

Hans Hartung

Fait le 29.7.1989

Bilder eines Tages

works from a day

Peintures d'une journée

Galerie Fahnemann
Berlin

Zur Dialektik zwischen primärer Geste und systematischer Kritik

Hans Hartung gilt als einer der Pioniere der gestischen Malerei in Europa – einer Spielform der expressiven oder lyrischen Abstraktion der 50er-Jahre des vergangenen Jahrhunderts. Als erster internationaler Stil beherrschte diese ein Jahrzehnt lang diesseits und jenseits des Atlantiks die Kunstwelt. Doch wurde sie schon in den 60er Jahren von der Pop Art, der Minimal- und Konzeptkunst aus dem Rampenlicht verstoßen. Der Umschlag war radikal: Die Malerei wurde bald als hoffnungslos überholt angesehen, und der damit assoziierte, heroische Aspekt des Künstler-subjektes wurde geradezu lächerlich gemacht. Erst etwa eine Generation später konnten einige der Maler der 50er Jahre an einem, meist posthumen Comeback beginnen – unter ihnen Hartung. Inzwischen hatte sich das Bewusstsein durchgesetzt, dass in der Kunst der Fortschritt nicht immer gradlinig verläuft und dass man durchaus noch malen konnte. Doch blieb Hartung kunsthistorisch den 50er Jahren zugeordnet, obwohl er bis 1989 gelebt hatte und bis zuletzt höchst produktiv gewesen war. An anderer Stelle habe ich ihn als Fallstudie für die notorische Überfälligkeit kunsttheoretischer Kategorien vorgestellt¹, denn der Fall Hartung bietet ein ausgelesenes Beispiel für die Unvereinbarkeit einerseits des ‚Bildes‘, das die (Kunst)-Öffentlichkeit von einem Künstler hat und das meist zeitgebunden ist, mit andererseits dem tatsächlichen künstlerischen Inhalt, der durchgängigen Kohärenz eines Werkes, dessen Bezug zu seiner Epoche weiter reicht und tiefer greift als Stereotypen. Erst von einem zeitlichen Abstand her kann man erkennen, dass ein künstlerisches Werk und dessen öffentliches Imago jeweils eine Eigendynamik hat. Deshalb müssen beide auch separat betrachtet werden. Nur so lässt sich der Kern, um den herum sich das Werk entwickelt, von dessen zeitgebundenen Interpretationen scheiden. Damit sei nicht gesagt, dass kunsttheoretische Kategorien rundheraus nutzlos wären. Nur dürfen sie nicht als objektive Bezugsrahmen der Interpretation eines spezifischen Werkes übergestülpt werden.

Kategorien wie ‚Gestische Malerei‘ oder ‚Abstrakter Expressionismus‘ implizieren einen unmittelbareren, geradezu physischen Ausdruck im Malprozess, im Material oder in der Form. Bei der Inventarisierung von Hartungs Atelier nach seinem Tode kamen jedoch einige unvollendete Bilder ans Licht, die im Stadium der Konturzeichnung abgebrochen worden waren. Die scheinbar wilden Pinselschläge auf seinen berühmtesten Bildern vom Höhepunkt seiner Karriere in der zweiten Hälfte der 50er Jahre waren also vorgezeichnet worden, und selbst was wie unkontrollierte Ausrutscher einiger Pinselhaare erscheint war tatsächlich mit größter Akribie hineingemalt. Eine solch klassische Malmethode widerspricht in flagranter Weise dem gängigen Bild von einem expressionistischen, gestischen Maler, der sich doch direkt auf der Leinwand wild auslebt. Hätte Hartung seine gestische Malweise nur simuliert und wäre die mit dem Stil implizierte Unmittelbarkeit des Ausdrucks bei ihm eine Lüge gewesen? – Ganz sicher nicht, denn Hartung machte aus seiner Arbeitsweise kein Geheimnis: In einem Interview mit dem Kunstkritiker Roger Bordier betonte er damals schon, dass jedes Bildprojekt einer Reifezeit bedürfe und dass es dabei darauf ankäme, den Charakter spontaner Frische durch den Arbeitsprozess hindurch zu bewahren: „Den Eindruck unvorbereiteter Improvisation geben und doch einer überzeugenden Perfektion nachstreben. Das ist das wirkliche Problem der Technik.“²

Der Ort „unvorbereiteter Improvisation“ war bei Hartung seit seinen frühesten Anfängen das Zeichnen gewesen und das Malen derjenige, wo er „überzeugender Perfektion“ nachstrebte. Dies passte nicht ins Bild der Gestischen Malerei – des Stils von dem Hartung ja doch einer der Vorreiter war – und wurde bis vor noch gar nicht so langer Zeit unter den Teppich gefegt. Ein anderer Zeitzeuge, Roger van Gindertael, wusste ebenfalls von Hartungs Arbeitsmethode. In seiner Monographie über Hartung bezeichnete er sie als „dialektische“ und gab gleich auch das Rezept dafür, wie der Kunstbeschauber sie zu nehmen habe: „Versuchen wir also nicht, die Geheimnisse einer Technik zu kennen, die just dazu bestimmt ist, die Anstrengung und die sehr sorgfältige und oft langwierige Arbeit zu vertuschen, und die es Hartung ermöglicht, seiner Malerei die allergrößte Frische zu bewahren.“³

Ein Interpret, der die Arbeitsweise eines Künstlers nicht berücksichtigt, verzichtet auf ein wesentliches Element der Interpretation. Dies gilt umso mehr für die Interpretation der Werke von Hartung, der immer betont hat, dass Material und Instrument für ihn entscheidende Inspirationsquellen waren: „Hier schon [Hartung spricht von seiner Dresdener Schulzeit], wie auch später immer wieder, spielte die Entdeckung der Möglichkeiten eines Instrumentes ihre Rolle: Die Tinte und die Feder in der Schule ermöglichten mir das schnelle und flüchtige Zeichnen, oder eigentlich regten sie mich sogar dazu an. Dann entdeckte ich, dass ich auch den Rücken der Feder verwenden konnte und so viel verschiedenartigere Striche und vor allem auch kompakte Flecken erzeugen konnte – fast so wie auf den Holzschnitten der Expressionisten.“⁴ Dies könnte eine Beschreibung der Entstehung von Hartungs völlig abstrakten Tuschezeichnungen aus dem Jahre 1927 sein (siehe Seite 6) – vier Jahre nach seiner Schulzeit und während seiner frühen Lehrjahre im Wechsel zwischen Dresden, Paris und München (1925-1929). In Dresden und München hatte er Kurse über Techniken und Materialien des künstlerischen Schaffens bei Kurt Wehlte beziehungsweise Max Doerner besucht – beide Klassiker in diesem Gebiet. Die Präsenz von deren Publikationen sowie von verwandten Autoren – oft selbst verschiedener Neuauflagen derselben Bücher – in Hartungs Bibliothek zeugt von seinem dauerhaften Interesse an diesem Thema.⁵ Inwiefern kann uns aber Hartungs Interesse an Materialien und Techniken über seine Arbeitsweise erhellen? – Nun zunächst einmal insofern als er sehr gut wusste, welches Material für welche Technik am besten geeignet war: Tusche, Bleistift und Pastell eignen sich am besten zur „unvorbereiteten Improvisation“, während Ölmalerei hierfür zu komplex und schwerfällig ist. Die eignet sich denn auch besser zur Perfektionierung. Die Arbeitsteilung zwischen Improvisation und Perfektionierung hatte aber auch andere, prosaischere Gründe: Hartung lebte bis kurz nach dem Zweiten Weltkrieg in großer Geldnot. Da Ölmalerei teuer war konnte er sich nicht erlauben, ein Bild zu verpfuschen.⁶

So kam die Arbeitsmethode, auf welche die unvollendeten Bilder schließen lassen, nicht aus heiterem Himmel fallen. Auch für sein früheres Werk gilt, dass es „für jedes große Gemälde ein kleines gibt, oder eine Skizze“,⁷ und dies lässt sich in Hartungs Atelier verifizieren. Gestisch arbeitete er nur in den Techniken und Materialien, die sich dafür am besten eigneten. Von den Resultaten wählte er dann die besten aus, um sie in Öl auf der Leinwand zu perfektionieren. Solange seine Improvisationen kleinformatig und in der Anzahl beschränkt waren, konnte er sie noch

nebeneinander legen um eine Auswahl zu treffen. Bei größeren Mengen und Formaten aber ergibt sich das Problem des Zugriffs, das dann Systematisierung erfordert. Das erste Anzeichen dafür war der Beginn mit einer systematischen Benennung seiner Bilder und Zeichnungen. Es scheint, als habe die erste umfangreichere Hartung-Monographie, die von Ottomar Domnick und Madeleine Rousseau im Jahre 1949 herausgegeben wurde, den Anstoß dazu gegeben.⁸ Die darin aufgenommenen Werke, auch diejenigen, die schon einen Titel hatten, sind dort nach einem stringenten Prinzip (um)benannt, wonach die Titel sich zusammensetzen aus einem Buchstaben für die jeweilige Technik, gefolgt von der Jahreszahl und einem Code. Auch die, in derselben Zeit einsetzende Markierung der für die Übersetzung auf Leinwand ausgewählten Pastelle mit ‚PU‘ (für ‚pastel utilisé‘) deutet darauf hin, dass Hartung seine „dialektische“ Arbeitsmethode nunmehr bewusster anwendete.

Ein weiterer Schritt zur Systematisierung vollzog sich ab Mitte der 50er-Jahre bei der Entstehung der Werkgruppe, welcher die unvollendeten Bilder zuzurechnen sind. Wieder waren gestische Zeichnungen der Ausgangspunkt, doch beschränkte Hartung sich nunmehr auf *einen* Werkzeugtypus, den chinesischen Tuschepinsel, und reduzierte die Geste auf schnelle und abrupte Striche. In nicht einmal drei Jahren machte er beinahe 3000 solcher Tuschezeichnungen (Katalog Seite 45-47). Einige wenige davon wählte er aus, um sie in verschiedenen Formaten und auf Hintergründen verschiedener Farben in Öl auszuführen – worunter einige seiner berühmtesten Bilder. Die systematische Reduktion der künstlerischen Mittel, die serielle Methodik und der schiere Umfang waren neu für Hartung und lassen auf seine Konzeptualisierung der, teils aus seiner Faszination für Werkzeuge und Materialien, teils aus der Not geborenen Arbeitsweise schließen. Etwa in der gleichen Periode nahm Hartung seinen ersten Assistenten in Dienst, der ihm bei der Realisierung dieser Bilder – möglicherweise bei der Erstellung der Vorzeichnungen – behilflich war, und der das Katalogisierungssystem für einen Oeuvre-Katalog entwarf, mit dessen Hilfe Hartung sich den Zugang zu seiner immer umfangreicher werdenden Produktion sicherte. Ende der 50er-Jahre stellte Hartung eine Bibliothekarin ein, die den Katalog bis ans Ende seines Lebens fortsetzte, und sein Umfang wuchs bis zu 110 Kanzleiordner an.

Dies alles brachte mich dazu, Hartung andernorts als Konzeptkünstler ‚avant la lettre‘ zu präsentieren, was ein wenig provokativ gemeint war, denn die 10 Jahre später einsetzende Konzeptkunst war ja gerade gegen den Abstrakten Expressionismus gerichtet.⁹ Immerhin, wenn bei Sol LeWitt die Idee zur Maschine wurde, die Kunst machte,¹⁰ dann waren bei Hartung der unmittelbaren, simplen Geste, der Spur einiger Handbewegungen, praktisch schon dieselbe Rolle zugefallen. Um die elementare Geste herum baute er sein gesamtes Oeuvre. Natürlich war Hartung nicht wirklich ein Konzeptkünstler, doch zeigt die retrospektive Analogie, wie wenig die Kunstgeschichte eine Geschichte des Fortschrittes einer jüngeren Generation über die ältere ist, und hebt so Hans Hartungs Werk aus die Epoche der 50er Jahre heraus.

Der größte Umschlag in Hartungs Werkentwicklung kam aber Anfang der 60er-Jahre, und hierin zeigt sich eine gewisse Ironie: Hartung begann erst wirklich direkt und gestisch auf der Leinwand zu agieren, als die Aufmerksamkeit der internationalen Kunstwelt sich schon wieder weg von

der Gestischen Malerei und hin zur Pop Art beziehungsweise zur Konzeptkunst zu verschieben begann; und wiederum waren neue Materialien und Techniken die Auslöser: Der Einzug im Jahre 1959 in ein neues, geräumigeres Atelier im Viertel des Parkes Montsouris eröffnete Hartung die Möglichkeit, in größeren Formaten zu arbeiten; und in den 60er-Jahren kamen neue chemische Farben (Vinyl- und Acrylfarbe) in den Handel. Beide sind leichter zu bearbeiten, trocknen schneller als Öl und erlaubten ihm, direkt auf der Leinwand zu arbeiten und schneller einzugreifen als das bei Ölbildern möglich ist. Bilder und Papierarbeiten gingen von nun an getrennter Wege, denn letztere waren nicht mehr nötig als Vorlagen für erstere.

Durch das direkte Arbeiten auf der Leinwand wurde die Notwendigkeit des Katalogisierens noch drängender, denn wie konnte sich Hartung anders den Zugriff auf die Resultate seiner gestischen Interventionen sichern, wenn sie auf großformatigen Bildern standen, die sich nicht nebeneinanderlegen lassen? Deshalb verwendete er von nun an auch Codes zur Markierung seines Qualitätsurteils und einer eventuellen Verwendbarkeit für später. Sie wurden auf dem Latte Rahmen der Bilder markiert, sodass man im Atelierdepot die jeweilige Einstufung auf den ersten Blick sehen konnte. Vor allem aber wurden seit den 60er-Jahren Malwerkzeuge zu den wichtigsten Inspirationsquellen. Im neuen Atelier ließ er sich eine Hochdruckspritze installieren, denn die neuen Farben konnten auch gespritzt werden. Diese technische Neuerung gab den Anstoß zu den ‚Wolkenbildern‘. Als er dann mit allerlei Werkzeugen in der noch nassen Farbe kratzte, entstanden die ‚Grattages‘. Anfang der 70er-Jahre, als Hartung vollauf mit dem Entwurf und der Konstruktion seiner Villa und seines Ateliers in Antibes beschäftigt war und weder Zeit noch Raum hatte, um an Bildern zu arbeiten, konzentrierte er sich auf die Lithographie. In der Folge verwendete er dann Lithographenrollen direkt auf der Leinwand. Anfang der 80er-Jahre bearbeitete er Leinwände mit Straßenbesen und gegen Ende seines Lebens bespritzte er sie mit Gartenspritzen.

Hartung hat noch viel mehr Werkzeuge verwendet. Die Erweiterung der Palette der Malerwerkzeuge war teils die Aufgabe seiner Assistenten. Neue Werkzeuge wurden auf kleinen Proben getestet. Mit der Zeit wurde das Arsenal der verwendeten Werkzeuge so umfangreich, dass auch hier eine Katalogisierung notwendig wurde: Werkzeuggruppen wurden fotografiert, mit einer Nummer neben jedem Werkzeug. Wenn Hartung ein bestimmtes Werkzeug verwenden wollte, dann wies er auf dessen Abbildung auf dem Foto, und die Assistenten wussten, wo sie es finden konnten.

Was ist nun der ästhetische Inhalt beziehungsweise die durchgängige Kohärenz im Werke von Hans Hartung? – Die Antwort ist eine doppelte: einerseits die primäre Geste, die immer der Ausgangspunkt seiner Arbeit war, und andererseits der kritische Abstand, den Hans Hartung immer wieder einbaute zwischen dem Ausgangspunkt und dem Endprodukt. Zunächst war es der zwischen seinen impulsiven Arbeiten auf Papier und deren akribischer Übertragung auf die Leinwand, danach das komplizierte System zur Rationalisierung des Arbeitsprozesses, das er zwischen seiner Impulsion und dem Endprodukt errichtete, und schließlich war es der physische Abstand des Werkzeuges zur Leinwand sowie der alltägliche Rhythmus und die Arbeitsteilung

zwischen den vorbereitenden Arbeiten der Assistenten, der Intervention des Künstlers, der Katalogisierung und die kritische Bewertung im nachhinein. Die Kohärenz ist aber auch schlichtweg sichtbar, wenn wir etwa neben die fünf Bilder, die in dieser Ausstellung zentral stehen, jene abstrakten Tuschezeichnungen aus seinen Lehrjahren halten. (siehe nachfolgende Beispiele)



Ohne Title
1927
Tusche auf Papier
ink on paper
10 x 7 cm



Ohne Title
1927
Tusche auf Papier
ink on paper
17,8 x 11,8 cm



Ohne Title
1927
Tusche auf Papier
ink on paper
12 x 7,2 cm



Ohne Title
1927
Tusche auf Papier
ink on paper
6,2 x 8,2 cm

Die Bilder sind alle an einem Tag entstanden, dem 29. Juli 1989. Hartung liebte die Zahl 29, denn im Jahre 1929, am Ende seiner Lehrjahre, hatte er seine Frau, Anna-Eva Bergman, geheiratet. Sie war zwei Jahre vor jenem Arbeitstag gestorben. Hartung sollte noch bis zum 7. Dezember des Jahres zu leben haben. In diesem, seinem letzten Lebensjahr ‚malte‘ Hartung 360 Bilder.

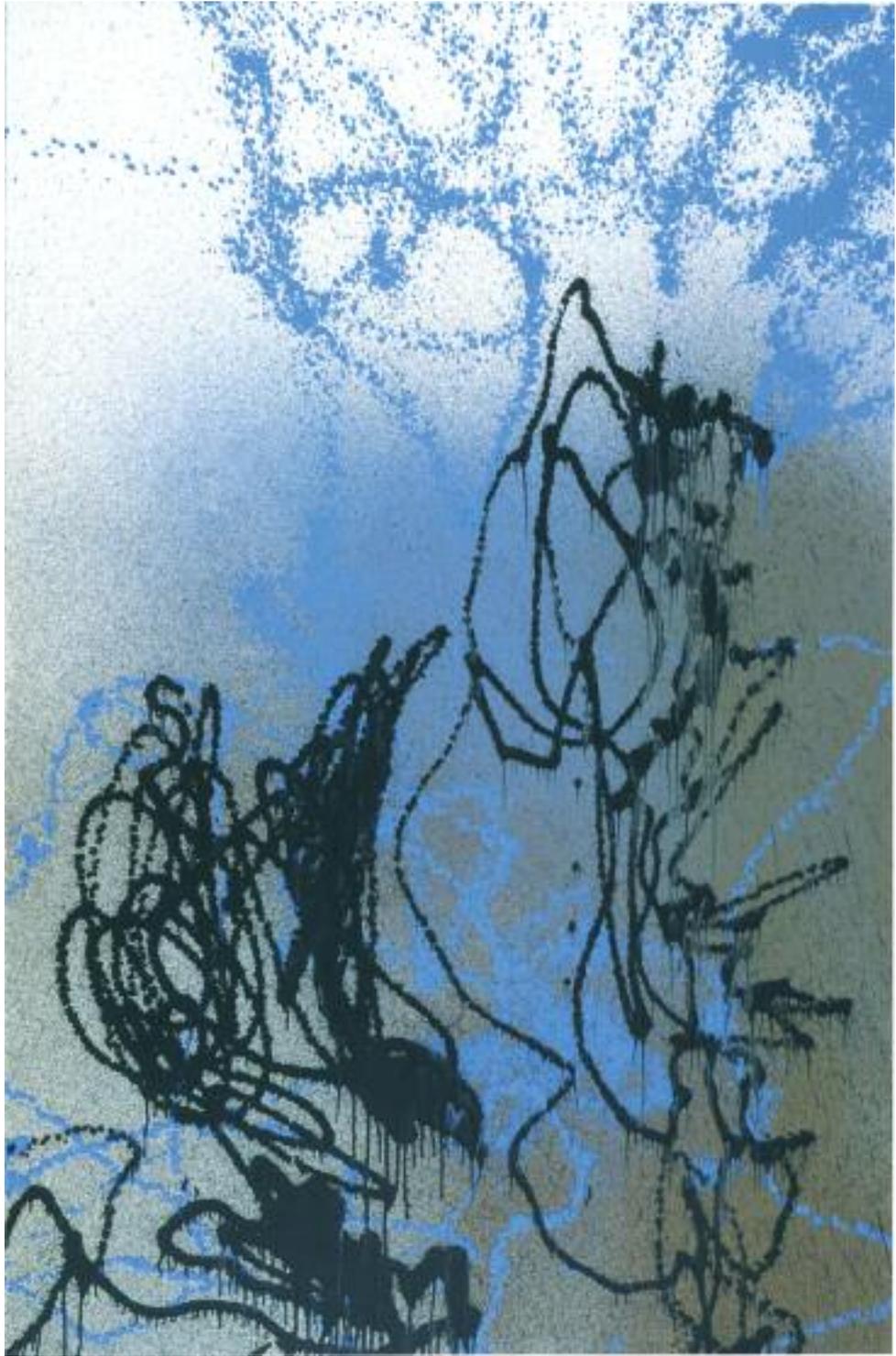
Franz-W. Kaiser

- 1 Franz-W. Kaiser, ‚Caducité des catégories dans la critique d’art : étude de cas’, in : Anne Pontégnie (Hrsg.), Hartung : 10 perspectives (5 Continents Éditions srl.: Mailand, 2006)
- 2 “Donner l'impression d'improviser sur-le-champ tout en imposant une perfection qui nous conquiert. Voilà le véritable problème technique;” Roger Bordier, 'L'art et la manière' in: Art d'aujourd'hui, Serie 5 Nr. 2 und 3, März-April 1954, Paris.
- 3 „Ne cherchons donc pas à connaître les secrets d'une technique qui a pour objet justement de ne pas laisser soupçonner l'effort et de ne pas montrer le travail très soigneux et souvent très long qui permet à Hartung de conserver à la peinture sa plus grande fraîcheur.” Zit. n.: Roger van Gindertael, Hans Hartung (Pierre Tisné, Éditeur: Paris, 1960), S.99 und S.89f.
- 4 „Ici déjà – comme tant de fois plus tard – la trouvaille de l'instrument a joué son rôle: l'encre d'école et la plume m'avaient permis ou incité plutôt d'abord au dessin rapide et cursif. Dans la suite je découvris que je pouvais aussi bien me servir du dos de la plume et obtenir ainsi des traits bien plus variés et surtout des taches compactes, comme en montraient des gravures sur bois des expressionistes.“ Zit. n.: Hans Hartung, Autoportrait: Récit recueilli par Monique Lefebvre (Éditions Grasset & Fasquelle: Paris, 1976), S. 36.
- 5 Max Doerner, Malmaterial und seine Verwendung im Bilde [1921], Stuttgart 1949/1969; Kurt Wehlte, Ölmalerei [1928], Ravensburg 1938; ders., Temperamalerei [1940], Ravensburg 1954; ders., Werkstoffe und Techniken der Malerei, Stuttgart 1964/67; aber auch: Xavier de Langlais, La technique de la peinture à l'huile suivie d'une étude sur la peinture acrylique, Paris 1959. Die Bibliothek wird von der Fondation Hans Hartung und Anna-Eva Bergman in Antibes bewahrt.
- 6 Daniel Abadie, ‚Les intuitions de Hans Hartung’, in: CIMAISE n°spécial Hartung, 21°année- n° 119-120-121, 1974, S. 55.
- 7 „Pour les grandes toiles existent toujours une petite toile, ou des esquisses, parce que j'avais si peu d'argent que je ne pouvais pas me permettre de gâcher une toile. . . . J'aime ce côté gestuel et qu'on sente que cela a été fait d'un seul trait, mais je ne pouvais pas me permettre de rater mon coup. Et quand on fait de grands gestes, on en rate deux sur trois.” Zit. n. Abadie, ebenda.
- 8 M. Rousseau et O. Domnick (mit Vorwort von J.J. Sweeney), Hans Hartung, Stuttgart (Domnick Verlag), 1949.
- 9 Franz-W. Kaiser, ‚Conceptuel avant la lettre’, in: Franz-W. Kaiser, Anne Pontégnie, Vincente Todoli, Hartung x 3 (Fondation Hans Hartung et Anna-Eva Bergman / Expressions contemporaines: Antibes, 2003).
- 10 „The idea becomes a machine that makes the art.” Zit. n.: Sol LeWitt, ‚Paragraphs on Conceptual Art’, in: Artforum (New York), Juni 1967.



Fait le 29.7.1989

T1989-K41 • 1989 • Acryl auf Leinwand *acrylic on canvas* • 195 x 130 cm





T1989-K39 • 1989 • Acryl auf Leinwand *acrylic on canvas* • 130 x 195 cm



T1989-K42 • 1989 • Acryl auf Leinwand *acrylic on canvas* • 130 x 195 cm





Fait le 6.12.1985



9 Arbeiten *9 works* jeweils *each*:
1985 • Acryl auf Karton *acrylic on cardboard* • 32,4 x 25 cm

Ohne Titel (1287-4)



Ohne Titel (1287-1)



Ohne Titel (1287-2)



Ohne Titel (1287-3)



Ohne Titel (1287-5)



Ohne Titel (1287-6)



Ohne Titel (1287-7)



Ohne Titel(1287-8)



Ohne Titel (1287-9)



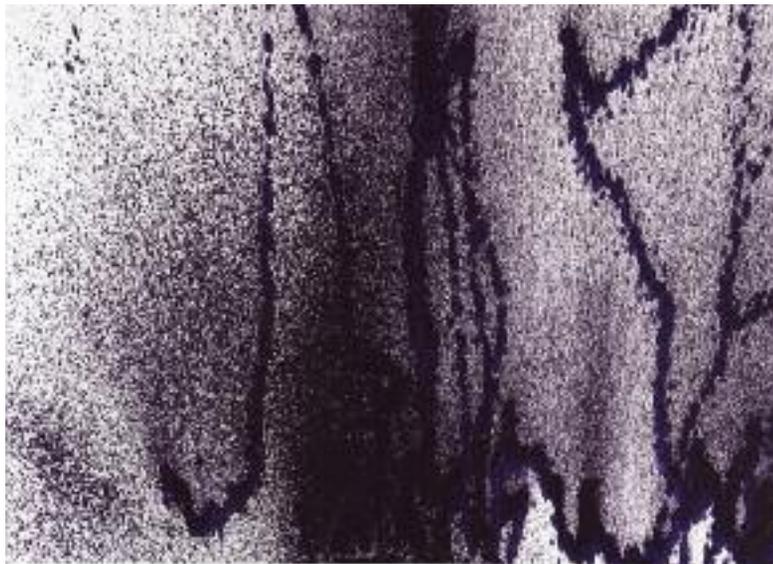
Ohne Titel (1287-10)

Bilder aus den Jahren 1986 - 1989
Works from the years 1986 - 1989
Travaux des années 1986 - 1989





Ohne Titel • 1986 • Acryl auf Karton *acrylic on canvas* • 74,6 x 104.5 cm



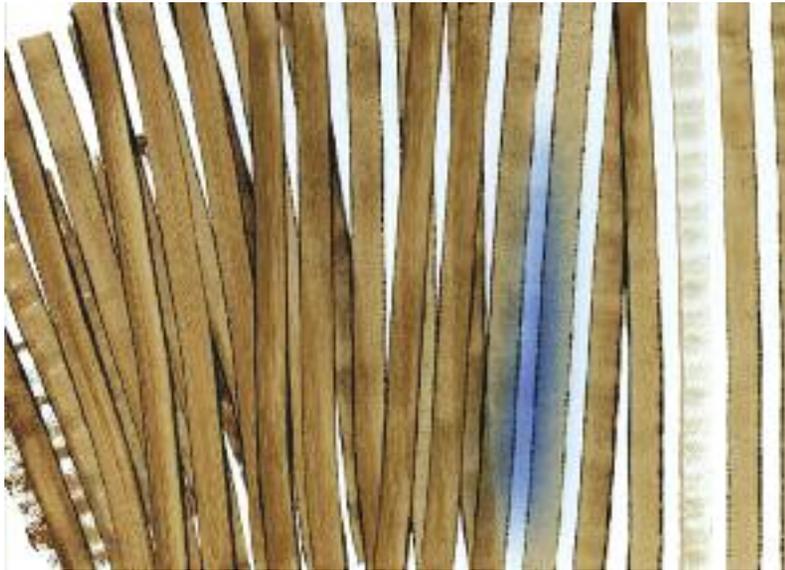
Weitere Arbeiten
Further works
D'autres travaux











T1985-E11 • 1985 • Acryl auf Leinwand *acrylic on canvas* • 154 x 250 cm





1575 - 96 • 1955 • Tusche auf Papier *ink on paper* • 19 x 12,3 cm
1753 - 73 • 1956 • Tusche auf Papier *ink on paper* • 19 x 12 cm
1753 - 81 • 1958 • Tusche auf Papier *ink on paper* • 19 x 12 cm
0753 - 308 • 1956 • Tusche auf Papier *ink on paper* • 19 x 12 cm



The Dialectics between Primary Gesture and Systematic Criticism

Hans Hartung is regarded as one of the pioneers of gestural painting in Europe – a variation of the expressive or lyrical abstraction of the 1950s. As a primary international style, it dominated the art world at both sides of the Atlantic for a decade. However, it was pushed out of the limelight in the 60s by Pop Art, Minimal Art and Conceptual Art. This turnabout was radical: painting was soon viewed as hopelessly out-of-date and the associated heroic aspect of the artist-subject was made to seem positively ridiculous. It was not until roughly a generation later that some of the painters of the 50s were able to start a comeback – posthumously in most cases – but they included Hartung. In the meantime, the realization has dawned that progress in art does not always follow a straight line, and that it is definitely still possible to paint. But in terms of art history, Hartung continued to be attributed to the 50s, although he lived until 1989 and was extremely productive to the last. In a different context I have presented him as a case study demonstrating the notorious delinquency of art-theoretical categories, for Hartung's case provides an ideal example of the incompatibility of the 'image' that the (art) public has of an artist, which is usually tied to a specific time, and an oeuvre's actual artistic content and enduring coherence. Here, the reference to the artist's epoch goes much further and has a much deeper foundation than stereotypes would suggest. It is only across the distance of time that we recognise how an artistic oeuvre and its public image have dynamics each of their own. That is why it is also necessary to examine the two separately. Only then is it possible to distinguish the heart around which an oeuvre develops from its time-oriented interpretations. I do not wish to imply that art-theoretical categories are completely useless. However, they should not be fitted over the interpretation of a specific work as objective frames of reference.

Categories like 'gestural painting' or 'Abstract Expressionism' imply a more direct, truly physical expression in the painting process, the materials or the form of the work. However, when creating an inventory of Hartung's studio after his death, some incomplete works came to light which had been abandoned at the stage of outline drawings. The apparently wild brush strokes of his most famous paintings dating from the height of his career in the second half of the 1950s were, therefore, pre-drawn; even what appears to have been an uncontrolled slip of some brush-hairs was actually painted in meticulously. Such a classical painting method flagrantly contradicts the customary image of a gestural, expressive painter who directly and even wildly realizes his deep personality onto canvas. Did Hartung merely simulate his gestural painting method; was the direct expression implied by his style a lie? – Certainly not, for Hartung made no secret of his approach to work: in an interview with art critic Roger Bordier he emphasized at the time that every painting project called for a maturing period and that it was all about maintaining the character of spontaneous freshness throughout the working process: "Giving the impression of unprepared improvisation and yet aiming for convincing perfection. That is the real problem of the technique."

In Hartung's case, from the very beginning the place of "unprepared improvisation" had been drawing, while painting remained the place in which he sought after "convincing perfection".

This did not fit into the image of gestural painting – of which style Hartung had been a pioneer – and so it was swept under the carpet until not long ago. Another contemporary witness, Roger van Gindertael, also knew of Hartung’s working method. In his monographic work about Hartung he describes it as “dialectic” and immediately also provides an indication of how the art viewer should take it: “So, let us make no attempt to understand the secrets of a technique that was specifically intended to hide the effort behind it and the careful, often painstaking working process; a technique that enables Hartung to retain the greatest freshness in his painting.”

Any interpreter who does not take the artist’s working method into account rejects an essential element of interpretation. This is especially true when interpreting works by Hartung, who always emphasised that the materials and the instruments were decisive sources of inspiration for him: “Here [Hartung is speaking of his school years in Dresden], as repeatedly later on, the discovery of an instrument’s possibilities played its part: at school, ink and pen allowed me to produce rapid, fleeting marks – in fact they even stimulated me to do so. Then I discovered that I could also use the back of the nib and so create many different lines and, above all, compact blobs – almost like on the woodcuts produced by the Expressionists.” This could also be a description of the genesis of Hartung’s completely abstract pen and ink drawings from 1927 (see page 6) – four years after his school days and during his early years of apprenticeship, when he was moving between Dresden, Paris and Munich (1925-1929). In Dresden and Munich he attended courses on the techniques and materials of creative art under Kurt Wehlte and Max Doerner respectively – both classic masters in this field. The presence of their publications, as well as those by related authors – often even different new editions of the same books – in Hartung’s library bears witness to his enduring interest in the subject. But to what extent can Hartung’s interest in materials and techniques shed light on his working method? – Well, first of all, insofar as he knew very well which material was most suitable for which technique: ink, pencil and pastels are best suited to “unprepared improvisation”, while oil painting is too complex and clumsy for that. In their turn, oils were more suitable for perfecting. But the division of work between improvisation and perfecting also had other, more prosaic reasons: until shortly after the Second World War, Hartung experienced a great shortage of money. As oil painting was expensive, he could not allow himself to spoil any of his paintings.

And so the working method indicated by the unfinished pictures did not arise out of the blue. With regard to his early work, it is also true to say that “for every large painting there is a small one or a sketch”, and this can be verified in Hartung’s studio. He only worked expressively using the techniques and materials that were suitable for such work. Later, he selected the best of the results in order to perfect them in oils on canvas. As long as his improvisations were small-format and limited in number, he could lay them down next to one another to make a choice. Larger numbers and formats, however, created a problem of access that called for some type of system. The first sign of this was a new, systematic naming of his paintings and drawings. It seems that the first extensive monographic work on Hartung, published by Ottomar Domnick and Madeleine Rousseau in 1949, may have been the motivation behind this. The works in it, including those that already had a title, are (re-) named according to a strict principle, whereby each title

comprises a letter signifying the technique, followed by the year, and a code. The mark of pastels selected for translation onto canvas that emerged at the same time, 'PU' (for 'pastel utilisé'), also indicates that Hartung was beginning to apply his "dialectic" working method in a more deliberate fashion.

One more step towards a complete system came into effect as from the mid 1950s with the production of the work group to which the unfinished pictures can be attributed. Expressive drawings were again the starting point, but now Hartung restricted himself to one type of tool, the Chinese ink-drawing brush, and reduced the gesture to rapid, abrupt strokes. In just under three years he produced almost 3000 such brush and ink drawings (see pages 45-47). He selected only a very few of them to be realized in oils – with various formats and on different coloured backgrounds –, but they include some of his most famous paintings. This systematic reduction of his artistic means, the serial method, and the sheer volume of work were new to Hartung and permit conclusions about his conceptualisation of the working method, born partly of his fascination with tools and materials, partly of necessity. In roughly the same period, Hartung employed his first assistant, who helped him to realize these pictures – possibly helping to produce outline drawings – and who designed the cataloguing system for a catalogue of the oeuvre. In this way, Hartung ensured that he would retain an overview of his increasingly extensive production. At the end of the 50s, Hartung employed a librarian, who continued the catalogue until the end of the artist's life; its volume grew to fill 110 registry files.

All this led me to present Hartung elsewhere as a conceptual artist 'avant la lettre'. It was intended in a slightly provocative way, as the Conceptual Art that emerged 10 years later was specifically directed against Abstract Expressionism. Still, while the idea became a machine to make art in Sol LeWitt's work, in Hartung's case this very same role had already been attributed practically to the direct, simple gesture; the trace of certain movements of the hand. He constructed his entire oeuvre around the elementary gesture. Of course Hartung was not really a conceptual artist, but this retrospective analogy shows that art history is by no means a story of the younger generation's progress beyond the older, and correspondingly lifts Hans Hartung's work out of the 50s as an epoch.

The biggest turnabout in the development of Hartung's oeuvre, however, came at the beginning of the 60s, which is a matter of some irony: Hartung only began to work in a truly direct, expressive way on canvas when the attention of the international art world was beginning to shift away from expressive painting and towards Pop Art or Conceptual Art. Once again, new materials and techniques provided the trigger: moving into a new, more spacious studio in Montsouris park district in 1959 gave Hartung the possibility to work with larger formats; and in the 60s new chemical paints (vinyl and acrylic) came onto the market. Both were easier to work with and dried quicker than oils, and so allowed him to work directly onto canvas and intervene more quickly into the work than is possible with oil painting. From this point on, his paintings and works on paper went their separate ways, as the latter were no longer necessary as models for the former.

This direct work onto canvas made the need for cataloguing even more urgent: how else could Hartung be sure of easy access to his expressive interventions when they were on large-format paintings and could not be laid down alongside each other? That is why, at this point, he began to use codes to indicate his judgement of quality and the possibility of subsequent utilization. They were marked on the paintings' wooden frames, so that it was possible for him to see his assessment of each work at a glance in the studio depot. But above all, as from the 60s, the tools of painting became one of his most important sources of inspiration. In the new studio it was possible to install a high-pressure spray, as the new types of paints could be sprayed. This technical innovation provided the stimulus for the 'Cloud Paintings'. When Hartung began to scratch into the still wet paint using all manner of tools, he produced the 'Grattages'. At the beginning of the 70s, when he was fully occupied with the design and construction of his villa and studio in Antibes and had neither time nor space to work on paintings, Hartung concentrated on lithography. Subsequently, he used lithographic rollers directly onto canvas. At the beginning of the 80s he worked on canvases using brooms, and towards the end of his life he sprayed them with garden sprinklers.

Hartung used many more tools. In part, the task of extending the artist's range of painting tools was given to his assistants. New tools were put briefly to the test. With time, the spectrum of instruments employed became so extensive that it was necessary to begin cataloguing here, too: groups of tools were photographed with a number beside each. When Hartung wanted to use a specific instrument, he pointed to its illustration on the photo and the assistants knew where it could be found.

So what aesthetic content or enduring coherence exists in Hans Hartung's works? – The answer is twofold: on the one hand, there is the primary expression that always formed the starting point of his work, and on the other hand, the critical distance that Hans Hartung repeatedly established between his starting point and the end product. Initially, this was the distance between his impulsive works on paper and their meticulous transfer onto canvas, later the complicated system to rationalise the working process, which he set up between his impulses and the end product, and finally, it was the physical distance between the tool and the canvas, and the division of labour between his assistants' preparatory work, the intervention of the artist, and retrospective cataloguing and critical assessment.

But the coherence is also quite simply visible; e.g. when we place those abstract brush and ink drawings from the apprenticeship years beside the five paintings central to this exhibition. Those paintings were all produced on one day, 29th July 1989. Hartung loved the number 29, for it was in 1929, at the end of his apprenticeship years, that he married his wife, Anna-Eva Bergman. She had died two years before that particular day of work. Hartung lived on until 7th December 1989. In this, the last year of his life, he 'painted' 360 pictures.

Franz-W. Kaiser

Impressum

Der Katalog erscheint anlässlich der Ausstellung in der Galerie Fahnemann von

Hans Hartung *Fait le 29.7.1989 - Bilder eines Tages*

The catalogue is published on the occasion of the exhibition in Galerie Fahnemann by

Hans Hartung *Fait le 29.7.1989 - works of one day*

Galerie Fahnemann

Fasanenstrasse 61 • 10719 Berlin

T +49 - (0)30 - 883 98 97

F +49 - (0)30 - 882 45 72

info@galerie-fahnemann.de / info@fahnemannprojects.com

www.galerie-fahnemann.de / www.fahnemannprojects.com

Herausgeber *published:* Galerie Fahnemann, 2012

Gestaltung *design:* Clemens und Jonas Fahnemann

Copyright: Galerie Fahnemann und Fondation Hans Hartung, Antibes

Copyright Text: Franz-W. Kaiser

Übersetzung: Lucinda Rennison

Druck: Spree Druck Berlin

Dank an: Mayen Beckmann
Nicola Bscher
Bernard Derderian
Prof. Dr. Wolf-Dieter Dube
Isabelle Fahnemann
François Hers
Dr. Brigitte Ibing
Dr. Franz-W. Kaiser
Jochen Kienbaum
Johanna Quandt
Marie-Noël Rio
Si und Dieter Rosenkranz
Antonio Sapone
Barbara Lambrecht-Schadeberg
Dr. Andreas Schalhorn
Christine Heubeck-Schlaeger
Oliver Schmidt
Prof. Dr. Hein Th. Schulze-Altcapenberg
Jean-Luc Uro
Dr. Eleonore Winter