Barbara Heinisch - Malerei als Ereignis

„Die Möglichkeit, mithilfe der anderen Person Bild-Gestaltung zu entwickeln und zu erfinden, ist für mich so überwältigend, dass ich dieses Gebiet mein ganzes Leben lang erforschen werde..."

Barbara Heinisch 1993

Der Versuch, sich den Bildern von Barbara Heinisch zu nähern, ist in der Vergangenheit auf vielfältige Weise geschehen. Besonders hervorzuheben ist ein Text von Rainer Volp, der 1993 für den Katalog „Bilder vom Anderen" den Prozess der Bildwerdung und dessen existentiellen Hintergrund ausführlich beleuchtete. Hier erneut den Versuch der Annäherung zu unternehmen, ist der Einsicht geschuldet, dass die Öffnung der Wahrnehmung und das Für-Wahr-Nehmen von Kunstwerken immer wieder aufs Neue beschritten werden müssen. Wenn Barbara Heinisch Malerei als Ereignis praktiziert, dann verpflichtet diese Vorgabe meinen Text darauf eine Sprache zu finden, dieses Ereignis dem Wahrnehmungs-, Erlebens- und Erfahrungshorizont der Betrachter zu überantworten. Der „Schauder der Bildwerdung" soll hier nicht in poetischer Sprache beschreibend eingeholt werden. Es soll vielmehr der Ort umkreist werden, an dem er sich für den einzelnen Betrachter erfüllen kann.

Dazu ist es notwendig in der Lebensarbeit Barbara Heinischs weit zurück zu gehen, hin zu ihren Anfängen als Malerin.

Da sind die widerstreitenden Lehrer an der Düsseldorfer Akademie: Joseph Beuys, der das Begehren Heinischs Malerin zu werden, radikal in Frage stellt und sie herausfordert mit der Frage, „wie lange wollen sie noch beim ersten Schritt bleiben" und als Gegenpol K.H. Hödicke, der fordert „aber es muss ein Bild werden". Beide Lehrer haben unterschiedliches im Sinn, zwischen beiden hätte Barbara Heinisch zerreißen können, oder sich auf die Seite des einen schlagen und die Herausforderung des anderen beiseitelassen. Aber Heinisch nimmt die Herausforderung, die von Beuys kam, an und befragte mit großer Radikalität den Status des Bildes. In einer ihrer frühen Aktionen nimmt sie das monochrom bemalte Bild, hält es über ihren Kopf, durchstößt es mit dem Kopf, um schließlich durch das Bild hindurch zu steigen. Der Kopf und dann der Körper zerreißen die Bildebene, die Künstlerin wird im gewaltigen Durchgang durch das Bild „neu geboren". Die Zerstörung des Bildes und die reale Präsenz der Künstlerin stehen am Anfang dieser künstlerischen Neuaneignung des Bildes.

Wenig später von Hödicke aufgefordert ein Selbstporträt zu malen, verweigert Barbara Heinisch nicht nur die übliche Positionierung der Malerin gegenüber dem Modell (Spiegelbild), sondern verweigert das Sehen eines Modells als Grundlage der Bildwerdung. Anstatt in der sehenden Aneignung des Gegenübers das „Abbild" entstehen zu lassen, bedeckt Heinisch mit dem Maltuch ihr eigenes Gesicht und tastet mit ihren mit Farbe bemalten Fingern ihr Gesicht ab. So entsteht ein „Gesichtsabdruck", der die reale Präsenz des Gesichts speichert ohne dass das Auge - die denkende, reflektierende Instanz der Malerin- eingegriffen hätte.

Ohne dass es die Intention der Malerin gewesen wäre, wird damit der europäische Schöpfungsmythos des „Urbildes", der Christus Ikone aufgerufen. Veronika barg das Urbild Jesus Christi als sie während der Passion Christus den Schweiß aus dem Gesicht wischte, wobei der Gesichtsabdruck auf das Tuch gelangte. Bzw. in einer anderen Version, dem sogenannten Abgar Bild, das entstand, weil Christi selbst durch den Abdruck seines Gesichtes im Tuch die Wahrhaftigkeit seines Porträts legitimierte. In beiden Versionen wird die Frage nach dem wahrhaften Bild nicht mit dem Argument der Ähnlichkeit des Bildes mit dem Vorbild beantwortete, sondern mit der Realpräsenz des Gesichtes im Abdruck auf dem Tuch. Die Macht der Ikone beruht darauf. [1]

Barbara Heinisch gelangte durch ihre radikale Frage, wie ohne die beherrschende Macht des Blicks das Bild eines Menschen möglich sei, auf den Weg die „tastende Hand" gleichwertig neben die „sehende Hand" zu stellen.

Sie entdeckte dabei in der Berührung des anderen (der sie selbst war) den zündenden Funken einer Bildwerdung, die so nicht mehr länger um die Frage der Ähnlichkeit, als vielmehr um die Frage der Präsenz kreist.

Rückblickend wird die radikale Konsequenz erkennbar mit der, aus diesen ersten künstlerischen Versuchen ein künstlerischer Prozess entwickelt wurde, in dem die Leinwand zur Membran zwischen Malerin und Modell wurde, und das Bild zum Zeugnis einer künstlerischen Begegnung avancierte – jenseits aller repräsentativen Funktionen des Bildes.

Von hier aus war es kein großer, aber dennoch gewichtiger Schritt, die Bildwerdung nicht länger hinter die verschlossene Tür des Ateliers zu verbannen. Das Gewicht, der Präsenz im Arbeitsprozess forderte den Schritt heraus, die Bildentstehung in die Öffentlichkeit vor ein Publikum zu verlegen. Das Publikum wird zum

---

[1] Vgl. Hans Belting, Bild und Kult, München 1990, S. 233 ff

Zeugen und damit zum Teilhaber an diesem Ereignis und potenziert damit die Präsenz. Barbara Heinisch nennt es „Fest" und pointiert damit die Teilhabe und die Präsenz – und die Gleichwertigkeit des Ereignisses (Performance) mit der Zeugenschaft (Bild).
Die Performance wurde bei Heinisch zum Werk begründenden Arbeitsschritt, während für andere Maler wie Georges Mathieu das Malen vor Publikum nur den Rang einer Malvorführung behielt.[2] Auch für Yves Klein, der immer wieder im Zusammenhang mit Heinisch genannt wird, gilt dass seine Performance nur Durchgangsstadium in der Entwicklung seiner Malerei war. Bei seiner Suche nach der Wahrhaftigkeit der Malerei hob er die Macht der gestaltenden Hand auf, ließ sein Modell sich selbst mit Farbe bemalen und forderte sie auf, sich auf die Leinwand zu legen, damit ein Abdruck entstand. Trotz aller Radikalität veränderte Yves Klein den Status des Bildes nicht, es blieb Fläche auf der sich etwas abbildet.[3] Ganz im Unterschied zu Heinisch. Im Vergleich mit Klein zeigt sich, dass die Verschiebung des Status der Malfläche hin zur Membran nicht nur ein technisches Detail des Arbeitsprozesses ist, sondern sie ist das Indiz, dass die Begegnung von Malerin und Modell im Ereignis zum Wesenskern der Malerei wurde. Durch die Membran ist das Modell dem sehenden Auge entzogen, es gibt sich als Schatten und als Körperrelief, die ohnehin vorhandene Distanz des Blicks wird damit pointiert und potenziert. Die tastende, malende Hand, der körperliche Kontakt mit der Leinwand und dem Modell aber wird zum sprühenden Funken für das Bild.[4] In der Veronika Geschichte war es die Zuwendung der Hand aus Nächstenliebe, die das Bild entstehen lässt. Barbara Heinisch formuliert, „Malerei ist Liebe" und öffnet damit einen Bedeutungshorizont, der weit jenseits aller westlichen Welt erklärenden, Welt verstehenden Malerei liegt. Dieser Horizont beginnt dort, wo Heinisch ihre Malerei im Gefolge von Beuys als „Soziale Plastik" versteht. Kontakt, Begegnung, Berührung und nicht zuletzt Begehren sind die Basis jeder dieser Bildfindungen.

„... aber es muss ein Bild werden."

Barbara Heinisch ging nicht den mythischen Weg. Sie erkannte in der Präsenz, oder mit einem anderen Wort ausgedrückt, in der „realen Gegenwart" nie die alleinige Legitimation ihrer Bilder. Ihr genügte die Auffassung von Bild als einer hinterlassenen Spur einer vormals gewesenen Begegnung nicht.
Die Setzung Hödickes „aber es muss ein Bild werden„ blieb ihr Auftrag und Herausforderung. Aber unter zeitgenössischen Bedingungen gab und gibt es keine unhinterfragten Regeln mehr, was denn ein Bild zu einem Bild macht. Früh stand für Heinisch fest, Bilder gründen nicht auf dem wilden, subjektiven sich ausagieren. Sie mussten ihre (Überzeugungs-)kraft aus anderen Quellen beziehen. Was also zeichnet die Performance und ihre Bilder aus?
Beinahe jede Performance unterliegt einer vorbereitenden Arbeit im Atelier: Das Thema, die Musik, die Verfasstheit der Tänzerin und der Malerin treten in einen Austausch. Das Spektrum der Musik reicht von einer vorgefertigten Komposition bis zur reinen Improvisation. Im Zusammenspiel von Modell und Malerin in Abhängigkeit von der Musik verschiebt sich die

---

[2] Vgl. Georges Mathieu: „Während des schöpferischen Aktes bin ich allein mit meiner Leinwand, ob im Atelier oder in der Öffentlichkeit." Katalog Westkunst, 1981, S. 204
[3] vgl. Yves Klein, Anthropométrie, seit 1958
[4] Dieter Mersch hat mit einer Arbeit über Ereignis und Aura, Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen (Suhrkamp, Frankfurt/M 2002) ein reichhaltiges Material vorgelegt, die philosophischen Dimension und Grenzen zwischen Werk und Ereignis auszuloten. Er beschreibt die allmähliche Ablösung des Werkes, wie es die Renaissance herausbildete durch ein performatives Konzept seit Mitte des 19.Jahrhunderts. Barbara Heinischs Oeuvre in dieser Entwicklung zu verankern steht noch aus, würde hier aber die Grenzen des Textes sprengen.

„Kommunikationsstruktur: völlig freie Improvisationen und detaillierter Choreografien können so zum Grundkonzept einer Performance werden.
In der choreografischen Arbeit werden über mehrere Sitzungen im Atelier Positionen aus dem Bewegungsfluss des Modells, das häufig eine Tänzerin oder ein Tänzer ist, ausgewählt und ihre Positionierung auf der Leinwand als Eckpfeiler des Malerei-Ereignisses in der Performance erprobt.
Im Rahmen der im Atelier entwickelten Struktur verschränken sich in der öffentlichen Performance der Bewegungsfluss von Musik, Tanz und Malerei. Da kann die Musik das Kratzen des Pinsels auf der Leinwand aufnehmen, da reagiert die Tänzerin auf die Härte des Rhythmus, da folgt die Pinselhand in kurzen Hieben dem Stakkato der Musik. Aus jedem Bewegungsfluss löst das Modell eine Pose/Geste, verharrt, die Malerin folgt mit ihrer Pinselführung dem in der Geste geborgenen Bewegungsimpuls, begleiten ihn mit ihrer Bewegung, bis schließlich das Modell die Geste in eine neue Bewegung auflöst. Dem, in der Geste geronnen, Bewegungsmuster der Tänzerin überlagern sich die Bewegungsmuster Barbara Heinischs. Für beide ist die Musik die Öffnung zu ungewussten, unvorhersehbaren Bewegungsstrukturen.
Unterbrochen wird der Bewegungsaustausch vom Zurücktreten der Künstlerin, vom Innehalten ihrer Hand, dem prüfenden Blick auf das Bild. Nach und nach greift das Bild in die Kommunikation ein und gibt Impulse zum Fortgang der Performance.
Diese Malerei ist nicht nachgängiges Bewegungsnotat. Sie entwirft und folgt vielmehr einer sinnstiftenden Struktur der Begegnung. Sinnstiftend im Sinne Vilém Flussers verstanden, der in der Geste den Entwurf von Bedeutung erkennt, während die einfache Bewegung nur das unreflektierte Reaktionsmuster auf eine Umgebung enthält. Sein Beispiel ist der Schmerz. Wenn mich einer mit der Nadel pickst, reagiere ich, an meiner Reaktion wird Schmerz ablesbar.
In der Geste wird diese Bewegung aufgenommen und zu einem Bewegungsmuster weiter entwickelt, das den Schmerz thematisiert – die Geste ist innerlich reflektierte Bewegung mit dem Auftrag zu kommunizieren – sich oder etwas mitzuteilen. Es ist eine Form der Mitteilung, die nie vollständig rückübersetzbar ist in eine Bedeutung und dennoch Bedeutung transportiert - Verstehen initiiert. Die Lesbarkeit entwickelt sich, wenn der Betrachter seinen eigenen Erfahrungshorizont mit der Geste verbindet.[5]
Bei Heinisch ist nie die ausdrückliche Geste, die pathetische oder kitschige Geste zu erwarten, weil der Impuls sie festzuhalten, nicht die Deutung, nicht eine Übersetzung ist, sondern die Öffnung der Deutung, die Kommunikation angestrebt ist. Hierin liegt begründet, warum die Bilder Heinischs sich der Sprache nicht ohne weiteres öffnen – sie sind im Sinne der Sprache nie „eindeutig", sind aber im Sinne der Geste schlüssig. Es ist kein Zufall, dass Heinisch im Laufe der Entwicklung immer häufiger mit TänzerInnen arbeitete. TänzerInnen haben ihre Bewegung zur Körpersprache weiterentwickelt, sie sind fähig, den Gehalt einer Musik, eines Themas mit der Sprache ihres Körpers zu füllen. Die TänzerInnen kommunizieren mit dieser überindividuellen Sprache - einer Sprache, die kulturell gebunden ist und das Individuelle eines subjektiven Körperausdrucks überformt, so dass die überindividuelle Kommunikation stärkeres Gewicht bekommt als der subjektive Ausdruck. Wir lesen diese Sprache mit den Augen und mit dem Körper. Im Folgenden werden einige wenige Bilder vorgestellt, denn nur am konkreten Bild lässt sich das Gesagte erfahren.

Die Liebe

Auf der Fläche einer ungrundierten Leinwand erscheint zentral eine menschliche, das Hochformat füllende Figur. Mehrfachkonturen an Armen und Beinen in unterschiedlichen Stellungen entwachsen aus einem gemeinsamen Leib, dessen Konsistenz weder als dichte Masse, noch als Auflösung eines Körperlichen beschrieben werden kann. Weich, ohne Hülle und ohne Grund bildet er das Zentrum des Bildes und des Körpers. Ein violetter Strich bezeichnet seine Mitte. Nach unten hin zur Schamgegend und zwischen den Beinen verdichtet sich die Farbe zu einer undurchdringlichen Masse, genauso wie nach oben hin im Bereich des Kopfes. Meine vorsichtige Sprache verrät: die Farben und die Linien erlauben nicht, dass sich eine Bezeichnungsfunktion vor ihre eigene stoffliche und energetische Qualität schiebt. Die Sinnlichkeit der Farbe atmet noch etwas von der berührenden Hand die sie auf die Leinwand „rieb". Die gestische Spur der Malerhand und des Pinsels verdichtet sich im Körperrelief der Figur. Linien bezeichnen die Körpergrenzen untrennbar von der energetischen Qualität der Bewegungsspur. Obwohl die Figur(en) im Kontrast zum Grund stehen, hebt sie sich nicht von der Leinwand ab, sondern scheint in sie „eingedrungen".
Dieser anschauliche Befund erklärt sich mit dem Wissen, dass für diese frühe Arbeit von 1983 die Leinwand vor die Wand gespannt wurde. Für das

[5] Vgl. Vilém Flusser, Gesten, Versuch einer Phänomenologie, Düsseldorf 1991, im Besonderen: Geste und Gestimmtheit, S. 7ff (zum Schmerz s. 11ff) und Die Geste des Malens, S. 109ff

Modell entstand so ein begrenzter Bewegungsraum zwischen Wand und Leinwand. Der Körper erzeugte nicht nur einen Schatten, sondern bildete auch ein Relief im Tuch. Durch das Hochformat wurde der Bewegungsraum seitlich begrenzt, so dass sich die Bewegungs-„Stills" nicht neben einander, sondern nur übereinander legen konnten. Im Gang der Betrachtung bleibt unentschieden, ob es sich hier um eine Figur handelt, die wir in unterschiedlichen Bewegungsphasen erkennen, oder ob es verschiedene Figuren sind, wobei die eine hinter der anderen stände und die vordere mit den Armen umfasst, die Hände in der Schamgegend platziert – im erotischen Zentrum der Liebe.
Im Prozess der Bildwerdung, der vor dem Bild liegt und in der sprachlichen Erfassung im Text, der nach dem Bild liegt, entziffert sich das Bild. In ihnen wird erfasst, was genau jener Qualität entgegen steht, die das Bild auszeichnet: vor Augen steht die „Eins"-Werdung des vorher und nachher in der Einschreibung der Bewegung des Modells in die Bewegung Barbara Heinischs: Malerei als Ereignis hat im Focus, dass sich nicht dieses oder jenes Faktum abbildet, nicht diese oder jene Bedeutung sich zeigt, sondern das die Leinwand zum Ort einer Identitätserfahrung (einer Dichte) wird, deren Komplexität nicht rückübersetzbar in verschiedene Fakten ist. Die Einheit des Bildes ist nicht die Addierung dieser und jener Geste, dieser oder jener Bedeutung. Die Einheit des Bildes ist die nicht rückübersetzbare Dichte in der Sprachgewalt von Farbe und Linie, die wir körperlich, sinnlich wahrnehmen und für wahr-nehmen. Die Qualität des Bildes (und der Bilder) von Barbara Heinisch entspringt dort, wo nicht länger nach dem Übersetzungsvokabular gefragt wird, sondern die Ungeheuerlichkeit des Verschmelzungsprozesses von Malerin und Modell unter der Bedingung von Malerei begegnet.
Wenn Barbara Heinisch zu Beginn ihrer Performance die Leinwand abtastet, dann ist das nicht eine leere Geste, sondern es vollzieht sich eine Kontaktaufnahme und eine Würdigung jenes Ortes, der es zu aller erst ermöglicht einer nie gekannten Dichte einer Begegnung eine bleibende Gegenwart zu verleihen.
Kein amouröses Liebesgeflüster, keine rosa rote Welt, kein soziales Beziehungsgefüge. Heftig angreifend, alles mitreißend und doch gründend - das ist die Liebe und das ist die Malerei als Ereignis. Die Liebe – im „Eins"-Werden zweier Menschen, die sich nur am höchsten Punkt der Ekstase zu ereignen vermag - ist das „Modell" der Malerei als Ereignis, wobei das Bild selbst der ersehnte, erhoffte Moment/Ort ist. Dieses Bild bildet nicht ab, repräsentiert nicht ein Gesehenes, ist nicht die Hinterlassenschaft eines Ereignisses, es ist das Ereignis selbst.

Das Bild ist die Membran in der sich die Energien von Malerin und Modell treffen und sich vermählen. Barbara Heinisch hat Hödickes Forderung nach dem Bild mit der radikalen Forderung von Beuys, die Grenze des Bildes zu überschreiten, eingelöst und ein Bild geschaffen, das nicht über die Brücke des Sehens in Realität rückübersetzbar ist, sondern Welten öffnet: rau, wild, ungezähmt wie die Liebe.

Der Tanz

Neben Liebe und Ekstase ist der Tanz das zentrale Thema Heinischs.
In ihren jungen Jahren stand zur Entscheidung, das künstlerische Wollen entweder im Tanz oder in der Malerei weiter zu verfolgen. Ihr Weg ging in die Malerei, aber der Tanz als selbst durchschrittene Körpererfahrung blieb für sie ein fruchtbarer Boden, der ihr den Weg hin zur Malerei als Ereignis begleitet und fokussiert hat. Die eigene tänzerische Ausbildung erlaubt der Malerin die Bewegung ihres Gegenübers körperlich intuitiv zu erfassen. Aus der Tanzbewegung entwickelt sich auf Seiten der Malerin eine Malbewegung, in der die vom Körper gewusste Bewegung zur Malspur wird. Der Entzug der Sichtbarkeit des Modells durch die Leinwand führte nicht zu einer Reduktion des Gesehenen auf den Schatten, sondern veränderte den „Übertragungsmodus". Die Verweigerung des Blicks ermöglichte der tanzerfahrenen Malerin das Sensorium der

Körpererfahrung zu stärken. Das Bewegungsnotat ist Körpernotat und umgekehrt.
Die Ahnung eines Urgrundes, die uns bei der Betrachtung des Bildes „Ekstatischer Tanz" 1986 befällt, mag darin begründet sein, dass der Farbkörper die Dimension des Körpers und der Bewegung trägt ohne im Durchgang durch das Nadelöhr des Sehens, dessen spezifische Reduktion erfahren zu haben. Die energetisch aufgeladenen Körper und die energetisch geladenen Lichtspuren sind aus dem gleichen Stoff. Sie nehmen das ganze Bild mit in den Rausch, den die Trommler in der Performance erzeugten. In diesem, wie in anderen Bildern, sind die Räume zwischen den Figuren nicht Hintergründe oder Tiefen einer gesehenen raumlogischen Ordnung, sondern eher so etwas wie das Negativschema der Körper. Sie haben die gleichen Qualitäten wie die Körper und sind Teil der energetischen Spannung. Die Raumordnung dieses Bildes ist kein vorgängiges Gefäß, in das dann Aktionen einfließen. Das Räumliche ist wie die Figur eine Qualität, die zu aller erst mit dem ekstatischen Tanz entsteht. Es ist – sofern es so etwas gibt – ekstatischer Raum.

Wenn wir mit dem Hintergrund dieser Bildbeschreibung „Aida, rot" von 1986 anschauen, dann nimmt das jetzt schon an Heinisch geschulte Auge schnell die Besonderheit des Körper- und Bewegungsnotats wahr, das hier im Dienst eines geänderten Themas steht: Die Zerreißprobe, der Aida in ihrer Liebe unterworfen ist,[6] hat das ganze

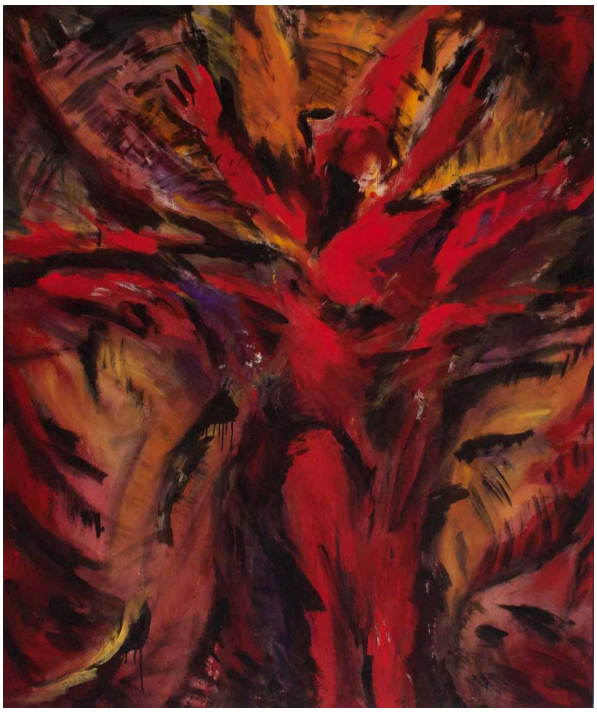

Bild aufgewühlt. Und hier, noch deutlicher als im vorherigen Bild, sind Figur und Grund untrennbar in diese Zerreißprobe verwoben. Das Ganze bildet einen Klangraum, in dem man meint, die Stimme Maria Callas zu vernehmen: ihre Arien bildeten die musikalische Komponente der Bildwerdung. Die Zentrierung des Bildes in „einem" Körper, verstärkt den Eindruck, dass das „Vibrato" der Raum-Flächenstruktur zu gleich dem Vibrato der Stimme wie dem Thema entspricht.
Erst wenn der Klang als körperliches Ereignis, das Thema als seelisches Drama und das Sehen des Bildes sich in der Betrachtung als ein Erfahrungsraum zusammenschließen und die „Dichte" des Bildes nicht zurück übersetzt wird in die eine oder andere Komponente, kann die ganze Dimension des „Themas" zum Tragen kommen. Erst in der Nicht-Übersetzung wird das Sehen des Bildes erneut zum Ereignis – dessen Erfahrungsraum den Sehraum überschreitet.

Der Riss

Vor dem Hintergrund des Gesagten muss das Einschneiden der Leinwand, das geboren werden des Modells durch die Leinwand hindurch, das seit 1977 die Malerei Heinischs begleitet, bewertet werden.
Jedes Gemälde wird vom sehenden,

---

[6] Aida, gleichnamige Oper von Giuseppe Verdi, die anlässlich der Eröffnung des Suezkanals 1871 in Kairo uraufgeführt wurde. Aida, als äthiopische Sklavin am Königshof in Ägypten, gerät durch die Liebe zu dem ägyptischen Heerführer Radames in Loyalitätskonflikte zwischen geliebten Mann und Vater. Beide stehen sich in der kriegerischen Auseinandersetzung zwischen Ägypten und Äthiopien als Feinde gegenüber. Aida folgt ihrem Geliebten, der wegen Landesverrat zum Tode verurteilt wird, in den Tod.

reflektierenden Auge der Künstlerin der Prüfung unterzogen, ob es unter der Bedingung des Sehens ein Bild geworden ist. – Mit dieser Prüfung geht aber unweigerlich die Reduktion auf ein Gesehenes und Zusehendes einher, das dem Prozess der Bildwerdung und dem Ereignis nicht mehr vollständig entsprechen kann. Mit dem Schnitt in die Leinwand wird die Sehebene zur Körperebene – aus dem „Bild" wird ein Ding. Das Modell, das im Durchbruch durch die Leinwand in den Raum der Malerin und der Zuschauer tritt konfrontiert mit seiner Körperlichkeit und stört die beruhigende Distanziertheit des körperlosen Blicks.
Im Bild „Ostern", 1980, ist die existentielle Wucht spürbar, die die neu gewonnene Bildebene durchreißt. Jeder Beruhigung in einer Geburt des Bildes und des Modells steht dieser Riss entgegen. Hier beruhigt sich nichts, hier rundet sich nichts zum Bild. Im Riss ist die Grenze des Vorstellungsvermögens zum Ereignis geworden. Die Störung des Bildes im Riss thematisiert Tod und Auferstehung als radikale Grenzerfahrung unseres Vorstellungsvermögens.
Wenn Ostern – wie alles, was wir uns denkend aneignen können – in einem Bild erstarrt, verliert es seine alles verändernde Macht. Der Riss ist in der Performance die Sprengung des Bildes. Die Begegnung von Malerin und Modell wird körperlich real – das Bild als Membran der Begegnung hat hier seinen Höhepunkt und verliert zugleich in diesem Moment seine Funktion, um von jetzt an als Bild bestand zu haben. Aber der Riss stört auch noch in der Betrachtung den Abschluss des Bildes. Während sich der Betrachter im Sehen „ein Bild macht" wird die Sehebene aufgerissen. Im Riss entlarvt das Bild „das Bild" und verweist es auf ein Jenseits des Vorstellungsvermögens. Und so hält der Riss auch das Bild noch im Status des Ereignisses. Ostern kann so zum sich nicht abschließenden (rituellen) Ereignis werden.
Aber um Missverständnissen vorzubeugen, sei hier darauf verwiesen, dass der Riss in den Werken von Barbara Heinisch keine bildtheoretische Übung ist. Er geht immer aus dem Verlauf der Performance hervor und gründet in der geistigen Dimension des Bildes. Der Wechsel der „Bildebenen" entsteht dort, wo er bildlich und inhaltlich geboten ist. Er ist wesentlicher Teil der jeweiligen Performance und des jeweiligen Bildes – aber er ist nicht die Quintessenz des Bildes (wie etwa bei Lucio Fontana). Es stehen Bilder mit Riss und Bilder ohne Riss nebeneinander. Sie alle sind entstanden im Ringen um das Bild im Oszillieren zwischen Körpererfahrung und Sehen in der jeweiligen Begegnung. Bis heute ist dieses Ringen für Barbara Heinisch ein offenes Forschungsfeld geblieben, in dem jede Begegnung mit dem Modell im Durchgang durch das jeweilige Mal - Ereignis im Bild einen je gültigen Abschluss findet.

„Kunst ist für mich, Ganzheit im Augenblick zu leben." Barbara Heinisch 1993

Susanne Ließegang

Susanne Ließegang
studierte bei Norbert Werner (Gießen) und Gottfried Boehm (Basel) Kunstgeschichte.
Promotion über „Henri Matisse, Gegenstand und Bildrealität" (veröffentlicht 1994).
Freie Kunstvermittlerin im Rahmen ihres Forum Kunstbetrachtung.