

Kunst als Handlungsweise

Barbara Heinisch und die Rolle der Tradition

Von Gerhard Charles Rump

Es dürfte sicher sein, dass sie nicht über eine Handlungstheorie verfügten. Aber sie wussten mit absoluter Sicherheit was sie taten. Introspektion und das subjektive eigene Beobachten der Bewegung ihrer Arme, Hände, Pinsel (oder Meißel) brachte die Alten Meister dazu zu verstehen, dass alles, was sie schufen, Ergebnis ihrer Handlungen war. Gleich wie intensiv man sich etwas vorstellt, passiert es nur in Science Fiction oder in der Mythologie, dass das ausreicht, um etwas entstehen zu lassen. Handlung, Aktion, darum geht es. Michelangelo wusste das (und beklagte sogar die Folgen, wie etwa mit Marmorstaub bepudert sein, Menzel wusste es (und ging sogar so weit sich zu malen wie er seinen Arm entlang schaut und auf die kleine Farbschale in seiner Hand blickt). Sie wussten es alle. Aber es dauerte eine gewisse Zeit bis die malerische (oder skulpturale) Handlung selbst thematisch wurde, denn Dinge brauchen stets eine ihrer Entwicklung förderliche Umgebung, ein soziales Feld, das diese Entwicklungen aufzunehmen auch bereit ist.

In der kalligrafischen Kunst Asiens war das viel früher schon der Fall, als die Schönschriftmeister die Ästhetik des Verhaltens der flüssigen Tinten und Tuschen beim Eindringen ins Papier aktiv einsetzten, um autonome Effekte zu erzielen. In der westlichen Kunst, die andere Fokalisierungen verfolgt, ging die Entwicklung langsamer voran. Die Verschiebung der Aufmerksamkeit weg vom Faktischen und Stilistischen hin zum Ästhetischen als solchem vollzog sich nach und nach, vorsichtig Schritt für Schritt. Vor der Entdeckung der Ölfarbe und der Helldunkelmalerei gab es so etwas ohnehin nicht. Dann erst, in der Ölmalerei, wurde die Farbbehandlung Teil der ästhetischen Architektur, die Spuren der Pinselführung, die Faktur, die Unterschiede in der Dichte und Dicke des Mediums. Rembrandt war einer der ersten der in die Tiefen der malerischen Substruktur eintauchte, aber es war zu seiner Zeit nicht allgemeine Praxis, die Ingeniosität der eigenen Pinselzüge herauszustellen. Raphael hatte damit kurz zuvor begonnen, vorsichtig, in den Landschaftshintergründen seiner Bilder. Zögerlich praktizierte es Rubens auch auf den Hauptebenen seiner Gemälde, aber alles war noch stets zweckorientiert. Velázquez liebte seine Brillanz mit dem Pinsel zu betonen, blieb dabei aber im Rahmen der Abbildlichkeit. Mit Vincent van Gogh begann das Geflecht der malerischen Gesten ästhetisch Autonomie einzufordern, zumindest, sich als bemerkenswerter Wert darzustellen. Erst in 20. Jahrhundert können wenige, im Extremfall sogar nur ein einziger Pinselstrich genügen, um ein Bild entstehen zu lassen, und Miró war einer der ersten Künstler, die eine solche Position markierten, etwa in der „Blau“ Serie von 1961. Man könnte hier auch an Franz Kline denken.

Alle diese Beispiele stehen auch im Zusammenhang mit dem Thema Kunst als Handlungsweise, dem physischen Vorgang der Übertragung von Farbe von der Palette (oder sonst was) durch eine malerische Handlung (mit oder ohne Pinsel) auf eine Leinwand, was einen beschreibbaren Teil des Kunstwerks als ganzes darstellt. Picasso tat dies auf zurückhaltende Weise, schritt aber weit fort in seinen Lichtzeichnungen, in denen er eine Lichtquelle im Raum bewegte um die Spuren dieser Bewegung mit dem fotografischen Medium aufzuzeichnen. Eine Demonstration der Tatsache, dass die Geste flüchtig ist, aber ihre Spur, genau wie in der Malerei oder der Zeichnung, von Dauer.

Was „Aktion“ in der Kunst Keith Harings meint bezieht sich weniger auf die malerische Ausführung als vielmehr auf die Guerilla-Taktik seiner Straßenkunst im Frühwerk (etwa den U-Bahn-Bildern) und konzentriert sich dabei auf das Schaffen von Kunst an ungewöhnlichen öffentlichen Orten, wo solches normalerweise nicht einfach geschieht, sondern formell platziert wird und dazu erst einen langen bürokratischen Prozess durchläuft. Und das an doch meist ziemlich anderen Schauplätzen. Für den Guerilla-Künstler (und in seiner Frühzeit war er ein solcher) bedeutet „Aktion“ auch, dass die Handlung schnell ausgeführt werden musste und seine Figuren daher mit wenigen, einfachen, aber klar erkennbaren Strichen auszukommen hatten. Formell war er darin erfolgreich, thematisch aber nicht unbedingt, denn Untersuchungen haben ergeben, dass Museumsbesucher seine Werke oft falsch

deuten. (1) Hier stehen wir vor einem bipolaren Problem: ein Pol gehört dem Werk selbst und seinem Entstehungsprozess, der andere betrifft die Umstände des Schaffens.

Künstler wie Jackson Pollock, K. O. Götz oder Georges Mathieu sind sogar noch weiter gegangen. Man nannte sie ganz zurecht „action painters“ (Aktionsmaler), denn ihre Methode des Schaffens ästhetischer Produkte stützte sich ganz stark auf den Malvorgang selbst (und den kreativen Prozess nach dem geistigen Entwurf), der zum eigenen, mit allen anderen gleichberechtigten, Thema wurde. Bei Mathieu wird das völlig klar, denn viele seiner Werke entstanden in öffentlichen Vorführungen, bei denen er die Leinwand mit wilder Gestik und seinen Farbtuben attackierte, gleich, als wäre er verrückt (was er natürlich nicht war), und in denen er verdeutlichte, dass man Kreativität auch als transformierte Aggression sehen kann. Diese Performances waren sehr viel mehr als nur eine kleine Aufführung mit dem Titel „Ein malender Maler“. Die Aufmerksamkeit des Betrachters wurde auf den Schaffensprozess gelenkt, der so zum eigenständigen Thema wurde. Einen malenden Maler zu beobachten war weiland in Paris (grad so wie heute) etwas Alltägliches: Malende Maler waren eine Touristenattraktion am Montmartre. Mathieus Performances jedoch stellten eine Haupt- und Staatsaffäre dar, eine mit Bedacht geplante Handlung in der Öffentlichkeit.

Mathieu schloss auch den Faktor Geschwindigkeit mit ein. Man nannte ihn den „schnellsten Maler der Welt“, und das war auch notwendig, denn eine Mal-Performance muss am Ball bleiben. Erlebt man eine Mal-Performance von Barbara Heinisch ist das ebenso relevant, denn auch sie zieht sich nur über eine begrenzte Zeit, bis das Bild geschaffen ist. Und es ist dann auch fertig, es gibt keine Nachbearbeitung. K. O. Götz ähnelt methodisch Mathieu sehr, vor allem, was die Geschwindigkeit angeht, weil die Schnelligkeit des Schöpfungsaktes, die energetische Konzentration mit folgender Explosion, für ihn ganz wichtig war. Und die Figurationen im Bilde machen dies durch ihren dynamischen Formcharakter verständlich.

Die Schieß-Aktionen von Niki de Saint-Phalle (und auch die von Ulrike Rosenbach) bewegten sich ebenfalls auf ähnlichen Pfaden: Kein Gemälde, kein Kunstwerk ohne ausgeführte Handlungen. Das bedeutete aber auch das die Performance, als flüchtiger Teil, einen integrierenden Bestandteil eines umfassenderen Ganzes darstellte; der verbleibende Teil des Werkes spricht von ihm, konserviert einen Teil seiner Machart, dient der „Ewigkeit“. Und wenn wir auf die „*Anthropometrien*“ von Yves Klein schauen sehen wir, dass hier die Handlungsweisen in der Vorführung und das entstehende Werk so dicht miteinander verwoben sind wie es nur geht, einschließlich der Ähnlichkeiten mit 30.000 Jahre alter Höhlenmalerei. Wahrlich Tradition.

Das Oeuvre der österreichischen Malerin Maria Lassnig ist ein Sonderfall, da sie mit ihren „Körpergefühlbildern“ zu den ersten Künstlern gehörte, die die gesellschaftliche Stellung der Künstlerin und den Einfluss des weiblichen Körpers auf die Biografie einer Künstlerin reflektierten.

Wenn Barbara Heinisch eine Malerei-Performance zelebriert, werden all diese Dinge aktiviert. Sie geht noch ein wenig weiter und fügt etwas hinzu, etwas Entscheidendes, das vorher nie gesehen ward. Die Mal-Performances von Barbara Heinisch sind nämlich Dialoge. „Action Painting“ selbst der intensivsten Art wie bei Pollock, Niki, Mathieu oder Yves Klein war konstitutionell und konzeptuell monodirektional. Man konnte vielleicht metaphorisch einen „Dialog“ in der mehr oder weniger heftigen Auseinandersetzung des Künstlers mit der Leinwand sehen, aber im Kern bleibt es monologisch, ein dramatisches Selbstgespräch. Sie geht auch über eine Performance von Yves Klein mit Aktmodellen voller blauer Farbe hinaus, da seine Modelle wesentlich seinen Anweisungen folgten und Klein selbst nicht direkt auf ihre Bewegungen antwortete: Man nannte sie „menschliche Pinsel“ und das trifft den Nagel auf den Kopf.

In ihren Mal-Performances ist Barbara Heinisch jedoch Teilnehmerin eines Dialoges. Das müssen wir ernst nehmen, gerade so wie die Künstlerin es tut. Der Dialog ist viel zu wichtig, als dass man ihn oberflächlich umgangssprachlich behandeln darf. Das wichtigste beim Dialog ist, dass er zwei Autoren hat. (2) Beide übernehmen abwechselnd die Rolle von Sender und Empfänger. In einem gesprochenen Dialog ist diese Rollenverteilung grundsätzlich reversibel, und es bedarf eines Codes

(ein System von Zeichen), den beide Parteien beherrschen. Gemälde sind auch eine Manifestation von Sprache, in diesem Fall nonverbal. (3) Also gibt es einen echten Dialog hier. Dazu kommen wir sogleich.

Wenn Barbara Heinisch eine Malerei-Performance zelebriert, ist eine zweite Person (das Modell) hinter einer Bildfläche (Leinwand). Das Modell drückt seinen Körper gegen die Leinwand und die Künstlerin zieht mit Farbe und Pinsel die Umrisse nach, die des Rumpfes und die der Gesten. Da das Modell in seinen Entscheidungen (fast völlig) frei ist, in Bezug auf das Wo und Wie der von ihm eingenommenen Position, wird im kreativen Kontext das Modell ein echter Autor. Das entstehende Bild, das Gemälde, enthält Willensentscheidungen beider Personen, mit einem leichten Übergewicht auf der Seite der Künstlerin, da diese frei ist in ihrer Entscheidung, einige Antworten auf die Ausdrücke des Modells auszulassen.

Das ist das Gleiche wie in gesprochenen Dialogen. Es gibt aber einen Unterschied zwischen gesprochenen oder geschriebenen Dialogen jedweder Art und Dialogen vom Barbara-Heinisch-Typus: Reversibilität ist hier praktisch ausgeschlossen. Das liegt am Deckungsmangel in Bezug auf den Code von Malerin und Modell (selbst wenn das Modell eine Kunstausbildung haben sollte): Das Modell kann nicht sehen was die Künstlerin tut, die Feuchtigkeit der Farbe und die Bewegungen der Pinsel zu spüren ist aber eine neue Erfahrung, etwas, das Barbara Heinisch als „Kontaktimprovisation“ auffasst. Kontaktimprovisation in diesem Sinne beschreibt das, was eventuell fehlende Übereinstimmungen im Code überbrückt und ersetzt und das Dialogische fördert. Es handelt sich um einen Dialog mit Kommunikation unter besonderen Bedingungen, der zunächst ein wenig an den *cadavre exquis* erinnert.

Der surrealistische *cadavre exquis* war eine Zeichnung, die ein Künstler begann und die von anderen vervollständigt wurde, ohne zu sehen was vorher getan worden war. Dieser Dialog (oder Multilog) gleicht eher einer Serie von Monologen. Eine Heinisch-Performance jedoch geht darüber hinaus, da es einen vorherigen Austausch über die Vorführung und ihren Charakter gibt. Außerdem spielen Umgebungsfaktoren auf beiden Seiten eine Rolle. Dazu gehört zum Beispiel die Musik, die zur Performance als eigenes Element dazugehört. Sie geht auch über eine Performance von Yves Klein mit Aktmodellen voller blauer Farbe hinaus (der ebenfalls Begleitmusik einsetzte), da seine Modelle wesentlich seinen Anweisungen folgten und Klein selbst nicht direkt auf ihre Bewegungen antwortete: Man nannte sie „menschliche Pinsel“ und das trifft den Nagel auf den Kopf.

Von daher gibt es Unterschiede in der Natur der Bilder, in ihrer dialogischen Natur, obgleich es ein nahezu irreversibler Dialog ist. Es gibt zwei Sätze von Codes, die aktiv sind, und das entstandene Bild nährt sich aus beiden. Barbara Heinisch steht in einer Tradition, aber mit ihr tritt diese Tradition in ein ganz neues Zeitalter.

(1) Haring selbst wusste das und sagte es so in Interviews mit John Gruen; s. http://www.haringkids.com/master_k_life.htm

(2) S. Walter A. Koch: *Varia Semiotica*, Hildesheim, New York 1971 und Winfried Nöth, *Dialoganomalie und Nonsense in Alices Wonderland*, in: *Dialoge. Beiträge zur Interaktions- und Diskursanalyse*, hrsg. v. Wilfried Heindrichs und Gerhard Charles Rump, Hildesheim: Gerstenberg 1979, S.134-160, hier S. 135

(3) S. Gerhard Charles Rump: *Dialogstrukturen in mittelalterlicher Plastik: Reims, innere Westfassade*, in: *Dialoge. Beiträge zur Interaktions- und Diskursanalyse*, hrsg. v. Wilfried Heindrichs und Gerhard Charles Rump, Hildesheim: Gerstenberg 1979, S. 240-252, hier S. 240 und Anm. 1.