

# INGRID HARTLIEB

*DREIFACH IST DER SCHRITT DER ZEIT*

RETROSPEKTIVE JENA 2017



INGRID HARTLIEB

Anlässlich der Ausstellung in Jena  
*Dreifach ist der Schritt der Zeit*  
20. Mai bis 15. Juli 2017  
FrommannscherSkulpturenGarten  
Botanischer Garten  
Jenaer Kunstverein

DREIFACH IST DER SCHRITT DER ZEIT

INHALT**INHALT**INHALT

Vorwort Philipp Schreiner	8
<i>Zarte Monumente. Zu einigen Charakteristika von Ingrid Hartliebs künstlerischem Werk</i> Verena Krieger	12
<i>Abstraktion und plastischer Raum. Ästhetische Fragestellungen zu den Holzplastiken von Ingrid Hartlieb</i> Fabian Reichel	20
<i>Zur Beziehung zwischen Zeichnung und Plastik im Werk von Ingrid Hartlieb</i> László Rupp	24
<i>Verstreute Serialität. Ingrid Hartliebs „Dolinen“ als Beispiel seriellen Arbeitens im bildhauerischen Kontext</i> Paul Werling	27
<i>Gegenwart – Vergangenheit – Zukunft. Zeitlichkeit und Materialität im skulpturalen Werk Ingrid Hartliebs</i> Steven Ritter	30
Katalog	
<i>Frommannscher Garten</i>	35
<i>Botanischer Garten</i>	46
<i>Jenaer Kunstverein</i>	53
Werkverzeichnis	62
Vita	63
Impressum	65

VORWORT **VORWORT** VORWORT

Besucht man Ingrid Hartlieb in ihrem Atelier in Haigerloch nahe Tübingen, tritt man in ein Reich aus Holz: Holzpaletten stapeln sich am Boden, Holzplatten lehnen an der Wand, verschiedenste Objekte aus Holz bevölkern die große Halle – offene und geschlossene Formen, Quader, Trichter, Ringe. Einige sind übermannsgroß; wuchtig und gewaltig ragen sie Richtung Hallendecke. Andere sind hüfthoch, tummeln sich in Gruppen, dicht an dicht. Nicht nur sichtbar greift das Holz um sich, sein Geruch liegt in der Luft. Mehr noch, die Werkhalle erscheint als hölzernes Biotop, ihre Wände und Decken heben und senken sich unmerklich mit jedem Atemzug ihrer Bewohner. Zwischendrin steht schweres Gerät, ein Gabelstapler parkt am Rand, ein Hubwagen steht im Weg, Werkzeuge liegen auf massiven Tischen mit Eisen gestellt.

Die Schöpfungen Ingrid Hartliebs sind „zarte Monumente“ (Verena Krieger). Die Künstlerin bannt sinnliche Erfahrungen in Holz und Eisen und auch auf Papier. Mit der sanften und feinfühligsten Haptik des Ölkreidestifts beginnt der Prozess. Mal in spontanen, mal in zielgerichteten Zügen bringt die Künstlerin ihre Ideen auf das Papier. Ein Teil dieser dicken schwarzen Linien kündigt Formen an, die ins Material, in die dritte Dimension drängen, wie Hartlieb es beschreibt. Als bald wird nun gesägt und verleimt, bis Schicht für Schicht die Monumente erwachsen.

Ein kräftiger Ruck an der Anlasserschnur bringt die Motorsäge in Gang. Gleichmäßig rumpelt und knattert die Maschine, der Geruch von Benzin und Öl durchdringt die Luft. Ein Hebel wird gezogen, der Motor schreit, Späne fliegen, ein Dröhnen in der Halle erfüllt für Sekunden den kompletten Raum. Was vorher mühsam mit der Hand zusammengesetzt wurde, erhält durch die Motorsäge mit Leichtigkeit und doch gewaltsam eine neue Form. Während Lärm und Vibrieren langsam verklingen und nur noch der Motor monoton brummt, drängen im wechselnden Eindruck der Sinne ein Gefühl von Wald

und der Geruch von Holz wieder in den Vordergrund. Nach Feinschliff, Polieren, sorgfältigem Auftrag von Wachs und dezentem Einsatz von Farbe lassen die Vertiefungen und Einschnitte im Holz das laute Schreien der Kettensäge nur noch erahnen. Das Wirken ihrer scharfen Zähne hingegen bleibt gut sichtbar und das Kettenblatt als Spur vorhanden – ein Sinnbild zugleich für Verletzungen der menschlichen Seele, die sich schließen und vernarben?

Nun liegen Ingrid Hartliebs Arbeiten in „verstreuten Serien“ (Paul Werling), verteilt über drei Orte im Herzen der Stadt Jena. Archaische Formen aus Holz bevölkern den Frommannschen Garten und den Botanischen Garten, wo sie ästhetische „Probleme“ zwischen „Abstraktion und plastischem Raum“ (Fabian Reichel) eröffnen. Im Jenaer Kunstverein scheinen sich Zeichnungen aus Ölkreide mit ihren hölzernen „Entwachsungen“ über das „Verhältnis von Zeichnung und Plastik“ (László Rupp) zu unterhalten. Die wechselseitige „Bedingtheit von Zeitlichkeit und Materialität“ (Steven Ritter) ist in allen Arbeiten spürbar, besonders lässt sie sich aber an der titelgebenden Arbeit der Ausstellung festmachen. Das zentrale dreiteilige Werk – *Dreifach ist der Schritt der Zeit* – liegt, steht und hängt im Jenaer Kunstverein. Es verkörpert – frei nach Friedrich Schiller – Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft in der Interpretation der Bildhauerin.

Die Ausstellung selbst ist ein Blick in die fernere und nähere Vergangenheit. Sie ist „mit Fug und Recht als eine große Retrospektive“ zu bezeichnen, wie die Kuratorin Verena Krieger über die Ausstellung sagt. Das Lebenswerk der Künstlerin wird hier erhoben ins Hier und Jetzt, sichtbar gemacht für die Zukunft. So gilt der größte Dank Ingrid Hartlieb – für die Bereitschaft zu einem solch großen Unterfangen, für das Wagnis, den Außenraum mit diesen „zarten Monumenten“ zu bespielen, für die äußerst gelungene Zusammenarbeit und die großzügige Unterstützung des Projektes.

Um ein solches Mammutprojekt realisieren zu können, bedarf es vieler Menschen und ihrer Zusammenarbeit. In diesem Fall trugen der Lehrstuhl für Kunstgeschichte der Friedrich-Schiller-Universität Jena, der Jenaer Kunstverein e.V., Kunsthof Jena e.V. sowie der Botanische Garten der Friedrich-Schiller-Universität Jena zur erfolgreichen Umsetzung der Werkschau bei.

Die Dokumentation und wissenschaftliche Aufarbeitung der Ausstellung in Katalogform erarbeiteten Studierende des Studiengangs Kunstgeschichte & Filmwissenschaft der Friedrich-Schiller-Universität Jena unter wohlwollender Begleitung von Prof. Dr. Verena Krieger, Dr. Elisabeth Fritz und Linn Burchert, M.A. Ihnen gilt besonderer Dank, vor allem für das entgegengebrachte Vertrauen in meine und unsere Arbeit. Schließlich darf ich die Autoren und Fotografen hervorheben, die mit ihren textlichen und bildlichen Beiträgen den vorliegenden Katalog ermöglicht haben. Für die Texte: Prof. Dr. Verena Krieger, Fabian Reichel, László Rupp, Paul Werling und Steven Ritter. Für die Fotos: Lea Malessa in Zusammenarbeit mit Robin Reich.

Zu guter Letzt sei erwähnt, dass die Ausstellung und der Katalog in ihrer Gesamtheit und in allen Details nur dank der vielen kleinen und großen Gefallen sowie der freundlichen Unterstützung der folgenden Menschen realisiert werden konnten. Ihnen gilt mein herzlicher Dank:

Dr. Stefan Arndt, Thomas Bopp, Ilka Conradi, Jürgen Conradi, Conny Dietrich, Michael Ernst, Lutz Franke, Cosima Göpfert, Maria Making, Rebekka Marpert, Dirk Müller, Stefan Müller, Diana Nauhardt, Gerhard Pfeifer, Jens Riedel, Cathrin Ronneberger, Eberhard und Doris Scholz, Robert Sorg, Wolfram Stock, Anastasiia Taropchyna, Cornelia Tomoscheit, Rainer Wächter.

Philipp Schreiner

VERENA KRIEGER

### ***Zarte Monumente.***

#### ***Zu einigen Charakteristika von Ingrid Hartliebs künstlerischem Werk***

Holz ist das bevorzugte Arbeitsmaterial von Ingrid Hartlieb, die an der Stuttgarter Kunstakademie Bildhauerei bei Rudolf Hoflehner studiert hat und seither als freischaffende bildende Künstlerin tätig ist. Ihre Arbeitsweise ist dabei durchaus ungewöhnlich. Im ersten Schritt zerschneidet und zerspaltet sie mit der Kettensäge die gewaltigen Holzblöcke, die ihr als Arbeitsmaterial angeliefert werden – vorzugsweise arbeitet sie mit Nadelhölzern wie Kiefer und Lärche, aber auch mit Buche oder Eiche. Anschließend fügt sie die dabei entstandenen Fragmente neu zusammen, verschraubt und verleimt sie. So entsteht eine völlig neue, noch rohe Form, die mit der ursprünglichen Gestalt des Holzes nichts mehr zu tun hat. Diese Rohform wird nun im nächsten Schritt erneut mit der Kettensäge und dann mit der Schleifmaschine bearbeitet, bis sich allmählich die angestrebte Gestalt herauschält. Die so entstandene Form wirkt auf erstaunliche Weise quasi-natürlich; es entsteht der fast zwingende Eindruck, sie könne nur so und nicht anders sein – als wäre sie gewissermaßen so gewachsen. Zuletzt wird sie gewachst und höchst sparsam mit Farbe bearbeitet. Ingrid Hartlieb glättet die Oberflächen, aber sie glättet sie nicht zu sehr, sondern sie lässt auch Unregelmäßiges stehen. Man soll die Arbeitsspuren sehen können, die Fugen zwischen den Hölzern und auch die Verschiedenartigkeit von deren Farbe und Struktur. Stellenweise hat die Oberfläche durch die Säge und die Schleifmaschine auch Einritzungen und Verletzungen erfahren, so ist sie gleichermaßen geglättet wie aufgeraut, und vereinzelt werden diese Öffnungen und Einschnitte durch unscheinbare Farbaufträge unterstrichen.

#### ***Synthese bildhauerischer Verfahren***

Weshalb handelt es sich dabei um ein ungewöhnliches Vorgehen? Die Kunstwissenschaft unterscheidet bekanntlich zwei Hauptrichtungen der Bildhauerei: die Skulptur und die Plastik. Skulpturen – von lat. *sculpere*, schneiden – entstehen dadurch, dass von dem vorhandenen Material etwas weggenommen wird: es wird gemeißelt, geschnitten, gebohrt, gesägt und geschliffen. Plastiken werden gerade umgekehrt durch das Hinzufügen von Material geschaffen.

Dies gilt zum einen für Gussverfahren – etwa den Bronzeguss – und zum anderen für die plastizierende Arbeit mit Materialien wie Ton, Gips, Wachs und ähnlichen weichen, später erstarrenden Materialien. Holz ist neben Stein das klassische Material für die Skulptur. Ingrid Hartlieb arbeitet mit Holz, dennoch sind ihre Werke keine Skulpturen im traditionellen Sinn, ebenso gut kann man sie als Plastiken bezeichnen. Denn Hartliebs Verfahren ist nicht nur eines des Wegnehmens, sondern ebenso sehr eines des Hinzufügens und Modellierens, schließlich setzt sie verschiedene Holzstücke zu einer neuen Form zusammen.

Mit diesem Akt des Zusammenfügens knüpft sie an eine dritte Richtung in der Bildhauerkunst an, die erst in der Moderne aufgekommen ist: die inzwischen auch schon gut 100 Jahre alte Tradition der Collage. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts begannen Künstler wie Pablo Picasso und der russische Konstruktivist Wladimir Tatlin damit, Einzelteile unterschiedlicher Materialien zu Formgebilden zusammenzufügen, deren ästhetische Qualität gerade auf der Heterogenität der einzelnen Teile und ihrer Stofflichkeit beruhte. Seit den 1960er Jahren hat sich für solche plastischen Collagen der Begriff Assemblage etabliert. Zwar hat man auch in der älteren Bildhauerkunst schon verschiedene Materialien kombiniert – so wurden etwa bei antiken Statuen Augen aus Glasfluss oder anderen farbigen Materialien eingesetzt, um sie lebendiger wirken zu lassen –, doch da ging es immer darum, die unterschiedlichen Elemente dem Ganzen unterzuordnen, sie in den Dienst einer übergeordneten Aussage zu stellen und dabei die unterschiedliche Stofflichkeit vergessen zu machen. Die moderne Collage strebt dagegen nicht an, den Bruch zwischen den Elementen zu verschleiern, bei ihr erzeugt gerade die Differenz zwischen den Teilen, die Sichtbarkeit des Bruchs den ästhetischen Reiz. Ohne diese Tradition der Collage sind die Arbeiten von Ingrid Hartlieb nicht zu denken, denn in ihnen bleibt, obgleich sie ein neues Ganzes bilden, die Heterogenität der Einzelelemente deutlich sichtbar. Hartliebs künstlerisches Verfahren ist also gewissermaßen eine Synthese der Hauptrichtungen innerhalb der

Bildhauerkunst. Sie macht, wenn man so will, das harte Holz zu einem plastischen Material.

In ihrem Œuvre breitet die Künstlerin ihr bildnerisches Vokabular höchst nuancenreich aus. Ihren Plastiken ist gemeinsam, dass sie monumental wirken, und zwar unabhängig von ihrem jeweiligen Format. Wenn aber selbst die kleinen Werke monumental wirken, dann heißt das, es ist nicht die Größe, die sie so wirken lässt, sondern ihre Gestalt. Diese ist häufig kompakt und blockhaft, achsensymmetrisch und hat ein Zentrum, um das herum sie organisiert ist. Bei all dem haben Hartliebs Plastiken keine geometrische Strenge, sondern immer jenes Moment von Unregelmäßigkeit und Unebenheit, das dafür verantwortlich ist, dass sie einen naturhaft-organischen Eindruck erzeugen.

### ***Metaphorik der Verletzlichkeit***

Eine große Gruppe der plastischen Arbeiten besteht aus einfachen, archaisch wirkenden Formen. Dabei kehren bestimmte Figuren mehrfach wieder, so etwa die vertikal gerichtete Form wie beim *Blickfänger* und *Stammbaum*, aber auch Rundformen wie *Rettungsring* und *Zwickmühle* sowie länglich gerichtete Ellipsen- und Trichterformen wie *Boje* und *Spindel*, *Pendel* und *Doline*. Die Werktitel unterstreichen die Formassoziationen, die die Objekte hervorrufen. Denn häufig besteht eine unmittelbar einsichtige Beziehung zwischen Bezeichnung und Form, nachvollziehbar an der trichterförmigen *Doline* oder dem kreisförmigen *Rettungsring*. Es handelt sich um nur scheinbar funktionale Dinge, die zu reiner Form geworden sind. Häufig spielen die Bezeichnungen, welche die Künstlerin für ihre Arbeiten gefunden hat, auf reales oder imaginäres menschliches Gebrauchsgerät an: *Rettungsring*, *Arche*, *Abstandhalter* und *Fluchtwerkzeug*. Der Umstand, dass es sich um Sachbegriffe oder Arbeitsmittel handelt, lässt die poetische Qualität dieser Titel dabei erst auf den zweiten Blick erkennbar werden. Tatsächlich handelt es sich bei *Fluchtwerkzeug* und *Abstandhalter*

um Wortneuschöpfungen, und bei Zwickmühle und *Blickfänger* um metaphorische Begriffe. Sie alle umkreisen die menschliche Existenz, und in ihrer Gesamtheit eröffnen sie einen Assoziationsraum, in dessen Mittelpunkt die Verletzlichkeit und Schutzbedürftigkeit des Menschen steht.

Die formalen Charakteristika der Arbeiten sind im Einzelnen höchst unterschiedlich: Bei manchen, beispielsweise der *Boje* (Abb. S. 56), hat die Künstlerin die überstehenden Kanten der Einzelteile weitgehend abgefräst, sodass trotz der sichtbaren Fugen und gewisser Unebenheiten eine einheitliche Oberfläche besteht und die Großform betont ist. Bei anderen hingegen, etwa bei der *Zwickmühle* (Abb. S. 45), hat sie die verschiedenen Höhen der Einzelschichten bewusst stehen gelassen mit der Folge, dass keine einheitliche Oberfläche existiert und die Großform einen kantigen und zackigen Kontur hat, der sie undeutlicher werden lässt. Ein dritter Typus sind die *Gitterwerke* (Abb. S. 56), die im Gegensatz zu den massigen Formen eher aus luftigen Volumina bestehen. Denn bei Skulpturen ist systematisch zwischen ihrer Masse und ihrem Volumen zu unterscheiden: Die Masse kann kompakt oder zergliedert und ausgreifend sein, das Volumen kann vollständig durch Masse ausgefüllt sein oder auch aus einem Minimum an Masse und großen Hohlräumen bestehen. Während etwa beim *Stammbaum* (Abb. S. 36) Volumen und Masse praktisch identisch sind, tendieren die *Gitterwerke* zu großer Raumhaltigkeit bei geringer Masse.

Kanthölzer bilden trapezförmige und fünfeckige Rahmungen um Hohlräume, von denen keine zwei identisch sind und in denen kaum ein rechter Winkel zutage tritt. Es sind labyrinthische Gestaltungen, die wie ihre Geschwister, die „Gebrauchsgeräte“, eher metaphorische Bezüge zur menschlichen Lebenswelt aufweisen als tatsächlich praktisch-konstruktiv zu sein. Neben diesen symbolischen Objekten aus dem Umkreis des menschlichen Lebens enthält Hartliebs plastischer Kosmos auch Objekte, die auf den Menschen selbst verweisen, ohne

anthropomorph zu sein. Anders als bei zahlreichen „Gebrauchswerkzeugen“ sind bei ihnen die Hölzer meist nicht schichtförmig aufeinander geleimt, sondern eher konfrontativ zueinander gesetzt. Zu dieser Gruppe zählt auch die *Hölzerne Psyche* (Abb. S. 40). Dieses auf den ersten Blick unzugänglich und geradezu abweisend wirkende Stück ist trotz seiner Kompaktheit äußerst differenziert aufgebaut. Die Hölzer sind nicht parallel geschichtet, sondern kreuz und quer, mitunter direkt gegenläufig gesetzt, was eine formale Dynamik erzeugt. Die polierte und gewachste Oberfläche ist mit Kerbungen und Ritzungen überzogen. So erscheint der vordergründig an einen Schrank oder eine Schatztruhe erinnernde große Klotz doch höchst empfindlich, ja zart. In dieser Ambivalenz kann er wie eine Allegorie der menschlichen Psyche aufgefasst werden. Generell ist diese Verbindung von Monumentalität und Zartheit ein wesentliches Charakteristikum von Hartliebs skulpturalem Werk.

### ***Prinzip Ensemble***

Die Grafik ist das zweite Metier, in dem Ingrid Hartlieb tätig ist. Zeichnung und Plastik stehen in ihrem Œuvre in einer engen Beziehung zueinander. Die plastischen Arbeiten werden auf zeichnerischem Wege erfunden und vorbereitet, aus diesem Grund lassen sich in der Grafik immer wieder Motive aus den Skulpturen wiedererkennen und umgekehrt. Doch die grafischen Arbeiten sind nicht etwa Konstruktionszeichnungen, sondern selbstständige Kunstwerke. Das ist schon daran zu erkennen, dass sie keine zentralperspektivisch korrekten Ansichten von *Dolinen*, *Bojen* oder *Gitterwerken* bieten, sondern vielmehr optische Verwirrspiele mit deren plastischen Formen betreiben. Eine wichtige Rolle spielt dabei die schwarze oder silbergraue Ölkreide, die Ingrid Hartlieb für ihre Zeichnungen vorzugsweise verwendet. Sie ermöglicht es einerseits, durch einen differenzierten Auftrag tiefenräumliche Wirkungen zu erzielen, andererseits entfaltet sie durch ihren Glanz und ihre Opazität auch starke flächige Effekte. Hartlieb spielt auf der gesamten Klaviatur der Möglichkeiten, die die Ölkreide

bietet, sie arbeitet mit verschiedenen Schichten des Farbauftrags und erzeugt eine reiche Faktur der Oberfläche. Mal stuft sie Grautöne fein ab, mal arbeitet sie mit einem harten Schwarz-weiß-Kontrast, so nutzt sie die Möglichkeiten des Schwarz' vollkommen aus und bedarf keiner Farbigekeit, um opulente Sinnesreize zu erzeugen.

Neben den Skizzenblättern, die einzelne Objekte ins Zentrum stellen, gibt es eine Gruppe von Zeichnungen, die komplexe Konstellationen plastischer Objekte zum Gegenstand haben. Generell stellt Ingrid Hartlieb ihre Objekte gern zu Ensembles zusammen, das gilt für die kleinen Formate wie für die monumentalen, für die Zeichnungen wie für die Plastiken und Reliefs: im Gegenüber, in der Zusammenstellung zu mehreren beginnen sie zu sprechen, zu interagieren, lebendig zu werden.

Das ‚Prinzip Ensemble‘ tritt in verschiedenen Varianten in Erscheinung: Da gibt es zum einen das in der Geschichte der modernen Kunst so bedeutsame Prinzip der Serie.<sup>1</sup> Hartlieb zeichnet nicht nur Einzelblätter, sondern auch seriell – manche Serien entstehen über Jahre hinweg und umfassen weit über 100 Exemplare. Aufgrund ihrer Serialität wirken die Zeichnungen gerade im Zusammenspiel besonders intensiv. Sie präsentieren Variationen, Entwicklungen, letztlich unabgeschlossene Suchbewegungen. Das Schaffen von Ensembles weist aber auch Berührungspunkte zur bereits erwähnten Collage auf: So wie die plastischen Arbeiten selbst collageartig zusammengefügt, also Kompositformen sind, so bilden sie, wenn sie wiederum untereinander collageartig zu Ensembles zusammengestellt werden, komposite Metaformen. Ein Beispiel ist das Skulpturenensemble *Arche mit Zwischenmensch und zwei Fluchtwerkzeugen* (Abb. S. 60). Mitunter fixiert die Künstlerin bestimmte Konstellationen ihrer Objekte, doch die Regel sind ihre beweglichen, in steter Neugruppierung befindlichen Werkanordnungen, an denen sich das ‚Prinzip Ensemble‘ als fruchtbares Gestaltungsprinzip erweist.

## ***Eigenzeitlichkeit***

Ingrid Hartlieb hat für ihre Retrospektive, auch unter Bezug auf den Ausstellungsort, als Motto den Beginn eines Gedichts von Friedrich Schiller gewählt: *Dreifach ist der Schritt der Zeit*. Schiller setzt sich darin unter dem Titel *Sprüche des Konfuzius* mit dem Phänomen der Zeit auseinander.<sup>2</sup> Das „Dreifach“ bezieht sich auf die drei Zeitformen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, denen jeder – wie das Gedicht konstatiert – eine eigene Zeitlichkeit inne ist: „Zögernd“, also eher langsam kommt die Zukunft näher, während die Gegenwart „pfeilschnell [...] vorbeigeflogen“ ist – kaum hat man sie wahrgenommen, ist sie bereits vorbei, also Vergangenheit geworden. Die Vergangenheit schließlich steht „ewig still“, womit sie eigentlich aufgehört hat zeitlich zu sein, weil in der Ewigkeit alle Zeitlichkeit aufgehoben ist. Schiller beschreibt hier weniger ‚objektive‘ Eigenschaften der drei Zeitformen als vielmehr das subjektive Zeiterleben der Menschen, und er lässt den chinesischen Philosophen Konfuzius daraus Ratschläge ableiten, wie man „beglückt und weise“ das Leben, also letztlich die eigene Zeitlichkeit bewältigen könne. Demnach sollte man sich nicht zu sehr an die Gegenwart binden, es sich mit der Vergangenheit nicht verderben und die Zukunft als Ratgeber benutzen, das heißt in seinem Handeln die möglichen Folgen berücksichtigen.

Die bildenden Künste haben ein ganz eigenes Verhältnis zu den drei Zeitformen und sie verfügen über spezifische Möglichkeiten Zeitlichkeit auszudrücken und erfahrbar zu machen. Nicht nur können sie zeitliche Prozesse abbilden, sondern als Artefakte existieren sie selbst gewissermaßen ‚in der Zeit‘, indem sie geschichtlich sind. Und schließlich gestalten Kunstwerke aktiv die Art und Weise, wie ihre Betrachterinnen und Betrachter im Prozess der Rezeption Zeitlichkeit erfahren.<sup>3</sup> Kunstwerke vermögen dies auf die unterschiedlichste Weise zu tun, sie bilden „ästhetische Eigenzeiten“ und pluralisieren damit die Zeit.<sup>4</sup> Eine Retrospektive lässt diese Pluralität von Zeitformen und Zeitlichkeiten besonders evident werden, denn sie leistet einerseits eine Rückschau auf

verschiedene Schaffensphasen der Künstlerin, richtet die Aufmerksamkeit also auf Vergangenes, und verleiht andererseits den Werken verschiedenster Herkunftszeiten gleichzeitige Präsenz – sie synchronisiert also das Asynchrone. Auch als historische Artefakte sind Kunstwerke absolut gegenwärtig und ihr Erleben geschieht im Hier und Jetzt. Aufgrund ihrer Dreidimensionalität sind Skulpturen nicht bildhaft-momentan zu erleben, da sie mehransichtig sind und folglich nur in einer umkreisenden Bewegung erfahren werden können, wodurch zeitliche Dauer impliziert wird. Für Ingrid Hartliebs Werke gilt dies in besonderem Maße, da ihre blockhaften Formen differenziert durchgestaltet sind. Aufgrund ihrer Unregelmäßigkeit und mit ihren bewegten Oberflächen erzwingen diese eine dynamische Rezeption, das heißt ein Umschreiten und visuelles Abtasten, das sich immer nur in der Zeit vollziehen kann – so wird das Synchrone asynchronisiert. Unsere Wahrnehmung der Skulpturen vollzieht sich also in einer dialektischen Gegenbewegung von Synchronisierung und Asynchronisierung. Dabei erfahren die Rezipierenden im Prozess der Rezeption eine individuelle Zeitlichkeit, die einerseits von der Skulptur vorgegeben, andererseits selbst entschieden und gestaltet wird. Hartliebs Werke geben uns Hinweise und Anstöße – und zugleich sind wir frei, ihre Eigenzeiten in unserer je ganz eigenen Zeit betrachtend zu erleben.

---

<sup>1</sup> Christoph Heinrich: Serie — Ordnung und Obsession, in: Uwe Schneede (Hg.): Monets Vermächtnis. Serie. Ordnung und Obsession, Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, Ostfildern-Ruit 2001, S. 7-12.

<sup>2</sup> Friedrich Schiller: Sprüche des Konfuzius, in: Sämtliche Werke, Berliner Ausgabe (Reprint der Erstveröffentlichung Berlin und Weimar, 1980), Bd. 1: Gedichte, Berlin 2005, S. 474.

<sup>3</sup> Heinrich Theissing: Die Zeit im Bild, Darmstadt 1987, insbes. S. 17-44.

<sup>4</sup> Michael Gamper/Helmut Hühn: Einleitung, in: Dies. (Hg.), Zeit der Darstellung. Ästhetische Eigenzeiten in Kunst, Literatur und Wissenschaft, Hannover 2014, S. 7-23.

FABIAN REICHEL

***Abstraktion und plastischer Raum.***

***Ästhetische Fragestellungen zu den Holzplastiken von Ingrid Hartlieb***

Will man die notwendigen Eigenschaften der plastischen Kunst bestimmen, so wird man sich schnell auf wenigstens eine Bedingung einigen können: plastische Kunstwerke sind immer dreidimensionale, im Raum verortete Gegenstände. Diese scheinbar banale Bestimmung gewinnt eine besondere Bedeutung, wenn abstrakte Plastiken, wie sie einen großen Teil des Werkes von Ingrid Hartlieb ausmachen, wissenschaftlich erschlossen werden sollen. Denn wenn man Kunst im weitesten Sinne als Medium versteht, welches eine Botschaft transportiert und es die Aufgabe einer Kunstwissenschaft ist, diese zu decodieren, dann muss man sich die Frage stellen, wie Plastiken, die nicht mehr abbilden und in ihrer Form mithin völlig autonom sind, den Wissenschaftlern noch die Möglichkeit bieten, gesicherte Erkenntnis über ihren Inhalt zu gewinnen.

Plastische Kunstwerke, die nicht bildhaft funktionieren, müssen daher verstärkt in ihrer Körperlichkeit sowie in der Situierung im Raum und der Beziehung zum Raum in den Fokus rücken. Dass ein physikalischer Raum-Begriff diesbezüglich allerdings nicht fruchtbar gemacht werden kann ist kaum überraschend, denn hier handelt es sich um ein spezifisch ästhetisches Problem, welches sich der Empirie entzieht. Das hat Gottfried Boehm erkannt und er erarbeitet in seinem einschlägigen Aufsatz *Plastik und plastischer Raum* (Erstveröffentlichung 1977) daher einen alternativen Raum-Begriff. Er schreibt: „Wenn das plastische Gebilde den Raum verkörpern soll, dann muß es zu ihm ein anderes Verhältnis finden, als das negative und unvermittelte zwischen Ding und physikalischem Raum. An der Plastik müssen räumliche Erfahrungen entwickelt werden können, durch die Art und Beschaffenheit ihrer Oberfläche.“<sup>1</sup>

Ihm ist daran gelegen, den Raum nicht bloß als eigenschaftslose Leere anzusehen, die sich darin erschöpft, vom Volumen des Kunstobjekts verdrängt zu werden, sondern als eben jene Sphäre zu erkennen, in der sich das genuine Potenzial der plastischen Kunst überhaupt erst entwickelt. Sollen Plastik und

Raum als ineinandergreifende Entitäten verständlich werden, so muss der Oberfläche, als deren Berührungspunkt, besondere Aufmerksamkeit geschenkt werden. Boehm bestimmt diese als Membran, welche eine Austauschfunktion übernimmt und die inneren materiellen Qualitäten der Plastik nach außen kommuniziert.<sup>2</sup> Auffällig ist, dass er im Zuge seiner Untersuchung solche Werke, die in ihrer offenen Form den Raum bereits miteinbeziehen, weitgehend ausspart. Mit dem Konzept des plastischen Raumes klärt er primär das Verhältnis zwischen der geschlossenen Form und ihrer Umgebung.

Diese Ausrichtung, die durchaus das Potenzial in sich trägt auf die offeneren Formen der Plastik erweitert zu werden, scheint in Bezug auf das Werk von Ingrid Hartlieb äußerst fruchtbar zu sein. In ihrem Oeuvre finden sich zwar auch gerüstartige Plastiken, welche die vom Gitterwerk umschlossene Form nicht füllen und so die Trennung zwischen Kunstwerk und Raum umgehen (*Gitterwerk I und II*, Abb. S. 56). Der Schwerpunkt liegt aber doch auf massiven, nach außen abgeschlossenen Körpern. Diese Arbeiten aus Holz sind zumeist auf grundlegende Formen reduziert und zeichnen sich besonders durch ihre visuell abwechslungsreichen, teils zerklüfteten Oberflächenstrukturen aus. Die Fugen zwischen den einzelnen Hölzern sowie deren individuelle Farbigkeit und Maserung bleiben nach der Behandlung mit pigmentiertem Wachs stets erkennbar. Geglättete Passagen wechseln sich mit rauen, teils offensiv eingeritzten ab, was abschließend durch den äußerst sparsamen Auftrag schwarzer Farbe noch betont wird.

Zweifellos kommt der Oberfläche hier ein besonderes Gewicht zu. Will man dieses Merkmal im Sinne Boehms interpretieren, dann übernimmt sie eine Vermittlungsfunktion zwischen der Plastik und dem Raum. Die Trennung zwischen beiden wird dadurch überwunden, dass die Plastik, metaphorisch gesprochen, auf den Raum ausstrahlt, ihn einfärbt und es ist die Oberflächen-gestaltung, die es der Künstlerin erlaubt diesen Prozess gezielt zu steuern.

Es gibt aber noch andere Aspekte von Hartliebs Kunst, die eine solche Lesart bekräftigen. Zum einen ist hier der Verzicht auf Sockel zu nennen.

Grundsätzlich kann man sagen, dass Sockel eine Trennung zwischen Betrachtenden und Kunstwerk verursachen. Ein Sockel ist selbst kein Kunstwerk, aber bestimmt das auf ihm stehende als solches und erhebt es räumlich und symbolisch in eine übergeordnete Sphäre. In dieser Funktion ist der Sockel im Verlauf des 20. Jahrhunderts mehrfach als künstlerische Herausforderung erkannt worden. Constantin Brancusi etwa, gliedert den Sockel in das gestalterische Gesamtkonzept ein und erhebt ihn so zum integralen Bestandteil des Kunstwerks.<sup>3</sup> Ab den 60er Jahren entsteht schließlich die Bodenplastik, die den Verzicht auf Sockel zum Prinzip erklärt.<sup>4</sup> Ingrid Hartlieb selbst begründet ihre Ablehnung gegenüber Sockeln damit, dass diese bloße Hilfsmittel darstellen, die in ihrer Körperlichkeit letztlich mit dem eigentlichen Werk um die „Präsenz im Raum“<sup>5</sup> konkurrieren. Für die Erschaffung eines plastischen Raumes, so wie Boehm ihn versteht, sind sie demnach eher hinderlich und werden konsequenterweise verworfen.

Auch Hartliebs Tendenz ihre Arbeiten in Ensembles zu arrangieren, lässt sich in dieser Lesart als Versuch verstehen, mithilfe der Setzung von Relationen zwischen den unterschiedlichen Plastiken gleichsam den Raum zu gestalten. Die Autonomie der einzelnen Arbeit wird zugunsten der Komposition als Gruppe relativiert und damit der Bogen zwischen Plastik und Environment geschlagen. Die Rezipierenden müssen sich aufgefordert fühlen die Holzfiguren nicht bloß zu betrachten, sondern in der Bewegung durch den Raum und um die Plastiken der Art und Weise gewahr zu werden, wie ersterer und letztere miteinander interagieren.

Dabei soll aber nicht nur eine unbestimmte Atmosphäre erschaffen werden, ganz im Gegenteil wird Ingrid Hartlieb bei der Frage nach dem Inhalt ihrer

Kunst sehr konkret. Ihr erklärtes Ziel ist es „den unsichtbaren Vorgängen in der Psyche des Menschen [...] einen sinnlich erfahrbaren Ausdruck zu verleihen.“<sup>6</sup> Ein sehr abstraktes, in sich disparates Themenfeld also, das sich bildhaft nur bedingt adäquat darstellen lässt. In der Art und Weise, wie die Holzplastiken Hartliebs vermittels ihrer reliefartigen Oberflächen einen plastischen Raum zwischen sich aufspannen, in den die Rezipierenden eindringen, scheint das Kriterium gegeben zu sein, um den Raum als Träger künstlerischer Botschaften werten zu können. Denn den Betrachtenden kommt nicht bloß die Rolle der passiv Erfahrenden zu, sondern in ihrer leiblichen Anwesenheit werden sie selbst zu Akteuren im Geflecht von Körper und Raum. Das Thema des Menschen als psychischem Wesen wird in diesem Deutungsansatz insofern zum Inhalt von Ingrid Hartliebs Kunst, als dass sie mit der Gestaltung und Anordnung ihrer Plastiken einen Erfahrungsraum generiert, der die Rezipierenden zu physisch Teilnehmenden macht und in reflexiver Umkehrung zugleich auf ihre psychische Beschaffenheit zurückwirft.

Das besondere Potenzial der abstrakten Plastik im Werk von Ingrid Hartlieb kann demnach unter anderem darin gesehen werden, dass durch die Aufhebung des Antagonismus' zwischen Plastik und Raum eine Kommunikation zwischen Künstlerin und Rezipierenden ermöglicht wird, in der bildhaft kaum darstellbare Grunderfahrungen menschlicher Existenz nachvollzogen werden können.

---

<sup>1</sup> Gottfried Boehm: Plastik und plastischer Raum, in: Gundolf Winter u.a. (Hg.): Das Raumbild. Bilder jenseits ihrer Flächen, München 2009, S. 21–46, hier S. 25–26.

<sup>2</sup> Ebd., S. 28.

<sup>3</sup> Friedrich Teja Bach: Constantin Brancusi. Metamorphosen plastischer Form, Köln 1987, S. 57 und 62–67.

<sup>4</sup> Eva Meyer-Hermann: Das Phänomen Bodenplastik, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 23 (1993), S. 69–83, hier S. 69.

<sup>5</sup> Email-Interview der Katalogredaktion mit Ingrid Hartlieb, März 2017 (unveröffentlicht).

<sup>6</sup> Ebd.

LÁSZLÓ RUPP

**Zur Beziehung zwischen Zeichnung und Plastik  
im Werk von Ingrid Hartlieb**

Bevor die bildhauerische Gestaltung der monumentalen Holzblöcke mit Kettensäge, Farbe und Firnis beginnt, ergreift die Künstlerin den zumeist schwarzen Kreidestift, um, so sagt sie selbst, auf dem Papier grundlegende, die Form berührende Entscheidungen zu treffen.<sup>1</sup> Die Zeichnung wird so zum Medium der Entwicklung einer skulpturalen Form, die am Ende des Arbeitsprozesses steht. Jedoch, und dies legt schon die simultane Präsentation der verschiedenen Medien im Ausstellungsraum nahe, versteht Hartlieb die Zeichnung nicht als bloße Entwurfsskizze. Vielmehr räumt sie den grafischen Arbeiten Eigenständigkeit ein und stellt sie in den Dialog mit den Plastiken.<sup>2</sup> Stellt man nun innerhalb des zeichnerischen Œuvres Vergleiche an, fällt deutlich die Diversität der einzelnen Arbeiten ins Auge. Diese Vielgestaltigkeit betrifft neben der äußeren Form auch das Potenzial zur Nutzbarmachung für die anschließende bildhauerische Arbeit.

So bestimmt Hartlieb in *Skizzenblatt* (Abb. S. 57, 3.v.r.) auf dem unet grundierten weißen Malgrund mit breitem, schwarzem Ölkreidestrich lediglich die notwendigsten Konturen der elliptischen Form. Auch fehlt die Andeutung eines perspektivischen Raumes. Dieser ist jedoch dringend erforderlich, um Größe und Standpunkt des Volumens einschätzen zu können. Doch diese Bestimmungen scheinen hier nicht der Zweck zu sein. Vielmehr soll die Form aus ihrem Inneren heraus über die Außengrenzen der Linien bestimmt werden. Der von Ria Endres in Bezug auf Hartliebs grafische Arbeiten eingeführte Begriff des „künstlerische[n] Alphabet[s]“<sup>3</sup> ermöglicht es, die vorliegende Form als einen Buchstaben zu begreifen, der Teil des Repertoires ist, auf welches im bildhauerischen Schaffensprozess zurückgegriffen werden kann. Der einzelne „Buchstabe“, durch die vorbereitende Zeichnung definiert, wird nun im Folgenden in Bezug zum Raum und anderen Formen gestellt und reiht sich in richtiger Positionierung als, um im Vokabular der Linguistik zu bleiben, integriertes Glied eines als wohlklingend wahrgenommenen Wortes ein. Erst durch die Kombination und Kontextualisierung mit anderen Gliedern erhalten die

einzelnen Elemente ihre jeweils konkrete Bedeutung. Die Herstellung einer Harmonie der einzelnen Formen in ihrem Zusammenwirken ist ein Ziel der beiden gleichnamigen Blätter *Skulptur + Raum* (Abb. S. 54).

Wie die Werktitel verraten, spielt dabei der Raum, in dem sich die harmonischen plastischen Volumina entfalten sollen, eine zentrale Rolle. Mit hastigen Strichen umrissen, bildet das Liniengeflecht die Grundlage für das Experimentieren im dreidimensionalen Raum, der Hartlieb aus der Tätigkeit als Bildhauerin bestens vertraut ist. Aus der Plastik bekannte Formen wie Dolinen, Ringe und hufeisenförmige Kubensegmente stehen in dieser Zeichnung einander gegenüber. So kann, ohne den großen, im Umgang mit den monumentalen Plastiken notwendigen Kraftaufwand festgelegt werden, welche Anordnungen harmonisch erscheinen und wie viel Platz das einzelne Element benötigt, um sich seine Eigenständigkeit zu bewahren und im Raum zu wirken. Das Ziel dieser Zeichnungen ist also die Ergründung kompositioneller Fragen der Gruppierung und Anordnung zu antizipieren, mit denen sich Ingrid Hartlieb in der Gestaltung des Ausstellungsraumes konfrontiert sieht. Sie befördern weiterhin einen Vergleich zwischen Entwurfsskizze und plastischer Arbeit, der in der Folge Differenzen offenbart. Hierdurch kann auf die grundlegende Unterschiedlichkeit der Medien Grafik und Bildhauerei sowie die diffizile Konvertierbarkeit von zeichnerischen Erkenntnissen in die plastische Form geschlossen werden.

Dies wird gänzlich deutlich, wenn man sich dem Blatt *Delta* (Abb. S. 54) widmet. Das in die Abstraktion strebende Geflecht von Farbtropfen, Farbflächen, Linien und einer die gesamte Bildfläche überziehenden ungleichmäßigen Lasur, lässt sich nicht mehr in die plastische Form übersetzen. Es sind rein zeichnerische Fragen, die in der kompositorischen Gestaltung des zweidimensionalen Bildraumes oder dem Rhythmus zwischen Linie und Fläche in dieser Arbeit thematisiert werden. Hierdurch lässt sich nachvollziehen, was

Ingrid Hartlieb auszusagen sucht, wenn sie von eigenständigen Zeichnungen spricht, die keiner Materialisierung in der Plastik mehr bedürfen. Es sei hingegen abschließend auf die Bedeutung jener Zeichnungen hingewiesen, die offensichtlich in Bezug zur bildhauerischen Arbeit stehen, da diese einen dominanten Teil der grafischen Arbeiten ausmachen. Sie dokumentieren, so lässt sich resümieren, den Arbeitsprozess und rücken diesen wieder ins Blickfeld der Betrachtung. Den Rezipierenden wird somit ein innerliches Nachvollziehen des gesamten Entstehungszyklus und eine fruchtbare Reflexion über die genuine Eigenschaft der bildhauerischen Arbeiten Ingrid Hartliebs ermöglicht: Die Zeichnungen visualisieren den prozessualen Grundcharakter der entstandenen Objekte und offenbaren sowohl die Dichotomie der beiden Medien als auch deren Abhängigkeit voneinander.

---

<sup>1</sup> Email-Interview der Katalogredaktion mit Ingrid Hartlieb, März 2017 (unveröffentlicht).

<sup>2</sup> Ebd.

<sup>3</sup> Ria Endres: Hineinschwimmen – Herausschwimmen, in: Erich Schneider (Hg.): Ingrid Hartlieb. Totale, Ausst.-Kat. Kunsthalle Schweinfurt, Schweinfurt 2010, S. 10-13, hier S. 13.

PAUL WERLING

***Verstreute Serialität. Ingrid Hartliebs „Dolinen“  
als Beispiel seriellen Arbeitens im bildhauerischen Kontext***

Ein zentraler Ausgangspunkt der in der Moderne so wichtig gewordenen Serialität ist in Claude Monets Gemälden zu finden. Als bekannteste Beispiele sind hier *Kathedrale von Rouen* und *Getreideschober* anzuführen, die in mehrfachen Variationen ausgeführt sind. Je nach Tageszeit und Wetterbedingungen unterschiedliche Eindrücke der gleichen Ansicht hielt Monet erstmals durch methodisches, damals kritisiertes, Malen serieller Bildfolgen fest.<sup>1</sup> Die Serie zeichnet sich allgemeiner durch „Wiederholung als Motiv“<sup>2</sup> aus, welche eine „systematische Regelmäßigkeit [erzeugt], die Übergänge und intentionale Verknüpfungen zwischen den einzelnen Objekten herstellt und gleichzeitig den Betrachter\_innen variierende veränderliche Eindrücke ermöglicht.“<sup>3</sup> Dieses, ab den 1960er Jahren in der Minimal Art und Konzeptkunst stark aufgegriffene Prinzip durchzieht, obgleich weniger streng, auch das Oeuvre Ingrid Hartliebs.

Formale wie auch materielle Variationen der gleichen Grundform und die Verwendung eines einheitlichen, zuweilen nummerierten Werktitels, zeichnen Hartliebs *Dolinen*, *Bruchstücke*, *Petits Fours* und *Gitterwerke* als Serien aus. Diese teilweise über Jahre hinweg entstandenen Werkgruppen sind Ausdruck eines fortschreitenden Denkprozesses. Serielle Kunst eröffnet die Frage nach Anfang und Ende des Werkes und macht dadurch den Schaffensprozess – der in Hartliebs Werken mehr betont als verschleiert wird – zum Thema der Betrachtung.<sup>4</sup> Zudem schafft die Serie als methodische Verbindung der Werke eine „abstrakte, immanente Rahmung.“<sup>5</sup>

Exemplarisch für eine Serie begegnen den Betrachtenden der Ausstellung *Dreifach ist der Schritt der Zeit* mehrere Werke mit dem Titel *Doline*: Ein übermannshohes Paar zweier *Dolinen* (Abb. S. 48) im Botanischen Garten, zwei kleinere Versionen (Abb. S. 43), hüfthoch, im Frommannschen Anwesen. Obgleich sie sich in ihren Volumina drastisch unterscheiden, liegt ihre Gemeinsamkeit, neben dem Werktitel, in ihrer Grundform.

Beiden Größeneinheiten wohnt die Form eines sich öffnenden Trichters inne. Durch Name und Form des Körpers eröffnet sich ein Assoziationsraum, der eine künstlerische Anlehnung an den gleichnamigen geologischen Prozess denkbar macht. Doch entgegen den geologischen Erdenbrüchen frisst sich die trichterförmige Öffnung der Doline nicht etwa in den Boden, sondern tritt den Betrachtenden als positive Form entgegen. Die größeren Dolinen stehen, ähnlich einer Vase, aufrecht und lassen aufgrund ihrer Monumentalität keinen Blick in ihr Inneres zu, während die kleinen Ausführungen auf ihrer Seite liegend den Betrachtenden Einblick in ihre künstlerische Entstehung gewähren. Der Blick aus der Ferne lässt die Holzskulpturen nahezu homogen erscheinen. Doch je näher die Betrachtenden den trichterförmigen Körpern kommen, desto mehr löst sich ihre vermeintliche Homogenität in feinen Schichtungen, Ecken und Kanten auf. Jeder eingenommene Blickwinkel offenbart vielfältige Farbnuancen, Konturen und Spuren des Schaffensprozesses. Auch zeigt er die Werke gewissermaßen als eine Synthese der großen Strömungen Skulptur, Plastik und Collage innerhalb der Bildhauerei. Die hölzernen Werke der Künstlerin lassen sich nämlich, obgleich sie zweifelsohne der Bildhauerei zuzuordnen sind, mit keiner dieser Hauptrichtungen gänzlich fassen. Sie kombinieren in sich die additive Bauweise der Plastik, die im Schaffensprozess anknüpfende abtragende Technik der Skulptur und die Collage, deren Besonderheit in der erfahrbaren Heterogenität der verschiedenen Einzelelemente liegt.<sup>6</sup>

Die harmonisch anmutende Grundform der Dolinen und die Unregelmäßigkeiten ihrer Oberfläche lassen sie in ihrem Umfeld so organisch wirken, als wäre sie, wie die raue Rinde eines Baumes, dem Boden auf natürliche Art und Weise entwachsen. Im Frommannschen Garten tritt den Betrachtenden jedoch noch eine weitere Variation der *Doline* (Abb. S. 43) in Gestalt eines gusseisernen Abdrucks entgegen. Die zuvor erfahrene Natürlichkeit ist hier der kalt und homogen anmutenden Materialität des Eisens gewichen. Durch ihre räumliche Interaktion mit den Holzkörpern in der direkten Umgebung wird diese konträre

Ausstrahlung zusätzlich betont. An dieser Stelle wird ein weiteres Prinzip deutlich, das es in den Ausstellungen der Künstlerin zu entdecken gilt: die Interaktion von Ensembles.

Die Präsentation einer Gruppe an Werken als formal geschlossene Serie ist in den Ausstellungen der Künstlerin selten zu finden. Vielmehr erschließen sich die Serien als solche erst im größeren Kontext durch aufmerksames Durchschreiten der verschiedenen Ausstellungsräume bzw. -orte. Ingrid Hartlieb organisiert ihre Werke nämlich in variierenden, den jeweiligen Räumlichkeiten angepassten Ensembles. Durch den Verzicht auf Sockel treten die Körper untereinander und mit ihrer Umwelt in Interaktion. Das gibt der Künstlerin die Möglichkeit, mehrere Ausführungen der gleichen Formidee in verschiedenen Konstellationen miteinander in Dialog zu setzen. Ein Netz von Verknüpfungen umspannt, ausgehend von diesen ‚verstreuten‘ Serien, die gesamte Ausstellung. Das bereits den einzelnen Werken innewohnende Prinzip der Collage, tritt damit auch im Großen in Funktion. Ingrid Hartlieb erzeugt durch die verschiedenartige ‚Ensemblierung‘ ihrer Werke erneute Collagen, wie es die Gruppe der Doline durch ihre räumliche Interaktion innerhalb von und zwischen den beiden Gärten in der Jenaer Ausstellung erfahrbar macht.<sup>7</sup>

---

<sup>1</sup> Antje Wermann: Serie als Konzept. Anmerkung zur seriellen Arbeitsweise Imi Knoebels und Peter Roehrs im Kontext der Minimal Art und Konzeptkunst, in: Babett Forster, Claudia Tittel (Hg.): Serielle Materialität. Imi Knoebel | Peter Roehr, Ausst.-Kat. Kunstverein Gera e.V., Gera 2014, S. 22–29, hier S. 23.

<sup>2</sup> Elke Bippus: Serielle Verfahren. Pop Art, Minimal Art, Conceptual Art, Postminimalism, Berlin 2003, S. 11.

<sup>3</sup> Wermann, Serie als Konzept, S. 23.

<sup>4</sup> Ebd., S. 23f.

<sup>5</sup> Ebd., S. 24.

<sup>6</sup> Verena Krieger: Zarte Monumente. Zu einigen Charakteristika von Ingrid Hartliebs künstlerischem Werk, Beitrag in diesem Katalog, S. 12-19, hier S. 13f.

<sup>7</sup> Ebd., S. 17.

*Dreifach ist der Schritt der Zeit:  
Zögernd kommt die Zukunft hergezogen,  
Pfeilschnell ist das Jetzt entflogen,  
Ewig still steht die Vergangenheit  
(Friedrich Schiller)*

STEVEN RITTER

***Gegenwart – Vergangenheit – Zukunft.***

***Zeitlichkeit und Materialität im skulpturalen Werk Ingrid Hartliebs***

Die gegenseitige Bedingtheit von Plastik und Zeitlichkeit ist ein zentrales Thema in der Bilderhauerei der Moderne. So sind in der klassischen Moderne in den Werken Auguste Rodins diverse Strukturen der Zeitlichkeit zu erkennen. Michael Kausch führt aus, dass sie von der bloßen Bewegung des menschlichen Körpers, über die Bewegung des Lebens, bis hin zur philosophischen Konzeption von Zeit, Entwicklung und Bewegung, feststellbar ist.<sup>1</sup> An die Dynamik gekoppelt wird der Zeitbegriff im Werke des italienischen Futuristen Umberto Boccionis nochmals gesteigert. Die Statik früherer bildhauerischer Strukturen wird abgestreift, eine Öffnung der Skulptur hinsichtlich der Zeitlichkeit vorangetrieben. Temporalität wird zum Charakteristikum der Moderne.<sup>2</sup>

Ist die Zeitlichkeit in Rodins und Boccionis Skulpturen einem figurativen Motiv inhärent, lassen sich derlei Verbindungen aufgrund der reduzierten Darstellungsweise Ingrid Hartliebs nur schwerlich ausmachen. Lohnend erscheint daher, die Repräsentation von Zeitlichkeit im Material der Skulpturen Hartliebs zu untersuchen. Denn dass die Materialität in Ingrid Hartliebs bildhauerischem Œuvre einen herausragenden Stellenwert besitzt, erscheint nach wenigen Blicken auf ihre Werke offensichtlich. Mit Einkerbungen, Brüchen und Maserungen versehen, erlangen vor allem die Holzskulpturen eine besondere Oberfläche. Die abschließende Bemalung der Plastiken komplettiert die aufgewühlte Struktur der Oberfläche, welche zugleich den zeitlichen Entstehungsprozess der Werke abbildet. Im Gegensatz dazu erscheint das Gewand ihrer Stahlskulpturen unverbraucht. Vielfach als Abguss bereits gefertigter Holzskulpturen erschaffen, besitzen sie eine nahezu makellose Oberfläche.

Die Verwendung verschiedener Materialien zeigt sich wohl in keinem Werk besser, als in ihrer Wandarbeit *Dreifach ist der Schritt der Zeit* (Abb. S. 55). Es ist nicht nur Namensgeber für die Jenaer Ausstellung, sondern auch Sinnbild für Hartliebs Sichtbarmachung der Zeitlichkeit durch den Werkstoff. Dem Dreischritt der Zeit, wie ihn Schiller in seinem Gedicht *Sprüche des Konfuzius*

postuliert, ordnet die Künstlerin in diesem Werk Holz, Blei und Kupferblech zu. In eine rechteckige Form gegossen steht Blei mit seiner langen Geschichte als Gebrauchsmetall des Menschen, seiner Schwere und dessen Alter für die Vergangenheit. Holz als lebendiges Material, in runden Formen verarbeitet, symbolisiert wiederum die Gegenwart. Schlussendlich wirft ein kleines, aus „spirituell aufgeladenem“ Kupferblech bestehendes, offenes Quadrat einen Blick voraus in die Zukunft.<sup>3</sup>

Vor dem Hintergrund natürlicher Verfallsprozesse lässt sich in Bezug auf die Materialität in Hartliebs Werk eine weitere zeitliche Ebene feststellen. So sind ihre Holzskulpturen nach ihrer künstlichen Formgebung durch Fragmentierung, Modellierung, Schliff und Versiegelung auch noch äußeren, weniger kontrollierbaren Einflüssen ausgesetzt, insbesondere bei deren Präsentation im Freien. Bezogen auf unbeständige Materialien in der Kunst schreibt Monika Wagner: „Die Kunstwerke werden dem Prozess der Zeit unterworfen. Aber sie sind keine Konsumtionsgegenstände (...). Vielmehr haben sie sich mit ihrer Vergänglichkeit in der Realzeit des Lebens eingerichtet.“<sup>4</sup> Dem gegenüber stehen Hartliebs, teils monumentale, Stahlplastiken. In ihrer Beschaffenheit wesentlich resistenter als ihre hölzernen Gegenstücke, weist ihre Materialität eine ganz andere Temporalität auf: Die Zeit scheint still zu stehen.

Unter Rücksichtnahme des Arbeitsprozesses Ingrid Hartliebs kann noch eine dritte Lesart abgeleitet werden. Wie bereits weiter oben ausgeführt, nutzt die Künstlerin ihre Holzskulpturen als Formgeberinnen späterer Stahlplastiken. Dem Original wird dabei ein gusseisernes Replikat entlockt. Eine neue Sichtweise hinlänglich der Zeitlichkeit würde sich vor allem dann ergeben, stünden sich beide Werke direkt gegenüber und der Gegensatz zwischen dem Alten und dem Neuen würde offensichtlich. Durch das Reproduktionsverfahren wird die Frage nach dem Original neu gestellt, da – der Zeit trotzend – stets

neue Abgüsse gefertigt werden können und diese in ihrem simultanen Dasein, simultane Eigenzeiten entwickeln, indem sie gleichzeitig existieren.

Mit der Tendenz hin zu veränderlichen Materialien seit dem 20. Jahrhundert, unabhängig ob bearbeitet oder ihrer Selbstveränderung überlassen, wird den Werkstoffen der Kunst eine immer größere Bedeutung beigemessen. Sie werden zum eigenständigen Akteur künstlerischer Prozesse und ihre Individualität lässt sie zu einem wichtigen Aspekt kunsttheoretischer Überlegungen werden.<sup>5</sup> Mit Blick auf die vorangegangenen Betrachtungen lässt sich deshalb feststellen, dass auch Hartliebs Materialien ein Eigensinn innewohnt, der sich besonders in deren Bezug zur Zeitlichkeit entlädt. So ordnet sie dieser nicht nur verschiedene konkrete Materialien zu, auch mittels einfacher geometrischer Formen versucht sie den Eindruck der Zeitlichkeit zu verstärken. Mit der Auswahl bestimmter Materialien verliert die Künstlerin jedoch mitunter auch ihren Einfluss auf die dem zeitlichen Wandel unterliegende Formgebung. Natürlichen Prozessen und Bedingungen gegenüberstehend, müssen sich die Materialien sowohl der eigenen Vergänglichkeit, aber auch, vor allem in Bezug ihrer stählernen Werke, der Ewigkeit stellen. Es manifestiert sich hier ein Dreischritt aus Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft.

---

<sup>1</sup> Michael Kausch: Von Rodin zu Boccioni. Zeitstrukturen in der Plastik der frühen Moderne, in: Guido Reuter/Ursula Ströbele (Hg.): Skulptur und Zeit im 20. und 21. Jh., Köln 2017, S. 11-32, hier S. 13.

<sup>2</sup> Ebd., S. 28-29.

<sup>3</sup> Email-Interview der Katalogredaktion mit Ingrid Hartlieb, März 2017 (unveröffentlicht).

<sup>4</sup> Monika Wagner: Vom Umschmelzen. Plastische Materialien in Kunst und Küche, in: Beate Söntgen/ Theodora Vischer (Hg.): Über Dieter Roth. Beiträge und Aufsätze, Basel 2004, S. 121-135, hier S. 131, zitiert nach Lutz Hengst: Skulpturale Spielarten der Spur. Relativierung moderner Zeitauffassungen in plastischen Künsten nach 1960, in: Guido Reuter/Ursula Ströbele (Hg.): Skulptur und Zeit im 20. und 21. Jahrhundert, Köln/Weimar/Wien 2017, S. 123-142, hier S. 140.

<sup>5</sup> Dietmar Rübel: Plastizität. Eine Kunstgeschichte des Veränderlichen, München 2012, S. 306.

KATALOG**KATALOG**KATALOG

## FROMMANNSCHER GARTEN



PETITS FOURS I und II | Gusseisen | 2007



STAMMBAUM | Holz | 1994



BRUCHSTÜCK | Holz | 1990





RETTUNGSRING | Holz | 2009



HÖLZERNE PSYCHE | Holz | 1992



DOPPELGÄNGER | Holz | 1993

## BLICKFÄNGER | Holz | 1995



DOLINE | Holz | 1995  
DOLINE | Gusseisen | 2000





BOTANISCHER GARTEN



ZWICKMÜHLE | Holz | 2009



DIE VERSTREUTEN BRUCHSTÜCKE DER WIRKLICHKEIT | Holz | 1986





DOLINE I | Holz | 1995 | DOLINE II | Holz | 1997  
BLICKFÄNGER | Holz | 1988



STEHENDE OHNE EIGENSCHAFTEN | Holz | 1993





PENDEL | Holz | 1992



## JENAER KUNSTVEREIN



POUF I und II | Holz | 2005



*von links nach rechts:*  
SKULPTUR + RAUM | Ölkreide, Papier | 1991  
DELTA | Ölkreide, Papier | 2012



DREIFACH IST DER SCHRITT DER ZEIT | Holz, Blei, Kupfer | 1991/93





*von oben nach unten, von links nach rechts:*  
SKIZZENBLÄTTER Ölkreide, Papier 1990/210  
Boje Holz 1991  
SPINDEL Holz 1993  
GITTERWERK I Holz 1994  
GITTERWERK II Holz 1994



HOLZKONSTRUKTION | Ölkreide, Papier | 1994



von links nach rechts, von oben nach unten:

WANDSTÜCK | Holz | 2010

KONSTRUKTION | Ölkreide, Holz | 2008

FLUCHTWERKZEUG | Holz | 2012

RUMPEL | Holz | 2013

RETTUNGSRING | Holz | 2009

## ARCHE mit ZWISCHENMENSCH und 2 FLUCHTWERKZEUGEN

Holz | 2009/1998/2008



RUMPEL | Ölkreide, Holz | 2005  
PLATZGESTALTUNG | Ölkreide, Holz | 2005  
RUMPEL | Ölkreide, Holz | 2011



## WERKVERZEICHNIS

### *Jenaer Kunstverein*

ARCHE mit ZWISCHENMENSCH und 2 FLUCHTWERKZEUGEN, 2009 /1998/2008, Holz, D 115 H 20 cm

BOJE, 1991, Holz, D 60 Länge 90 cm

DELTA, 2012, Ölkreide/Papier, H 74 B 56 cm

DREIFACH IST DER SCHRITT DER ZEIT, 1991/93, 3-teilige Arbeit:

Gegenwart, Holz, D 70 T 45 cm

Vergangenheit, Holz mit Blei ummantelt, H 90 B 170 T 8 cm

Zukunft, Holz mit Kupferblech ummantelt, H 35 B 35 T 8 cm

FLUCHTWERKZEUG, 2012, Holz, H 75 B 135 cm

GITTERWERK I, 1994, Holz, H 56 B 70 T 31 cm

GITTERWERK II, 1994, Holz, H 84 B 100 T 54 cm

HOLZKONSTRUKTION, 1994, Ölkreide/Papier, 152x178,5cm

KONSTRUKTION, 2008, Ölkreide/Holz 24x30x3,5cm

PLATZGESTALTUNG, 2011, Ölkreide/Holz 58x59x8 cm

POUF I, 2005, Holz rund, H 63 D 63 cm

POUF II, 2005, Holz eckig, H 48 B 50 T 45 cm

RETTUNGSRING, 2009, Holz, D 84 H 35 cm

RUMPEL, 2005, Ölkreide/Holz, H 70 B 45 T 6 cm

RUMPEL, 2011, Ölkreide/Holz, 49x59x7cm

RUMPEL, 2013, Holz, D 65 B 50 cm

SKIZZENBLÄTTER, 1990/2010, Ölkreide/Papier, je H 33 B 24 cm

SKULPTUR+RAUM, 2000, Ölkreide/Papier, 71x90cm

SKULPTUR+RAUM, 2000, Ölkreide/Papier, 77x95,5cm

SPINDEL, 1993, Holz, D 60 Länge 200 cm

WANDSTÜCK, 2010, Holz, H 28 B 36 cm

### *Frommannscher Garten*

BLICKFÄNGER, 1995, Holz, H 163 B 125 T 125 cm

BRUCHSTÜCK, 1990, Holz, D 120 Länge 140 cm

DOLINE, 2000, Gusseisen, D 104 cm Länge 86 cm

DOLINE, 1995, Holz, D 104 Länge 86 cm

DOPPELGÄNGER, 1993, Holz, H 170 B 165 T 35

HÖLZERNE PSYCHE, 1992, Holz, H 130 B 192 T 63 cm

PETITS FOURS I, 2007, Gusseisen, H 90 B 50 T 50 cm

PETITS FOURS II, 2007, Gusseisen, H 75 B 65 T 65 cm

RETTUNGSRING, 2009, Holz, H 165 B 180 T 40 cm

STAMMBAUM, 1994, Holz, H 220 D 60 cm

### *Botanischer Garten*

BLICKFÄNGER, 1988, Holz, H 150 B 125 T 95 cm

DIE VERSTREUTEN BRUCHSTÜCKE  
DER WIRKLICHKEIT, 1986:

Bruchstück I, Holz, H 104 B 145 T 85 cm

Bruchstück II, Holz, H 60 B 75 T 50 cm

Bruchstück III, Holz, H 65 B 75 T 50 cm

DOLINE I, 1995, Holz, H 210 D 195 cm

DOLINE II, 1997, Holz, H 225 D 185 cm

PENDEL, 1992, Holz, D 200 Länge 295 cm

STEHENDE OHNE EIGENSCHAFTEN, 1993, Holz,  
H 165 B 70 T 50 cm

ZWICKMÜHLE, 2009, Holz, H 165 B 180 T 60 cm

## INGRID HARTLIEB

Die Bildhauerin Ingrid Hartlieb (geb. 1944 in Reichenberg/CR) lebt und arbeitet in Stuttgart. Sie absolvierte ein Studium an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart (1972-1977). Zwischen 1985 und 1989 lehrte sie an der Fachhochschule für Gestaltung in Pforzheim.

Mehrere Arbeitsaufenthalte verbrachte sie in den Vereinigten Staaten von Amerika (1988 und 1995), wo sie ihre Werke in St. Louis, Miami, Chicago und New York ausstellen konnte. Hartliebs Werke befinden sich in zahlreichen öffentlichen und privaten Sammlungen. Monumentale Arbeiten sind dauerhaft im öffentlichen Raum ausgestellt, wie etwa in Eislingen oder Herrenberg.



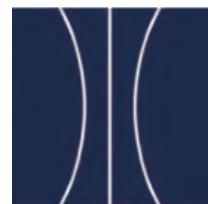
Ihre Vielseitigkeit stellt sie seit 2002 als Bühnenbildnerin am Tigerpalast-Variete Theater in Frankfurt am Main unter Beweis. Zudem fertigte Hartlieb Zeichnungen für verschiedene Buchprojekte an.

Mit freundlicher Unterstützung durch:



seit 1558

Friedrich-Schiller-Universität Jena



Ernst Abbe  
Stiftung



jena  KULTUR  
Kultur. Tourismus. Marketing.



**DRUCKHAUS  
GERA**

# IMPRESSUMIMPRESSUMIMPRESSUM

Ausstellungskatalog anlässlich der Retrospektive *Dreifach ist der Schritt der Zeit*  
Jena, 20. Mai bis 15. Juli 2017  
FrommannscherSkulpturenGarten, Botanischer Garten, Jenaer Kunstverein

Herausgeber: Philipp Schreiner

Kuratorin: Verena Krieger

Kuratorische Assistenz: Philipp Schreiner

Texte: Verena Krieger, Fabian Reichel, László Rupp, Paul Werling, Steven Ritter

Fotografien: Lea Malessa und Robin Reich, Paul Werling (S. 36, 39, 43 oben, 54, 59),

Eberhard und Doris Scholz (S. 37, 45, 48, 50/51), A.P. Mutter (S. 63)

Titelbild: ZWICKMÜHLE Holz 2009, Lea Malessa und Robin Reich

Lektorat: Elisabeth Fritz, Philipp Schreiner, Verena Krieger, Linn Burchert

Layout und Gestaltung: Philipp Schreiner

Covergestaltung: Cosima Göpfert

Druck und Satz: Druckhaus Gera; Auflage: 1000 Exemplare

Die Retrospektive ist ein Gemeinschaftsprojekt von:

Lehrstuhl für Kunstgeschichte  
Friedrich-Schiller-Universität Jena, Fürstengraben 18,  
07743 Jena

Kunsthof Jena e.V.  
Ballhausgasse 3  
07743 Jena

Jenaer Kunstverein e.V.  
Markt 16  
07743 Jena

Alle Rechte für die Texte liegen bei den Autoren bzw. der Autorin, für die Abbildungen bei den Fotografen bzw. der Fotografin sowie der Künstlerin. © Jena 2017



