

Claude Pommereau (Hg.)
Hans Hartung. La fabrique du geste

Pierre Wat
Hans Hartung. La peinture pour mémoire

Dominik Eckel



Paris: Éditions Hazan, 2019, 280 Seiten



Paris: Éditions Paris Musées, 2019, 271 Seiten

Einen der bekanntesten Maler der lyrischen Abstraktion, Hans Hartung, als einen Mitarbeiter in seiner eigenen »Fabrik« darzustellen, der die Hoheit über seine Werke teilweise preisgibt, erfordert einen genauen Blick auf dessen Werkprozesse und Arbeitsweisen. Diese Fragestellung verfolgte die Ausstellung im Musée d'art moderne de la Ville de Paris, *Hans Hartung. La fabrique du geste*. Neben dem Katalog zur Pariser Retrospektive hat es sich zum selben Zeitpunkt, genau 30 Jahre nach dem Tod des Malers, eine zweite Publikation zur Aufgabe gemacht, das Werk Hartungs aus dieser Perspektive analysieren: Pierre Wats Monografie *Hans Hartung. La peinture pour mémoire*, die zum Ausstellungsbeginn im Oktober 2019 erschien und dem Katalog insofern komplementär ist, als sie die im Ausstellungskatalog angestrebte Entmythisierung Hartungs aufnimmt und ausdifferenziert.

Was könnte also eine *fabrique du geste* sein? Ein Raum für die industrielle oder massenhafte Produktion von Gesten, nicht mehr vom Künstlerindividuum geschaffen, sondern Ergebnis eines Verbundes von Maschine und Mensch? Diesen bereits im Titel der Ausstellung anklingenden Gedanken scheint Hartung mit Mitteln einer

erfindungsreichen Mechanik umgesetzt zu haben: Er konstruierte unterschiedliche Farbschleudern und Multi-Pinsel, ließ Bündel aus Reisigzweigen bauen und fuhr mit einer zweckentfremdeten, eigentlich für den Abdruck von Lithografien bestimmten Farbwalze über die teilweise von Ateliermitarbeitern vorgründerten Leinwände. Die Frage nach solcher Ko-Autorschaft und deren Ausdifferenzierung verspricht der Katalog zu stellen, er beantwortet sie allerdings nur im Ansatz, wenn der Anspruch auf Originalität zwar entlarvt wird, aber eine nachvollziehbare Erklärung ausbleibt.

Für den Katalog konnten Autoren gewonnen werden, die sich in ihren bisherigen Arbeiten bereits mit dem Werk Hartungs auseinandergesetzt hatten. Annie Claustres befragte schon in ihrer Publikation von 2005 Hartungs Inszenierung malerischer Spontaneität.¹ Mit drei Berichten von Hartungs Assistenten, die deren Mitarbeit im Atelier in Antibes beschreiben, enthält der Katalog nun Zeugnisse, die uns die letzten beiden, erstaunlich produktiven Jahre vor dem Tod des Künstlers, als dieser bereits geschwächt und an den Rollstuhl gefesselt war, erfahren lassen. Die Stärke des Katalogs *La fabrique du geste* liegt in diesem Querschnitt von Dokumenten und Materialien, die, chronologisch präsentiert, einen Überblick über Hartungs Vita und Wirken bieten. In vier nach Werkphasen gegliederten Kapiteln (1904–1939, 1930–1956, 1957–1970 und 1971–1989) geht es um unterschiedliche Praktiken, Medien und Kontexte im Schaffen des Künstlers. Jedem dieser vier Abschnitte werden die jeweiligen biografischen Daten vorangestellt, bereichert um Archivdokumente wie Korrespondenzen, Auszüge aus Notizbüchern, Ausstellungsansichten, Atelierfotografien und Fotografien von Hartung selbst. Der Phase des stilistischen Ausprobierens folgte in den 1950er Jahren die Konzentration auf das Motiv der ›Linienbündel‹: Kleine Zeichnungen wurden hierfür durch ein Rastersystem auf präparierte Leinwände vergrößert und übertragen. Es war diese Malerei, die eine gestische Spontaneität nur suggeriert, sie vielmehr inszeniert, die über einen langen Zeitraum Hartungs Ruhm begründete.

Der Großteil der im Katalog wiedergegebenen Texte zu den Jahren 1904–1939 und 1940–1956 bietet die Reproduktion eines bereits mehrfach wiederholten Narrativs, das den Künstler als einen Repräsentanten der Avantgarde ausweist. Die Texte scheinen der Vollständigkeit halber aufgenommen worden zu sein, auch um eine lückenlose Biografie Hartungs erzählen zu können. Die von Pierre Wat, Annie Claustres, Pauline Mari und Sigfried Gohr verfassten Beiträge, die sich dem Werk der Spätzeit Hartungs widmen, vermögen es jedoch, neue, reflektierte Akzente zu setzen, und lösen das Versprechen des Untertitels der Ausstellung ein. Dennoch bleibt die Genese des umfangreichen Spätwerks damit nur ungenügend beleuchtet, da die kurzen, allenfalls dreiseitigen Textbeiträge lediglich eine grobe Konturierung des Kontextes und eine erste theoretische Einordnung seines Schaffens leisten können. Fragen nach den Arbeitsbedingungen in Hartungs ›Fabrik‹ werden kaum aufgeworfen; und nur Siegfried Gohr bezieht Hartungs Atelier auf Andy Warhols »Silver Factory«.² Zugleich wird jedoch an mehreren Stellen des Katalogs Hartungs hohe Produktivität, besonders in den letzten Jahren vor seinem Tod, betont. Im

Ganzen liefern die Beiträge einen eher skizzenhaften wiewohl multiperspektischen Überblick, dessen Facetten von der Paronymie – Emmanuele Coccia argumentiert in seinem Beitrag für eine visuelle Ableitung (Paronymie) von Hartungs Identität anhand selbstvergebener Namens Kürzel und -zeichen – sowie psychischen und identitätsschädigenden Folgen des Kriegs, über die Reproduzierbarkeit (Wat) und Hartungs strategische Inszenierung seines Körpers in Filmaufnahmen (Mari) bis zu seiner Tendenz zur Selbstkommentierung in Form des *autopastiche* (Claustres) reichen.

Dieser prismatische Blick wird in der Monografie Pierre Wats auf eine Perspektive verengt. Wat aktualisiert damit das Publikationskonzept von Pierre Descargues und Pierre Daix, die 1977 und 1991 ähnlich angelegte Bücher vorlegt haben.³ Wats Publikation profitiert allerdings vom historischen Abstand zu Hartung. Seit dem Tod des Künstlers 1989 hat die in den 1990er Jahren gegründete Fondation Hartung Bergman die Auseinandersetzungen mit seinem *Œuvre* maßgeblich befördert. Hans Hartung selbst hatte in seiner Autobiografie formuliert: »Ich glaube, daß man bisher Kunstgeschichte nur mit dem nötigen Abstand geschrieben hat. Man braucht wenigstens vierzig oder fünfzig Jahre Distanz, zumal auch Kriege durch ihre Zerstörung und Verwüstung erhebliche Verwirrung stiften und den Klarblick nehmen.«⁴

Dieser Klarblick ist in Wats Arbeit Ergebnis einer mühsamen und detaillierten Arbeit. Der Autor verfolgt eine chronologische Lektüre, die hin und wieder kurze Ausblicke auf die späteren Jahre des *Œuvres* wagt, also auf jene Zeit, für die sich die Ausstellung besonders interessiert. Das Buch setzt dort an, wo der Ausstellungskatalog nicht genug leisten kann: mit dem Entwirren der Anekdoten, die Hartung schon früh zu streuen begann. Damit nutzt Wat nicht nur die Perspektive einer *fabrique du geste* als Ausgangspunkt für eine Dekonstruktion und ein Entmystifizieren des späten Werkes. Er bezieht sich vielmehr insbesondere darauf, wie Hartung selbst strategisch Fährten gelegt hat, wozu nicht zuletzt die Gründung der Fondation Hartung Bergman mit ihrem Archiv zählt.⁵

Wats Kommentare, beispielsweise zu Hartungs Schrift *Autoportrait*, die 2016 von der Fondation Hartung Bergman in einer kritisch kommentierten Ausgabe erneut herausgegeben wurden, deuten an, warum er seiner Monografie den Untertitel *La peinture pour mémoire* gegeben hat.⁶ Hartung zeige, so Wat, eine fast neurotische Fixierung auf die Archivierung seines Schaffens und das Hinterlassen von Spuren, die von der Nachwelt ergründet werden sollten:

»[...] er machte das als Mensch, der hoffte eines Tages seinen Jäger zu treffen, der die Zeichen zu interpretieren wissen würde, sodass ihr Sinn voll und ganz auftaucht. Der Maler wünschte sich Interpreteten zu haben: Er opferte eine bedeutende Zeit seines Lebens, um ihnen die Arbeit vorzubereiten, das heißt auch Indizien zu streuen, wie die kleinen Steine, die zwischen Zeichen, die zu entschlüsseln sind, und Fallstricken, die in die Irre führen, oszillieren.«⁷

Wats Arbeit trägt selbst den Charakter des Fährtenlesens, wenn er dem Auslegen der Fährten durch Hartung auf die Schliche kommt. So wird etwa das Frühwerk unter dem Gesichtspunkt der Aneignung von Arbeiten oder Konzepten anderer

Künstler gelesen. Wat verbindet solche Lektüren mit einem immer distanzierten Blick auf die Werke und Hartungs spätere Selbstzeugnisse, etwa dessen *Autoportrait* oder Interviews und TV-Sendungen mit dem Künstler. Jede Analyse schließt mit einem Resümee, das die künstlerische Entwicklung des Malers in einen historischen Kontext stellt. Bei aller Evidenz, die das Arbeiten mit dem reichen Fundus an Quellen der Fondation Hartung Bergman sowie die überzeugende Argumentation an den Werken schafft, gewinnt man bisweilen den Eindruck, dass der Blick des Jägers stark auf seine Beute fixiert bleibt und andere Positionen der Forschung wenig Berücksichtigung finden. Der biografisch geprägte Ansatz erweist sich aber als angemessen für ein Buch, das sich nicht vorrangig an ein spezialisiertes Fachpublikum richtet; und ganz in diesem Sinne gilt das Hauptaugenmerk nicht einer eingehenden Diskussion der bisherigen Forschung oder der ausgreifenden Einordnung des Schaffens Hartungs in den Kontext seiner Zeitgenossen. Sehen wir von Anna-Eva Bergman ab, beschäftigt sich das Buch nicht mit anderen Künstlern der Generation Hartungs; Wats Argumentation speist sich aus der werkinernen Betrachtung.

Wats Publikation schärft den Blick und geht mit seiner Analyse weit über die bisher vorliegenden Monografien und den Pariser Ausstellungskatalog hinaus. Das Anliegen der Retrospektive, Hartungs Atelier als *fabrique du geste*, also als einen Ort serieller und massenhafter Produktion zu untersuchen, findet mit Wats Buch eine bereichernde Ergänzung. Beide Publikationen konzentrieren sich auf den späten Hartung, der laut Siegfried Gohr bereits in den 1970er Jahren zugunsten der jüngeren Künstlergeneration an Aktualität eingebüßt hatte.⁸ Als fragwürdig erweist sich eine solche Einschätzung jedoch, wenn man dem Urteil von Anni Claustres folgt: Hartungs Farbpalette grenze in dieser Zeit an Kitsch und Pop-Art, sei fast schon »trash«.⁹

Hartung war in seinem späten Werk zur Selbstironie fähig, wurde trotz seines vom Krieg gezeichneten Körpers nie müde, sich auch in Film und Video als genesener »Acting painter«¹⁰ zu inszenieren, nahm bereits in den 1950er Jahren bereitwillig die Hilfe fremder Hände an und nutzte später Maschinen für den experimentellen Farbauftrag. Gerade dieser Aspekt, die Thematisierung der »fremden Hände«, der Mal-Maschinen und -Instrumente, kommt in den Katalogtexten zu kurz und wurde leider auch im Ausstellungsraum kaum anschaulich. Auch deshalb ist es zu bedauern, dass beide Publikationen nicht das übliche Register der Werk-Monografie zu durchbrechen vermögen: Während der Ausstellungskatalog eine vielversprechende These skizziert, sie aber nicht ausformuliert, unterzieht Wat die Biografie Hartungs einer Vasari-Lektüre im versiert kritischen Modus.

- 1 Annie Claustres, *Hans Hartung, Les aléas d'une réception*, Dijon: Les Presses du réel, 2005.
- 2 Vgl. Siegfried Gohr, »Hans Hartung. Cologne 1974«, in: *Hans Hartung, La fabrique du geste*, op. cit., S. 197–200, hier: S. 200.
- 3 Vgl. Pierre Descargues, *Hartung*, Paris: Les Éditions Cercle d'art, 1977 und Pierre Daix, *Hans Hartung*, Paris: Bordas, 1991.

- 4 Hans Hartung, *Selbstportrait*, Berlin: Akademie der Künste, 1981, S. 102.
- 5 Vgl. Kapitel »Traces«, in Pierre Wat, *Hans Hartung, La peinture pour mémoire*, Paris: Éditions Hazan, 2019, S. 7–11.
- 6 Hans Hartung, *Autoportrait*, Dijon: Les Presses du réel, 2016.
- 7 Wat, *Hans Hartung*, op. cit., S. 9–10 (Übers. Dominik Eckel).
- 8 Gohr, *Hans Hartung. Cologne 1974*, op. cit., S. 197–200, hier: S. 200.
- 9 Annie Claustres, »De l'autopastiche. Hans Hartung en sa fulgurance«, in: *Hans Hartung, La fabrique du geste*, op. cit., S. 197–200, hier: S. 198 und S. 199.
- 10 Vgl.: Pauline Mari, »Acting painter. Hartung dans le cadre«, in: *Hans Hartung, La fabrique du geste*, op. cit., S. 147–150.