“ 25.9.-10.10.1999 in 14476 Töplitz:
o. Titel u. Datum

GaG 1999 „In Berlin, um Berlin und um Berlin herum“: Nr.62 „Der große Luzinsee bei Feldberg“, 1901, DM 4.200.-; Nr. 63: „An der Havel“, DM 4.750.-

SpMärz2000: Nr. 214 „Berghang und Tal“, sign., Öl/Malkarton, 44 x 55, , DM1200.-; Nr. 213 „Im Weinberg“, sonniger Tag mit Blick auf Kleinstadt und Flussschleife, sign., Öl/Malkarton, 52 x 77, Sammlung

Lüder-Lühr, DM 1800.-, Abb.

GaG , 24.6 – 7.10.2000: „Künstler der Bracht – Schule, Deutsche Landschaftsmalerei der Jahrhundertwende“: „An einem märkischem See“, sign., um 1910, Öl/Karton, 46 x 66, Abb.

GaG, 15.9.2001 – 12.1.2002, „Künstler der Bracht - Schule, Berliner Landschaftsmalerei um 1900“: „Havellandschaft“, um 1910, li. u. sign., Öl/Karton, 60 x 70, DM 7.800.- , Abb.;

„Herbstwald“, Abb.

GaG „Um 1900 Berliner Malerei um die Jahrhundertwende“, 21.9.2002 – 18.1. 2003: „Am Luzinsee“, sign. u.re, um 1901, Öl/Karton, 46,5 x 59,0, rückseitig betitl., Euro 2.900.-; Abb.

„Weg nach Quastenberg bei Stargard“, sign u. re., um 1900, Öl/Karton, 44,0 x 75,3, rückseitig betitl., Euro 2.800.-; Abb.

„In den Elbbuhnen“, sign. u. li, um 1900, Öl/karton, 60,0 x 67,0, rückseitig betitl., Euro 4.500.-; Abb.

„Seine (Kallmorgens) Vorzüge als Lehrer können wir in einer ganzen Zahl von Arbeiten seiner Schüler verfolgen, die zwar naturgemäß noch nicht ganz ausgereift sind, aber der Ausstellung nicht zur Unehre gereichen. Wenigstens einer von ihnen, Franz Türcke, dessen *Schlafendes Städtchen* nur etwas gar zu dunkel geraten ist, sei mit Namen genannt. Kallmorgen zwingt seine Schüler nicht in eine Richtung, sondern lässt jeden sich seiner Anlage nach frei entwickeln. Höchstens warnt er sie davor, zu sehr ins Dekorative zu verfallen, und hält sie zu frischer Natürlichkeit an. Sein Vorgänger im Lehramt an der Berliner Hochschule, Eugen Bracht, ist diesmal nicht sehr günstig vertreten, dagegen haben seine Schüler einige recht gute Arbeiten geschickt, insbesondere Hans Licht...“⁴⁸⁵

Müller, Erich Martin, 26.4.1888 - Berlin - 1946

Dressler 1913: nicht erwähnt

Dressler 1921: Maler, Berlin – Charlbg, Hardenbergstr. 33

Dressler 1930: Maler; Berlin NW Holsteiner Ufer 16 b; Akad. Berlin 1907 - 14; Mitglied im RvbK, VBK, MKG und NMKG

Benezit 1976: Schüler Friedrich Kallmorgens

GBK 1915: Wohnort Charlottenburg

GBK 1940, 1942: Wohnort Berlin

GBK 1915: Wohnort Charlottenburg; besucht die Berliner Kunstakademie, hielt sich in Holland, Italien, Frankreich und England auf

GBK 1919: Wohnort Charlottenburg

GBK 1930, 1931, 1933, 1937: Mitglied im VBK

Vollmer 1955: ansässig in Berlin; Landschafts- und Stilllebenmaler, studierte 1907 - 14 bei Kallmorgen

⁴⁸⁵Wes Mona 1906, Die bildenden Künste... von Walther Gensel, 139ff.

Erstmals im Immatrikulationsverzeichnis der Hochschule für die bildenden Künste in Berlin 1902/03 als Maler aus Leipzig verzeichnet

Künstlerhaus in Berlin, 1911/12: „Großberlin im Bilde“, „An der Friedrichsgracht“
 Werckmeisters Kunstsalon, Mai 1913: Kollektivausstellung mit Erich Müller, Franz Türcke, Hans Licht, Paul Vorgang...
 GBK 1915: „Scheidender Tag“
 GBK 1917 in Düsseldorf: Nr. 328 „Sonntagmorgen“, Öl
 GBK 1918: „Treppe eines Patrizierhauses in Dinkelsbühl“
 GBK 1919: „Straße in Kochel“, Öl; „Alte Stadt im März“, Öl
 GBK 1921: „Frühlingstag am Neckar“, „Um Weihnachten“
 GBK 1922: „Märztag“, „Aus Nördlingen“
 GBK 1923: nicht vertreten
 GBK 1925: „Vorfrühlingstag an der Wörnitz“, „Im März“, „Regensburg“, „Alte Häuser“ (Diese Werke sind wie auch die Werke K. Albrechts im Saal 20 ausgestellt.); „Blick über Dächer“
 GBK 1926: „Sonniger Morgen“, „Letzter Schnee“
 GBK 1927: „Haarburg – Schwalben“, „Marktplatz Nördlingen“
 Allg. KuAus München 1926 im Glasp.: Nr. 680 „Mühle an der Wörnitz“, Öl, Saal 5
 9. Ausstellung der Deutschen Kunstgemeinschaft Aug/Sep 1927, Allg. Abteilung: „Blick auf Alt - Berlin im Jahre 1912“, farb. Lithografie
 GBK 1927: „Marktplatz in Nördlingen“, Abb.; „Haarburg, Schwaben“, Öl
 GBK 1928: „Markt in Nördlingen“ (Abb.), „Marktszene“, „Stiller Winkel“, „Im März“
 Kunstausstellung München 1928 im Glaspalast.: Nr. 1014 „Nachmittagssonne im Park“, Öl, Saal 16; Nr. 1014 a „Markt in Donauwörth“, Öl, Saal 16 (Beteiligung als Mitglied der Neuen Münchner Künstlergenossenschaft)
 Kunstausstellung 1929 in München, Glaspalast: Nr. 980 „Letzter Schnee“, Öl, Saal 12; Nr. 981 „Stiller Winkel“, Öl, Saal 10; Nr. 982 „Im Park“, Öl, Saal 12
 Deutsche Kunstausstellung 1930 München, Glaspalast: Nr. 1656 „Im Mai, Schwaben“, Öl, Saal 8 (Beteiligung als Mitglied der Münchner Künstlergenossenschaft)
 GBK 1930: „Stilleben“
 GBK 1931: „Häuser am Hang“ (Präsentation wie auch ein Werk Joh. Hänschs in Saal 1)
 Kunstausstellung München 1931 Dt. Museum.: Nr. 718 „Frühlingsahnen“, sign. li. u., Öl/Lw., 80 x 70, Saal 5; Nr. 718 a „Im März“, o. A., Saal 25 (Präsentation als Mitglied der MKG)
 Kunstausstellung München 1931 im Glasp.: Nr. 961 „Markt in Nördlingen“, Öl, Saal 10; Nr. 962 „Vor dem Spiegel“, o.A., Saal 7
 GBK 1933: „Schwäbische Landschaft“, „Donauwörth“
 Staatl. Kunstausstellung München 1933: Nr. 599 „Morgensonne auf der Fraueninsel“, Öl, Saal 21; Nr. 600 „Am Attersee“, Öl, Saal 21
 GBK 1934: „Azaleen und Christrosen“ (Präsentation im Saal 6 wie auch je 1 Werk von R. Albitz und K. Albrecht)
 Weihnachtsausstellung im Berliner Rathaus „Künstler in Not“, Dez. 1934: „Winterliches Berliner Stadtbild“
 Große Dt. Kunstausstellung 1937 im Haus der dt. Kunst: Nr. 497 „Letzter Schnee“, Öl, Saal 23
 Herbstausstellung des VBK 1938: „Aus Rothenburg“, Öl und „Am Chiemsee“, Öl
 Frühjahrsausstellung 1938 des VBK: „Im März“, Öl
 Herbstausstellung 1938 des VBK: „Frühlingsmorgen an der Naab“, Öl
 Hilfswerk der NS-Wohlfahrt, Aus. Nov/Dez 1938: „Sonniger Septembermorgen“, Öl, 500.-

Januarausstellung 1939 des VBK: „Sonniger Vorfrühlingstag in Schwaben“, Öl; „Kallmünz an der Naab“, Öl; „Herbsttag in der Oberpfalz“, Öl; „Letzter Schnee“, Öl; „Chiemsee, Fraueninsel“, Öl

Frühjahrsausstellung 1939 im VBK: „Nest in der Oberpfalz“, Öl

Herbstaussstellung 1939 im VBK: „Aus der Oberpfalz“, Öl

Frühjahrsausstellung im VBK 1940: „Frühling in Schwaben“, Öl und „Blumenstilleben“, Öl
 „Deutsche Städtebilder und Landschaften“ 1940 im VBK: „Nördlingen“, Öl und „Besigheim“, Öl
 GBK 1940: „Aus Schwaben“, Öl/Lw., 1200.-

Herbstaussstellung 1940 im VBK: „Marktplatz am Dom/Dinkelsbühl“, Öl und „Am Chiemsee“, Öl

100 Jahre VBK 1941: „Sonniger Vorfrühlingstag in Schwaben“, Öl, 1939, Abb.

Herbstaussstellung des VBK 1941: „Frühlingstag in Schwaben“, Öl und „Mühle in Schwaben“, Öl
 Kunstaussstellung in Berlin, Nationalgalerie Nov/Dez. 1941: „Besigheim a. N.“ (41), Öl/Lw., 900.-; „Sonniger Vorfrühlingsabend“ (28), Öl/Lw., 1200.-

GBK 1942: „Auf der Fraueninsel im Chiemsee“, Öl/Lw., 2000.-; „Märztag in Schwaben“, Öl/Lw., 1800.-; „Schwäbisches Nest“, Öl/Lw., 1800.-

Sommerausstellung 1942 des VBK: „Lug ins Land“, Öl und „Frühlingsahnen in Schwaben“, Öl
 Künstlerhaus Berlin Ok/Nov 1942, „Das Meer, Bilder Deutscher Maler“: Nr. 54 „Ragusa“, o. Angaben. (zu den Ausstellern gehört auch Lehmann – Brauns.)

Herbstaussstellung des VBK 1942: „Aus der Oberpfalz“, Öl und „Altes Nest in Schwaben“, Öl
 „Gemälde, Plastiken...“ im VBK Mai/Juni 1942: „Altes Nest in Schwaben“, Öl; „Sonniger Frühling in der Oberpfalz“, Öl

Frühjahrsausstellung des VBK 1943: „Bergnest am Neckar“, Öl und „Alte Mühle“, Öl

Sommerausstellung des VBK 1943: „Aus alter Zeit“, Öl und „Eingang zum Dorf“, Öl

Große Deutsche Kunstaussstellung 1943 im Haus der Deutschen Kunst zu München, Juni bis auf Weiteres; Offizieller Ausstellungskatalog: „Auf der Fraueninsel“, Öl/Lw., Saal 35, Nr.596

GaG, 15.9.2001 – 12.1.2002, „Künstler der Bracht - Schule, Berliner Landschaftsmalerei um 1900“: „An der Havel“, 1915, Öl/Lw., 47,5 x 65,5 ,DM 3.700.-, Abb.

„Eine Ausstellung im Künstlerhaus, die unter dieser Devise eine große Anzahl Bilder Berliner Künstler vereinigt hatte, griff ein Problem von nicht gewöhnlicher Bedeutung auf: nämlich den Maler in seinem künstlerischen Verhältnis zu der merkwürdigsten aller europäischen Großstädte zu zeigen, zu einer Stadt, deren ungeheures Ausbreitungsbedürfnis alle Rücksichten auf pittoreske Wirkungen meist ganz ausschließt, die eigentlich ohne Zusammenhänge gewachsen ist und motivisch dem Künstler nicht viel hergeben kann. ... Dieser Urtyp einer Stadt auf der Wanderung kann also künstlerisch nicht sehr fruchtbar sein. Lange, gleichförmige Straßenzeilen, ungegliederte Bezirke, wahllos hingestreute Plätze, von Mietskasernen umstellt, ganz perspektivlose Avenuen... ein Triumph von Nüchternheit! ... So bleiben in Berlin, wo die Linien fehlen, nur die Farben, die Luftstimmungen, einige Effekte des Lichts übrig... Die Maler und Zeichner nehmen gern die Luft- und Lichtstimmungen solcher Idyllen auf; sie finden diese Stimmungen auch am besten noch in den kärglichen Resten des alten Berlin, so Müllers

„Friedrichsgracht.“⁴⁸⁶ Abb. 222: „An der Friedrichsgracht“

Westermanns Monatshefte Oktober 1918: „Fallende Blätter“, Abb.

⁴⁸⁶Die Kunstwelt I 1911/12, 222, „Großberlin im Bilde“; Abb. Erich Martin Müller „An der Friedrichsgracht“; 222

„Werckmeisters Kunstsalon...zeigt Originale von Kayser-Eichberg, Louis Lejeune, Hans Licht, Erich Müller, Franz Türcke, Prof. P. Vorgang.“⁴⁸⁷

„Über einen guten Durchschnitt erheben sich... ein winterliches Berliner Stadtbild von Erich Martin Müller, eine in satten Farben sehr kraftvoll gemalte Uferlandschaft von Johannes Hänsch...“⁴⁸⁸

Lit.:

Velhagen Klaßing Monatshefte 48/II (1933) farb. Tafel gegenüber 288, 336, 1. Sp.

Kunst dem Volk (Wien) 12 (1941), Sept. Heft, 10 (farb. Abb.)

Zeitung „Volksstimme“ aus Karl - Marx - Stadt vom 1.11.1955

Roloff, Alfred 19.3.1879 in Lassan

GBK 1908: Berlin W 62, Kurfürstenstraße 123

Dressler 1913: Maler; Berlin W, Kurfürstenstr. 123

GBK 1918: Charlottenburg

GBK 1920, GBK 1926: Berlin - Friedenau

Dressler 1921, 1930: Maler; Berlin – Friedenau, Odenwaldstr. 20

Schüler der Akademischen Hochschule für die bildenden Künste Berlin

Mitglied im VBK⁴⁸⁹

Mitglied im „Block“

GBK 1907: Carl Krafft, Franz Türcke, Alfred Roloff und Franz Eichhorst stellen teilweise im selben Saal aus.

GBK 1908: „Abend“, Abb. (im Nachbarsaal Hänsch vertreten)

GBK 1909: Beschickung als Schüler Kallmorgens

GBK 1915: nicht vertreten

GBK 1917 in Düsseldorf: Nr. 370 „In einer Lederfabrik“, Öl

GBK 1918: „Harte Zeit“, „Heldentod“

GBK 1920: „Weidende Pferde“, „Pferde im Gewittersturm“

GBK 1921: „In der Freiheit“

GBK 1926: „Pferde auf der Koppel“, „Pflügender Landmann“

GBK 1928: „Pferde auf der Koppel“

Frühjahrsausstellung im VBK 1938: „Bildnis eines Mädchens“, Öl; „Norddeutsches Dorf“, Öl

Herbstausstellung im VBK 1938: „Froschkönig“, Öl; „Am Deich“, Öl

Frühjahrsausstellung im VBK 1939: „Sommertag“, Öl; „Ausklang im Hafen“, Pastell

Frühjahrsausstellung im VBK 1940: „Polo“, Öl

„Deutsche Städtebilder und Landschaften“ im VBK Juli/August 1940: „Land am Seedeich“, Öl; „Landschaft“, Öl.

⁴⁸⁷ Kunstdachrichten, Beiblatt zur Kunstwelt, Jg. II, Mai 1913

⁴⁸⁸ Völkischer Beobachter, 12.12. 1934, „Künstler in Not“

⁴⁸⁹ Ein Künstler namens Otto Roloff (11.10.1882) ist Vereinsmitglied im VBK um 1940 (Studium in Berlin an der Akademischen Hochschule für die bildenden Künste; 100 Jahre VBK 1941: „Wenn der Fuchs braut“)

GBK 1940: „Ausbrechende Pferde“, Öl/Lw., 2500.- (auf der GBK ebenfalls vertreten: H. Bremer, G. Ehmig, E. Müller)
 Herbstausstellung 1940 des VBK: „Pferde am Pflug“, Öl, Abb.
 100 Jahre VBK 1941: nicht verzeichnet
 Sommerausstellung des VBK 1942: „Abend an der Havel“, Öl
 Große Deutsche Kunstausstellung 1943 im Haus der Deutschen Kunst zu München, Juni bis auf
 Weiteres, Offizieller Ausstellungskatalog, Abteilung Sonderschau: Nr.790 „In der Freiheit“,
 Öl/Lw., Saal 23,; Nr.791
 „Ochsen am Pflug“, Öl/Lw., Saal 40

„Im Kunstsalon Ed. Schulte zeigt der *Block* eine neue Kollektion. Ich nenne: Winternacht von Hans Bremer, Spiegelnde Wasser von Alfred Roloff. ...“⁴⁹⁰

Lit.: Thieme – Becker, 1907

Schmidt, Hans, 18.2.1877 in Berlin

GBK 1903: Wohnort Hardenbergstraße 33
 Dressler 1921: Maler; Berlin W, 50, Spichernstr. 19; Mitglied im VDI, WVB, GKB
 100 J. VBK 1941: Schüler von Kallmorgen und P. Meyerheim; hält sich in Sizilien und Tirol auf
 Vollmer 1955: ansässig in Berlin, dt. Tiermaler; Schüler von Kallmorgen und Meyerheim an der Berliner Akademie

Das Bewerberverzeichnis für Stipendien 1903 nennt als Kommilitonen Hänschs in der Klasse Kallmorgen u.a. Hans Schmidt, 9. Semester, Note sehr gut, 4 x Freiunterricht bewilligt.

Schmidt wird 1909 als Schüler P. Meyerheims geführt.

Im WVB sind auch Mitglied: Claus Sperling, Franz Türcke, Hans Bremer.

Johannes Hänsch unterhält bis zu seinem Tod Kontakt zu Hans Schmidt. Schmidt besaß zahlreiche Werke Hänschs, die seine Witwe ab Ende der 70er Jahre des 20. Jh. An Sammler verkaufte. Er besaß darüber hinaus zahlreiche Werke weiterer Künstler und war als Restaurator anerkannt.

GBK 1903: 2 Werke

GBK 1904: 2 Werke

GBK nach 1932: „Bulli im Korb“, Öl, 1932

Lit.:Dressler; Velhagen Klaßing Monatshefte 41/II (1926/27) 517/23 und 53/I (1938/39) 133/136 (farb. Abb.); D. Türmer, 41 (1939) 64 (Abb.) 168 (Abb.)

Busse, internationales Handbuch aller Maler und Bildhauer des 19. Jahrhunderts, Verlag Joachim Busse Kunst Dokumentationen GmbH, Frankfurt, 1977

Vollmer, 1907 – 50; Leipzig 1953 - 62

⁴⁹⁰Berliner Börsenzeitung Nr. 512, Mittwoch, 31. Oktober 1928, 4, Kunst und Wissenschaft; Paul Friedrich: Kunstausstellungen

Sperling, Claus; 6.5.1890 in Demnitz bei Fürstenwalde

Dressler 1913: nicht erwähnt

Dressler 1921: Angaben identisch zu 1930, aber einzige Mitgliedschaft im WVVB

GBK 1924: Wohnort Berlin

Dressler 1930: Maler (Tiere), Berlin W 50; Würzburgerstr. 1; Akad. Berlin 1906 bis 1908; Akad. München 1909 bis 1911 (H.v.Zügel); Mitglied im RvbK, VBK, FVdGB

Vollmer 1955: ansässig in Berlin, dt. Maler, Sohn des Malers Heinrich Sperling; studierte 1906 - 08 an der Berliner Akademie, 1909 - 1913 bei H.v. Zügel an der Münchner Akademie; hauptsächlich Tiermaler

Claus Sperling immatrikuliert sich zum Oktober 1906/07 an der Hochschule.⁴⁹¹

Mitglied des „Block“ um 1928

GBK 1922: „Über die Höhe“; „Felsenpartie (Schwäbische Alb)“; „Fränkischer Bauer“ (Zeichnung)

GBK 1923: „Viehmarkt in Dinkelsbühl“

GBK 1924: „Rindergruppe“, Abb.; „Fränkischer Bauer“

GBK 1925: „Träumende“

GBK 1926: „Bildnis des Bürgermeisters in F.“, „Schafberg“. Als Mitglied der „Freien Vereinigung der Graphiker in Berlin e.V.“: Bleistiftzeichnung: „Schlafender Rehbock“, „Betender Bauer“; Pinselzeichnung: „Hirschgruppe“

GBK 1927: Kreidezeichnungen: „Porträt“, „Fuchs“

GBK 1928: „Madonna“, „Flucht“, „Rentiere“

Herbstaussstellung des VBK 1928: „Rehkitz“, Öl, Abb.

Ausstellung im Deutschen Reichstag: „Gemälde.. aus dem Besitz der Stadt Berlin“, Jan./Febr.

1934: „Feierabend“, Abb.

GBK 1940: nicht vertreten

„Im Kunstsalon Ed. Schulte zeigt der *Block* eine neue Kollektion. ... Claus Sperling muss sich vor einer allzu monumentalisierenden Vereinfachung hüten. ...“⁴⁹²

Lit.: Thieme - Becker 31 (1937); Westermanns Monatshefte 145 (1928/29), farbige Tafel gegenüber 445, 541, 542

Vollmer, 1953 - 58

Stoll, Hanns (Hans)

Dressler 1921: nicht erwähnt

Dressler 1930: Maler; Neubrandenburg in Mecklenburg

GBK 1929, 1930, 1931: Mitglied des VBK

Vollmer 1955: nicht vertreten

St. wird 1902/03 (ebenso 1904/05, 06/07) nicht im Imma.-Verz. geführt.

⁴⁹¹ Akademische Hochschule für die Bildenden Künste in Berlin; Verzeichnis der Studierenden

⁴⁹² Berliner Börsenzeitung NR. 512, Mittwoch, 31. Oktober 1928, 4; Kunst und Wissenschaft, Kunstausstellungen, Paul Friedrich

100 Jahre VBK 1941: nicht geführt

GBK 1918: nicht vertreten

Juryfreie Kunstschau Berlin 1922: ohne Titelnennung, Saal 10

GBK 1923: „Landschaft“, „Gasse“, „Alte Häuser“

GBK 1925: „Tauwetter“, Thüringer Wald“

Juryfreie Kunstschau Berlin 1927: „Letzter Schnee“, „Früher Mond“, „Berglandschaft“, „Nach dem Regen“, „Winter“, „Regen Sonne“, Abb. zu: „Landschaft“

GBK 1928: 4 Werke (1 Abb.) mit Landschaften

Herbstausst. des VBK 1928: „Thüringische Landschaft“, Öl

GBK 1929: „Winter“, Öl/Lw.

GBK 1930: „Landschaft“

GBK 1931: „Landschaft“, Saal 21 wie auch „Kaisergebirge“ von F. Türcke und „Frauenbild“ von G. Ehlig

Ausstellung des VBK im März 1931 in Neubrandenburg im Großherzoglichen Palais

Ausstellung (Frühjahrsausstellung) des VBK im Mai 1933 in Neubrandenburg im Großherzoglichen Palais: „Landschaft“

GBK 1933: „Thüringer Berge“. Das Werk hängt in Saal 6 wie „Die Höffatz“ von Joh. Hänsch und „Weite Sicht“ von Hans Licht.

GBK 1934: „Regentag“, Saal 4 (wie auch die Aquarelle von Hans Bremer)

Frühjahrsausstellung 1938 im VBK: „Lagerhäuser an der Elbe“, Öl und „Morgennebel, Magdeburg“, Öl

Herbstausstellung 1938 des VBK: „Winter in Magdeburg“, Öl und „Landschaft“, Öl

Hilfswerk der NS-Wohlfahrt, Aus. Nov/Dez 1938: „Thüringer Waldstraße“, Öl, 600.-.

Januarausstellung 1939 im VBK: „Thüringische Landschaft“, Öl

Frühjahrsausstellung 1939 im VBK: „Herbstabend“, Öl und „Häuser“, Öl

Frühjahrsausstellung im VBK 1940: „Braunau/Inn“, Öl

„Deutsche Städtebilder und Landschaften“ im VBK Juli/August 1940: „Thüringer Wald“, Öl und „Magdeburg“, Öl

GBK 1940: nicht vertreten

Herbstausstellung des VBK 1941: „Landschaft“, Öl

Kunstaussstellung in Berlin, Nationalgalerie Nov/Dez. 1941: „Winterabend“ (160), Öl/Lw., 750.-; „Trüber Tag“ (188), Öl/Lw., 750.-

Kunstaussstellung im Rathaus Charlottenburg Februar 1942: „Braunau am Inn“, Öl/Lw., 1000.-

GBK 1942: Thüringer Landschaft“, Öl/Lw., 1000.-

Sommerausstellung des VBK 1942: „Thüringer Landschaft“, Öl und „Mondnacht“, Öl

Herbstausstellung des VBK 1942: „Herbst in Thüringen“, Öl und „Alt - Magdeburg“, Öl

Frühjahrsausstellung des VBK 1943: „Herbstabend im Grunewald“, Öl und „Mondaufgang“, Öl

Sommerausstellung des VBK 1943: „Mondnacht“, Öl und „Winterabend“, Öl

„Hans Stoll steht in den dunklen grünschwarzen Landschaftsstilisierungen unter dem Einfluss von ter Hell.“⁴⁹³

„Nehmen wir aus der Fülle des Gebotenen ein weiteres Bild heraus, die *Landschaft* von Hanns Stoll. Im ersten Augenblick mag das Bild ganz eigenartig wirken, wenn man nicht den richtigen räumlichen Abstand zu ihm gewinnt. Die Motive zu seinen Bildern sucht sich Stoll in seiner thüringischen Heimat. Die Berge des Thüringer Waldes treffen wir immer wieder in seinen

⁴⁹³Berliner Lokalanzeiger, 24.8. 1929; Berliner Landschafter, Sommersausstellung bei Schulte

Landschaftsbildern. Hier sehen wir aus einer Talsohle hinauf zum Gebirgskamm. Der letzte Schein des Tages leuchtet noch schwach über dem Höhenrücken und die Täler und Ausläufer liegen schon in den ersten Schleiern der Nacht. Und über dieses beginnende Abenddunkeln breitet sich eine unendliche Stille.“⁴⁹⁴

„Zum Geleit: ... schien der Versuch berechtigt, der Ausstellung eine besondere heimatliche Note zu geben und nur die in Charlottenburg wohnenden oder schaffenden Künstler zur Beteiligung einzuladen...“⁴⁹⁵

Tichy, Emma, geb. Bock 18.11.1884 – 6.3.1876

Schülerin von J. Hänsch; zahlreiche Malausflüge ins Umland von Berlin

Eine von drei Malschülerinnen Hänschs (Emmi Richter, Hilde Zeller)

Lebte nach 1945 in Marburg und arbeitete um 1960 am Holzschnitt „Weiden im Wasser“, 1961, 34,6 x 49,8, Abb.

Türcke, Franz Theodor, 12..5. 1877 Dresden

GBK 1902, 1903, 1904, 1907, 1908: Wohnort Charlottenburg, Hardenbergstraße 33

Dressler 1906: Türcke wird geführt.

Dressler 1913: Maler; Anschrift wie unten; Mitglied des VDI

GBK 1915 u. 1918: Wohnort Friedenau

Dressler 1921: Maler; Mitglied im ADK, im WVB und im VDI

Dressler 1930: Maler, Griffelkünstler; Berlin – Friedenau, Stubenrauchstr. 69; Akad. Berlin (Bracht, Kallmorgen, Meisteratelier Hertel); Mitglied im RvbK

GBK 1930, 1931: Mitglied im VBK

100 J. VBK 1941: studiert an der Akademischen Hochschule für die bildenden Künste bei Eugen Bracht und Friedrich Kallmorgen; Meisterschüler bei Albert Hertel; hält sich in Holland auf;

1918 als Kriegsmaler in Rumänien

Vollmer 1955: dtsh. Landschaftsmaler, ansässig in Berlin, Schule bei E. Bracht, Kallmorgen und Hertel; Goldene Medaille auf der Weltausstellung Brüssel 1910; Ausstellungen im VBK

„Türcke...war zunächst Malerlehrling der Porzellanmanufaktur in Charlottenburg und daneben Schüler der Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums in Berlin und ist seit seiner im Oktober 1900 erfolgten Immatrikulation Studierender unserer Hochschule.“⁴⁹⁶

Maler aus Dresden, Mitschüler Hänschs; seit 1900/01 Schüler von E. Bracht ; erhält neben Hänsch in der Klasse Kallmorgens für Studienarbeiten aus 1901/02 eine Anerkennung.⁴⁹⁷

1902/03: eine offizielle Anerkennung der akademischen Hochschule für seine Leistungen und Fortschritte im Landschafts - Atelier.⁴⁹⁸

⁴⁹⁴Neubrandenburger Zeitung Nr. 106 vom 9.5.1933, „Die Ausstellung des Vereins Berliner Künstler in Neubrandenburg“, o. S.

⁴⁹⁵Kunstaussstellung im Rathaus Charlottenburg Februar 1942, Vorwort des Bezirksbürgermeisters

⁴⁹⁶Chronik der königl. Akademie zu Berlin 1902/03, 77

⁴⁹⁷Jahresbericht 1901/02 der Akademischen Hochschule für die bildenden Künste in Berlin

⁴⁹⁸Jahresbericht 1902/03, Urkunde der Königlichen akademischen Hochschule für die bildenden Künste, übergeben am 19. Juli 1902 durch Anton v. Werner; Originalurkunde in Kopie, Privatbesitz

1903: Landschaftsatelier Kallmorgen; Hänsch ist im 11. Semester und Türcke im 5. Semester.⁴⁹⁹
 Bewerbung im Studienjahr 1902/03 um das Blechensche Legat als Unterstützung für eine
 einjährige Studienreise nach Italien 1903 (12 Bewerber)
 Bewerberverzeichnis für Stipendien 1903/04, Klasse Kallmorgen: Franz Türcke, 5. Semester,
 Note sehr gut, 1 x Freiunterricht bewilligt
 1905/06: nicht mehr als Hochschulstudent geführt
 GBK 1908: Ehrenpreis in Höhe von 3000.- der Stadt Berlin über die Ausstellungskommission⁵⁰⁰

Mitglied der Münchener Kunstgenossenschaft um 1904; 1917

Mitglied des „Block“ um 1928

GBK 1902: „„Märzschnee“, Pastell

GBK 1903: „Herbst“, „Nasser Schnee“

Münchener Jahresausstellung 1904 im Glaspalast: Nr. 1189 „Herbsttag in der Havelebene“, Öl,
 Saal 61; Nr. 1660 „Das Landhaus“, Aquarell, Saal 69; Nr. 1661 „Der Briefkasten“, getönte
 Zeichnung, Saal 69 (als Mitglied der Münchener Kunstgenossenschaft)

GBK 1904: „In der Bremer Heide“, „Kieferninsel“, „Heidekirche“

GBK 1905: „Gottes - Acker“, „Schlafendes Städtchen“.

Deutsche Schwarz – Weiß – Ausstellung 1905, veranlasst und geordnet durch die „Freie
 Vereinigung der Graphiker“, Berlin: 2 Zeichnungen

Münchener Jahresausstellung 1906 im Glaspalast: Nr. 821 „Gottesacker“, Öl, Saal 50

GBK 1906: „Holländisches Fischerdorf“, „Giebelhäuser in Lauenburg a.E.“, Aquarell

GBK 1907: „Nächtliches Schweigen“, Öl, „Silhouette von Wolgast“, Zeichnung; „Das Watt“ o.
 A.

Münchener Jahresausstellung 1907 im Glaspalast: Nr. 1026 „Ansicht in Holland“, Öl, Saal 50; Nr.
 1027 „Dekorative Landschaft“, Öl, Saal 50; Nr. 1028 „Vorfrühling im Gebirgsdorf“, Öl, Saal 50;
 3 Zeichnungen: Nr. 1667 „Aus der Bodenluke“, Nr. 1668 „Vollendam in Holland“, Nr. 1669
 „Holländischer Mühlenhof“

GBK 1907: „Silhouette von Wolgast“, Zeichnung

GBK 1908: „Die Spreewiesen von Spandau“, „Aus Holland“, „Mondnacht“ und „Scheidender
 Tag“

Münchener Jahresausstellung im Glaspalast 1908: Nr. 1184 „Vollmond über den Watten“, Öl, Saal
 33; Nr. 1185 „Nächtliches Schweigen“, Öl, Saal 5

X. Intern. KuAus München im Glaspalast 1909: Nr. 1578 „Scheidender Tag“, Öl, Saal 41

GBK 1910: „Frühlingsnacht“, Abb.(Brücke mit Heiligenfigur, die über einen Fluss auf ein
 Gehöft zuführt)

Münchener Jahresausstellung 1910, Glaspalast: Nr. 760 „Abend in Holstein“, Saal 6; Nr.1410
 „Blick auf Spandau“, Saal 16; Nr. 1407, 08,09 „Zierleiste I, II, III für Buchschmuck“, Saal 60

Große Kunstausstellung Düsseldorf 1911: Türcke, Bremer, Eichhorst vertreten

XI. Intern. KuAus 1913 München, Glaspalast : Nr. 3253 „Holsteinische Landschaft“,
 Aquarelltempera, Saal 56

Werckmeisters Kunstsalon März 1913: „Die Märkische Landschaft“, Ausstellungsbeteiligung⁵⁰¹

⁴⁹⁹ Verzeichnis der Studierenden der Akademischen Hochschule für die bildenden Künste in Berlin 1903

⁵⁰⁰ Chronik der königl. Akademie zu Berlin, 113

⁵⁰¹ Kunstdruck, Beiblatt der Kunstwelt, März 1913; „Werckmeisters Kunstsalon, Berlin W. 8, Kronenstraße 58: Ferner bleibt
 noch weiter ausgestellt: *Die Märkische Landschaft*, Originale von...Carl Kayser-Eichberg, Hans Licht, Franz Türcke, Prof. P. Vorgang
 und vielen anderen.“

GBK 1915: „Hohenrechberg“, „Abend in der Rhön“

Münchener Kunstausstellung im Glaspalast 1917: Pastelle: Nr. 1342 „Märkische Heide“, Saal 67; Nr. 1343 „Waldinneres“, Saal 67 (T. stellt als Mitglied der MKG aus.)

GBK 1917 in Düsseldorf: 6 Pastelle, Nr. 462-467: „Herbst“, „Oktoberabend“, „Sommertag“, „Die Grube“, „Kiefern“, „Winterstille“

Münchener Kunstausstellung 1918 im Glaspalast: Pastelle: Nr. 1664 „Wintermorgen“, Saal 10; Nr. 1665 „Sommertag“, Saal 10; Nr. 1666 „Das Kiefernbaumchen“, Saal 28, (T. stellt als Mitglied der MKG aus.)

GBK 1918: „Im Walde“, Pastell

GBK 1919: Pastelle: „Die Mühle“, Märkischer Wald im Winter“, „Sommertag“, „Waldinneres“, „Abend in der Mark“, „Nach dem Regen“, „Mondaufgang“, „Vor dem Gewitter“, „Spätherbst - Abend“, „Wintersonne“

GBK 1920: „Abend in der Rhön“, Öl/Lw.; „Die große Wasserkuppe in der Rhön“, Aquarell; „Reifes Korn“, Pastell; „Sommerabend“, Pastell; „Herbst“, Pastell; „Rumänischer Bergwald“, Zeichnung; „Verlassenes Kloster (Rumänien)“, Zeichnung; „Rumänische Kirche nach dem Kampf“, Zeichnung

GBK 1921: Pastelle „Die Wolke“, „Märzsonne“, „Regenschauer“

GBK 1922: „Rhönlandschaft“, „Am Tollensesee“, „Waldrand im Winter“ (Pastell); „Gasometer“, Aquarell; „Heidehaus“, Bleistift

GBK 1923: „Landschaft mit Regenbogen“, Pastell; „Havelland“

GKB 1924: „Passionsweg in Oberbayern“, Aquarell; „Am wilden Kaiser in Tirol“, Aquarell; „Landschaft in Oberbayern“, Aquarell; „Tiroler Bergland“, Aquarell. Alle Werke in Saal 14

GBK 1925: „Berggipfel bei Obersdorf im Allgäu“, Aquarell; „Landschaft mit Nebelhorn“, Aquarell; „Regentag im Allgäu“, Aquarell; „Die Höffatz bei Obersdorf im Allgäu“, Aquarell; „Kapelle im Allgäu“, Aquarell. Alle Werke in Saal 23

GBK 1926: „Klosterkirche Madonna del Sasso“, Aquarelle „Septembertag im Allgäu“, „Das Nebelhorn im Allgäu“

Allg. Kunstausstellung München 1926: Nr. 938 „Havelland“, Öl, Saal 5, (T. stellt als Mitglied der MKG aus.)

GBK 1927: Aquarelle: „Nebelhorn und Rubihorn im Allgäu“, „Landschaft mit dem Kaisergebirge“, Farbstift: „Der Pfrontener Berg“

GBK 1928: „Landschaft mit Nebelhorn (Allgäu)“, „Herbstmorgen im Havelland“, „Pastell: „Winter in der Gütergotzer Heide“

Herbstausst. des VBK 1928: „Walsertal und Widderstein (Vorarlberg)“, Öl und „Am Berliner Zoo“, Öl

100 Jahre Berliner Kunst des VBK: „Märkische Bauernstube“, sign. F. Türcke, Öl, 35 x 47; „Schlesisches Bergland“, sign. F. Türcke, Öl, 48 x 58; „Havelland“, sign. F. Türcke, Öl, 120 x 200; „Die alte Kommode“, sign. F. Türcke, 28 x 23; „Landschaft auf 4 Fliesen“, Porzellan, Höhe 35; im Auftrag der Staatlichen Porzellan – Manufaktur, Berlin

GBK 1930: „Abend im Achterwasser“, Abb.

Neubrandenburg, Palais, Ausstellung März 1931

GBK 1931: „Kaisergebirge“, ausgestellt zusammen mit je 1 Werk Ehmigs und Hanns Stolls in Saal 21

GBK 1933: nicht vertreten

GBK 1934: nicht vertreten

Herbstausstellung 1938 des VBK: „Am Niederrhein“, Öl; „Bahnstrecke“, Aquarell

Januarausstellung 1939 des VBK: „Spätsommer auf Rügen“, Öl

Frühjahrsausstellung 1939 im VBK: „Der Rhein bei Xanten“, Aquarell; „Am Niederrhein“, Aquarell; „In den Dünen von Kahlberg“, Öl
 Herbstausstellung 1939 im VBK: „Roßberg und Aggenstein bei Pfronten“, Öl; „An der Danziger Bucht“, Aquarell, „Auf der frischen Nehrung“, Aquarell
 Frühjahrsausstellung im VBK 1940: „Abend am Nahrungsstrand“, Öl; „Rhönlandschaft/Gersfeld“, Öl, Abb.; „Feldarbeit/Domäne Dahlem“, Öl
 GBK 1940: nicht vertreten
 „Deutsche Städtebilder und Landschaften“ im VBK Juli/August 1940: „Hohenrechenberg/Schwaben“, Öl; „Abend“, Öl
 Herbstausstellung 1940 des VBK: „Sommer“, Öl; „Kleinstadtstraße im Tauschnee“, Öl; „Vorfrühlingsabend“, Öl
 100 Jahre VBK 1941: „Stille Gasse an der Havel“, 1912, Öl, Abb.
 Herbstausstellung des VBK 1941: „Windmühle in der Mark“, Öl, „Schlesisches Dorf im Winter“, Öl und „Hegau - Landschaft“, Aquarell
 GBK 1942, Nationalgalerie: „Märkisches Gehöft“, Öl/Lw., 1000.-; „Hallig Hooge“, Öl/Lw., 1500.-; „Das Watt“, Öl/Lw., 4000.-
 „Gemälde, Plastiken...“ im Mai/Juni 1942 im VBK: „Industriegelände bei Berlin“, Öl; „Auf Hallig Hooge“, Öl, „Ländlicher Winkel“, Ölstudie mit Farbstift; „Architekturskizze: „Potsdam, Neues Palais“, Aquarell; „Wolgast im Frühling“, Ölstudie; „Blühender Hang am Tollense - See“, Ölstudie
 Herbstausstellung des VBK 1942: „Schloss Sanssouci“, Pastell; „Tauwetter“, Öl
 Frühjahrsausstellung des VBK 1943: „Süddeutsche Landschaft“, Öl
 Bilder Berliner Künstler aus dem Wartheland im VBK Mär/Apr. 1943: 4 Aquarelle: „Felderhügel“, „Alte Pappeln beim Hainer See“, „Sommerlicher Landweg bei Gut Mansfelde“, „Reifende Felder“
 Sommerausstellung des VBK 1943: „Spätsommer auf Rügen“, Öl und „Tauwetter“, Öl

SpDez 1982, Nr. 376: 1 Aquarell von 1942, DM 250.- und 3 weitere Arbeiten

„Seine (Kallmorgens) Vorzüge als Lehrer können wir in einer ganzen Zahl von Arbeiten seiner Schüler verfolgen, die zwar naturgemäß noch nicht ganz ausgereift sind, aber der Ausstellung nicht zur Unehre gereichen. Wenigstens einer von ihnen, Franz Türcke, dessen *Schlafendes Städtchen* nur etwas gar zu dunkel geraten ist, sei mit Namen genannt. Kallmorgen zwingt seine Schüler nicht in eine Richtung, sondern lässt jeden sich seiner Anlage nach frei entwickeln. Höchstens warnt er sie davor, zu sehr ins Dekorative zu verfallen, und hält sie zu frischer Natürlichkeit an. Sein Vorgänger im Lehramt an der Berliner Hochschule, Eugen Bracht, ist diesmal nicht sehr günstig vertreten, dagegen haben seine Schüler einige recht gute Arbeiten geschickt, insbesondere Hans Licht...“⁵⁰²

„Durch große, klare Linien und geschlossene Formmassen sollte das Feierlich - Ruhige dieser Stimmung womöglich noch gesteigert werden, um den Beschauer so unmittelbar daran teilnehmen zu lassen, als habe er wie der Maler jene Abendstille gleichsam *gehört*“. Auch Türcke... ist ein Schüler Brachts ...“⁵⁰³

Westermanns Monatshefte Juli 1917: „Sommerregen“, 1916 o. 1917, Abb.

⁵⁰²Wes Mona 1906, Die bildenden Künste... von Walther Gensel, 139ff.

⁵⁰³ Westermanns Monatshefte Juni 1910, 451 zu Türckes Werk „Abend in Holstein“, 1907, Öl

„Freilich ist der Berliner Landschaftler, in der strengen Schule Eugen Brachts erzogen, mit zielbewusstem Eifer solchen Charakterbildern nachgegangen. Für eine ganze Reihe derartiger Blätter, die in den Jahren 1916-1919 entstanden sind (vergleiche den *Sommerregen* im Juliheft 1917), hat er sich von dem Gedanken leiten lassen, in knappen Ausschnitten kennzeichnende Landschaftsstimmungen aller Jahres- und Tageszeiten zu geben und sie den Beschauer durch Weglassung alles Unwesentlichen und Zufälligen aufs stärkste miterleben zu lassen. Und wer könnte sich diesem Zwange entziehen?...“⁵⁰⁴ Bildbeschreibung zu „Herbst“, Pastell, Abb. folgt. Westermanns Monatshefte Oktober 1924: „Havelland“, Abb., Text
 „Franz Türcke hat eine Reihe von reizvollen Blättern geschaffen, die sich indessen mehr auf den Rand der Großstadt beziehen; es handelt sich bei diesen um weniger bekannte Arbeiten, die sicherlich später als Dokumente der Entwicklung Berlins gelten können.“⁵⁰⁵

Lit.: Westermanns Monatshefte 131 (1921/22), diverse farbige Tafeln; 137 (1924), diverse farbige

Tafeln; 143 (1927/28) 10 farbige Tafeln, Seite 124: Fotografie von Franz Türcke

Deutsche Hilfe, 48 (1942) 144/146

Thieme – Becker 1907 50

Verlag Busse Kunst Dokumentation Frankfurt, 1977

Vorgang, Paul, 25. Dezember 1860 - Berlin - 19.11.1927

Singer, 1901: Schüler von E. Bracht ; an der Akademie tätig, zuletzt als Prof. an der Akademie; Kl. Gold. Medaille 1888

Chronik der königl. Akademie zu Berlin, 1902/03, 1905/06 als Lehrer geführt

GBK 1907: Charlottenburg, Lützowstr. 9; besuchte die königliche Akademie der bildenden Künste von Michaelis 1877 - Ostern 1886, orientiert sich am Werk P. Thumanns, Chr. Wilbergs und E. Brachts. 1.4 1886 Hilfslehrer im Atelier für Landschaftsmalerei

Chronik der königl. Akademie zu Berlin 1908/10: Charlbg, Lützowerstr. 9

Dressler 1913: nicht erwähnt.

GBK 1918, 1919, 1926: Wohnort Charlottenburg

Dressler 1921: Maler, Prof., Lehrer a. d. Akad.; Berlin Charlottenburg Wilmsdorferstr.1, Schüler der Akad. Berlin bei Bracht in Berlin, vorher Schüler Wilbergs, vor Bracht Lehrer der Landschaftsklasse der Hochschule;

1924 trat er in den Ruhestand.⁵⁰⁶

Vollmer 1955: nicht vertreten

Benezit II 1976: Marine- Landschafts- Genremaler, Schüler E. Brachts; Ehrennennung in Berlin 1886 und 1888; seit 1896 Professor der Akademie

Am 1. 4. 1890 wird ihm als Nachfolger Bellermanns (1866 - 1889) mit Einverständnis Brachts der Unterricht in der Landschaftszeichnenklasse übertragen.

Mitglied im VBK und im ADK

⁵⁰⁴ Westermanns Monatshefte November 1921, 311

⁵⁰⁵ 100 Jahre VBK 1941, 41

⁵⁰⁶ Die Lebenserinnerungen des Eugen Bracht, 250

GBK 1896: „Zwischen den Wiesen“, Abb.(Angler- und Lastkahn in einer Durchfahrt zwischen Schilffeldern; größte Motivfläche sind die seicht schlagenden Wellen im Querformat)

GBK 1899 (m. Abb.)

GBK 1900: Sonderausstellung Paul Vorgangs, 14 Werke (1 Abb. „Am Wasser“), gleichzeitig mit Sonderausstellung Eugen Brachts, 43 Werke

GBK 1901: 3 Werke, 1 Abb. „Abend am See“

GBK 1902 - 1907

GBK 1908 „Märkischer See“; „Waldsee“

Werckmeisters Kunstsalon März 1913 „Die Märkische Landschaft“, Beteiligung mit Türcke, Kayser - E. und anderen

Werckmeisters Kunstsalon, Mai 1913; Kollektivausstellung mit Erich Müller, Franz Türcke, Hans Licht, Paul Vorgang...

Kunst - Salon A. Wertheim, Ausstellung Spätsommer 1913: „Mit dem Künstler auf Reisen“: u. a. Hans Licht und Paul Vorgang⁵⁰⁷

GBK 1913, 1915

GBK 1917 in Düsseldorf: Nr. 478 „Herbstabend am Stößensee“, Öl

GBK 1918: „Herbstmorgen“; „Mittags im Walde“

GBK 1919: „Sommertag“, Öl

GBK 1922, 1925

GBK 1926: „Heide“

Nationalgalerie Berlin 1942: „Herbstabend“

1. Gemäldeverkaufsausstellung „Töplitz ideale Landschaft“ 25.9.-10.10.1999 in 14476 Töplitz: o. Titel u. Datum

SpMärz2000: Nr. 355 „Bauernkate“, sign., o.D., Öl/Lw., 35 x 53, DM 2000.-, Abb.

2. Gemäldeverkaufsausstellung in Ferch am Schwielowsee 25.3-16.4 2000: „Sumpfiger See mit gelben Wiesenblumen“; Abb.

GaG 24.6 – 7.10.2000: Künstler der Bracht – Schule, Deutsche Landschaftsmalerei der Jahrhundertwende:

„Am Grunewaldsee“, sign. li. u., um 1890, Öl/Lw., 20 x 26,5; Abb.

GaG 15.9.2001 – 12.1.2002, „Künstler der Bracht - Schule, Berliner Landschaftsmalerei um 1900“: „Abendstimmung über einem Märkischen See“, um 1890, Öl/Lw. auf Holz, 37,5 x 65, 0, Abb.

GaG „Um 1900 Berliner Malerei um die Jahrhundertwende“, 21.9.2002 – 18.1. 2003: „Am Stößensee“, sign. u. li, um 1900, Öl/Lw. auf Karton, 25,0 x 39, 5, rückseitig bez „No 6863 Stößensee“, Euro 2.900.-; Abb.

„Märkische Landschaft“, sign. u. li, um 1900, Öl/Lw. auf Karton, 36,7 x 52,2, Euro 3.200.-; Abb.

Die Kunstwelt III, 1913/14: „Klostersee bei Lehnin“, Abb.

Westermanns Monatshefte Juni 1919: „Abend am Grunewaldsee“, Abb.

„Er schlug mir aus freien Stücken die Hinzuziehung eines Assistenten vor, und, da ich den alten Wilbergschüler Paul Vorgang als einen formbeherrschenden Künstler...erkannt habe, so wurde dieser mir zur Entlastung unterstellt. Vorgang... stand nunmehr selbständig auf eigenen Füßen u. konnte heiraten. Sie... ließ ihn niemals eine Studienreise in die Freiheit unternehmen und lähmte seine Entwicklung in einer bedauerlichen Weise – sodass er mehr und mehr einer philiströsen

⁵⁰⁷ Kunstnachrichten No 2, 1913

Kunstausbübung verfiel, verkäuflich malte und es nicht zu einem großen Erfolg zu bringen vermochte.“⁵⁰⁸

„...der bei Bracht ausgebildete Berliner Paul Vorgang, der seit 1896 an der Hochschule als Lehrer, seit 1913 als Prof. für Landschaftsmalerei tätig war..., seit dem Beginn der 90er Jahre...auf die märkische Landschaft konzentrierte. Starker Einfluss Leistikows wie z.B. bei *Abendstimmung an einem märkischen See* von 1911, ...bis zum 1.WK unverkennbar.“⁵⁰⁹

Wildhagen, Fritz, Johann Friedrich, 16.3. 1878 Moskau - Dezember 1956 auf Schloss Holte, Westfalen

GBK 1904,1906, 1907: Wohnort: Steglitz, Feldstraße 2a

GBK 1908: Wohnort Steglitz, Mittelstraße 23

GBK 1915: Wohnort Halensee

Dressler 1913: nicht erwähnt

GBK 1918: Wohnort z.Zt. in Graudenz

Dressler 1921: Maler; Berlin Wilmersdorf, Joachim - Friedrich - Str. 47

GBK 1923, GBK 1926: Wohnort Berlin - Halensee

GBK 1929/39: Mitglied im VBK

Dressler 1930: Maler; Berlin - Halensee, Joachim - Friedrichstr. 47; Kunsthistoriker; Akad.

Berlin, Schüler von Kallmorgen; Mitglied im RvbK und VBK

100 J. VBK 1941: W. studierte in Berlin bei Hancke, Vorgang, Kallmorgen und hält sich in Dänemark, Frankreich, Italien, Ungarn, Jugoslawien, Persien und Ostafrika auf.

GBK 1942: Wohnort Berlin

Vollmer 1955: dtsh. Landschaftsmaler, Schriftsteller, Sammler alter Musikinstrumente

Mitglied im „Block“ um 1928

Außer Hänsch gehören zum „Künstlerbund Block“: Hans Bremer, Alfred Roloff, Claus Sperling, Franz Türcke, Georg Ehmig, Fritz Wildhagen, August Herzog, Adolf Harten.

1898/99 Hospitant bei Vorgang und Kallmorgen; 1899/1900 als ihr Schüler, Maler aus Moskau geführt. Als Schüler im Imma-Verz. 1902/03, 03/04, 04/05, 05/06, 07/08, aber nicht mehr 08/09 aufgeführt.⁵¹⁰

Bewerbung als Schüler in Kallmorgens Malklasse um ein Hochschulstipendium für 1907/08;

Beurteilungsnote 1; bewilligt für den Studenten im 12. Semester

Für seine Landschaftsstudien bei Kallmorgen erhält Fritz Wildhagen 1906/07, Maler aus Moskau, einen Geldpreis.⁵¹¹

1907/08: Fritz Wildhagen, 12. Semester und Kurt Albrecht, 9. Semester studieren mit Hochschulstipendium.

⁵⁰⁸ Die Lebenserinnerungen des Eugen Bracht“, 126/7

⁵⁰⁹ I. Wirth, Berliner Malerei im 19. Jh., Siedler Verlag 1990, 391

⁵¹⁰ Verzeichnis der Studierenden der Akademischen Hochschule für die bildenden Künste Berlin

⁵¹¹ Jahresbericht der Akademischen Hochschule für die bildenden Künste in Berlin 1906/07

GBK 1901: nicht vertreten

GBK 1903: 1 Werk mit Abb.

GBK 1904: „Waldteich im Harz“ (annähernd quadratisches Format mit Aufsicht aus großer Höhe auf den umwaldeten See), Abb. ; „Heidelandschaft“; „Herberge“. „Waldteich“ und „Herberge“ in Saal 10a wie auch „Dünenlandschaft“ von Joh. Hänsch und „Heidekirche“ von F. Türcke

GBK 1905: „Im Zwielflicht allein“; „Der schöne Sommer ging von hinnen“, Abb. Erstgenanntes Werk in Saal 3 wie auch „Schlesisches Dorf“ von Joh. Hänsch

Deutsche Schwarz – Weiß – Ausstellung 1905, veranlasst und geordnet durch die „Freie Vereinigung der Graphiker“, Berlin: 1 Aquarell

GBK 1906: „Halligstrand“; „Westpreußische Landschaft“

Münchner Jahresausstellung im Glaspalast 1907: Nr. 1096 „Frühschnee“, Öl, Saal 70 (W. stellt als Mitglied der MKG aus.)

GBK 1907: „Herbstverschwiegenheit“

GBK 1908: „Nachdenklicher Tag“; „Maiabend“.

GBK 1913 im Landesausstellungsgebäude: „Waldwiese im Grunewald“, (ein Durchblick zwischen Bäumen in eine Wiesensenke, annähernd quadratisches Format); Abb.

GBK 1915: „Im April“; „ Sommervormittag im Park“

GBK 1918: „Junitag in Steglitz“; „Frühsommer im Stadtpark“

GBK 1920: „Waldrand“; „Im September“; „Häuser hinter Bäumen“; „Verwilderter Garten“

GBK 1921: „Parkwinkel in der Septembersonne“

GBK 1922: „Verlassener Torfstich im Spätsommer“; „Skiläufer hinter Rauhreifbäumen“; „Baumschatten fallen über das Eis“

GBK 1923: „Aus dem winterlichen Allgäu“, Abb.; „Ostafrikanischer Urwald (Usambara)“; „Am Strande nach dem Regen“; „Üppiges Unkraut“; „Frühsommerliches Grün“; „Septemberwald“; „Verschleierte Oktobersonne“. Alle Werke in Saal 18

GBK 1924: „Sommervormittag im Gutsgarten“; „Vormittag im Walde“. Beide Werke Saal 15 wie auch 1 Werk C. Sperlings

GBK 1926: „Junitag in einer Gärtnerei“, „Trüber Abend in den „Cinque Terre“, (ligurische Küste) „Frühherbst im Park von Ventepuszt (Ungarn)

GBK 1927: „Vorfrühling am Lietzensee“, „Steingärten im Frühsommer“

GBK 1928: „Frühherbst“, „Spirdingen Masuren“, „Oktober im Grunewald“, „Mittagsstille“ Herbstaus. des VBK 1928: „Trüber Junitag“, Öl und „Blühendes Unkraut“, Öl

Kunstsalon Eduard Schulte Oktober 1928: Werke des „Block“: „Schweigender Pan“, „Buntes Blühen“, „Schneeschnitz im Moor“, „September im Walde“, „Ostafrikanischer Urwald“, „Steingarten“, „Alter Torfgraben“, „Herbstliches Unkraut“, „Provenzalische Landschaft“, „Persische Öde“

Kunstsalon Eduard Schulte 1929, Werke des „Block“: Fritz Wildhagen, Franz Türcke, Hans Stoll, Erich Müller stellen mit Hänsch innerhalb der Sommerausstellung der Galerie am Pariser Platz aus.

100 Jahre Berliner Kunst 1929: Nr. 1471 „Unkraut im Herbst“, 60 x 70; Nr. 1472 „Frühlingsmittag in einem alten Park“, 70 x 80; Nr. 1473 „Frühsommer in einer Gärtnerei“, 70 x 80

GBK 1929: „Frühlingsvormittag“, Öl/Lw.

GBK 1930: „Am Gewächshaus“; „Juni“

GBK 1931: „Park in Ungarn“

GBK 1932

GBK 1933: Saal 8: „Abgestorbener Wald“, „Sommervormittag“

GBK 1934: „Herbstwald“; „Sommermittag“. Beide Werke in Saal 3 wie auch die drei Werke G. Ehmigs

Frühjahrsausstellung 1938 des VBK: „Grauer Tag auf einer Insel“, Öl und „Waldrand“, Öl

Herbstausstellung 1938 des VBK: „Blühender Schlehdorn“, Öl und „Park in Ungarn“, Öl

Januarausstellung 1939 des VBK: „Trüber Maitag“, Öl; „Landschaft bei Ragusa“, Öl; „Ölweiden im Morgenlicht“, Öl; „Sommerliches Blühen“, Öl

Frühjahrsausstellung 1939 des VBK: „Frühherbst in Sanssouci“, Öl und „Herbst im Paradiesgarten“, Öl, Abb.

Herbstausstellung 1939 im VBK: „Paradiesgarten/Sanssouci“, Öl

Frühjahrsausstellung 1940 im VBK: „Trüber Frühlingsabend im Grunewald“, Öl und „Unkrautwinkel auf Schloss Dornburg“, Öl

GBK 1940: nicht vertreten.

„Deutsche Städtebilder und Landschaften“ im VBK Juli/August 1940: „Frühschnee in Oberfranken“, Öl und „Märkisches Städtchen im Winter“, Öl

Herbstausstellung 1940 des VBK: „Pommersche Landschaft im August“, Öl und „Frühling in der Schonung“, Öl

Januarausstellung 1941 des VBK: „Trüber Maitag“, Öl, „Heißer Maitag“, Öl, Winterliche Dünen bei Danzig“, Öl, „Aus einem alten Park“, Öl, „Sommerlandschaft in Pommern“, Öl; „Grauer Vorfrühlingstag am Lago Maggiore“, Öl, Abb.; „Canna - Beet in Sanssouci“, Öl, „Bachlandschaft im Oktober“, Öl, Abb. Aus dem künstlerischen Umfeld Hänschs beteiligt sich nur Wildhagen an der Ausstellung. Insgesamt ist die Anzahl der ausstellenden Künstler mit 17 sehr gering: Jeder stellt mehrere Werke aus. Ein Vorwort fehlt.

100 Jahre VBK 1941: Nr. 40 „Aus einem alten Park“, sign. re. u. Wildhagen 1940, Öl/Lw., 80 x 70, 1940, Abb.

Herbstausstellung des VBK 1941: „Vormittag in Cannero“, Öl

„Gemälde, Plastiken...“ im Mai/Juni 1942 im VBK: „Aus einem alten Park“, Öl

GBK 1942: „Frühsommer am Lago Maggiore“, Öl/Lw., 1400.-

Galerie Bergemann Berlin, um 1993: „Durchblick zwischen Bäumen auf einer blühenden Waldwiese“, o. Sign., o. D.

GaG, 24.6 – 7.10.2000: „Künstler der Bracht – Schule, Deutsche Landschaftsmalerei der Jahrhundertwende“: „Garten mit blühenden Rosenstöcken“, Öl/Lw., 33,5 x 44, DM 3.800.-

Stadtmuseum Berlin (ehemals Märkisches Museum) 2000: „Laubenfest“, Öl/Lw.; „Lauben am Ferbelliner Platz“, o. D., Öl/Lw.

GaG, 15.9.2001 – 12.1.2002, „Künstler der Bracht - Schule, Berliner Landschaftsmalerei um 1900“: „Blühende Rosenstöcke“, o. A.

GaG „Um 1900 Berliner Malerei um die Jahrhundertwende“, 21.9.2002 – 18.1. 2003: „Spätherbst auf Rügen“, sign. u. re, um 1900, Öl/Karton, 40,0 x 60,0, rückseitig Ausstellungsaufkleber des VBK, dort betitl., Euro 1.800.-; Abb.

„Recht erfreulich sind die Leistungen der meist schon älteren Brachtschüler. ... In der Kallmorgenschule kommt mehr die intime norddeutsche Landschaft zur Geltung, das Ergebnis der Naturwanderungen, die Kallmorgen mit seinen Schülern jährlich unternimmt. Gentzel, Douzette und Türcke seien als Repräsentanten genannt. Und wie der Meister selbst in verschiedenen kleinen Bildern viel Geschick für figurale Szenen zeigt, so pflegen auch seine Schüler dieses Genre mit Erfolg. So vor allem Franz Eichhorst in seinem *Laubenkoloniefest* und seinem *Waldfest* und Hans Bremer im *Großstadtgetriebe*. Fritz Wildhagen wird reiner wirken,

wenn er auf die Titelseite seiner Landschaften verzichtet, deren großes Format er zu seinem Vorteil allmählich aufgibt, um mit kleineren Bildern mehr zu sagen.“⁵¹²

„Im Künstlerhaus bringt die Juni - Ausstellung Kollektionen von F. Grottemeyer und F. Wildhagen...“⁵¹³

„Eine Ausstellung im Künstlerhaus zeigt... märkische Landschaften von Fritz Wildhagen, die viel Leben haben.“⁵¹⁴

„Im Kunstsalon Ed. Schulte zeigt der *Block* eine neue Kollektion.“⁵¹⁵

„Eine besondere Begabung für flimmerndes Mittagslicht besitzt der Landschaftler Fritz Wildhagen. Er liebt die Stunde des *Schweigenden Pan*, *Buntes Blühen*, *Schneeschnelze im Moor*, *September im Walde*. Prachtvoll ist *Ostafrikanischer Urwald*. Auch das Schlichteste ist ihm noch interessant genug als Motiv: ein Steingarten, alter Torfgraben oder herbstliches Unkraut. Daneben zeigt er aber auch eine provenzalische Landschaft mit einem alten RitterSchloss oder gar eine persische in heißer Sonne flimmernde Öde.“⁵¹⁶

Lit.: Impressionistische Sonderausstellung 1950 im Kunstsalon Otto Fischer in Bielefeld Thieme Becker 35 (1942); „Hamburger Abendblatt“: Nachruf am 14.12.1956; Deutsche Kunst und das schöne Heim 55 (1957), Beilage Seite 151

Zeller, Hilde, 4.2.1904 – Berlin - 1992

Sie bewohnte mit ihrer Familie in der Victoriastraße 12-14, (umbenannt in Majakowski Ring 27-31 und Wilhelm Pieck Straße) bis August 1945 eine Villa direkt am Eingang zum Schlosspark Niederschönhausen, in dem sich auch mehrere von den Eltern gekaufte Landschaften Hänschs befanden.⁵¹⁷ Die Familie musste das Haus für die Sowjetische Besatzungsmacht räumen. Zurück blieb eine Ladenkommode mit Zeichnungen und Aquarellen H. Zellers zurück. Gemälde, die von Hänsch und Zeller 1945 im Haus hingen, sind zum Teil verschollen.⁵¹⁸

Schülerin von Johannes Hänsch in den 20er Jahren; in loserem Kontakt mit ihm bis 1945
Schülerin von Willi Jaeckel und Müller-Schoenfeld: um 1924 im Atelierunterricht (Fotografie aus einem der beiden Ateliers)

Z. malte auf den gemeinsamen Malausflügen ähnliche Motive wie Hänsch: „Ersteigen“, Aquarell; „Lübars“, Öl; „Märkischer See mit Schilf im Vordergrund“, Öl. Sie folgte sowohl in

⁵¹²Wes Mona 1910, 145f: Die bildenden Künste, Die Große Berliner Kunstausstellung von Ernst Diez

⁵¹³ Kunstnachrichten, Beiblatt zur Kunstwelt, III. Jg., Nr. 18, 15. Juni 1914, 90, Ausstellungen

⁵¹⁴ Kunstnachrichten, Beiblatt zur Kunstwelt, III. Jg., Nr. 19/20, 1. und 15. Juli 1914, 95, Ausstellungen

⁵¹⁵Berliner Börsen - Zeitung Nr. 512, Mittwoch, 31. Oktober 1928

In je einem Satz werden die Künstler mit ihren Werken charakterisiert. Dem Leser ist der Künstlerbund offensichtlich von früheren Ausstellungsbesprechungen bekannt. Seine Orientierung als Bildhauervereinigung ist in der Ausstellungsbesprechung nicht zu erkennen.

⁵¹⁶Berliner Börsen - Zeitung Nr. 512, Mittwoch, 31. Oktober 1928, 4; Paul Friedrich: Kunstausstellungen

⁵¹⁷ Nach dem Krieg bewohnte Wilhelm Pieck das Haus. Es wurde enteignet.

⁵¹⁸ 1999 tauchte eine Mappe Zellers mit ca. 50 Arbeiten auf dem Berliner Flohmarkt auf. Eine erste Auswertung ergab hohe Motivgleichheit zu Arbeiten Hänschs.

Komposition als auch Farbenwahl ihrem Lehrer. Es entstanden auf Papier auch mehrere Arbeiten mit Berliner Stadtmotiven.⁵¹⁹

Z. gehörte dem Verein der „Künstler Berliner Norden“ an. Hierüber war sie mindestens zwischen 1935 und 1941 in Kontakt mit Paul Kuhfuß und Richard Albitz. Nach Kenntnis Frau Medems gehörte ihre Schwester weiteren Vereinen nicht an.

Von 1945 und bis 1950 malte Z. das zerstörte Berlin. In diesem Zeitraum wohnte sie am Wandlitzsee. Ca. 1950 zog sie in die Königsallee am Grunewald. Zeller hörte in den 50er Jahren auf zu malen.

Ausstellung Pankower Künstler im Schloss Niederschönhausen 19. Mai - 16. Juni 1935: 209. „In den Gosener Bergen“, RM 170.-; 210. „Regenbogensee“, RM 170.-; 211. „Wilhelmshagen“, RM 170.-; 212. „Heinitzsee“, RM 120.-; 213. „Am Bach - Friedrichshagen“, RM 120.-; 214.

„Gutskoppel - Friedrichshagen“, RM 120.-; 215. „Alt-Rahnsdorf“, RM 100.-⁵²⁰

„Kunst - Ausstellung Malerei Grafik Plastik im Schloss Niederschönhausen“, Künstlerbund Berliner Norden e.V., 10. Dezember 1939 - 1. Februar 1940: 169. „Märkische Landschaft“, Öl; 170. „Sommertag“, Öl

171. „Nebeliger Tag“, Öl; 172. „Blumenstrauß“, Öl; 173. „Getreidefelder bei Bernau“, Aquarell; 174. „Sommertag“, Aquarell

„Kunst - Ausstellung Malerei und Grafik, Plastik“ in Pankow, Wollankstraße 12, Knabenschule, Künstlerbund Berliner Norden e.V., vom 9. bis 31. Oktober 1942: 79. „Neuendorf auf Hiddensee“, Aquarell; 80. „Gosener Berge“, Öl

⁵¹⁹ Heute im Besitz des Stadtmuseums Berlin

⁵²⁰ 216. „Bildnis Hilde Zeller“, gemalt von Müller - Schoenfeld

Literaturauswahl, Quellen, Dokumente

Adam, Peter; Kunst im Dritten Reich, Rogner & Bernhard, Hamburg, 1992

Badstübner - Gröger, Sibylle; Bibliographien zur Kunstgeschichte von Berlin und Potsdam, Akademie Verlag Berlin, 1968

Bartmann, Dominik; Anton v. Werner: Zur Kunstpolitik im Deutschen Kaiserreich, Berlin 1985

Berlin, Isaih; Der Nationalismus, seine frühere Vernachlässigung und gegenwärtige Macht, Frankfurt am Main, Hain, 1990
Einführung von Ritter, Henning ; Die Geschichte hat kein Libretto

Barthelmess, Wieland; Franz und Margarete Stock, copyright Galerie am Gendarmenmarkt, 10117 Berlin, Mohrenstr. 30 Ausstellungspublikation zur Ausstellung 10/2000 bis 1/2001 mit Unterstützung der Stock Tochter Eva Scherbarth

Börsch - Supan , Helmut, Prof. Dr. und Hielscher, Peter; "Brandenburger Landschaftsmaler", Ausstellungskatalog, Potsdam, Mai 1993

Böttcher, Robert; Kunst und Kunsterziehung im neuen Reich, Breslau 1933

Brommenschenkel, Karin, Berliner Kunst- und Künstlervereine des 19. Jh. bis zum Weltkrieg, Phil.Diss. 1942

Dahrendorf, Ralf; Gesellschaft und Demokratie, Piper Verlag, München 1965

Doede, Werner; Berlin, Kunst und Künstler seit 1870, Anfänge und Entwicklungen, Berlin 1961

Doede, Werner, Die Berliner Secession, Berlin als Zentrum der deutschen Kunst von der Jahrhundertwende bis zum 1. Weltkrieg, Berlin 1977

Elias, Julius; Ulrich Hübner, in: Kunst und Künstler 1918 ,16. Jg., 236 - 239

Fry, Roger, Vorwort im Katalog zur "Ausstellung von Gemälden jüngerer Künstler aus Deutschland, England, Frankreich und den USA", Nationalgalerie Berlin, Juli/August 1926

Gesellschaft f. interregionalen Kulturaustausch e. V., Berlin (Hrsg.); „Wach auf mein Herz und denke, Zur Geschichte der Beziehungen zwischen Schlesien und Berlin - Brandenburg von 1740 bis heute, Berlin/ Oppeln 1995

Gesellschaft f. interregionalen Kulturaustausch e.V., Berlin (Hrsg.); Die imposante Landschaft, Künstler und Künstlerkolonien im Riesengebirge im 20. Jahrhundert, Berlin und Hirschberg 1999

Grigoteit, Ariane; Landschaften eines Jahrhunderts aus der Sammlung Deutsche Bank, Frankfurt/ Main 1999

Grundmann, Günther; Kunstwanderungen im Riesengebirge, Studien aus 50 Jahren 1917 – 1967, Bergstadtverlag Wilh. Gottl. Korn, München, 1969

Grundmann, Günther; Erlebter Jahre Widerschein, Bergstadtverlag Wilh. Gottl. Korn (Nachfolger: Kulturwerk Schlesien, Würzburg) München 1972

Hausmann, Raoul; Vorwort zum Führer durch die Abteilung der Novembergruppe in der Kunstaussstellung Berlin 1921, Mai 1921

Hertel, Ines; Der Maler Albert Hertel (1843 - 1912), Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts, Phil. Diss. Heidelberg, 1981; Publikation als Schreibmaschinenfassung

Hinz, Berthold, Die Malerei im deutschen Faschismus, Fischer Taschenbuch Verlag, Februar 1977

Kallmorgen, Friedrich: Leben und Streben, ohne Angabe 1902

Königliche Akademie für die bildenden Künste in Berlin (Hrsg.): Chronik der Akademie für die bildenden Künste Berlin 1902/3; 1903/4, 1905/6, S. 7; 1905/06, S. 74: Johannes Hänsch

Königlich akademische Hochschule für die bildenden Künste in Berlin (Hrsg.): Jahresberichte für die Lehrjahre 1875 ff; Buchdruckerei Gustav Lange, Berlin

Königlich akademische Hochschule für die bildenden Künste in Berlin (Hrsg.): Reden bei der Preisverleihung in der Königlich akademischen Hochschule für die bildenden Künste in Berlin 1900 ff, Hochschularchiv der UdK Berlin

Landsberger, Franz, Prof. Dr.; Impressionismus und Expressionismus, Eine Einführung in das Wesen der neuen Kunst, Verlag von Klinkhardt u. Biermann, Leipzig 1920

Neugebauer, Julius, Weltruhm der Chirurgie: J.v. Mikuliez, Ulm, Haug 1965

Norden, Julius; Berliner Künstlersilhouetten: E. Bracht, Leipzig 1902

Verein Berliner Künstler (Hrsg.); Hundert Jahre Berliner Kunst im Schaffen des Vereins Berliner Künstler, Ausstellungskatalog

Osborn, Max; Eugen Bracht, Bielefeld 1909, Velhagen/Klasing Künstlermonographien Nr. 97, 96 S. 79 Abb.

Osborn, Max: Aus der Geschichte des Vereins Berliner Künstler, 1929

Paret, Peter; Die Berliner Secession, Moderne Kunst und ihre Feinde im kaiserlichen Deutschland, Berlin 1981

Pietsch, Ludwig; Festschrift zur Feier des 50jährigen Bestehens des VBK, Berlin 1891

Prause, Marianne; Bibliographie zur Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts. Publikationen der Jahre 1967 - 1979; mit Nachträgen zu 1940 - 1966, München 1984

Schröder, Karin; Die Malerei Friedrich Kallmorgens, Diplom - Arbeit, Humboldt Universität Berlin 1966

Scheffler, Karl; Die moderne Malerei und Plastik, Simion Verlag, Berlin 1904

Scheffler, Karl; Der Deutsche und seine Kunst, Eine notgedrungene Streitschrift, R. Piper Verlag München 1907

Scheffler, Karl; Berlin, ein Stadtschicksal, 3. Auflage, Erich Reiss Verlag, Berlin - Westend 1910

Scheffler, Karl; Deutsche Kunst, Sammlung von Schriften zur Zeitgeschichte, Fischer Verlag, Berlin 1915

Scheffler, Karl; Eine Auswahl seiner Essays aus Kunst und Leben 1905 – 1950, Essay: „Das junge Deutschland“; Hrsg. C.G. Heise, Hamburg 1969

Sedlmayr, Hans; Verlust der Mitte, O. Müller Verlag 1951

Sedlmayr, Hans; Die Revolution der modernen Kunst, Rowohlt, Hamburg 1955

Sedlmayr, Hans, Kunst und Wahrheit, Rowohlt, Hamburg 1958

Stubbe, Friedrich Kallmorgen 1856-1924, Hamburg 1981

Theilmann, R.T. (Hrsg.), 1973, Die Lebenserinnerungen des Eugen Bracht, nach dem Originalskript Eugen Brachts von ca. 1920, Karlsruhe 1973

Verein Berliner Kunst (Hrsg.); 100 Jahre Verein Berliner Künstler, Berliner Kunst 1841 - 1941, Berlin 1941

Verein Berliner Kunst (Hrsg.); Hundert Jahre Berliner Kunst im Schaffen des Vereins Berliner Künstler, Berlin 1929 (Zur Geschichte des Vereins)

Wichmann, Hans Georg Wichmann (1876 - 1944), Der Maler des Riesengebirges und sein Kreis, Bergstadtverlag Wilhelm Gottlieb Korn 1996

Wietek, Gerhard (Hrsg.); Deutsche Künstlerkolonien und Künstlerorte, Verlag Karl Thieme, München 1976

Wirth, Ines; Berliner Malerei im 19. Jahrhundert, Siedler Verlag, 1990

Kataloge

Berlin, Große Berliner Kunstausstellung: 1898, 1899, 1900, 1901, 1902, 1903, 1904, 1905, 1906, 1907,

1908, 1913, 1915, 1918, 1921, 1922, 1923, 1924, 1925, 1929 Schloß Bellevue, 1930 Bellevue,

1. u. 2. Abtlg., 1931, 1932, 1933, 1934, 1940, 1942

Berlin, „Berliner Secession“ 1899, 1900, 1901, 1906, 1907, 1910, 1912, 1913, 1915

Berlin, 2. Ausstellung des „Deutschen Künstlerbundes“ 1905

Berlin, Jahresausstellung der "Vereinigten Berliner Clubs" 1906 im Künstlerhaus

Berlin, Aquarellausstellung in der „Königlichen Akademie für die bildenden Künste“ 1908

Berlin, Winterausstellung der „Königlichen Akademie für die bildenden Künste“ 1911

Berlin, Ausstellung des „Berliner Künstler Bundes Berlin“ 1912

Berlin, „3. Juryfreie Kunstschau“ 1912

Berlin, „Herbstausstellung“ 1913

Berlin, „Juryfreie Kunstschau Berlin“: 1913, 1916, 1922, 1927

Berlin, „Januarausstellung“ 1914

Berlin, „Maiausstellung Malerei und Graphik“ 1915

Berlin, „Kunstaussstellung“ 1919

Berlin, „Zeichnungen u. Aquarelle unserer Zeit“ 1919

Berlin, „Juryfreie Kunstausstellung der feldgrauen Künstler Berlin“ 1919

Berlin, „Kunstaussstellung“ 1920

Berlin, „Kunstaussstellung“ 1921, Führer durch die Abteilung der Novembergruppe; Vorwort von Raoul

Haussmann

Berlin, „Herbstausstellung der „Königlichen Akademie der Künste“ 1924

Berlin, „Ausstellung jüngerer Künstler in der Nationalgalerie Berlin“ 1926

Berlin, „9. Ausstellung der deutschen Kunstgemeinschaft“ 1927

Berlin, „2. Ausstellung deutscher Nachimpressionistischer Kunst“ 1928

Berlin, „Herbstausstellung im Künstlerhaus“ des VBK Bellevuestr.3 1928

Berlin, „Freie Kunstschau“ 1930

Berlin, „Herbstausstellung im Schloss, Neue Deutsche Kunst“, 1930

Berlin, „Sonderausstellung der Staatlichen Museen“ 1932

Berlin, „Ausstellung von Kunstwerken aus dem Besitz der Stadt Berlin im Deutschen Reichstag“
Jan./
Febr.1934

Berlin, „Frühjahrsausstellung des Frontkämpferbundes“ 1935

Berlin, Kunstaussstellung "Der Wald", Juni/Juli 1936, Tiergartenstr. 21 a, veranstaltet von der
„Nationalsozialistischen Kulturgemeinde“

Berlin, „Kleine Kollektionen im Haus der Kunst“, 1938

Berlin, Kunstaussstellung im Haus der deutschen Kunst“, 1938

Berlin, Ausstellungen des „Verein Berliner Künstler“: „Januarausstellung“ 1938,
„Frühjahrsausstellung“

1938, „Berliner Kunst im VBK“ 1938, „Herbstausstellung des VBK“ 1938,
Januarausstellung“

1939, „Eröffnung des Ausstellungsjahres 1939/40 im VBK“, „Frühjahrsausstellung des
VBK“

1939, „Herbstausstellung des VBK“ 1939, „Frühjahrsausstellung des VBK“ 1940,
„Deutsche Städtebilder u. Landschaften im VBK“ 1940, „Herbstausstellung des VBK“
1940,

„Gäste des VBK“ 1940, „Januarausstellung im VBK“ 1941, „Kleine Kollektionen:
Malerei...

des VBK Berlin“ kt. 1941 (Werkausstellung Johannes Hänsch), „Berliner Kunst im VBK
1841 –

1941“, Herbstausstellung des VBK“ 1941, „Gäste des VBK“ 1941, „Januarausstellung
des VBK“ 1942, „Frühjahrsausstellung des VBK“ 1942, „Gemälde,... im VBK“ 1942,
„Sommerausstellung des VBK“ 1942, „Tier - Graphik im VBK“ 1942, „Herbstausstellung
im

VBK“ 1942, „Weihnachtsausstellung des VBK“ 1942, „Frühjahrsausstellung des VBK“
1943,

„Gäste des VBK“ 1943, „Bilder Berliner Künstler aus dem Wartheland im VBK“ 1943,
„Sommerausstellung des VBK“ 1943

Berlin, „Kunstaussstellung in Berlin“, Nationalgalerie, Hilfswerk für deutsche bildende Kunst in der

NS - Wohlfahrt“ Nov. / Dez. 1941

Berlin, „Kunstaussstellung im Rathaus Charlottenburg“, 1942

Berlin, „Gau - Ausstellung Niederschlesischer Kunst“ im Schloß Niederschönhausen

Okt. / Nov. 1942 veranstaltet vom „Kunstverein Niederschlesien e.V.“
und dem Kunst - Dienst

Berlin, „Das Meer. Bilder deutscher Maler“ 1942

Berlin, „Zusammenkommen, um von den Künsten zu rasonnieren“, „Akademie der Künste Berlin“ 1991

Berlin, „Emil Nolde in der Südsee“, Brücke - Museum , 1.3 – 26.5.2002, Magdalena M. Moeller (Hrsg.)

Breslau, „Ausstellung Schlesischer Gebrauchsgraphiker“ 1920

Breslau, „Kunstaussstellung im Ausstellungsgebäude“ Juli/ August 1920

Breslau, „Katalog der Gemälde u. Skulpturen“, 6. Auflage, 1926

Breslau, „Museum der bildenden Künste, Die Neuerwerbungen 1919 – 1928“, 1928

Breslau, „Deutsche Kunst in Schlesien 1850-1934“ 1934

Breslau, „Deutsche Kunst in Schlesien“ 1934

Breslau, „Graphik-Ausstellung“, Schlesisches Museum der bildenden Künste, April 1938

Breslau, „Die Kunstsammlungen in Breslau“ 1938

Breslau, „10. Niederschlesische Kunstaussstellung“ Sept. / Okt. 1943, Museum der bildenden Künste, unter Schirmherrschaft des Gauleiters von Niederschlesien, veranstaltet vom „Kunstverein Niederschlesien“

Darmstadt, „2. Ausstellung der Freien Vereinigung Darmstädter Künstler“ 1899“

Darmstadt, „Jubiläumsausstellung“ für Eugen Bracht, Festschrift zur Feier seines 70. Geburtstages,

veranstaltet von der "Freien Vereinigung Darmstädter Künstler" 1912

Darmstadt, „Eugen Bracht, 1842 - 1921, Landschaftsmaler im wilhelminischen Kaiserreich“
1992

(mit Bibliographie)

Düsseldorf, „Große Kunstaussstellung Düsseldorf“ 1911 (Katalog der Aquarellausstellung),
1913, 1926, 1937

Düsseldorf, „Große Berliner Kunstaussstellung“ 1917

Düsseldorf, „Kunstaussstellung zum Jubiläum“ 1925

Düsseldorf, „Deutsche Kunst“ 1928

Leipzig, „B. G. Teubners Künstlerischer Wandschmuck für Haus und Schule,
Künstlersteinzeichnungen“ 1914

München, Münchener Jahresausstellung im Glaspalast: 1902,03, 04, 05 (9. internationale Aus.),
06,

07, 08 (Jubiläumsaus.), 09 (10. internationale Aus.), 1910, 13 (11. internationale
Aus.)

München, „1. Gesamtausstellung München, Neue Kunst 1912 (Secession u. Moderne)

München, „Winterausstellung“ 1913

München, „Sommerschau“ 1914, Gemälde der Impressionisten und Expressionisten

München, „Münchener Kunstaussstellung im Glaspalast“ 1917,18

München, „Allgemeine Kunstaussstellung im Glaspalast 1926

München, „Kunstaussstellung im Glaspalast“ 1927, 1928, 1929

München, „Deutsche Kunstaussstellung im Glaspalast“ 1930

München, „Kunstaussstellung im Glaspalast 1931 (Ausstellung der Künstlergenossenschaft und
Ausstellung im Deutschen Museum)

München, „Kunstaussstellung in München 1932 im Deutschen Museum“

München, „Staatliche Kunstaussstellung München“ 1933

München, „Große Münchener Kunstaussstellung“ 1934, 1935

München, „Große Deutsche Kunstaussstellung in München“ 1937

Zeitungen / Zeitschriften

- „*Berliner Börsenzeitung*“, 1. Juli 1930, „75 Jahre B. B., Teil I, Feuilleton der B.B.von Franz Köppen; Teil II von Paul Westheim, Berlins Entwicklung zur Kunststadt, Berlin 1930
ebd.: Nr. 512, Mittwoch, 31.10.1928; Kunstsalon Schulte
ebd.: Nr. 142, Montag, 25.3.1929; Kunstsalon Schulte: u.a. Mitglieder der „Zunftstätte“: Johannes Hänsch
ebd. 15. 5.1929, Unterhaltungsbeilage; „100 Jahre Berliner Kunst im Ausstellungspalast“, III
„Die Ernte der Toten“: u.a.: Eugen Bracht, Albert Hertel
ebd.: 18.5.1929, Unterhaltungsbeilage; „100 Jahre Berliner Kunst im Ausstellungspalast“, IV
„Die Lebenden“: u.a. :Johannes Hänsch
- „*Berliner Lokalanzeiger*“, 24.8.1929; „Berliner Landschaftler, Sommerausstellung bei Schulte“Kunstsalon Schulte: „Künstlerbund Block“
- „*Berliner Morgenpost*“, Nr. 295, Dienstag, 10. 12.1935, Dritte Beilage; „Künstler in Not“ im Berliner Rathaus, 10. Weihnachtsausstellung, u.a.: Fritz Wildhagen
ebd. Nr. 299, Sonnabend, 14.12.1935, 1. Beilage; Weihnachtsausstellung
ebd. Bunte Seiten, Sonntag, 13. 2.1972, S. 32, „Maler sehen ihr Berlin.Das Tor war offen und die Potsdamer 24 Kilometer lang“: u.a zu Johannes Hänsch, mit Abbildung
- „*Berliner Tageblatt*“, 14 Juli 1905. Artikelverfasser: Henry Thode, Deutsche Kunst
- „*B.Z. am Mittag*“, 9.12.1912; „Das Berliner Meisteratelier für Landschaftsmalerei“: zurWahl des neuen Vorstehers im Meisteratelier für Landschaftsmalerei
- „*Handelsblatt*“, Jahrgang 27, Nr. 75, 18.4.1972, S. 13: Ausstellung der Galerie paffrath
„Topographische Motive in der Malerei“: u.a. Johannes Hänsch
- „*Kunst für Alle*“, Bruckmann, München (Nachfolger der Zeitschrift ist in Zusammenlegung mit „Dekorative Kunst“ die Zeitschrift „Die Kunst“ ab 1920)
- „*Kunstwart*“, 1914
- „*Kunstwelt*“, Die; Monatsschrift für die bildende Kunst: I, 1911/12; II, 1912/13; 1913/14,III
- „*Kunst und Antiquitätenrundschau*“ 43/1935, S. 207: Johannes Hänsch (Abb.); 49 (1941), S.69: Johannes Hänsch (Abb.)
- „*Kunst und Künstler*“. Illustrierte Monatsschrift für Kunst und Kunstgewerbe, Redaktion Emil Heilbut und Cäsar Flaischlen, Berlin 1903 - 1933 (Jg 1 - 32): Jahrgang IV, 1906, V 1907, VI 1908
- „*Niederschlesische Tageszeitung*“, amtl. Blatt der NSDAP und aller Behörden bis 19.1.1945: Nachfolger des Liegnitzer Tageblatt; mit Regionalausgaben für Kreis Goldberg, Jauer, Lübben, darin: Der Praktikus; Niederschlesischer Sonntagsbote.

„*Neue Rundschau*“; Aufsätze Karl Schefflers ab 1911

„*Tägliche Rundschau*“, 7.5.1906; Artikel v. H. Thode zur Moderne; ebenfalls 1906: Artikel von Willy Pastor über die Berliner Sezession

„*Vossische Zeitung*“, 21. 5. 1896

„*Völkischer Beobachter Berlin*, 12.12.1934, „Künstler in Not, Weihnachtsausstellung im Berliner Rathaus“, u.a.: Johannes Hänsch
ebd., 21.5.1935; „Schlesische Kunstausstellung“ im Verein Berliner Künstler; „Kollektivausstellung Johannes Hänsch“

„*Westermanns Monatshefte*“, Bd 115/1, September 1913. „Friedrich Kallmorgen“

Dokumente

UdK Archiv Berlin, Bundesallee, vormals Hochschule der Künste Berlin HSB 9,
Hochschularchiv, Bestand Königlich akademische Hochschule für die bildenden Künste:

- Bekanntmachung über die Einrichtung der „Adolf – Ginsberg – Stiftung“ am 28.7.1884 (1884 – 1920), Vorsitzender des Kuratoriums und Direktor der königlichen akademischen Hochschule für die bildenden Künste A. V. Werner
- Einverständniserklärungsformular der königlich akademischen Hochschule für die bildenden Künste in Berlin, Charlottenburg; Genehmigung Friedrich Kallmorgens vom 13.3.1902, dass sein Schüler Kurt Albrecht 3 Werke zur öffentlichen Ausstellung bringt
- Einverständniserklärungsformular der königlich akademischen Hochschule für die bildenden Künste in Berlin, Charlottenburg; Genehmigung Prof. Paul Vorgangs vom 14.3.1908 und handschriftlich zugefügte Einverständniserklärung des Direktors v. Werner, dass Kurt Albrecht ein Stillleben öffentlich zur Ausstellung bringt.
- Bekanntmachung des Präsidenten der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin, Potsdamerstraße 120 über die „Stiftung der Stadt Charlottenburg“ vom 8.3.1904
- Dankschreiben der Kunsthandlung Eduard Schulte vom 19. Mai 1896 an die Königlich akademische Hochschule für die bildenden Künste für die Überlassung von 200 Dauerkarten für die Ausstellung früherer und jetziger Landschaftsschüler der Akademie

Archiv der Akademie der Künste Berlin, Hanseatenweg:

- Brief des Ministers der geistlichen, Unterrichts- und Medicinal – Angelegenheiten vom 18.10.1901 an den Präsidenten und Senat der Königlichen Akademie der Künste, Sektion der bildenden Künste über die Ernennung Prof. Albert Hertels zum Vorsteher des akademischen Meisterateliers für Landschaftsmalerei
- Briefwechsel des Präsidenten mit dem Vorsteher des Meisterateliers für Landschaftsmalerei A. Kampf 4.12., 20.12. und 24.12. 1912

- Brief des Ministers der geistlichen und Unterrichts – Angelegenheiten an den Präsidenten der königlichen Akademie in Berlin betreffs dreier Vorschläge zur Besetzung des Vorsteherpostens für das Meisteratelier für Landschaftsmalerei vom 26. 3. 1912
- Brief der königlichen Akademie der Künste in Berlin an Frau Professor Hertel, 6. 11. 1913 und 17. 11.1913
- Brief des Präsidenten der königlichen Akademie in Berlin an die Meisterschüler C. Krafft, R. Hacke, K. Albrecht vom 2.1. 1914 mit Benennung des neuen Vorstehers des Ateliers für Landschaftsmalerei Ulrich Hübner
- Brief des Präsidenten der königlichen Akademie der Künste vom 6.1.1914 an Herrn Johannes Hänsch anlässlich der Räumung des Meisterateliers

Bruno Richter, Breslau I, Hof – Kunsthandlung S.M. des Kaisers, gegr. 1879:

- Brief Bruno Richters an Herrn Kunstmaler Joh. Hänsch, Berlin vom 27.10.1904

Standesamt Kreuzberg von Berlin:

- Geburtsurkunde Nr. 1071 vom 30. 6.1875 mit der Anzeige der Geburt von Johannes Hänsch am 24.6.1875
- Sterbeurkunde vom 5.6.1945, Berlin – Buch über den Tod des Kunstmalers Johannes Hänsch am 29.4.1945 im Städtischen Krankenhaus in Berlin - Buch

Privatbesitz:

- Urkunde der Königlich akademischen Hochschule für die bildenden Künste zu Berlin für den Studierenden, Maler Johannes Hänsch über die Anerkennung der Leistungen und Fortschritte im Landschaftsatelier vom 19.7.1902
- Urkunde der Königlich akademischen Hochschule für die bildenden Künste zu Berlin für den Studierenden, Maler Johannes Hänsch über eine wiederholte Anerkennung für seine Leistungen und Fortschritte einschließlich einer Prämie von 250 Mark vom 18. Juli 1903
- Preisurkunde vom 16. Juli 1904 des Direktors und des Lehrer – Kollegiums der Königlich akademischen Hochschule für die bildenden Künste über 400 Mark für Johannes Hänsch im Landschaftsatelier von Professor Kallmorgen
- Ernennungsurkunde zum Studierenden der Königlichen akademischen Hochschule für die bildenden Künste in Berlin, Johannes Hänsch
- Ernennungsurkunde Johannes Hänschs vom 25. 11.1911 zum Meisterschüler der Königlichen Akademie der Künste
- Brief A. Kampfs, Präsident der Königlichen Akademie der Künste in Berlin vom 7.4. 1908 an Herrn Maler Johannes Hänsch, Journ.-Nr. I 1044 über den Senatsbeschluss einer Studienunterstützung von 105 Mark aus den Zinseinnahmen der „Stadt – Charlottenburg – Stiftung“
- Gedicht „Studienreise mit Johannes Haensch nach Fischbach/Riesengebirge im August 1925“
- Ausstellungskatalog „Pankower Künstler“ im Schloss Niederschönhausen unter Leitung Johannes Hänschs und Mitarbeit Paul Kuhfuß vom 19.5 – 16.6. 1935
- Ausstellungskatalog „Kunst – Ausstellung „Malerei, Graphik, Plastik“ im Schloss Schönhausen, 10. Dezember 1939 – 1. Februar 1940 vom „Künstlerbund Berliner Norden e.V.
- Ausstellungskatalog „Kunst – Ausstellung „Malerei und Graphik, Plastik“ in Pankow, Wollankstraße 132, 9. – 31. Oktober 1942 oder 1943, Knabenschule vom „Künstlerbund Berliner Norden e.V.“, Berlin – Pankow, Neue Schönholzer Straße 9
- Brief Johannes Hänschs vom 12. Juli 1944 an seine Schülerin Frau Richter
- Brief Johannes Hänschs vom 17.1. 1945 an seine Schülerin Frau Richter
- Gesprächsprotokoll Frau Dieling, 22.2.1993, Galeristin
- Gesprächsprotokoll Frau Wunderlich, 2.3. 1993, Mitarbeiterin im „Verein Berliner Künstler“
- Gesprächsprotokoll Frau Ernst, geb. Buttkus, 10.7.1993
- Gesprächsprotokoll Frau Hänsch, 26.9.1993
- Gesprächsprotokoll Herr Hänsch, 11.10.1993
- Gesprächsprotokoll Herr Dr. Herzberg, Oktober 1993
- Gesprächsprotokoll Herr Lehmann-Brauns, 21.7.1997
- Gesprächsprotokoll Frau Lehmann-Brauns, August 1997

Danksagung

Diese Arbeit wäre ohne die freundliche und intensive Hilfe Berliner Archivare, Bibliotheksmitarbeiter und Verwaltungsbeamte nicht möglich gewesen. Sie unterstützten mich bei der gewichtigen Recherche zahlreicher Kataloge, Manuskripte und Dokumente. Insbesondere den Mitarbeitern des Archivs der Universität der Künste Berlin möchte ich meinen Dank für die Erlaubnis aussprechen, viele Stunden in ihren Unterlagen forschen zu dürfen.

Den Halt gebenden Rahmen für meine langjährigen Forschungen boten mir die vielseitigen, wissenschaftlichen Ansätze zur Landschaftsdarstellung in Deutschland des Kunsthistorischen Instituts der Freien Universität Berlin und der Universität der Künste Berlin. Mein besonderer Dank gilt den Professoren Dr. H. Börsch – Supan und Dr. A. Haus; konstruktive Kritik, fruchtbare Diskussionen und zahlreiche Hinweise haben mir über manche Schwierigkeit hinweg geholfen. Initiierte Gesprächskreise, wie zuletzt das Doktorandencolloquium von Prof. Dr. Haus, boten mir ein außerordentliches Spektrum an Gedankenansätzen.

Mein anhaltender Dank gilt den Eigentümern von Werken Hänschs, die mir ermöglichten, seine Werke im Original kennen zu lernen und zu untersuchen. Insbesondere die zuvorkommende, unkomplizierte Ausleihe mehrerer Werke hat mir die Arbeit sehr erleichtert. Auch wenn auf Wunsch hier keine Namen genannt werden können, möchte ich ausdrücklich allen Zeitzeugen danken, die mir die Persönlichkeit Hänschs näher bringen konnten; ohne ihre einfühlsamen Berichte und die Überlassung von Zeitdokumenten wäre es nicht möglich gewesen, in diesem Umfang Abbildungsmaterial in der Arbeit einzubringen.

*Tabellarischer Lebenslauf***BARBARA MAENNIG****1. Persönliche Daten:**

* 13.03.1961

Berlin

ledig, 3 Kinder: Marie Stine *22.11.1988, Camille *12.03.1991,
Aljoscha Ole *07.09.1995

Anschrift: Ratsweg 4, 14480 Potsdam, Telefon: 0331/ 6001048

2. Schulausbildung:

1967-1972

Grundschule in Berlin

1972-1979

Gymnasium in Berlin, Abitur

3. Akademische Ausbildung:

SS 1980

Immatrikulation in Berlin
Hochschule der Künste (Bildende Kunst),
Freien Universität (Französisch),
Technische Universität (Italienisch)

SS 1984

1.Staatsexamen Bildende Kunst

1984/85

Gaststudium an der Ecole des Beaux-Arts, Ville de Brest
(Kopien in der Anlage)

SS 1986

1.Staatsexamen Französisch

WS 1986

Immatrikulation an der Freien Universität Berlin, Kunstgeschichte

9.5.1989

Ablegung der Zwischenprüfung im Fach Kunstgeschichte

WS 1990

Erfüllung der Verpflichtungen des Hauptstudiums
in Kunstgeschichte an der Freien Universität Berlin

4. Stipendien Berufliche Tätigkeit

| | |
|-----------------------|---|
| Sommer 1982 | Stipendiantin des Staates Italien, sprachliche und kunstwissenschaftliche Studien in Verona (Gutachter: Prof. M. Beelke, TU Berlin) |
| SS 1982 – WS 1984 | Tutorin der Kunstwissenschaft, Hochschule der Künste Berlin, FB 11 (Prof. Dr. Hinz) |
| Schuljahr 1984/85 | Fremdsprachenassistentin in Brest, Frankreich am ‚Collège et Lycée de Kérichen‘; Grundstufe, Sekundarstufe I ,II (Vorbereitung auf den Hochschulzugang) |
| Mai 1987 – Feb.1989 | Referendarin an der Fontane- Oberschule, Sek I in Berlin-Tiergarten 2. Staatsexamen in Bildender Kunst und Französisch, Note „gut bestanden“ (Kopie des Zeugnisses in der Anlage) |
| Mai-Sept. 1990 | Führungen am Brücke Museum, Berlin (französisch, deutsch) |
| Nov.1991-Jan.1992 | Lehrerin zur Anstellung in Zehlendorf |
| Jan.1992 | Lehrerin zur Anstellung in Schöneberg |
| Seit Juli 1992 | Lehrerin zur Anstellung an der Staatlichen Europaschule für Italienisch, Finow-Schule in Schöneberg |
| Aug. 1992 – Juli 1994 | Delegation zum „Pilotprojekt des Senators für Schule <i>Museum für Schüler</i> “; fachdidaktische Konzeptentwicklung, Planung und Durchführung von Schülerprojekten und Lehrerfortbildungen in der Berliner Museumslandschaft |
| Seit Juni 1993 | Planung und Durchführung künstlerischer <i>Werkstätten für Schöneberger</i> (seit 2002 auch für Tempelhofer) <i>Schüler</i> , Ausstellungskonzeption, Abfassung von fachdidaktischen Anleitungen und Projektkurzbeschreibungen; Lehrerfortbildungen Bildende Kunst an der Finow – Schule |
| SS 1994 - SS 1997 | Lehrauftrag an der Hochschule der Künste Berlin, Fachbereich Bildende Kunst: Fachdidaktik Kunst, Vorbereitung der Unterrichtspraktika in Theorie und Praxis (Schwerpunkte: Zielsetzungen des Unterrichts, ökonomische Realisation des Personal- und Materialmanagements) |
| Seit August 1994 | Mitarbeiterin der Jugendkunstschule Schöneberg in Abordnung des Landesschulamtes von Berlin; Planung und Durchführung künstlerischer Projekte für Schüler Grundschule, Sekundarstufe I / II, Vermittlung projektorientierter theoretischer und praktischer Grundlagen an begleitende Lehrkräfte |
| Seit Januar 1996 | Referendarausbildung (1996 - 1998, 2000, 2001 – 2003) im Fach Bildende Kunst; Anleitung von Praktikanten der Universität der Künste in schulischer Praxis des Fachs Bildende Kunst |
| Februar 1996 | Berufung in den Vorstand der Jugendkunstschule Schöneberg |

6. Veröffentlichungen

- (1) B. Maennig (1992/ 93), ‚Landschaft Meer‘, ein Projekt im Fach Bildende Kunst in der Neuen Nationalgalerie Berlin innerhalb des Pilotprojektes des Senators für Schule, Jugend, Sport „Museum für Schüler“
- (2) B. Maennig (1993/ 94), ‚Zwei Projekte im Fach Bildende Kunst im Kunstgewerbemuseum Berlin‘ innerhalb des Pilotprojektes des Senators für Schule, Jugend, Sport „Museum für Schüler“
- (3) M. Aurich, M. Berking, H.-J. Grabka, B. Maennig, I. Muenk-Stahl, C. Rinklake, M. Schmitz (1994), Leben lernen, Schule und Museum in: Geschichte, Erziehung, Politik Juni 1994, Pädagogischer Zeitschriften Verlag Berlin
- (4) B. Maennig (1995), ‚Schatzkästchen, eine Versuchung der Sinnlichkeit‘ in: Senatsverwaltung für Schule, Berufsbildung und Sport (Hg.), Jugend mit Zukunft, Teilprogramm ‚Museum gegen Gewalt‘, Berlin
- (5) B. Maennig (1998), ‚Schatzkästchen – eine Anleitung Kostbares zu verwahren in: Museumspädagogischer Dienst Berlin in Zusammenarbeit mit der Senatsverwaltung für Schule, Jugend und Sport und dem Außenamt der Staatlichen Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz (Hg.), Schule und Museum, Vom Nutzen des Museums für die Schule, Schibri – Verlag, Milow
- (6) B. Maennig (2000), ‚Scherenschnitt‘, in: Ausstellungskatalog ‚Kunstwerkstätten der Schöneberger Schulen‘ und der Jugendkunstschule Schöneberg November 2000, Veranstalter u. Hg. Bezirksamt Schöneberg und Landesschulamt Berlin Außenstelle Schöneberg (weitere Beiträge: Ausstellungskataloge 1994 – 1999)
- (7) B. Maennig (2002), ‚Bildende Kunst in der Staatlichen Europaschule Finow – Schule‘, Berlin, Katalog innerhalb des Europäischen Comenius – Projektes zum interaktiven Austausch Europäischer Schulen im Auftrag der Comenius- Beauftragten, mehrsprachig