

## Malerei zwischen Mimesis und Maske

*oder: Die Entdeckung des ganz Anderen in uns*

Das Werk von Barbara Heinisch wurde schon häufig und klug interpretiert. Doch jede Deutung kann bestenfalls Vorurteile auf-fangen: etwa daß ihre Gestik nicht in abstrakten Innenweltchiffren mündet wie im Tachismus bzw. der art informel; daß ihre Modelle nicht – wie bei Picasso oder auch Yves Klein – Objekte oder gar Pinsel des Genies sind; daß sie nicht der Aggressivität des Fluxus oder einer Mythologie der Frauenkunst nachhängt – und daß weder der Schnitt ins Gemälde von Lucio Fontana noch das Ver-schwinden des „Selbstmensch“ in den eigenen Schatten von Günter Brus mit ihrer Dialogmalerei im Entfernten etwas zu tun haben.

Auch konstruktive Deutungen fassen nur kleine Segmente. Die Rede ist meist von Spannungen: von der Ganzheitlichkeit der Welt und der Verwundbarkeit des Menschen, von der gestischen Abstraktion und der figürlichen Konkretion, von einer Bewegtheit der Gestalten und von einer Architektonik des Bildaufbaus, von einer Spontaneität der Körperhaltung und von einer Ritualität des Vorgangs, von einer Sinnlichkeit der Farben und einer Meta-physik der fragmentarischen Linien. Das sind einige Stichworte, welche das Werk einer herausragenden Malerin entschlüsseln wollen.

Da man jedes Kunstwerk kommentierend verdunkeln kann, muß auch ich mich hüten, zu verfälschen, was Ihre – des Ausstellungs-besuchers und Lesers – Augen selbst sehen. Wie aber, wenn zum

integralen Teil des Bildes selbst – so ist es hier der Fall – der Vorgang des Malens gehört? Wie, wenn er beim Betrachten des Bildes entchwunden ist – nur noch erahnbar? Wie, wenn wir damit einer Quelle dessen begegnen, was „Bildung“ im ursprünglichsten Sinn des Wortes sein könnte: ein Grenzüberschreitungs-experiment, dem auch religiöse und existentielle Dimensionen zu eigen sind? Einige neuerliche Aperçus sind also unvermeidlich. Die Bilder der Malerin thematisieren drei Problemkreise ihrer Entstehung, die ich im Folgenden apostrophiere: das Malen, das Zwiegespräch mit dem Modell und die Verwundung. Das Leben im Übergang zwischen Liebe und Tod faßt die Vorgänge zusammen. Der Gefahr bewußt, zu verdecken, was der Betrachter selbst zu sichten hat, versuche ich lediglich die Wieder-Holung dessen, was ihm zu entchwinden droht: die Geburt des Bildes.

### *Über dem Abgrund zwischen Erfahrung und Entwurf*

Gemälde sind Spuren des Malens. Deshalb ist Malerei für Barbara Heinisch ein „lebendiger Prozeß“ – nicht nur Ergebnis, sondern vor allem andern: gegebene Grenzen auslotendes Ereignis, auf die Zukunft deutend – also mehr als nur ein „utopischer Entwurf“ (Bernhard Kerber). Wohl sind Gesten immer zugleich Tätigkeiten und Vorwegnahmen des Getanen. Aber die Wirklichkeit ist das Leben als ein Tun, bedeutend im Deuten des Künstlers wie des Betrachters. Nicht in der Existenz des bloßen Bildgegenstands. Die Künstlerin und ihr Pinsel sind – als Geste über dem Abgrund – eins zwischen Erfahrung und Entwurf. Ihr Name und der Ausdruck „Pinsel“ sind Haken, um zu erklären, was vorher war: aber die Bildwirklichkeit entsteht in der Überschneidung von Perspektiven, in der Kombination ihrer Visionen und also nur innerhalb einer Situation, hier der des Malens als Geste – und das Bild ist die Spur davon. In der konkreten Geste des Malens „verwirklichen sich Maler und Pinsel“ (Vilem Flusser: *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*. Düsseldorf 1991, 1990). Nirgendwo in der neueren Kunst ist diese Geste so authentisch geworden wie hier.

Barbara Heinisch wurde einem breiteren Publikum bekannt durch ihre Performances, inzwischen ca. 150 seit 1977. Sie dienen – im Unterschied zu den üblichen Aktionen – dem Ziel, Bilder zu malen, nicht bloß Relikte zu hinterlassen. Doch was sich der Öffentlichkeit kontemplierend, Grenzen ausschreitend, aussetzt, muß vorher mit ungeheurer Disziplin geübt sein. Die Künstlerin hat lange trainiert, unglaublich viel Erfahrung gesammelt, viel verworfen, d.h.: sie hat zuvor viel meditiert, das „Bilden“ im Atelier geübt. Weit über 1000 Bilder entstanden bisher, aber nur

ca. 500 sind erhalten, alles andere hat sie verworfen, weggeworfen – ähnlich wie Matisse seine Pakete von Zeichnungen vernichtete, bevor er die treffende zu präsentieren wagte. Die Vorführung, hochgradig professionell und artifizial, ebnet keineswegs die Kunst in das Leben ein. Sie provoziert das Leben.

Noch mehr: Als Kunst verdichtet sich Leben. Was vor den Augen vieler Betrachter entsteht, nähert sich dem Versuch der Zen-Buddhisten, Phänomene konkret zu erleben: das Einswerden des Schützen mit Pfeil und Bogen, die Konzentration des Kalligraphen über Strich und Kreis oder die Einheit einer Gruppe mit Zeit und Raum beim Teetrinken. Es ist eine Art von Mystik, welche im Handeln die Gegensätze von Subjekt und Objekt verschwimmen läßt. So wird Malen zum Scharnier zwischen Erfahrung und Entwurf und sein Produkt zum Signet des Vorgangs: zur Signatur eines Liebesaktes („Die Liebe“, Berlin 1983) oder eines Schöpfungsaktes („Genesis“, mit Orgelmusik von G. Ligeti, in der Neustädter Stadtkirche Hannover 1988), zur Chiffre einer Preisung („Tehillim III und IV“, 1991 und 1993) oder zur Todesahnung (der Titel „Pietà“ von 1986 war ausgelöst worden durch einen Gegenstand, der dem Modell sehr wertvoll war; das Bild entstand einen Tag vor der Katastrophe von Tschernobyl). So werden die Bilder „der bedrängenden und allzu häufig übermächtigen Wirklichkeit – die immer weniger eine belebte ist – abgerungen“ (Barbara Heinisch), aber dieses Ringen ist zugleich ein Malen, dessen Prophetie etwas Mystisches an sich hat.

„Die Liebe“, Seite 35

„Pietà“, Seite 41

„Genesis“, Seite 43

„Tehillim III“, Seite 49

„Tehillim IV“, Seite 55

### *Bilder vom ganz Anderen*

Am Anfang stand das Selbstbildnis. Als Aufgabe von ihrem Lehrer Horst Hödicke an der Hochschule der Künste Berlin im Jahre 1975 gestellt, reizte sie der Widerspruch – sie zieht sich ein rotgespritztes Bild auf Papier über den Kopf, verleibt sich dem Bilde ein. Später legt sie Maltücher über ihr Gesicht und ertastet es mit Fingerfarben. Sie greift das Verfahren der Masken auf, der Nesselstoff auch vor anderen wird zur atmenden Leinwand, bildet ein Körperrelief aus. Mit Teilnehmern von Workshops macht sie Blindportraits, d. h. auf das über den Kopf gebundene Tuch wird mit Fingern gemalt: so wirkt das eigene Gesicht zugleich vertraut wie fremd und das Tun entwickelt sein Eigenleben. Wer den anderen erkennen will wie sich selbst, muß zuvor in sich den anderen erblicken. Das Selbstbildnis hat übrigens die Künstlerin in der letzten Zeit wieder eingeholt.

Das Selbst ist das Übungs-, das Meditationsfeld. Das Thema ist der bzw. die andere, nicht das Selbst (so bei Brus und vielen Künst-

lern der achtziger Jahre). Sogar als Modell ist der andere – anders als üblich – die am Bildungsvorgang mitwirkende Seele. Zum ersten Mal begreift wieder jemand, eine Frau, was Ovid mit seiner Sage vom Pygmalion wollte: nicht die nachträgliche Verwandlung der gefertigten Statue in ein lebendes Wesen, sondern die Einsicht, daß sich jeder Entwurf eines Menschen dem Erschrecken verdankt – über das ganz andere Wesen in mir und mir gegenüber –, das mich anblickt. Das verbietet ein Programm der Verfügbarkeit; es führt permanent hinaus aus der vorsätzlichen Bildidee, hinein in Visionen des Undarstellbaren – „Mimesis“ sagten dafür die Griechen.

Die Künstlerin ahmt keine Körperbewegung nach; sie chiffriert vielmehr mit den Entdeckungen von Kraftströmen des anderen Menschen unsichtbare, „göttliche“ Bewegungen der Empathie, sie „mimt“ das Unsichtbare, das sie sichtbar macht, es entsteht ein asymmetrischer Dialog mit einer ganz anderen Ebene der Existenz, die wir nicht kennen, von der her aber Leben liebend gewährt wird. Auch ist das Dialogische kein plaudernder Austausch, sondern im Erscheinen des Anderen unabschließbare Erkenntnis, ein vom Gefühl gesteuerter Suchvorgang gegenüber der unantastbaren Andersheit des Anderen. Ähnlich religiöse Impulse finden wir im jüdischen Midrasch wie in den Sanderzählungen der Aborigines von Zentralaustralien: zugleich mit der Musik werden fortwährend grafische Notationen durch Bildzeichen erweitert und rhythmisch miteinander verbunden – Öffnungen für himmlische Gesichte. Vgl. Emmanuel Lévinas: *Die Zeit und der Andere*. Hamburg 1989; auch Martin Buber: *Das dialogische Prinzip*, Heidelberg 1984.

Diese Chiffrierungen sind sehr präzise Kompositionen unserer Zeit und Kultur: keine Figuration steht nur für sich – überall sind Rhythmus und Richtung der kreisenden, vertikalen, horizontalen Bewegungen, sind serielle Gliederungen und individuelle Exkurse zu spüren. Die Dynamik des Vorgangs erscheint als synchronisierte und strukturierte Bewegungsvielfalt. Es bleibt – wie das im Relief sich andeutende Modell im Malakt – ein offenes Gitter, ein Gerüst, ein Aufforderungszeichen, in das der Betrachter eigene Gesten und Anschauungen von Gegenüberstellungssituationen eintragen kann.

### *Das Wagnis zwischen Verwundung und Wunder*

Die Bilder sind also Spuren eines kommunikativ aufgeladenen Kosmos, nicht nur die einer artistischen Kontemplation der Selbstfindung. Im Unterschied zum tachistischen und expressionisti-

schen Ausbruch aus dem Ichkosmos sorgt ein choreographisches (gemeinsam mit Musiker und Modell entwickeltes) Konzept für ein vom Tanz mitgeprägtes Ritual. Die Zuwendung zum anderen, so sie diesen als Mitautor respektiert, braucht ein Minimum an vereinbarten Regeln – den Betrachter inclusive (dessen innere Anschauungen werden durch die nackte auf Menschengröße dimensionierte Leinwand wie in einem Introitus aufgerufen). Der Malakt durchkreuzt und verfärbt ständig die Erwartung. Er wird durch musikalische Improvisationen in Schwingungen versetzt wie umgekehrt die Bewegung des Pinsels Schnelligkeit und Stimmung, Rhythmus und Reihung der Töne beeinflusst. Nichts ist einfach spontan. Aber das Ganze ist, wie beim Jazz und beim Tanztheater, in höchster Konzentration immer auch ein Stück improvisiert, lediglich dem festgelegten Grundkonzept folgend. Verlauf und Dynamik sind voller Wagnisse, da – wie in der Liebe – die Reaktionen auf Stimulationen erfolgen, primär ausgelöst durch die hautnahe Kontaktierung der Malerin mit ihrem Modell, das (Mann oder Frau) hinter der Leinwand durch seinen Körper gestisch und tänzerisch plastische Ereignisse mit magischer Ausstrahlung schafft. So bildet sich mit den Spuren eine Schrift körperlicher Kontemplation und Kommunikation.

Auf vielen Bildern zeigen sich Verletzungen der Leinwand. Der Zerstörung gingen Gesten der malerischen Findung voraus. Die Geste des Zerstörens schien dagegen „harte Arbeit“: in dieser wie im Zerstören liegt der Entschluß, etwas anders zu machen als es ist. Da die Zerstörung kein Modell des Sollens besitzt, ist sie häufig böse. Geht sie allerdings davon aus, daß das Zerstörte dem unverfügbar besseren Modell – der Natur der Dinge – im Wege steht, kann sie gut sein; erst recht, wenn ihr Transzendieren auf Befreiung vom bloßen Zwang zielt, das Ziel des religiösen Festes. Eine Ruine zum Zwecke eines Neubaus abzureißen oder eine problematische These zu verwerfen, kann gut sein. In jedem Fall aber erlaubt „die Kontemplation der zerstörerischen Geste, der Falle der Verharmlosung des Bösen zu entgehen, die von jenen gestellt wird, welche alles relativieren“ (Vilem Flusser, a.a.O., 106). Hier indizieren die Risse Höhepunkte der Aktion, die Entladung einer Spannung, die Unvermeidbarkeit der kontemplativen Leere und des kommunikativen Konflikts.

Die Andersheit des Anderen ist unerreichbar. Dennoch gibt sich die Liebe nicht mit der Fiktion des Kunstprodukts zufrieden. Sie zerstört und empfängt durch die zerstörte Leinwand den Körper des Modells wie eine Neugeburt in einer ganz anderen Dimension: man kann ihn direkt bemalen, wie das z.B. die Aborigines tun; und er kann vor der Leinwand tanzen, dem Ursprung aller Bildung, aller Kultur im Kult nahe. So wird das „Chaos abgebunden, daß es, sich bewegend, stehe“ (Karl Kraus zur Architektur).

Das ist mehr als ein Standpunktwechsel: Per-Formance wird zur Trans-Formance, zur Grenzüberschreitung, welche die Rückseite zu sehen erlaubt, ein Vorgang, den Caspar David Friedrich mit seinen Rückenfiguren wohl erstmals andeutete, den René Magritte mit der Ansicht einer Bildrückseite dem Mal- und Kontemplationsakt anbot, der aber erst hier vollendet wurde, weil ihm das von der Künstlerin inaugurierte Ritual im Vollzug den Freiraum schuf. Doch das Wunder geschieht nicht ohne Verwundung.

## Liebe und Tod als Themenbrennpunkte

„WandlungsZeichen“, Seite 57

Im Bild „WandlungsZeichen“, entstanden auf einem Therapiekongreß in München 1993, verdichtet sich die Gestik der permanenten Umkehr konsequent in Metaphern zwischen Tod und Leben: zwischen der wie von oben herabfahrenden Todesfigur in Grätschenstellung (links) und der weiterschreitenden Lebenshoffnung (rechts), beide durch den Riß der Wandlung markiert. Ihre Wandlung ermöglicht den ständig neuen Versuch der Individuation in der Mitte, der sich spannungsreich (violett) gestische Figuren schöpferisch nähern und von ihr lösen. Gesundung, in roten situativ unterschiedlich gelagerten Kraftströmen angedeutet, gelangt im Zentrum immer nur zu einer vorübergehenden Ruhe. Sie ist immer nur auf dem Wege.

„Leben-Individuation-Tod“, Seite 51

Im Bild „Leben-Individuation-Tod“ von 1992 breitet sich zwischen der Lebensfrucht (links) und dem tödlichen Verschwinden (rechts), beide als erste vor den Kongreßteilnehmern der Konrad-Adenauer-Stiftung in Schwäbisch Gmünd 1992 gemalt, das Drama der menschlichen Selbstfindung aus. Der Mittelteil – er kann wie ein Wandelaltar auch ohne die Seiten für sich betrachtet werden – erzählt mit seinen bis ans Pathetische grenzenden Gebärden gleichwohl nicht: er ruft Erinnerungen wach an spannungsreiche Auseinandersetzungen, an Sturz und Fall, an Abkehr und Zuwendung, an Lebenzehrendes und -schenkendes, eingebettet in pastose Farben und die Musik von Annemarie Roelofs, die bis ins Aggressive reichende Dramatik scheint auf einen malträtierten Körper hinzueilen, an den Gekreuzigten erinnernd: vor ihm der Riß, der auf die Verwandlung des Betrachters wartet.

„Tehillim IV“, Seite 55

Der Ort der Bildentstehung hat immer Teil an der Sache, wie Barbara Heinisch gern betont. Waren die beiden soeben beschriebenen Bilder in Kongreßhalle und Theater entstanden, so das Bild „Tehillim IV“ vor dem Altar der Kölner Antoniterkirche während des Kirchbautags 1993, in einem dem ganz Anderen gewidmeten Raum. Der Riß markiert die Wandlungszone in einer sich herab-

senkenden, „epiphanen“ Farbbahn, einem Feld des Numinosen, die in jeder Geste des Gebets zwischen dem Aufschrei des Kyrie und der gelösten Preisung (= Tehillim) die unabschließbare Aufforderung zur Umkehr hinterläßt. „Tehillim III“ von 1991 war dazu ein meditatives Vorspiel, eher im Sinne kreisender, von Fülle und Aufwärtsbewegung durchdrungener Engel. Das Transzendieren in der Form wird in beiden Werken auf seine religiösen Möglichkeiten hin ertastet. Die (in der Holografie anders gestaltete) Mehrdimensionalität der Figuren stellt sich hier zur Perspektivierung des Unendlichen zur Verfügung, wird zur Maske als Imago Dei in den Imagines mundi, d. h. des Gottesbildes in den Bildern der Welt, einem zentralen Sinn des religiösen Kults. Die „Körpermaske“, ein Motiv, mit dem sich die Künstlerin im Jahre 1982 besonders intensiv befaßt hatte (Barbara Heinisch sammelt religiöse Tanzmasken), spielt immer mit der Ambivalenz von Botschaft und Schild, war also so etwas wie Chiffre der Korrelation zwischen Jenseits und Diesseits in unseren psychischen Vorstellungen. Sie spielt damit auch und gerade heute eine wichtige Rolle für jede Art der Humanitas: als heilende Chiffrierung, sofern das göttliche Bild als Bild liebender Zuneigung erkannt werden kann. Sie hilft dem Menschen beim Betrachten eigener Endlichkeit, um nicht sich im Selbstbild zuvor- und darin umzukommen.

Tatsächlich also entziehen sich Barbara Heinischs Bilder auf sehr vielschichtige Weise jeder Einordnungsokkupation; obwohl Spuren ihrer Entstehung, stimulieren sie existentiell unverwechselbar künftige Situationen; damit nehmen sie selbst nicht vorweg, was jeder an seinen eigenen Grenzen selbst erfahren kann. So sind sie elementare Bausteine für „Bildung“, wie sie Johann Gottfried Herder höchst aktuell definierte: sich selbst nicht zu hintergehen. Das wäre kaum möglich, wenn man sich den beiden Brennpunkten letzter Grenzerfahrung authentisch ausliefert, jenen Markierungen aller Kunst, die sich auch in den zentralen Symbolhandlungen der Religionen manifestieren: Liebe und Tod. Barbara Heinisch hat hier Grenzforschung getrieben, exemplarisch für die Geburt jeder menschlichen Bildung.

Rainer Volp