

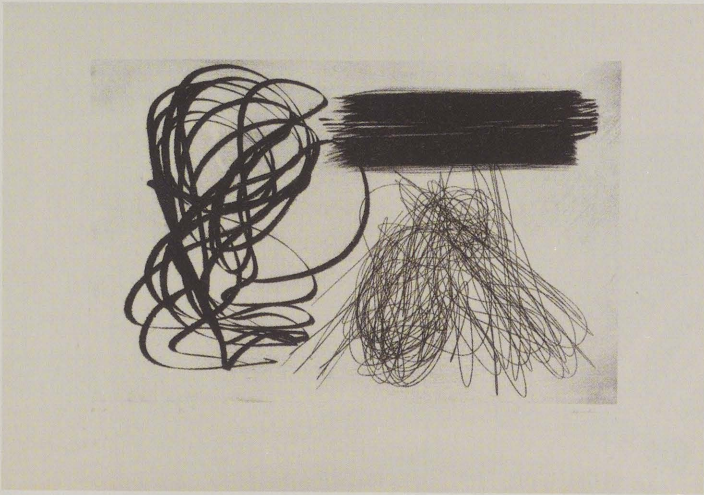
**La série comme
principe et méthode
chez Hans Hartung :
aspects de
l'œuvre gravé**

Christian Rümelin

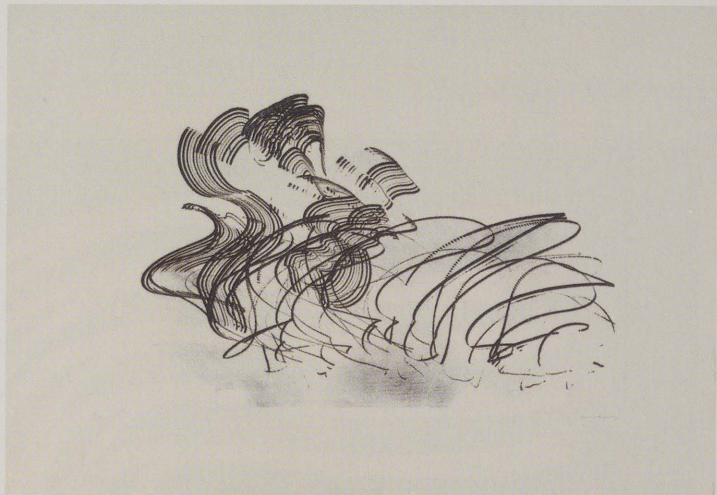
**Serie als Prinzip
und Methode:
Aspekte von Hartungs
Druckgraphik**



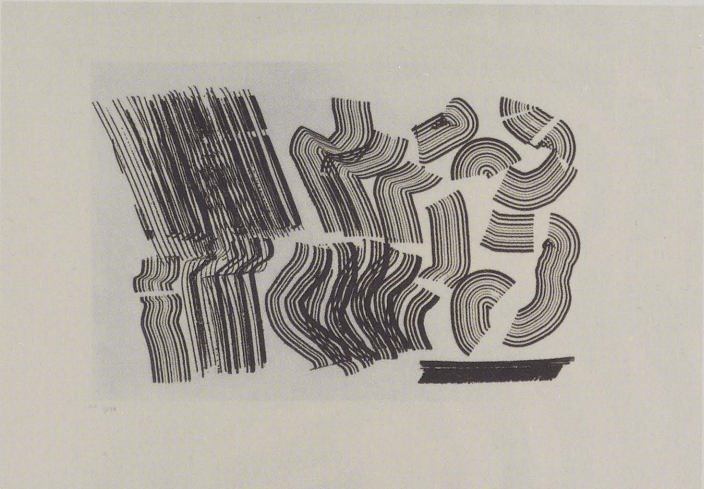
H-1-1



24



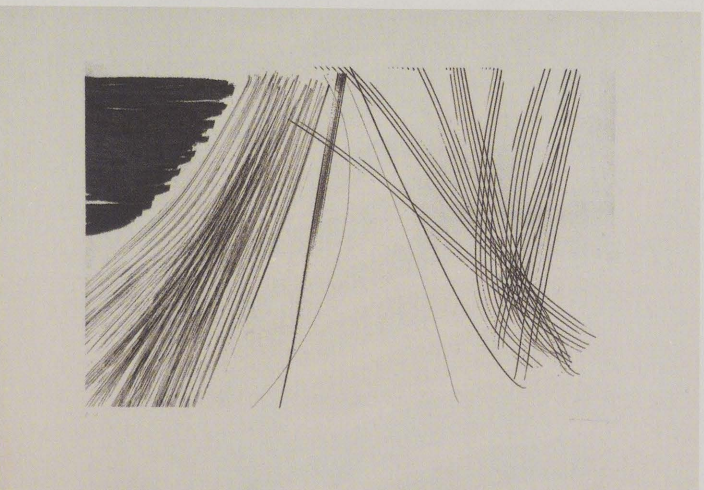
25



26



27



28

28. G 1970-8 /
Las Estampas de la cometa,
 planche V, 1970, édition 1971
 Blatt V, 1970, Auflage 1971
 Eau-forte et aquatinte
 Radierung und Aquatinta
 518 x 792 mm - 750 x 1 050 mm
 Imprimeur et éditeur:
 Editorial Gustavo Gili, Barcelone
 Drucker und Verleger:
 Editorial Gustavo Gili, Barcelona
 RMM 290

24. G 1970-5 /

Las Estampas de la cometa,
 planche I, 1970, édition 1971
 Blatt I, 1970, Auflage 1971
 Eau-forte et aquarelle
 Radierung und Aquarelle
 518 x 790 mm
 Imprimeur et éditeur:
 Editorial Gustavo Gili, Barcelone
 Drucker und Verleger:
 Editorial Gustavo Gili, Barcelona
 RMM 287

25. G 1970-1 /

Las Estampas de la cometa,
 planche II, 1970, édition 1971
 Blatt II, 1970, Auflage 1971
 Eau-forte et aquarelle
 Radierung und Aquarelle
 520 x 793 mm
 Imprimeur et éditeur:
 Editorial Gustavo Gili, Barcelone
 Drucker und Verleger:
 Editorial Gustavo Gili, Barcelona
 RMM 283

26. G 1970-2 /

Las Estampas de la cometa,
 planche III, 1970, édition 1971
 Blatt III, 1970, Auflage 1971
 Eau-forte et aquarelle
 Radierung und Aquarelle
 518 x 791 mm - 750 x 1 055 mm
 Imprimeur et éditeur:
 Editorial Gustavo Gili, Barcelone
 Drucker und Verleger:
 Editorial Gustavo Gili, Barcelona
 RMM 284

27. G 1970-3 /

Las Estampas de la cometa,
 planche IV, 1970, édition 1970
 Blatt IV, 1970, Auflage 1970
 Eau-forte et aquarelle
 Radierung und Aquarelle
 518 x 790 mm
 Imprimeur et éditeur:
 Editorial Gustavo Gili, Barcelone
 Drucker und Verleger:
 Editorial Gustavo Gili, Barcelona
 RMM 285

Hans Hartung est, aujourd'hui encore, essentiellement perçu comme un peintre. Cette image s'est imposée au lendemain de la Seconde Guerre mondiale et n'a pas été fondamentalement modifiée par la suite, en dépit de quelques expositions et publications¹. Certes, les dessins de Hartung et surtout son œuvre gravé ont été pris en compte comme d'autres aspects de son activité artistique, mais on n'a jamais encore examiné de manière critique les liens entre les différentes périodes de son œuvre de graveur. On n'a pas non plus exploré les conditions dans lesquelles cet œuvre a été réalisé, pas plus que les perspectives que l'estampe lui a ouvertes. Voilà pourquoi la réception de l'œuvre gravé de Hartung reste fortement marquée par la vision de ses contemporains², perception³ faussée largement induite par Hartung lui-même. Elle a été biaisée également du fait que le parallélisme entre les différents moyens plastiques qu'il a mis en œuvre n'a fait l'objet que d'études partielles⁴.

Hartung a réalisé la plus grande partie de ses estampes entre 1952 et 1978⁵. Contrairement à beaucoup d'autres artistes, le temps qu'il a consacré simultanément à différentes techniques de gravure est concentré en quelques périodes réparties sur un petit nombre d'années. Durant ces phases, Hartung s'est à chaque fois confronté de manière approfondie à des questions formelles et techniques, il a élargi l'éventail de ses moyens plastiques, il a transposé certains résultats à d'autres techniques, comme le dessin et la peinture, ou aussi tiré parti de certaines évolutions pour la première fois dans son œuvre gravé⁶. C'est la raison pour laquelle il faut considérer ces estampes non seulement dans leur contexte spécifique, mais en tant qu'elles participent d'un processus général qui dépasse largement chaque estampe particulière ou chacune des suites d'estampes⁷.

Hartung n'a créé qu'un petit nombre de véritables séries, mais il a souvent participé à la réalisation de livres de bibliophilie, d'estampes destinées à des cercles d'amateurs d'art ou à des éditions de tête⁸. À deux reprises seulement, il a créé des portfolios et des livres d'artiste, qui constituent une réflexion approfondie sur cette forme artistique. Ces réalisations sont apparues relativement tard dans l'œuvre gravé de Hartung, à l'occasion d'un séjour à Barcelone, de fin mai à juillet 1970. Elles restent, certes, une exception dans son œuvre, mais elles éclairent sa conception de l'estampe et sa manière de procéder. Hartung a travaillé à une suite de cinq gravures en taille douce – que Gustavo Gili a éditées à Barcelone – dans le cadre de sa série *Las Estampas de la cometa* en même temps qu'il œuvrait à la suite intitulée *Farandole*, un ensemble de lithographies associées à des poèmes de Jean Proal.

Hans Hartung wird noch immer hauptsächlich als Maler wahrgenommen. Bereits kurz nach dem 2. Weltkrieg wurde diese Sichtweise etabliert, und trotz einiger Ausstellungen und Publikationen hat sich daran grundlegend nichts geändert.¹ Seine Zeichnungen und vor allem seine Druckgraphik werden zwar daneben als weitere Aspekte seines künstlerischen Schaffens gesehen, doch fand bislang noch keine kritische Auseinandersetzung im selben Umfang statt, die auch die Zusammenhänge zwischen verschiedenen Perioden seines druckgraphischen Werkes, deren Bedingungen, aber auch die sich daraus ergebenden Möglichkeiten erörtert. Aus diesem Grund ist die Sicht auf Hartungs Druckgraphik noch immer stark geprägt von einer zeitgenössischen Sichtweise,² verstellt von der stark durch Hartung selbst gesteuerten Wahrnehmung³ sowie der nur ansatzweise untersuchten Parallelität zwischen den verschiedenen von ihm eingesetzten Medien.⁴

Den größten Teil seiner druckgraphischen Arbeiten schuf Hartung zwischen 1952 und 1978.⁵ Im Gegensatz zu zahlreichen anderen Künstlern konzentriert sich aber die zeitgleiche Beschäftigung mit verschiedenen druckgraphischen Techniken auf einige Perioden innerhalb weniger Jahre. In diesen Phasen fanden jeweils tiefgreifende Auseinandersetzungen mit formalen und technischen Fragen statt, erweiterte Hartung seine künstlerischen Mittel, übertrug Ergebnisse auch auf andere Medien wie die Zeichnung und Malerei oder nutzte Entwicklungen erstmals auch in seiner Druckgraphik.⁶ Gerade diese Blätter müssen deshalb nicht nur innerhalb ihres spezifischen Zusammenhangs gesehen werden, sondern auch als Teil eines umfassenden Prozesses, der weit über das jeweilige Einzelblatt oder eine Folge hinausgreift.⁷

Hartung schuf nur wenige echte Serien, trug aber häufig zu bibliophilen Büchern, Jahresgaben oder Vorzugsausgaben bei.⁸ Nur in zwei Fällen schuf er selbständig ein Mappenwerk und ein Künstlerbuch, die eine umfassendere Auseinandersetzung mit dieser Form beinhalten. Beide entstanden relativ spät in Hartungs druckgraphischem Werk, während eines Aufenthalts in Barcelona von Ende Mai bis Juli 1970. Sie bleiben zwar damit eine Ausnahme in seinem Œuvre, doch verdeutlichen sie Hartungs Verständnis von Druckgraphik und seine Arbeitsweise. Praktisch gleichzeitig arbeitete Hartung sowohl an einer Folge von fünf Tiefdrucken, die Gustavo Gili in Barcelona in seiner Reihe *Las Estampas de la cometa* herausgab, als auch an der Folge *Farandole*, Lithographien, die Gedichten von Jean Proal beigegeben wurden. Sie wurden von den Ediciones Poligrafa gedruckt und herausgegeben.

Ces dernières furent imprimées et éditées par les Ediciones Poligrafa. Mais la technique, la forme, les effets, le questionnement sous-jacent ainsi que l'approche diffèrent d'une série à l'autre. Jusqu'alors, Hartung s'était presque exclusivement cantonné aux lithographies. Il n'avait exécuté que quelques gravures en taille-douce en 1953 et en 1957, chez Lacourière⁹. Ainsi cette série réalisée pour Gili était-elle également un défi sur le plan technique.

Finalement, cinq estampes furent réunies de manière à constituer une suite (ill. 24–28). Manifestement, l'enjeu d'une telle suite était de s'inspirer de la diversité et de la complexité d'une composition horizontale ainsi que de la simplification croissante d'une direction unique. Cet ensemble devait également thématiser la relation qu'entretiennent les lignes avec les surfaces libres qui les entourent¹⁰. Pour ce faire, il ne suffit pas de faire intervenir des structures horizontales presque fermées, mais aussi de redresser de façon significative différents faisceaux de lignes. Le problème fondamental réside dans le fait de concentrer, de manière complexe, différents faisceaux de lignes afin de constituer des surfaces, une question qui, pour des raisons techniques, ne se posait pas sous cette forme pour la lithographie, préférée d'habitude par Hartung. Dans cette dernière technique, les lignes et les surfaces pouvaient être générées simplement dans le même processus de travail, elles pouvaient se superposer visuellement ou se conditionner mutuellement. Cette technique offrait à Hartung d'autres possibilités de mise en forme. En revanche, en taille-douce, il était obligé de travailler en négatif et ainsi de concevoir sa démarche de manière beaucoup plus précise et d'accepter le temps comme facteur inhérent à ce processus¹¹. Ceci a eu des répercussions sur sa conception des suites car il a dû progresser vers la réalisation définitive en utilisant plusieurs plaques. À côté des estampes finalement retenues, quatre autres virent le jour, de dimensions quasi identiques¹² (cat. 73–76). Quel rôle jouèrent-elles dans le processus de travail et quelle valeur doit-on leur attribuer ? La même technique, des dimensions à peu près semblables et les indications données en 1973 sur le processus de travail montrent que Hartung avait réalisé une suite de neuf estampes en tout. Au départ, il n'avait pas un projet d'ensemble, mais ce dernier se profila à mesure que le travail avançait. Il est vraisemblable que Hartung a réalisé les neuf estampes presque d'une seule foulée et que, lorsque, finalement, il s'est agi de constituer une suite, il a constaté que quatre des estampes étaient difficiles à intégrer. Ces dernières ont été mises de côté, mais pas éliminées. Elles subsistent comme estampes isolées ou comme variantes. Hartung a accepté que les solutions trouvées soient valables intrinsèquement,

Technik, Form, Auswirkungen, zugrundeliegende Fragestellungen und die Herangehensweise sind bei beiden Folgen aber unterschiedlich. Hartung hatte sich bis dahin fast ausschließlich auf Lithographien konzentriert, nur 1953 und 1957 schuf er einige Tiefdrucke bei Lacourière.⁹ Somit war diese Serie für Gili auch technisch eine Herausforderung.

Letztlich wurden fünf Blätter in einer Folge zusammengefasst (Abb. 24–28). Offensichtlich sollte eine Folge zusammengestellt werden, welche die unterschiedliche Komplexität einer horizontalen Komposition sowie die zunehmende Vereinfachung bezüglich einer einheitlichen Richtung aufgreifen sollte, dabei aber auch den Bezug von Linien zur sie umgebenden freien Fläche zu thematisieren hatten.¹⁰ Dabei hilft nicht nur der Einsatz von fast geschlossenen horizontalen Strukturen, sondern auch die markante Begradigung der jeweiligen Linienbündel. Das grundlegende Problem besteht in den komplexen Zusammenballungen von Linien zu Flächen, eine Frage, die sich bereits aus technischen Gründen in dieser Form in der ansonsten von Hartung bevorzugten Lithographie nicht stellte. Dort konnten Linien und Flächen einfach, in einem gleichzeitigen Arbeitsgang erzeugt werden, konnten sich visuell überlagern oder auch bedingen und waren Hartung andere Gestaltungsmöglichkeiten gegeben. Im Tiefdruck hingegen war er gezwungen, mit einer Negativform zu arbeiten, damit seine Vorgehensweise wesentlich genauer zu konzipieren und die notwendige Zeit als einen Faktor des Prozesses zu akzeptieren.¹¹

Dies hatte Auswirkungen auf die Entstehung der Folge, indem er sich mit mehreren Platten seiner endgültigen Vorstellung annähern musste. Neben den fünf letztlich berücksichtigten Blättern entstanden vier weitere mit fast identischen Maßen (Kat. 73–76).¹² Was war deren Rolle im Arbeitsprozess und welcher Stellenwert ist ihnen zuzuweisen? Die gleiche Technik, die annähernd gleichen Maße und die 1973 gegebenen Hinweise auf den Arbeitsprozess zeigen, dass Hartung insgesamt neun Blätter als Folge geschaffen hatte. Diesen lag nicht ein einheitliches Konzept von Anfang an zugrunde, sondern dieses ergab sich erst im Laufe der Arbeit. Wahrscheinlich schuf Hartung alle neun Blätter in fast einem Arbeitsgang und bemerkte, als schließlich die Folge zusammengestellt werden sollte, dass sich vier Blätter nur schwer integrieren ließen. Diese wurden aus der Folge ausgeschieden, aber nicht verworfen. Sie bleiben als Einzelblätter oder Varianten auch weiterhin bestehen. Hartung akzeptierte, dass die gefundenen Lösungen zwar, absolut gesehen, gültig waren, allerdings nicht in einen gegebenen Kontext integriert werden konnten.

mais qu'il soit néanmoins impossible de les intégrer dans un contexte donné.

Cette suite ne fut pas la seule à laquelle Hartung travailla chez Gili. Les cinq estampes parurent finalement sous le titre *Las Estampas de la cometa*. Un deuxième ensemble, toutefois jamais publié en tant que suite, comprenait des feuilles de plus petit format dans lesquelles Hartung reprenait les mêmes questions de formes, de parallélisme et de directions¹³. Dans un troisième groupe, celui-là constitué de quatre estampes au format plus important, chacune offrant deux variantes de couleur, Hartung élaborait, de manière plus nette que dans les deux autres séries, des faisceaux d'éléments linéaires et abordait le problème de la densification de certaines surfaces¹⁴. Il élargit les questionnements formels en inversant les couleurs, ce qu'il obtint en encrant les plaques avec des couleurs différentes selon l'effet désiré¹⁵ (cat. 78, 79). Dans ce groupe de quatre estampes de grand format, il abordait des questions qu'il avait déjà thématiques quelques années plus tôt de manière similaire dans des lithographies. Toutefois, grâce à la technique de l'eau-forte et à l'inversion des couleurs, il parvint à obtenir non seulement d'autres effets de surface, mais aussi un élargissement des possibilités formelles. En ce sens, on peut considérer que ces trois suites de gravures en taille-douce non seulement se complètent les unes les autres, mais qu'elles offrent aussi une possibilité supplémentaire de moyens d'expression¹⁶.

Cependant, dans l'ensemble, Hartung ayant privilégié la lithographie comme une technique largement plus rapide et plus spontanée, il n'est pas surprenant que la deuxième suite publiée à laquelle Hartung a travaillé à Barcelone soit constituée de lithographies (ill. 29, 30, cat. 80, 81). Le point de départ était tout autre que celui des travaux réalisés chez Gili : Hartung devait d'abord contribuer à un « livre de peintre » plutôt classique, donc à un livre d'artiste pour bibliophiles, qui combinait des textes, en l'occurrence des poèmes de Jean Proal, et des gravures. Mais cela donna également à Hartung la possibilité d'aborder encore, comme il l'avait fait chez Gili, des questions qui l'avaient préoccupé quelques années auparavant dans les lithographies réalisées chez Erker, à Saint-Gall¹⁷. Au départ, cette suite espagnole était radicalement différente du projet des eaux-fortes. Ici, il était clair dès le début que les lithographies devaient constituer un ensemble et Hartung a dû être conscient que cela aurait une influence indéniable sur l'effet qu'elles produiraient. Il avait donc le choix entre proposer différentes solutions d'un même problème artistique, comme chez Gili, ou présenter la palette des possibilités offertes par ses

Diese Folge war aber nicht die einzige, an der Hartung bei Gili arbeitete. Die fünf Blätter erschienen schließlich als *Las Estampas de la cometa*. Eine zweite, allerdings nie als solche verlegte Folge umfasste kleinere Blätter in denen Hartung nochmals die gleichen Fragen von Formen, Parallelität und Ausrichtung aufgriff.¹³ In einer dritten, nun wieder großformatigen Gruppe von vier Blatt in je zwei Farbvarianten setzte sich Hartung wesentlich deutlicher als in den beiden anderen mit Bündelungen linearer Elemente und flächenhaften Verdichtungen auseinander.¹⁴ Er erweiterte die formalen Fragestellungen durch eine Farbumkehr, die er durch eine entsprechende unterschiedliche Einfärbung der Platte erzielen ließ (Kat. 78, 79).¹⁵ In dieser Gruppe von vier Großformaten griff er Fragen auf, die er in ähnlicher Weise bereits in Lithographien einige Jahre zuvor thematisiert hatte. Allerdings boten sich ihm in der Radierung und mit der Farbumkehr nicht nur andere Oberflächenwirkungen, sondern auch eine Erweiterung seiner gestalterischen Möglichkeiten. In diesem Sinne lassen sich diese drei Tiefdruckfolgen nicht nur als gegenseitige Varianten verstehen, sondern auch als eine weitere Möglichkeit druckgraphischer Ausdrucksweisen.¹⁶

Hartung bevorzugte insgesamt jedoch die Lithographie als eine wesentlich schnellere und spontanere Technik und so verwundert es kaum, dass die zweite publizierte Folge, an der Hartung in Barcelona arbeitete, aus Lithographien bestand (Abb. 29, 30, Kat. 80, 81). Der Ausgangspunkt war vollkommen anders als für die Arbeiten bei Gili. Hartung sollte zu einem eher klassischen «Livre de peintre» beitragen, also einem bibliophilen Künstlerbuch, das Texte, in diesem Fall Gedichte von Jean Proal, mit Druckgraphiken kombiniert. Für Hartung ergab sich hierbei aber die Möglichkeit, nochmals ähnliche Fragen wie bei Gili aufzugreifen, die ihn einige Jahre zuvor bei Erker in St. Gallen in den dort entstanden Lithographien beschäftigt hatten.¹⁷ Der Ausgangspunkt dieser Folge unterschied sich stark von dem Konzept der Radierungen. Hier war von Anfang an klar, dass die Lithographien als Einheit zu sehen waren und es muss Hartung bewusst gewesen sein, dass dies ihre Wirkung und Wahrnehmung erheblich beeinflussen würde. Er hatte deshalb die Wahl, entweder verschiedene Lösungen eines gleichartigen kompositorischen Problems vorzuschlagen wie bei Gili, oder die Bandbreite seines lithographischen Schaffens vorzustellen. Er entschied sich für die zweite Möglichkeit und nutzte diese Folge, um in einer Art Überblick Rechenschaft über seine bisherigen Ergebnisse abzulegen.

réalisations lithographiques. Il se décida pour la seconde option et utilisa cette suite afin de donner un aperçu des résultats qu'il avait obtenus jusqu'alors.

Hartung renouait ainsi obligatoirement avec les questions qu'il s'était posées dès 1966 chez Erker en même temps qu'il reliait cette problématique aux moyens plastiques dont il disposait en peinture à cette époque. La différence principale entre cette suite et les lithographies réalisées en 1966 chez Erker ne résidait pas seulement dans le développement des possibilités formelles, mais aussi dans le fait de les ancrer dans un contexte bien défini. Ainsi Hartung met-il en œuvre les moyens déjà utilisés en 1966 chez Erker aussi bien que ceux qu'il utilise quelques années plus tard chez Poligrafa. À côté de lignes d'épaisseur différente tracées à la craie, il installe des éléments linéaires ou formant surface à l'aide d'un rouleau ou de pinceaux, des brumes et des nuages colorés obtenus à l'aérographe ou des structures claires réalisées avec différents grattoirs, des brosses ou tout autre outil et insérées dans des surfaces plus sombres. Toutefois, le langage formel des lithographies plus récentes est bien différent de celui des lithographies un peu plus anciennes. Les faisceaux de lignes rappellent désormais davantage les peintures qu'il exécute parallèlement et tout spécialement les outils larges utilisant divers pinceaux qui permettent d'obtenir des lignes parallèles régulières et des structures hachurées¹⁸. Ainsi la palette des possibilités se trouve-t-elle considérablement élargie. Les surfaces et fonds colorés sont maintenant intégrés à la lithographie. Parfois les solutions rappellent des estampes plus anciennes sans les citer expressément, la référence visuelle n'est qu'à peine décelable. En ce sens, cette suite se comprend comme une sorte de résumé dense des recherches lithographiques de Hartung. Au contraire de la suite d'eaux-fortes réalisées pour Gili, qui, elle, se focalise sur certains questionnements, les estampes réalisées pour *Farandole* apparaissent plus ouvertes, elles parviennent à aborder ou à relier des aspects divers.

Même si les deux suites réalisées pour Gili et Poligrafa montrent, de par leur contexte clairement défini, une radicalité remarquable dans l'effet qu'elles produisent et restent donc des exceptions dans l'œuvre gravé de Hartung, le processus de travail lui-même, l'approche de la forme définitive sont chez lui tout à fait habituels. Hartung faisait très précisément la différence entre un type de travail impliquant nécessairement un aspect sériel et un travail aboutissant à une série identifiable comme telle¹⁹. Toutefois, il était soucieux de ne pas trop dévoiler sa manière de procéder. C'était une stratégie qu'il utilisait déjà depuis un certain temps. Ainsi avait-il repris

Damit war zwangsläufig sowohl eine Wiederaufnahme der Fragen verbunden, die Hartung bereits 1966 bei Erker beschäftigt hatten, als auch eine Beschäftigung mit seinen aktuellen malerischen Mitteln. Der Hauptunterschied zwischen dieser Folge und den 1966 bei Erker entstandenen Lithographien bestand nicht nur in der Weiterentwicklung der formalen Möglichkeiten, sondern in ihrer Fixierung in einem klar umrissenen Kontext. Hartung setzte dabei sowohl 1966 bei Erker als auch einige Jahre später bei Poligrafa die gleichen Mittel ein: neben unterschiedlich dicken Kreidelinien sind dies linear-flächige Elemente, mit Hilfe einer Walze oder Pinseln geschaffen, die mit einem Aerograph erzeugten Farbnebel und Wolken oder auch die mit verschiedenen Schabern, Bürsten oder sonstigen Werkzeugen erzielten hellen Strukturen in einer sie umgebenden dunkleren Fläche. Allerdings hat sich die Formensprache der jüngeren Lithographien deutlich gegenüber den etwas älteren verändert. Die Linienbündel erinnern nun stärker an gleichzeitige Gemälde, speziell an die breiten Werkzeuge mit verschiedenen Pinseln, die gleichmäßig parallele Linien oder Schraffuren erzeugten.¹⁸ Damit erscheint die Bandbreite der Möglichkeiten erheblich erweitert und Farbflächen sowie farbige Untergründe werden nun auch in der Lithographie eingeschlossen. Mitunter erinnern die Lösungen an frühere Blätter, ohne diese wörtlich zu zitieren und lediglich als Schatten einer visuellen Referenz erkennbar werden zu lassen. In diesem Sinne lässt sich diese Folge als ein konzentriertes Fazit von Hartungs lithographischen Bemühungen verstehen. Im Gegensatz zu der radierten Folge für Gili erscheinen die Blätter für «Farandole» offener, vermögen unterschiedliche Aspekte aufzugreifen oder zu verbinden.

Auch wenn die beiden Folgen für Gili und Poligrafa durch den klar definierten Kontext eine bemerkenswerte Radikalität in ihrer Öffentlichkeitswirksamkeit zeigen und damit Ausnahmen im druckgraphischen Schaffen Hartungs bleiben, ist der Arbeitsprozess selbst, die Annäherung an die endgültige Form, eine bei ihm durchaus übliche Vorgehensweise. Hartung unterschied sehr genau zwischen einer notwendigen seriellen Arbeitshaltung und einem als Serie erkennbaren Resultat.¹⁹ Allerdings war Hartung bestrebt, seine Vorgehensweise nicht zu deutlich offenzulegen. Es war eine Strategie, die er bereits seit längerem anwandte. So hatte er in den 1946 bei Desjobert gedruckten Lithographien²⁰ auf Zeichnungen der 1930er Jahre zurückgegriffen.²¹ Zwar zielte Hartung, folgt man seinen eigenen Angaben, damit nicht auf eine Reproduktion, sondern verstand es als eine Möglichkeit, eine angemessene Form mit einer entsprechenden Technik in Einklang zu bringen. Dies

des dessins des années 1930²⁰ dans les lithographies imprimées en 1946 chez Desjobert²¹. Certes, si l'on en croit les indications qu'il a fournies lui-même, Hartung ne visait pas une reproduction, mais il voyait là une possibilité d'accorder une forme et une technique appropriées l'une à l'autre. Cela exigeait toutefois non seulement d'élargir à une suite ou un ensemble de travaux les possibilités offertes par une estampe unique, mais aussi d'utiliser à fond les ressources d'une technique. C'est pourquoi il n'est guère étonnant que, dans les deux décennies qui suivirent la Seconde Guerre mondiale, Hartung ait produit ses estampes de manière sérielle et qu'en même temps il ait changé plusieurs fois de technique pour acquérir ainsi une plus large palette d'expériences. Après les lithographies imprimées chez Desjobert, il fallut attendre 1953, avec les estampes en taille-douce chez Lacourière, et 1957, avec les lithographies utilisant la technique du papier report chez Jean Pons, pour retrouver de telles mises en série. Les estampes imprimées chez Pons furent les premières à présenter les caractéristiques d'une variation et d'une recherche permanentes que l'on retrouverait plus tard²². À cette époque chez Pons, et l'année suivante à l'atelier Patris, Hartung persista dans la recherche sur les variations des épaissements de lignes groupées en faisceaux. Cette attitude de travail offrait d'un côté la possibilité d'aboutir à de nombreuses solutions différentes, sans pour autant le contraindre à rassembler ses résultats sous une forme cohérente, mais en lui laissant au contraire la possibilité de conserver les estampes séparées.

Les choses finirent par évoluer lorsque, en 1963, il travailla pour la deuxième fois avec Erker à Saint-Gall²³. C'est là qu'il commença non seulement à thématiser les épaissements, mais aussi à faire porter ses efforts sur la relation des lignes aux surfaces, sur les déploiements de structures, sur les lignes s'élargissant jusqu'à constituer des surfaces ou sur les effets spécifiques de grattage, en positif et en négatif. Pourtant, seule une petite partie des tirages fut mise sur le marché et ce, dans un premier temps, de manière sporadique. Les travaux réalisés pour différents éditeurs furent, certes, parfois largement diffusés, cependant il n'était pas possible pour un observateur contemporain de déceler les liens entre les différentes estampes. Néanmoins, c'est précisément dans ces travaux de Hartung que se manifeste l'impact de son travail sur les séries. Il ne s'est pas cantonné à trouver des points de départ différents, à développer des questionnements, mais il a cherché des solutions lui permettant de relier diverses recherches, éclairant ainsi le caractère simultané des différents problèmes. Ce faisant, il n'utilisait que des formats peu variés et développait la plupart des solutions en n'utilisant

exigeait toutefois non seulement d'élargir à une suite ou un ensemble de travaux les possibilités offertes par une estampe unique, mais aussi d'utiliser à fond les ressources d'une technique. C'est pourquoi il n'est guère étonnant que, dans les deux décennies qui suivirent la Seconde Guerre mondiale, Hartung ait produit ses estampes de manière sérielle et qu'en même temps il ait changé plusieurs fois de technique pour acquérir ainsi une plus large palette d'expériences. Après les lithographies imprimées chez Desjobert, il fallut attendre 1953, avec les estampes en taille-douce chez Lacourière, et 1957, avec les lithographies utilisant la technique du papier report chez Jean Pons, pour retrouver de telles mises en série. Les estampes imprimées chez Pons furent les premières à présenter les caractéristiques d'une variation et d'une recherche permanentes que l'on retrouverait plus tard²². À cette époque chez Pons, et l'année suivante à l'atelier Patris, Hartung persista dans la recherche sur les variations des épaissements de lignes groupées en faisceaux. Cette attitude de travail offrait d'un côté la possibilité d'aboutir à de nombreuses solutions différentes, sans pour autant le contraindre à rassembler ses résultats sous une forme cohérente, mais en lui laissant au contraire la possibilité de conserver les estampes séparées.

erfordere allerdings über die Erweiterung der Möglichkeiten des Einzelblatts hinaus eine Annäherung an die technischen Grenzen einer jeweiligen Technik für die gesamte Reihe oder Folge. So ist es kaum verwunderlich, dass Hartung in den beiden Jahrzehnten nach dem 2. Weltkrieg zwar sehr häufig in einer seriellen Produktion seine Druckgraphiken schuf, dabei aber gleichzeitig mehrfach die Technik wechselte, um damit eine größere Bandbreite an Erfahrungen zu erwerben. Nach den bei Desjobert gedruckten Lithographien folgten erst 1953, mit den Tiefdrucken bei Lacourière, und 1957, mit den Umdrucklithographien bei Jean Pons, wieder ähnliche Reihungen. Erst diejenigen bei Pons zeigen die auch noch später anzutreffenden Merkmale einer stetigen Variation und Suche.²² Hartung verharnt zu diesem Zeitpunkt bei Pons und im folgenden Jahr im Atelier Patris noch bei der Variation sich verdichtender Linienbündel. Diese Arbeitshaltung war zwar einerseits eine Möglichkeit, eine Vielzahl unterschiedlicher Lösungen zu erarbeiten, zwang ihn aber nicht, die Resultate in einer konsequenten Form zusammenzufassen, sondern ließ ihm die Möglichkeit offen, sie als Einzelblätter weiter nebeneinander bestehenzulassen.

Dies änderte sich schließlich, als er 1963 zum zweiten Mal mit Erker in St. Gallen zusammenarbeitete.²³ Nun begann er nicht nur, die Verdichtungen zu thematisieren, sondern seine Bemühungen auch auf den Bezug von Linien und Flächen, auf Fächerungen, auf zu Flächen anschwellenden Linien oder auf spezielle Positiv-Negativeffekte von Schabungen auszudehnen. Allerdings gelangte von den jeweiligen Auflagen nur ein kleiner Teil in den Handel und dieser erst noch verstreut. Die für verschiedene Verleger entstandenen Arbeiten fanden zwar mitunter weite Verbreitung, doch war es für einen zeitgenössischen Betrachter nicht möglich, die Bezüge zwischen den einzelnen Blättern zu erkennen. Gerade in diesen Arbeiten zeigen sich aber die Konsequenzen von Hartungs serieller Arbeitsweise. Er entwickelte nicht nur unterschiedliche Ansatzpunkte und Fragestellungen, sondern erzielte Lösungen, die die einzelnen Bestrebungen miteinander verbanden und damit die Gleichzeitigkeit der unterschiedlichen Probleme verdeutlichten. Dabei verwendete er nur wenige verschiedene Blattformate und entwickelte die Mehrzahl der Lösungen mittels eines Formats. Dies könnte in der Tat auf ein nicht realisiertes Mappenwerk hindeuten.²⁴ Es könnte aber auch ein Hinweis darauf sein, dass die formale Vereinheitlichung verschiedener Blätter als Möglichkeit angesehen wurde, zu neuen Erkenntnissen zu gelangen.

qu'un seul format. Cela pourrait en fait signifier qu'il travaillait à une série qu'il ne termina pas²⁴. Mais on pourrait également penser qu'il envisageait l'uniformisation formelle de différentes estampes comme une possibilité pour parvenir à de nouveaux enseignements.

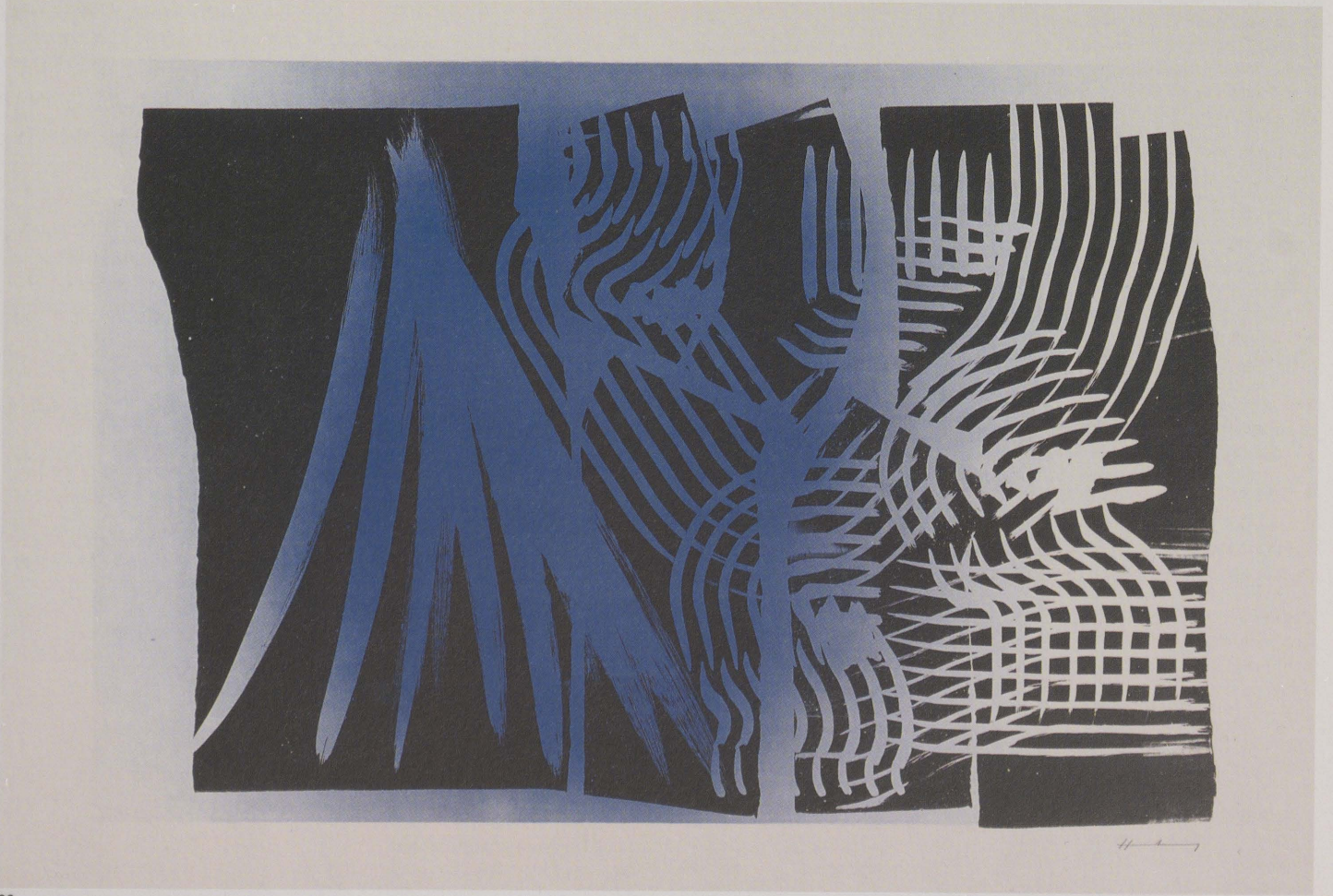
Finalement, la question décisive n'est pas de savoir si une série cohérente était sérieusement envisagée dès 1963 ou éventuellement trois ans plus tard, mais quelles conséquences l'idée même de l'existence d'une telle série pouvait avoir sur l'attitude de Hartung. Ce n'est qu'à partir de 1963 que se manifeste soudain dans le graphisme imprimé un intérêt pour une manière de travailler qui s'appuie largement sur différentes solutions possibles²⁵. Il expérimente différentes structures linéaires, il confronte des lignes qui se transforment en surfaces, des dégradés de tons, des variantes de couleur, il fusionne des éléments distincts ou, au contraire, il les dissocie. C'est à des questions similaires que Hartung se confronte au même moment dans sa peinture, mais, sauf pour quelques œuvres utilisant le papier report²⁶, il se concentre sur un langage des formes et des possibilités techniques qui exploite de manière originale le potentiel créatif de l'estampe, tenant ainsi compte d'autres qualités des surfaces et de questions formelles²⁷. Chez Hartung, ce développement d'un mode de travail sériel et les résultats qui en découlèrent constituèrent la base nécessaire pour développer les estampes destinées à Gili et Poligrafia. Certes, par la suite, Hartung ne maintint pas cette attitude cohérente face à son travail, mais il en conserva les processus de base²⁸. Toutefois, en 1973, outre de nombreux dessins et peintures²⁹, d'autres développements graphiques virent le jour, mais qui ne furent plus rassemblés de la même manière³⁰, même s'ils apparurent, grâce à une publication, comme le fruit d'une préoccupation constante. En cela ces feuilles se distinguaient des travaux réalisés en 1974³¹ qui, certes, faisaient encore l'objet d'une création sur le mode sériel, mais qui, en tant que suite, ne manifestaient plus, sur le plan du questionnement, la même cohérence que les travaux réalisés entre 1966 et 1973. Ces estampes existaient davantage pour elles-mêmes et témoignaient plus rarement d'une approche active de problèmes formels. Toutefois, Hartung avait trouvé, avec la gravure, une méthode de travail qu'il lui fut possible d'adapter plus tard à sa peinture.

Texte traduit de l'allemand
par Marie-Claude Deshayes-Rodriguez.

29. L 1970-2 / *Farandole*,
suite A, planche II, 1970
Folge A, Blatt II, 1970
Lithographie
495 × 754 mm
Imprimeur et éditeur:
Atelier Poligrafa, Barcelone
Drucker und Verleger:
Atelier Poligrafa, Barcelona
RMM 306

30. L 1970-11 / *Farandole*,
suite A, planche XI, 1970
Folge A, Blatt XI, 1970
Lithographie
532 × 760 mm
Imprimeur et éditeur:
Atelier Poligrafa, Barcelone
Drucker und Verleger:
Atelier Poligrafa, Barcelona
RMM 315

Letztlich ist die entscheidende Frage aber nicht, ob ein Mappenwerk bereits 1963 oder allenfalls drei Jahre später überhaupt ernsthaft geplant war, sondern welche Konsequenzen bereits die Idee oder Diskussion eines solchen Mappenwerks für die Haltung Hartungs hatte. Erst seit 1963 zeigt sich in der Druckgraphik plötzlich eine Hinwendung zu einer breit abgestützten Arbeitsweise unter Einbezug verschiedener Lösungsmöglichkeiten.²⁵ Unterschiedliche Linienstrukturen werden ausprobiert, Erweiterungen von Linien zu Flächen, Abstufungen von Tönen, Farbvarianten, Konzentrationen oder im Gegenteil Entflechtungen einzelner Elemente werden einander gegenübergestellt. Es sind ähnliche Fragen, denen sich Hartung auch in seiner Malerei zu diesem Zeitpunkt stellt, aber abgesehen von einigen Umdrucklithographien²⁶ konzentriert er sich auf eine Formensprache und auf technische Möglichkeiten, die genuin das kreative Potential der Druckgraphik nutzen und damit anderen Oberflächenqualitäten und formalen Fragen Rechnung tragen.²⁷ Diese Entwicklung einer seriellen Arbeitsweise und die sich daraus ergebenden Ergebnisse waren die notwendige Basis für Hartung, um die Blätter für Gili und Poligrafia zu entwickeln. Als Mappenwerk oder Künstlerbuch führte Hartung diese konsequente Form seiner Arbeitshaltung später zwar nicht fort, behielt aber die zugrundeliegenden Prozesse bei.²⁸ Immerhin entstanden 1973 neben zahlreichen Zeichnungen und Gemälden²⁹ noch weitere Folgen, die aber nicht mehr in der gleichen Art und Weise zusammengefasst wurden,³⁰ auch wenn sie durch eine Publikation als das Resultat einer kontinuierlichen Beschäftigung erkennbar wurden,³¹ Hierin unterscheiden sich diese Blätter von den nach 1974 entstandenen Arbeiten, die zwar weiterhin in einer seriellen Arbeitsweise geschaffen wurden, aber als Folgen nicht mehr die gleiche Kohärenz hinsichtlich ihrer Fragestellung aufwiesen wie die Arbeiten zwischen 1966 und 1973. Sie blieben stärker Einzelblätter und verdeutlichten seltener eine fortschreitende Annäherung an ein formales Problem. Allerdings hatte Hartung mit der Druckgraphik nun eine Arbeitsweise gefunden, die er später auch auf seine Malerei übertragen konnte.



1. Une première publication importante fut celle de Domnick/Rousseau/Sweeney 1950, qui marqua la perception de l'œuvre. Entre-temps, de nombreuses autres analyses s'y sont ajoutées.
2. Les analyses, peu nombreuses, des gravures de Hartung sont pour la plupart chronologiques et renvoient à ses peintures ou ses dessins. Le texte le plus détaillé jusqu'à maintenant est celui de Mason dans Pontégnie 2006, la base la plus ancienne, celle de Schmücking (1965). C'est seulement avec Andreas Schalhorn dans ce volume (p. 82-93) qu'on tente de situer l'œuvre gravé de Hartung dans un contexte plus large.
3. À propos de cette perception ainsi que sur la critique et la problématique méthodologique qui s'y rattachent, voir Kaiser/Pontégnie/Todoli 2003.
4. Voir la contribution de Céline Chicha-Castex dans ce volume (p. 50-69), qui constitue l'analyse la plus poussée jusqu'à maintenant.
5. Certes, Hartung a réalisé quelques estampes avant la Seconde Guerre mondiale (RMM 1 - RMM 28), mais ces tentatives sont restées isolées. Les estampes réalisées après guerre, publiées entre 1946 et 1949, ne contiennent encore aucune trace de réflexion sur la gravure; il s'agit d'utilisations de papier report qui reprennent des idées plus anciennes. C'est pour la même raison que les trois estampes destinées au livre d'Ernst Jünger ne sont pas prises en compte. Voir *L 1984-1* (RMM 603) à *L 1984-3* (RMM 606).
6. Saint-Gall 1974, p. 4.
7. Saint-Gall 1974, p. 5: « Ce que je ne fais jamais: une seule eau-forte ou lithographie à la fois. Quand je m'y mets, il faut que j'en fasse plusieurs pour me chauffer. Dans ces moments, j'aimerais avoir vingt ou quarante pierres devant moi - Et là, je me lance. »
8. C'est le cas pour *Art abstrait*, 1946, *L 04* (RMM 32); *Soleil Cou-Coupé*, 1948, *G 05* (RMM 38); album des Edizioni del Milione, 1949, *L 06* (RMM 46) et *L 07* (RMM 47); estampes pour les amateurs du cercle Kestner, 1953, *G 15* (RMM 74); *San Lazzaro et ses amis*, [*L différée-2*] (RMM 210); *La Réalité en sa totalité*, *L 158* (RMM 238); *Vingt-deux poèmes*, 1965, *L 162* (RMM 242); *La Peau des choses*, 1966, *L 1966-37* (RMM 279); *Hans Arp*, 1966, *L 1966-40* (RMM 282). Après 1973, ces contributions augmentent de manière significative, la plupart du temps sans tenir compte concrètement du projet particulier du livre à illustrer.
9. En 1947, une suite de douze estampes fut réalisée chez un imprimeur inconnu, de *G 01* (RMM 34) à *G 012* (RMM 45), puis en 1953 chez Lacourière, de *G 3* (RMM 57) à *G 26* (RMM 85) et pour finir avec *G 27* (RMM 115) encore quelques eaux-fortes isolées, à l'aquatinte, également chez Lacourière.
10. Dans Saint-Gall 1974, p. 4-5, Hartung prétendra par la suite: « Les formes, les traits planent dans un espace et ce qu'il faut c'est commencer par créer cet espace. Donc la couleur, l'espace environnant dans lequel le trait s'inscrit avec précision comme un élément définitif que l'on ne peut plus ni effacer, ni corriger. » Il est intéressant de constater que Hartung réagit ici dans une publication sur la gravure à la question de la relation entre la surface et la ligne. Il s'exprime ici en peintre travaillant sur des surfaces, non en dessinateur ou graveur chez qui les lignes génèrent les surfaces.
11. Plus tard, Hartung parlera dans son entretien avec Heidi Bürklin (Saint-Gall 1974, p. 5) de sa prédilection pour l'eau-forte: « Le processus est incisif, définitif, la résistance du matériau me plaît beaucoup aussi. Ce qui me gêne dans la gravure, mais j'espère surmonter cela, c'est la lenteur, le fait d'être interrompu. »
12. La numérotation postérieure de la suite est la suivante: *G 1970-5* (RMM 287), *G 1970-1* (RMM 283), *G 1970-2* (RMM 284), *G 1970-3* (RMM 285) et *G 1970-8* (RMM 290). Les feuilles non prises en compte sont: *G 1970-4* (RMM 286), *G 1970-6* (RMM 288), *G 1970-7* (RMM 289) et *G 1970-9* (RMM 291).
13. Il s'agit ici de *G 1970-10* (RMM 292) jusqu'à *G 1970-16* (RMM 298).
14. Voir *G 1970-18* (RMM 300) jusqu'à *G 1970-22* (RMM 304).
15. Dans un premier temps, il fit procéder à des tirages normaux en taille-douce, mais ensuite il fit faire des tirages en couleur à la manière de la gravure en relief. Ainsi il obtint un effet surprenant de négatif et positif qui l'incita manifestement à faire imprimer un assez grand nombre d'exemplaires.
16. Hartung utilisa encore plus rarement la gravure en relief, que ce soit sur bois ou sur linoléum. Ces expériences restèrent isolées. Voir également à ce propos la biographie de Hartung présentée à la fin du présent volume.
17. En 1966 Hartung avait réalisé 40 gravures chez Erker: *L 1966-1* (RMM 243) à *L 1966-40* (RMM 282).
18. Hartung indique lui-même cette relation étroite dans *Autoportrait*, p. 200 (*Selbstportrait*, p. 159).
19. Voir Saint-Gall 1974, p. 5.
20. Il est certes possible d'établir un lien avec les divers dessins de la fin des années 1930, qui sont en effet très semblables. Toutefois on n'a pas réussi jusqu'à maintenant à trouver un dessin identique qui aurait pu servir de modèle à ces lithographies. Sur l'attitude de Hartung à l'égard de ses dessins d'avant-guerre comme bases de ses travaux postérieurs, voir le catalogue de l'exposition de Londres 1996, p. 44-46.
21. *L 01* (RMM 29) à *L 05* (RMM 33).
22. Ces lithographies furent réalisées pour des différents éditeurs, parmi lesquels Berggruen (6 feuilles), Hedwig Marbach (6 feuilles), Nesto Jacometti (2 feuilles), Otto van de Loo (2 feuilles) et pour finir, avec une feuille pour chacun, Beyeler, Delphic Art, Howard Wise (Cleveland), Howard Wise (Chicago), Fingerle et Lacourière. Hartung fit également imprimer six feuilles à ses frais.
23. En 1962, la première année de leur collaboration, Hartung en reste encore à ses méthodes de travail antérieures. Ce n'est que l'année suivante, en 1963, qu'il parvient à s'en libérer de manière décisive.
24. Mason indique que, lors d'une petite exposition (probablement à Saint-Gall en 1963 ou 1964), une telle série dans un carton avait été prévue (RMM 167), mais on n'a encore jamais pu établir l'existence d'un exemplaire quelconque et on ne sait si cette série a jamais été réalisée.
25. En 1963, Hartung est pour la deuxième fois à Saint-Gall, mais là, il travaille directement la lithographie alors que l'année précédente, il ne s'était préoccupé que de papier report.
26. *L 122* (RMM 200), *L 1966-22* (RMM 264) à *L 1966-24* (RMM 266), *L 1966-27* (RMM 269) à *L 1966-30* (RMM 272), *L 1970-33* (RMM 337) à *L 1970-39* (RMM 343), *L 1977-1* (RMM 521) à *L 1977-27* (RMM 547) ainsi que *L 1984-1* (RMM 603) à *L 1984-3* (RMM 606).
27. Dans son autobiographie, Hartung exacerbera ensuite cette attitude vis-à-vis de l'esthétique du matériau et présentera ses peintures les plus récentes comme étant partiellement le résultat de son travail lithographique. Voir à ce sujet *Autoportrait*, p. 201-202 (*Selbstportrait*, p. 159-160). Voir également Abadie 1977, p. 2 et Mason dans Pontégnie 2006, p. 117-118.
28. Un dernier carton fut réalisé en 1984, utilisant du papier report photo (voir RMM 603 à RMM 606).
29. Voir sur cette année Pontégnie, dans Kaiser/Pontégnie/Todoli 2003 et, au sujet des gravures, Mason dans Pontégnie 2006, p. 109-115.
30. Il s'agissait, à côté d'une série expérimentale de gravures sur bois réalisée chez Erker, d'une suite d'eaux-fortes qui avaient été imprimées chez Aldo Crommelynck, à Paris.
31. Saint-Gall 1974, *passim*.

1. Eine erste wichtige Publikation war diejenige von Domnick/Rousseau/Sweeney 1950, der diese Wahrnehmung prägte. Bis heute kamen zahlreiche weitere Untersuchungen hinzu.
2. Die wenigen Auseinandersetzungen mit der Druckgraphik Hartungs sind meist chronologisch und rein werkimmanent in Bezug auf seine Gemälde oder Zeichnungen ausgerichtet. Der bislang ausführlichste Text von Mason, in Pontégnie 2006, die früheste Basis: Schmücking 1965. Erst Schalhorn in diesem Band (S. 82–93) unternimmt den Versuch, das gedruckte Werk Hartungs in einem weiteren Kontext zu verorten.
3. Siehe zur Kritik dieser Wahrnehmung und der sich damit verbindenden methodologischen Problematik: Kaiser/Pontégnie/Todoli 2003.
4. Siehe als bislang ausführlichste Auseinandersetzung den Beitrag von Chicha-Castex in diesem Band (S. 50–69).
5. Hartung schuf zwar einige Blätter noch vor dem 2. Weltkrieg (RMM 1–RMM 28) doch blieben dies vereinzelte Versuche. Die Blätter direkt nach dem 2. Weltkrieg, publiziert 1946 bis 1949, beinhalten noch keine eigentliche Auseinandersetzung mit Druckgraphik, sondern greifen als Umdrucklithographien ältere Ideen auf. Ebenso unberücksichtigt bleiben aus dem gleichen Grund die drei Blätter für das Künstlerbuch von Ernst Jünger, *L 1984-1* (RMM 603) bis *L 1984-3* (RMM 606).
6. Saint-Gall 1974, S. 4.
7. Saint-Gall 1974, S. 5: »Was ich nie mache: nur eine einzige Radierung oder Lithografie. Wenn ich einmal anfangen, dann muss es gleich viel sein, um in Feuer zu kommen. Da möchte ich zwanzig oder vierzig Steine vor mir liegen haben – und dann geht's los.«
8. So für *Art Abstrait*, 1946, *L 04* (RMM 32); *Soleil Cou-Coupé*, 1948, *G 05* (RMM 38); Album Edizioni del Milione, 1949, *L 06* (RMM 46) und *L 07* (RMM 47); Jahressgabe Kestner-Gesellschaft, 1953, *G 15* (RMM 74); *San Lazzaro et ses amis*, [*L différée-2*] (RMM 210); *La Réalité en sa totalité*, *L 158* (RMM 238); *Vingt-deux poèmes*, 1965, *L 162* (RMM 242); *La Peau des choses*, 1966, *L 1966-37* (RMM 279); *Hans Arp*, 1966, *L 1966-40* (RMM 282). Nach 1973 nehmen diese Beiträge deutlich zu, meist ohne auf das jeweilige Buchprojekt konkret Bezug zu nehmen.
9. 1947 entstand zuerst eine Folge von zwölf Blatt bei einem unbekanntem Drucker, *G 01* (RMM 34) bis *G 012* (RMM 45), dann 1953 bei Lacourière *G 13* (RMM 57) bis *G 26* (RMM 85) und schließlich mit *G 27* (RMM 115) noch eine vereinzelte Radierung mit Aquatinta, ebenfalls bei Lacourière.
10. In Saint-Gall 1974, S. 4–5, wird Hartung später angeben: »Die Formen, die Striche schweben in einem Raum, und der muss zuerst geschaffen werden. Also erst die Farbe, der Umraum, in den dann ganz präzise der Strich ausgeführt wird als etwas Definitives, das man nicht mehr wegwischen, nicht mehr korrigieren kann.« Interessanterweise reagiert Hartung hier in einer Publikation zur Druckgraphik auf die Frage nach dem Zusammenhang von Fläche und Linie, indem er als flächig arbeitender Maler antwortet, nicht als Zeichner oder Druckgraphiker, dessen primäre Mittel Linien und sich daraus ergebende Flächen sind.
11. Später wird Hartung im Interview mit Heidi Bürklin (Saint-Gall 1974, S. 5) aussagen, dass er eine große Vorliebe für die Radierung habe: »Der Vorgang ist einschneidend, endgültig, auch der Widerstand des Materials gefällt mir sehr. Was mich bei der Gravüre stört – aber ich hoffe das zu überwinden – ist die Langsamkeit, die Tatsache, unterbrochen zu werden.«
12. Die spätere Nummerierung der Folge ist: *G 1970-5* (RMM 287), *G 1970-1* (RMM 283), *G 1970-2* (RMM 284), *G 1970-3* (RMM 285) und *G 1970-8* (RMM 290). Die nicht berücksichtigten Blätter sind: *G 1970-4* (RMM 286), *G 1970-6* (RMM 288), *G 1970-7* (RMM 289) und *G 1970-9* (RMM 291).
13. Es handelt sich hierbei um *G 1970-10* (RMM 292) bis *G 1970-16* (RMM 298).
14. Siehe *G 1970-18* (RMM 300) bis *G 1970-22* (RMM 304).
15. Zum einen ließ er die Platten als normale Tiefdrucke abziehen, dann aber auch in der Art von Hochdrucken einfärben. Damit erzielte einen erstaunlichen Positiv-Negativeffekt, der ihn offensichtlich dazu verleitet eine relativ große Anzahl von Exemplaren drucken zu lassen.
16. Noch seltener verwendete Hartung den Hochdruck, sei es als Holzschnitt oder Linolschnitt. Die wenigen Beispiele blieben vereinzelte Versuche. Siehe hierzu auch die Biographie in diesem Band.
17. 1966 hatte Hartung bei Erker 40 Blatt geschaffen: *L 1966-1* (RMM 243) bis *L 1966-40* (RMM 282).
18. Hartung wies selbst in seinem *Selbstportrait*, S. 159 (*Autoportrait*, S. 200) auf die enge Verbindung hin.
19. Siehe Saint-Gall 1974, S. 5 (vgl. Anm. 7).
20. *L01* (RMM 29) bis *L 05* (RMM 33).
21. Zwar gelingt es, den Bezug zu verschiedenen Zeichnungen der späten 1930er Jahre herzustellen, die in der Tat sehr ähnlich sind, doch konnte bislang noch keine identische Zeichnung nachgewiesen werden, die als Vorlage dieser Lithographien diente. Zur Haltung Hartungs bezüglich seiner Vorkriegs-Zeichnungen als Basis für spätere Arbeiten siehe ausführlich: Londres 1996, S. 44–46.
22. Diese Lithographien entstanden für verschiedene Verleger darunter: Berggruen (6 Blatt), Hedwig Marbach (6 Blatt), Nesto Jacometti (2 Blatt), Otto van de Loo (2 Blatt), schließlich mit je einem Blatt: Beyeler, Delphic Art, Howard Wise, Cleveland, Howard Wise, Chicago, Fingerle und Lacourière. Ebenfalls sechs Blatt ließ Hartung auf eigene Rechnung drucken.
23. 1962, im ersten Jahr der Zusammenarbeit, bleibt Hartung allerdings noch in seiner vorherigen Arbeitsweise verhaftet. Erst im folgenden Jahr 1963 gelingt ihm schließlich eine entscheidende Befreiung.
24. Mason weist darauf hin, dass in einer kleinen Ausstellung im Erker in St. Gallen (wohl 1963 oder 1964) offensichtlich ein solches Mappenwerk geplant war (RMM 167). Bislang konnte kein Exemplar nachgewiesen werden und es bleibt unklar, ob es jemals realisiert wurde.
25. 1963 arbeitete Hartung zum zweiten Mal in St. Gallen, nun aber direkt mit Lithographien, nachdem er sich im vorangegangenen Jahr noch mit Umdrucklithographien beschäftigt hatte.
26. *L 122* (RMM 200), *L 1966-22* (RMM 264) bis *L 1966-24* (RMM 266), *L 1966-27* (RMM 269) bis *L 1966-30* (RMM 272), *L 1970-33* (RMM 337) bis *L 1970-39* (RMM 343), *L 1977-1* (RMM 521) bis *L 1977-27* (RMM 547) ainsique *L 1984-1* (RMM 603) bis *L 1984-3* (RMM 606).
27. In seinem *Selbstportrait* wird Hartung dann diese Haltung materialästhetisch überhöhen und seine neueren Gemälde teilweise als Konsequenz seiner Lithographien darstellen. Siehe hierzu *Selbstportrait*, S. 159–160 (*Autoportrait*: S. 201–202). Siehe auch Abadie 1977, S. 2 und Mason in: Pontégnie 2006, S. 117–118.
28. Ein letztes Mappenwerk entstand 1984 unter Verwendung von Foto-Umdrucken (Siehe RMM 603 bis RMM 606).
29. Ausführlich zu diesem Jahr: Pontégnie, in Kaiser/Pontégnie/Todoli 2003, zur Druckgraphik Mason dans Pontégnie 2006, S. 109–115.
30. Neben einer experimentellen Folge von Holzschnitten bei Erker, war dies eine Reihe von Radierungen die bei Aldo Crommelynck in Paris gedruckt wurden
31. Saint-Gall 1974, *passim*.