



Hans Hartung in seinem Atelier / Hans Hartung in his studio, 1974
Foto / photo: François Walch

Hans Hartung
Malerei als Experiment

Werke Works 1962–1989

Hans Hartung
Painting as an Experiment

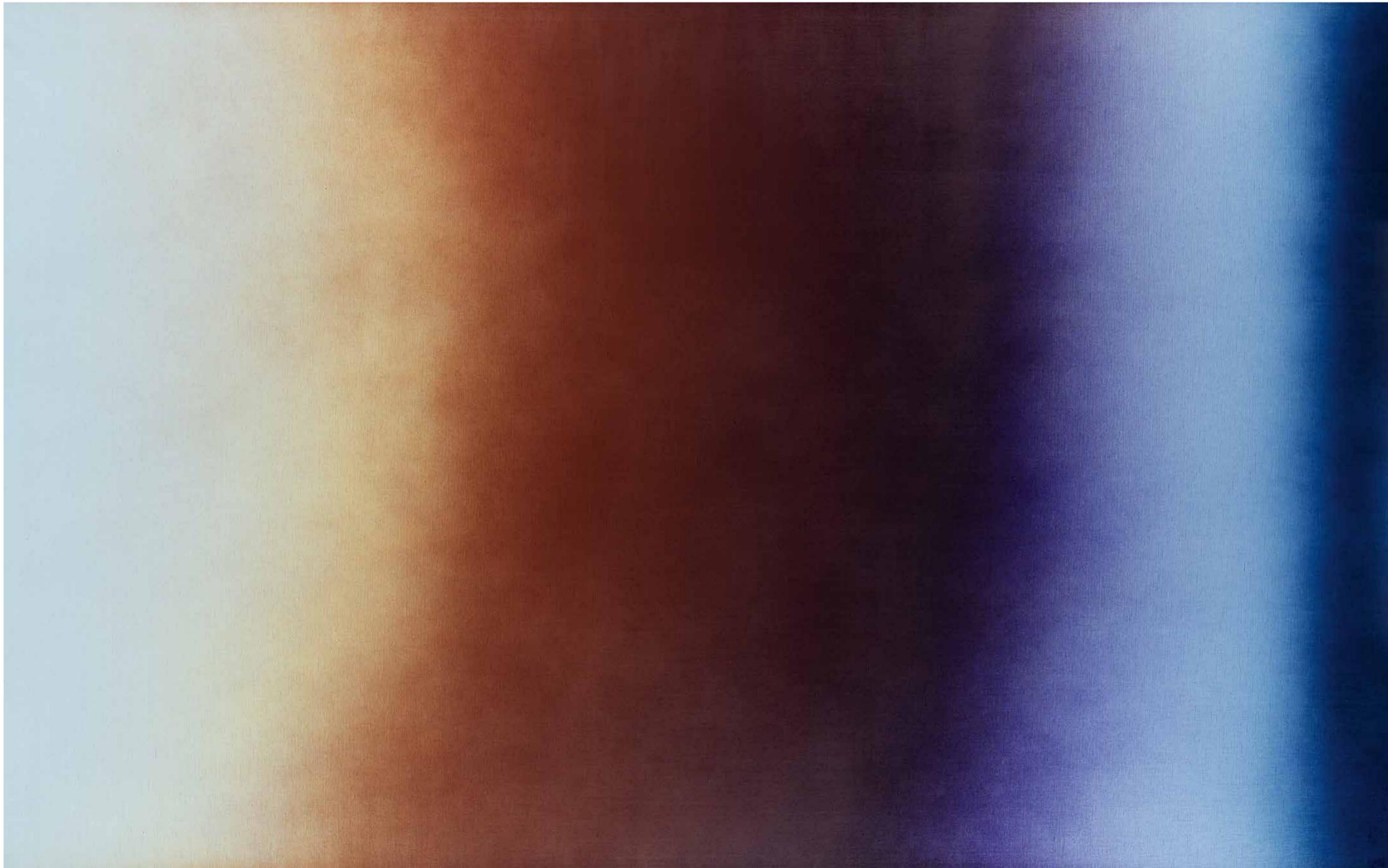
Kunstmuseum Bonn
WIENAND

Inhalt Contents

6	Vorwort Stephan Berg
8	Foreword Stephan Berg
10	Vorwort Thomas Schlesser
11	Foreword Thomas Schlesser
	Christoph Schreier
12	Das Bild als Ereignis – Hans Hartungs späte Gemälde
16	The Picture as an Event–Hans Hartung's Late Paintings
	Fabrice Hergott
20	Eine Erweiterung der Welt
24	An Enlargement of the World
29	Werke Works 1962–1989
	Katharina Grosse
100	Der Imker im Ausguss
101	The Beekeeper Sucked down the Drain
103	Anhang Appendix
104	Biografie
108	Biography
112	Ausstellungen (Auswahl)
	Exhibitions (Selection)
114	Bibliografie Bibliography
116	Verzeichnis der ausgestellten Werke
	List of Exhibited Works







Christoph Schreier

Das Bild als Ereignis – Hans Hartungs späte Gemälde

Im Herzen des weitläufigen, oberhalb des Stadtzentrums von Antibes gelegenen Wohn- und Atelierkomplexes, den Hartung 1973 mit seiner Frau Anna-Eva Bergman bezogen hatte, liegt ein großer, zu Hartungs Lebzeiten sommers wie winters auf 35 Grad aufgeheizter Swimmingpool, in dem er allmorgendlich seine Bahnen zog. Umgeben von der blockhaften Architektur seines Anwesens ermöglichte er dem durch eine Kriegsverletzung behinderten Künstler das Eintauchen in eine



1 Ohne Titel, 1955

amorphe Welt, die ihre Analogie in der dampfenden und sprühenden Bildsprache seines informellen Spätwerks findet. Insbesondere die gischtähnlichen Farbschleier, die sich in den großformatigen Werken seiner letzten Schaffensjahre finden lassen, dokumentieren einen für ihn neuen, außergewöhnlich flüssigen Aggregatzustand seiner Malerei. Er ist das Ergebnis eines gestalterischen Aktionismus, der letzten Endes auf einen Formverzicht hinausläuft; ein ästhetisches Konzept, das für sein Schaffen grundsätzlich gesehen eher ein Novum darstellt. Bis weit in die Nachkriegszeit hinein hatte er nämlich der Formfrage große Beachtung geschenkt und sich – zumindest in seinen Gemälden – als souverän-kontrollierender Organisator des Bildgeschehens verstanden.

Dies gilt, vielleicht etwas überraschend, auch für die ausgefächerten, aus der Ferne an Palmenblätter erinnernden dunklen Formkonstellationen, die seine Arbeiten der 1950er-Jahre beherrschen und die zu einer ikonischen Formel für sein Werk

wurden. Auf den ersten Blick scheinen sie das Resultat einer unvorbereiteten gestischen Handlung zu sein, tatsächlich aber sind sie akkurate, oft nur maßstäblich vergrößerte Übertragungen früher entstandener Tuschpinselzeichnungen (Abb. 1 und 2).¹ Dieses gestalterische Kalkül wurde Hartung gerade in Bezug auf Pollocks so spontanes Action-Painting schon in den 1960er-Jahren negativ angerechnet,² heute dagegen betonen Autoren die sich darin spiegelnde konzeptuelle Grundhaltung des Künstlers.³ Auch wenn man dieser wohlwollenden Interpretation nicht unbedingt folgen mag, dann bleibt doch festzuhalten, dass Hartungs Kunst bis in die 1960er-Jahre hinein einem durchweg kontrollierten Gestaltungsprozess entspringt, in dem Spontaneität nur zu Beginn der Werkgenese eine – eben initiale – Rolle spielt. Ihr Spielfeld ist die Zeit seines Lebens intensiv betriebene zeichnerische Praxis, mit dem Übergang zur Malerei aber soll, gemäß Hartung, das Formprinzip walten, das alle Zufälle und Willkürlichkeiten ausschließt.

Das Rückgrat dieses bildnerischen Konzeptualismus war für den Künstler jahrzehntelang die Linie. Sie bildet das Fundament und den Ausgangspunkt seines künstlerischen Schaffens, zugleich liefert sie das strukturelle Gerüst für seine streng kompositionelle Malerei. Erst Anfang der 1960er-Jahre beginnt Hartung von dieser grundlegenden Ausrichtung abzurücken. Schritt für Schritt löst er sich von den eingespielten Bildmustern, von dem selbst verordneten, oft zu reiner Routine erstarrten formalen Korsett, um sich neue und zunehmend experimentelle Gestaltungsmöglichkeiten zu erschließen. Im Zentrum dieser kopernikanischen Wende steht dabei die Farbe, die bis dahin meist nur ergänzendes Beiwerk war, nun aber zur Triebkraft für die Entfaltung seines grandiosen Spätwerks wird. Statt sie in konventioneller Weise mit dem Pinsel aufzutragen, nutzt Hartung



2 T1958-3, 1958

1 Vgl. hierzu etwa die Form-analogie zwischen dem Gemälde T1958-3, 1958, und einer Zeichnung des Jahres 1955, in: Hans Hartung. Spontanes Kalkül, hrsg. von Hans-Werner Schmidt und Dirk Luckow, Ausst.-Kat. Museum der Bildenden Künste Leipzig und Kunsthalle zu Kiel, Leipzig 2007, S. 122/123.

2 Die Kritik an Hartungs ästhetischem Konzept kulminierte in den Rezensionen zu seiner Ausstellung im Metropolitan Museum, New York (1975), in denen man Hartung die artifizielle Schönheit seiner Bilder vorwirft. Siehe Anne Pontégnie: „1975, Hartung at the Metropolitan Museum. Chronicle of a Failure“, in: Anne Pontégnie (Hrsg.): Hartung. 10 Perspectives, Mailand 2006, S. 142–159.

3 Dies ist etwa die These von Franz-W. Kaiser. Siehe ders.: „Hartungs Zeitlosigkeit“, in: Hans Hartung, Ausst.-Kat. Galerie Fahnemann, Berlin 2007, S. 5–7, hier: S. 6.

4 Hans Hartung, Selbstportrait, zusammengestellt und bearbeitet von Monique Lefebvre, Berlin 1981 (= Schriftenreihe der Akademie der Künste, Bd. 14), S. 157.

5 Siehe Pontégnie 2006 (wie Anm. 2).

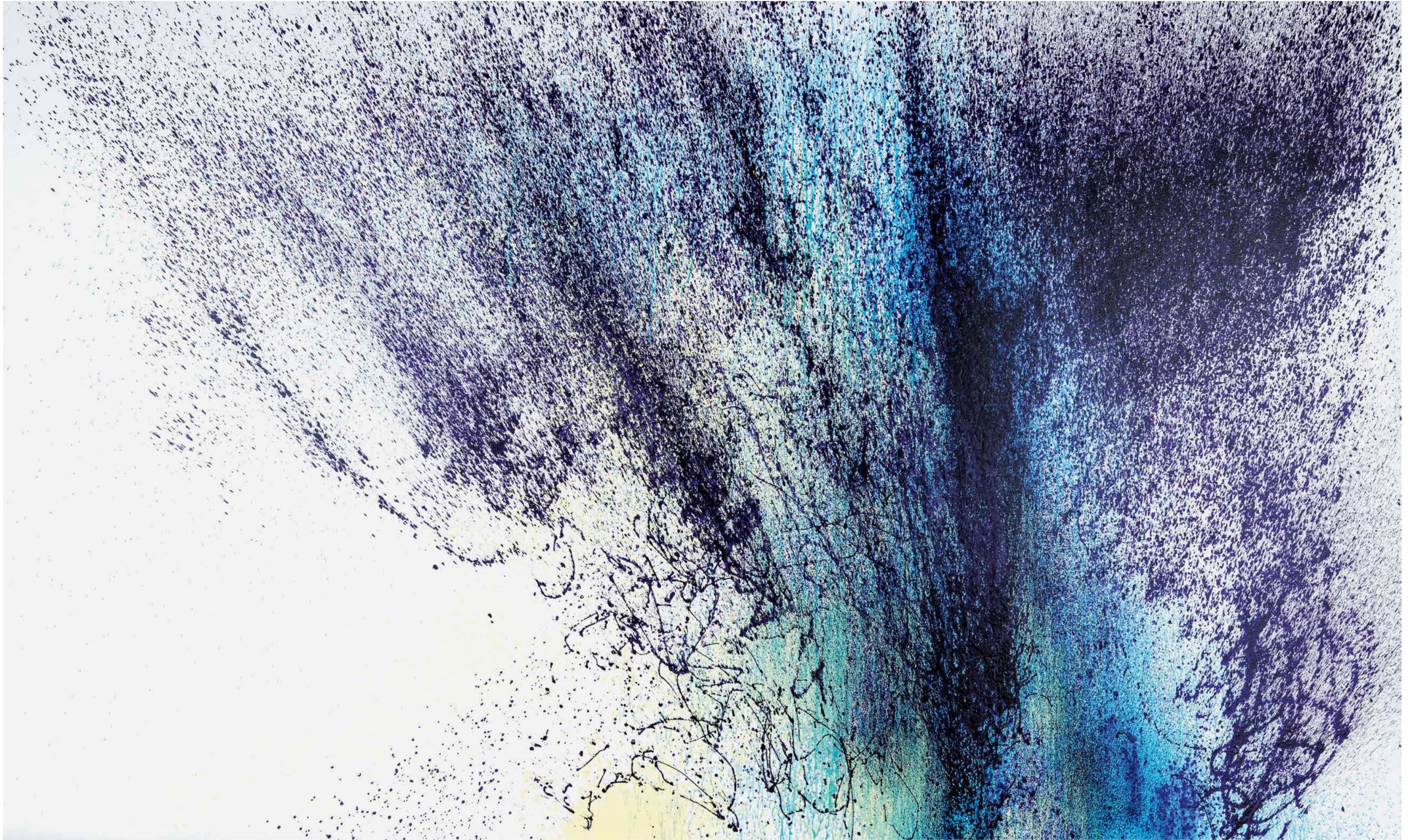
6 Eine der Bedingungen für die beschleunigte Bildproduktion ist sicher der Anfang der 1960er-Jahre vollzogene Wechsel von der Öl- zur Vinyl- und – später – Acrylmalerei. Die kürzeren Trocknungsphasen ermöglichten eine schnellere Bilderproduktion.

ab dem Jahr 1961 einen umgebauten Staubsauger, später einen Kompressor, um die Farbe auf die Leinwand zu spraysen oder zu spritzen. Auf diese Weise entwickelt er eine innovative Form von Lasurmalerei, deren Vorzüge Hartung in seiner Autobiografie feiert. Er betont, dass durch dieses neue Verfahren „[...] sehr vielfältige optische Effekte hervorgerufen [...] [werden]. [...] Sie entstehen dann, wenn eine Farbe durch eine andere hindurchscheint, wobei beiden ihre Reinheit erhalten bleibt, der Ton sich jedoch verändert, sie sich aber nicht vermischen [...]“.⁴ Dies sind die Worte eines bekennenden Koloristen, der sich von der strengen formalen Disziplin, die bis dato seine Kunst geprägt hatte, löst – ein Schritt, der seinen Bildern guttut. Sie verlieren ihre lastende Dunkeltonigkeit und erlangen eine strahlende Präsenz dank der Farbe, die anstelle der Linie die Bildregie übernimmt.

In diesem Prozess markieren die Gemälde der Jahre 1961 bis 1963 ein interessantes Zwischenstadium (Abb. S. 31–43). Technisch gesehen handelt es sich bereits um Sprayarbeiten in denen die Farbe flächendeckend über das Bild verteilt wird. In einem zweiten, dann reaktiven (!) Gestaltungsschritt kratzt oder bürstet Hartung den Farbauftrag partienweise wieder ab, wodurch haarfeine, in Strichbündeln organisierte Bewegungsmotive entstehen. Obwohl sie kompositionell noch immer wichtige Akzente setzen, deutet sich bereits der Bedeutungsverlust der Linie in Hartungs Werk an. War sie einst das dominante Strukturelement, so wird sie nun zum Motiv, um alsbald – bis auf wenige ornamentale Graphismen – aus Hartungs Werk zu verschwinden.

Für ihn selbst bedeutet diese Entwicklung den Abschied von jener „zeichnerischen“ Geste, die lange das Markenzeichen seiner Kunst war, ihn künstlerisch aber auch festgelegt hatte. Zudem muss er Mitte der 1960er-Jahre feststellen, dass dieses Markenzeichen auf dem Kunstmarkt mehr und mehr an Wert verliert, denn die Koordinaten der Kunstwelt weisen unzweifelhaft in Richtung einer größeren Realitätsnähe, wie sie die konsum- und medienfreundliche Pop-Art anbietet. Warhol, Lichtenstein und andere machen New York endgültig zur neuen Welthauptstadt der Kunst, Paris und die französische Kunst dagegen werden im Zeichen dieses nicht zuletzt von Marktinteressen befeuerten Paradigmenwechsels als kraftlos und historisch angesehen. Der implizite Vorwurf, hier manifestiere sich eine Dekadenz, die nur mehr parfümiertes Kunstdekor zu liefern vermag, steht im Raum. Er trifft letzten Endes auch Hartung, der nach und nach den Nimbus des Avantgardisten verliert. Zwar bleiben ihm Ausstellungsmöglichkeiten, zum Teil auch an bedeutenden Häusern, doch wandelt er sich sowohl in den Augen der Kunstkritik als auch der informierten Öffentlichkeit zum „Klassiker“, was nichts anderes heißt als: Er wird zu einer kunsthistorischen Größe.⁵

Hartung muss das gespürt haben, und sicher ist sein Wechsel an die Côte d'Azur auch als eine Art Rückzug zu werten. Er bot allerdings die Chance, sich künstlerisch neu zu definieren, eine Chance, die Hartung eindrucksvoll zu nutzen wusste. Denn es gelingt ihm, sich in seinen letzten zweieinhalb Lebensjahrzehnten vom Mythos der eigenen Person zu lösen und in seinem selbst gewählten Exil eine neue Freiheit zu erlangen. Entsprechend experimentiert der seit Kindesbeinen technisch interessierte Hartung viel, stets auf der Suche nach neuen Hilfsmitteln und Verfahren, die den Pinsel, das althergebrachte Arbeitsinstrument des Malers, ersetzen können. Besucht man heute sein Atelier, so stößt man auf ein gewaltiges Arsenal an ungewöhnlichen Malerutensilien – Stahlbürsten, Gummipeitschen, Reisigbesen und Farbwalzen –, ganz zu schweigen von den Druckluftaggregaten, deren Wirksamkeit sich an den zahllosen, nie übermalten Farbspritzern ablesen lässt (Abb. 4, S. 16). Als Zeichen eines ziemlichen Streuverlustes bedecken sie Boden und Wände, und man kann sich gut vorstellen, wie die Produktion seiner Arbeiten in dieser Alchemistenküche vonstattenging. Augenzeugen berichten von den Farbkaskaden, die auf die Bilder herabregneten, und von der Schnelligkeit, in der sich die Gestaltungsprozesse gerade in seinen letzten Lebensjahren vollzogen.⁶ 1988 entstehen in kurzer Taktung 216 Gemälde,



T1987-H5, 1987



Hans Hartung in seinem Atelier in Antibes / Hans Hartung in his studio in Antibes, 1974, Foto / photo: François Walch