

*Malerei als Ereignis – Barbara Heinisch*

*Zur performativen Ästhetik ihrer Bilder*

Hausarbeit zur Erlangung des Akademischen Grades

Bachelor of Arts

vorgelegt dem Fachbereich 05 – Philosophie und Philologie

der Johannes Gutenberg-Universität Mainz

von

Claire Valérie Zimmermann

geboren am 10.01.1990 in Trier

2016

<b>Kernfach:</b>	Theaterwissenschaft
Erstgutachter:	Univ.-Prof. Dr. Friedemann Kreuder
Zweitgutachterin:	Nikola Schellmann, M.A.

## Inhaltsverzeichnis

1 Einführung: Malerei als Ereignis – Barbara Heinisch	2
2 Malerei als Performance? Zum performativen Charakter der Aktionen von Barbara Heinisch	4
2.1 P.S.1, New York: Performance mit Arnette de Mille	5
2.2 Galerie Dibbert, Berlin: Performance mit Brigitta Stehr	7
2.3 Theorien zur Performativität	11
2.4 Zur Performativität in den Arbeiten von Barbara Heinisch	14
3 Kunst ohne Werk? – Zu den »zurückbleibenden« Bildern	18
3.1 <i>The American Blue</i> : Eine Bildbeschreibung	20
3.2 <i>Die Liebe II</i> : Eine Bildbeschreibung	23
3.3 »Bild und Bewegung«: Ein performativitätsorientierter Ansatz	26
3.4 Bewegende Bilder: Eine Analyse	28
4 Resümee: Zur performativen Ästhetik in Barbara Heinischs Bildern	31
Literatur	35
Internetseiten	38
Videoaufzeichnungen	38
Abbildungsteil	39
Erklärung für schriftliche Prüfungsleistungen	41

## 1 Einführung: Malerei als Ereignis – Barbara Heinisch

„Sie ist und bleibt das eindrucksvollste Bindeglied zwischen Vollblutmalerei und Aktionskunst“ schreibt Heinz Ohff in einem Beitrag zu Barbara Heinisch. Bindeglied zwischen Vollblutmalerei und Aktionskunst? Diese Aussage wirft einige Fragen auf: Wie lässt sich diese Verbindung fassen, haben wir es hier doch mit zwei verschiedenartigen Kunstformen zu tun? Übernimmt Barbara Heinisch etwa mit anderen Worten eine vermittelnde Rolle? Jürgen Schilling bringt etwas Licht ins Dunkel:

Von Malerei mit Aufführungscharakter war schon früher die Rede, denkt man etwa an die öffentlichen Auftritte Jackson Pollocks, Yves Kleins und George Mathieus; die Aktionen von Barbara Heinisch haben jedoch eine eigene Qualität, sie spiegeln nicht lediglich eigene Emotionen wider oder bilden wortwörtlich ab, sondern sprechen vom Kontakt zwischen zwei Persönlichkeiten, die nur durch das dünne Netz getrennt sich miteinander beschäftigen.<sup>1</sup>

Streben die oben genannten Künstler gemeinhin eine Abbildung per se an, geht es Heinisch primär um das »Sichbegegnen«, darum das Modell in Form eines Dialogs in den Bildentstehungsprozess mit einzubetten. Das Modell avanciert zum »Mitakteur«. Kommunikation, statt Kontemplation, formt den Ausgangspunkt der Aktionen von Barbara Heinisch.<sup>2</sup> Um einem Ereignis dieserart nachzuspüren, müssen wir vorerst zu Heinischs Anfängen zurückkehren.<sup>3</sup> Der Ursprung dieser neuartigen Begegnung fußt auf Heinischs kritischer Haltung gegenüber der Akt-, sowie Porträtmalerei und der damit einhergehenden schematischen, instrumentalisierten Beschäftigung mit einem Modell.<sup>4</sup> Ihr einstiger Lehrer Joseph Beuys denunziert ihren Wunsch Malerin zu werden und fordert sie, die Grenzen eines Bildes zu sprengen.<sup>5</sup> Im Anklang daran und als Reaktion auf die Forderung von Karl Horst Hödicke – ebenfalls ein ehemaliger Lehrer – ein Selbstporträt anzufertigen, zieht sie sich in ihrer ersten Aktion 1975 eine rot

---

<sup>1</sup> Schilling 1981.

<sup>2</sup> Siehe Kerber 1985, S. 105.

<sup>3</sup> Siehe Ließegang 2012, S. 1.

<sup>4</sup> Siehe Schwebel 1985, S. 118.

<sup>5</sup> Siehe Ließegang 2012, S. 1.

bemalte Leinwand über den Kopf.<sup>6</sup> In einer weiteren Aktion legt sie ein Tuch über ihr Gesicht und beginnt mit Fingerfarbe ihre Gesichtszüge abzutasten.<sup>7</sup>



Abb. 1: Heinisch bei ihrer ersten Aktion 1975      Abb. 2: Heinisch 1976 bei einem Blindporträt

Diese ersten aktionistischen Ereignisse prägen fortan Heinischs künstlerisches Schaffen. Stellt sich nunmehr die Frage, was daran Performance ist, sprechen wir allenfalls von »Aktionen«. Bevor wir diesen Überlegungen nachgehen wollen, gilt es zunächst einen Rahmen zu stecken, wie sich das Phänomen »Performance« greifen lässt. Hierzu wird die Studie *Ästhetik des Performativen*<sup>8</sup> von Erika Fischer-Lichte als Orientierung dienen. Zur Verbildlichung werden zwei Arbeiten von Heinisch aufgeführt, eine Performance aus dem Jahr 1982 und eine aus dem Jahr 1983. Hierbei stoßen wir auf eine Problematik, die zugleich den Weg der vorliegenden Betrachtung ebnet: Wie verhalten sich Performance und Bild zueinander? Denn der Wert einer Performance liegt im Ephemeren.<sup>9</sup> Dieter Mersch hebt diesbezüglich in seinen *Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen in Ereignis und Aura*<sup>10</sup> hervor, dass performative Kunst eine Kunst ohne Werk sei.<sup>11</sup> Wie gehen wir also mit dem dazu im Konflikt stehenden Bild um? Gilt es bloß als Überbleibsel, als Relikt der Performance? Anreize zum Umgang mit dem Gemälde bieten Inka Mülder-Bach in ihrer Ausführung *Bild*

---

<sup>6</sup> Siehe Schwebel 1985, S. 118.

<sup>7</sup> Siehe Schwebel 1985, S. 118.

<sup>8</sup> Fischer-Lichte 2004.

<sup>9</sup> Vergleiche Phelan 1993, S. 146; sowie Fischer-Lichte 2004, S. 127, sowie Mersch 2002, S. 243.

<sup>10</sup> Mersch 2002.

<sup>11</sup> Siehe Mersch 2002, S. 245.

und Bewegung. Zur Theorie bildnerischer Illusion in Lessings *Laokoon*<sup>12</sup>, sowie Martin Seel mit seinem Beitrag *Ereignis. Eine kleine Phänomenologie*<sup>13</sup>. Da die Arbeiten Heinischs eine Verschränkung von Malerei und Aktion sind – daher sowohl eine „Werkästhetik“<sup>14</sup>, als auch eine „Ereignisästhetik“<sup>15</sup> hervorbringen – lassen sich die in der Theaterwissenschaft explizierten Theorien um Performativität zurate ziehen, um schließlich der »spezifischen Materialität« und der Egalität von Aktion und Bild Rechnung zu tragen.

## 2 Malerei als Performance? Zum performativen Charakter der Aktionen von Barbara Heinisch

A ‚performance‘ may be defined as all the activity of a given participant on a given occasion which serves to influence in any way any of the other participants. Taking a particular participant and his performance as a basic point of reference, we may refer to those who contribute to the other performances as the audience, observers, or co-participants.<sup>16</sup>

Mit dieser Schilderung von Erving Goffman soll zunächst der Zugang zum Phänomen »Performance« erleichtert werden. Wenngleich die vorliegende Betrachtung nicht vorsieht, eine allumfassende Definition von dem zu leisten, was man sich unter einer »Performance« vorzustellen habe. Es sollen lediglich einige Überlegungen zur Orientierung und zum Verständnis des Phänomens zusammengetragen werden. Spricht Goffman hier von einer »Performance«, so tut er dies im Sinne einer Darbietung. Sie stellt die Gesamtheit aller Handlungen einer bestimmten Person, in einer bestimmten Situation dar, mit der Absicht Einfluss auf ihr Umfeld – die der Situation beiwohnenden Personen – zu verüben. Gehen wir von einer Darbietung eines bestimmten Teilnehmers aus, sind die »Beiwohnenden« folglich die Zuschauer, Beobachter oder »Mit-Teilnehmer«. Dementsprechend bietet Goffman ein sehr breit gefächertes Spektrum

---

<sup>12</sup> Mülder Bach 1992.

<sup>13</sup> Seel 2003.

<sup>14</sup> Mersch 2002, S. 163.

<sup>15</sup> Mersch 2002, S. 163.

<sup>16</sup> Goffman 1959, S. 15f.

an Deutungsmöglichkeiten einer »Performance«. Überträgt man diesen Vorschlag nun auf die »Performancekunst«, ließe sich heruntergebrochen formulieren, dass in einer Performance der Künstler seine Fertigkeiten vor einem Publikum demonstriert.<sup>17</sup> Stellt sich nunmehr die Frage, welche Charakteristika eine Vorführung solcherart hervorbringt. Handelt es sich hierbei um eine Aufführung, wie etwa im Theater? Oder ist es eine Momentaufnahme von dem, was sich im Atelier eines bildenden Künstlers abspielt? Um dieses Ereignis zu beleuchten, sollen im Folgenden zwei Arbeiten von Barbara Heinisch exemplarisch betrachtet werden. Im Anschluss ziehen wir die Überlegungen von Erika Fischer-Lichte aus ihrer Studie *Ästhetik des Performativen*<sup>18</sup> heran, um den performativen Charakter der Arbeiten zu untersuchen.

#### 2.1 P.S.1, New York: Performance mit Arnette de Mille

Am 16.10.1982, lädt das P.S.<sup>19</sup> in New York zu einer Performance mit Barbara Heinisch und Arnette de Mille ein. Der Raum, in dem das Geschehen seinen Lauf nehmen wird, ist zu Beginn völlig leer und kahl. Heinisch sitzt auf dem Boden, inmitten einer rechteckigen Markierung, die nachfolgend ihren »Bühnenraum« anzeigen wird. Ihren Blick richtet sie auf die vor ihr liegende Wand, an der ein 220 x 360 cm großes Leinentuch angebracht ist. Nach kurzer Zeit wird den Besuchern die Tür geöffnet. Es brechen tosende Gespräche aus, der Geräuschpegel nimmt stetig zu bis sich der Raum restlos füllt – bis auf die markierte Fläche. Im linken, unteren Eck dieses Bereichs finden sich verschieden große Eimer, Farbtöpfe, Pinsel und anderes Equipment. Schließlich kehrt Ruhe ein.

De Mille tritt nackt an den vom Betrachter aus linken Rand der Markierung, hebt das an der Wand befestigte Tuch vor und verschwindet geschwind dahinter, gänzlich vom Stoff bedeckt, huscht Heinisch hervor. Sie nimmt sich vom

---

<sup>17</sup> Siehe Carlson 2004, S. 2f.

<sup>18</sup> Fischer-Lichte 2004.

<sup>19</sup> Heute MoMa PS1; Im Folgenden beziehe ich mich auf die Aufnahme *Barbara Heinisch – The American Blue* (1982), die Ausschnitte der Performance dokumentiert. Aufgrund der Videoschnitte werde ich bisweilen von Sequenzen sprechen.

Boden einen Tacker und heftet das Leinen an die Wand. Unter dem sich zunehmend anspannenden Stoff erkennt man derweil, wie de Milles Silhouette sich mehr und mehr wie ein Relief emporhebt. Beinahe wie eine zweite Haut schmiegt sich das Tuch an ihren Körper. Im Anschluss hockt sich Heinisch nieder zu den bereitliegenden Materialien. Indes gleitet de Mille hinab und verharrt in einer Pose am Boden. Nach einem kurzen Moment des »Insichgehens« nimmt Heinisch einen kleinen Farbtopf, sowie einen Pinsel zur Hand und kniet sich vor die Leinwand. Sie beginnt, Teile des Körpers, der sich durch das Nesseltuch bahnt, geruhsam mit dem Pinsel zu umranden. Zuerst skizziert sie die Umriss der Arme, geht zum Rumpf über und endet bei den Füßen. Indem sie mit ihrer Hand über die Malfläche und somit auch de Milles Körper in reibenden Bewegungen kreist, verwischt sie die just unternommenen Pinselstriche. Die im Hintergrund »ertönende« Geräuschkulisse, eine Kombination aus dem Getuschel der Zuschauer und der Laute seitens Heinisch, untermalt das Geschehen. Die Künstlerin tastet sich mehr und mehr vor und gestaltet so eine Figur, die auf dem Boden kniet, sich mit der rechten Hand vom Boden abstützt, den Oberkörper leicht aufrichtet und dabei den linken Arm hinterrücks in die Höhe streckt. Um die entstandene Gestalt zu betrachten, geht Heinisch zurück in die Raummitte, und begibt sich nach kurzer Zeit wieder zur Malfläche.

Die folgende Sequenz zeigt eine bereits figürlichere und farbenreichere Ausgestaltung. Die anfängliche Figur geht in eine andere über, die wiederum in eine weitere übergeht. Sie überlagern sich. De Mille erkennt man unterdessen hinter der rechten Hälfte der Leinwand. Es macht den Anschein als eilten die Figuren ihr nach. Derweil hat Heinischs Tempo merklich zugenommen. Nahezu hektisch, weniger zärtlich, wirken ihre Pinselstriche. Die Zuschauer beobachten aufmerksam das Geschehen und sind dabei weitestgehend still – nur vereinzelt hört man sporadisch eine Frage oder ein Kommentar aufkommen. Davon unbehelligt, versinkt Heinisch bedingungslos in ihrer Malerei. Im nächsten Schritt nimmt Heinisch, gewappnet mit roter Farbe und einem kleinen Pinsel, Anlauf auf die Leinwand. Sie springt in die Höhe und zieht eine lange Senkrechte, sowohl über die Wand als auch das Leinen. Immer wieder distanziert sie sich für einen Augenblick von der Wand, um die Darstellung im Ganzen zu begutachten.

Dann setzt sie den Pinsel an der Senkrechten an, zieht bedächtig eine Waagrecht zu ihrer Linken und wuchtet diese schlagartig bis über den Bildrand hinaus. Daran anschließend kehrt sie zur Senkrechten zurück und gestaltet Details um die soeben entstandene Linie aus. Während sie den Farbtopf abstellt, um sich einen neuen zu nehmen, beschaut sie die Abbildung. Sie setzt wieder bei der Senkrechten an und fährt sie mit dem Pinsel nach, so auch die Waagrechte.

Kaum bemerkt man, wie de Mille sich fortbewegt. Kennlich wird es nur an Heinischs Bemühungen den Körper zu erfassen. So »reibt« sie nach und nach de Milles Körper in sich variierenden Haltungen ab. In Schwarz, Hellblau und Dunkelblau entsteht so Figur für Figur. In der sich so wiederholenden Vorgehensweise nimmt das Bild immer mehr Form und Gestalt an. Schließlich erfühlt Heinisch mit ihrer linken Hand de Milles Kopf in der Bildmitte und malt dann zwei spitz zueinander laufende Linien, wie ein Dreieck um ihn herum. Sie nimmt Abstand von der Darstellung und hält kurz inne, bevor sie das angedeutete Dreieck farblich zu füllen beginnt. Indes tritt de Milles Hand auf der Höhe der linken Seite des Dreiecks aus dem Stoff aus. Sie presst ihren Arm entlang der linken Linie herunter. Heinisch eilt erneut mit dem Pinsel heran und streicht den Riss, sowohl mit dem Pinsel als auch mit der Hand, mit Farbe aus. Dabei erblickt man de Milles braunes Haar. Heinisch hockt sich, wie zu Beginn auf den Boden, während de Mille sich aus den Leinen zu befreien versucht. Durch den Arm verdeckt, schneidet sie das Tuch immer weiter mit einem Teppichmesser auf. Einen Augenblick lang bleibt de Mille stillstehen, bevor sie aus der Öffnung hinaussteigt. Plump legt sie das Messer zu ihrer Rechten auf den Boden und nimmt sich ein Handtuch vom »Bühnenrand«, mit dem sie sich Schweiß und Farbe vom Körper wischt. Das Publikum applaudiert.

## 2.2 Galerie Dibbert, Berlin: Performance mit Brigitta Stehr

Eine Vielzahl von Menschen scharen sich am 14.05.1983 in einem Raum der Galerie Dibbert in Berlin zusammen. Der Anlass hierzu ist eine Performance von



Barbara Heinisch.<sup>20</sup> Die Zuschauer und Zuschauerinnen nehmen größtenteils auf dem Boden Platz, während sich später Dazugekommene stehend, Schulter an Schulter, aneinanderreihen. Bis sie sich schließlich zu der Dachschrägen des Raumes, in der ein Fenster einen Spalt breit geöffnet ist, drängen. Eine Person sticht inmitten dieser Menschenmenge besonders hervor: Eine Frau mit schulterlangem braunem Haar und einer Brille, gekleidet in einem schwarzen Overall, die sich an einem säulenartigen Gebilde aus Rohren ablehnt. Es ist Barbara Heinisch. Allen gemein ist der nach vorn fokussierte Blick. Im Hintergrund schallen im Takt zwei immer wiederkehrende Trommelschläge, wiedergegeben von Steve Reich. Ähnlich einer Herzfrequenz, nur deutlich langsamer, pulsieren die Töne durch den Raum. Nach einigen Sekunden begibt sich Heinisch ruckartig in die Raummitte. Dort liegen Pinsel, Farbtöpfe und weiße Schalen zurechtgelegt. Sie greift nach einem der Pinsel, tunkt ihn in Farbe und schnellert zu den Leinwänden – zwei 200 x 300 cm große Nesseltücher, die zwischen drei im Raum stehenden Stützen aufgespannt sind. Wie ein Tor wirkt das Konstrukt.

In der folgenden Sequenz ist das Geschehen bereits voll im Gange. Heinisch hält in ihrer rechten Hand eine mit Farbe gefüllte Schale und einen Pinsel in ihrer linken. Hinter dem Nesselstoff, vom Betrachter aus rechts, erscheint buchstäblich im Kernschatten eines Scheinwerfers das Modell – Brigitta Stehr. Die Körperhaltung, die sie innehält, mutet so an, als wolle sie ein Rad schlagen: ihr rechtes Bein ist etwas angewinkelt, der Oberkörper nach vorn gebeugt. Die Arme ragen in die Höhe und sind ebenfalls nach vorn – zum Boden – gerichtet. In dieser Pose verweilt sie zunächst. In dem rascher gewordenen Rhythmus der Trommelschläge, der wie ein Pulsschlag durch die Körper der Beteiligten pocht, folgt Heinisch indes mit dem Pinsel intuitiv und schneller werdend dem Körperschatten. Stehr steht dabei der Leinwand so nahe, dass der Stoff hauchzart wie ein Schleier aufliegt. Heinisch fährt also die »projizierten« Konturen nicht nur nach, vielmehr touchiert sie die empor tretende Körpersilhouette ihres Gegenübers – tastet sie ab, erfühlt sie. Kurz darauf kniet Heinisch auf dem Boden und

---

<sup>20</sup> Im Folgenden beziehe ich mich auf die Aufnahme *Barbara Heinisch – Die Liebe II* (1983), die Ausschnitte der Performance dokumentiert. Aufgrund der Videoschnitte werde ich bisweilen von Sequenzen sprechen.

beginnt die Beine in jener Weise ohne Überlegung »anzupinseln« – im Anschluss ebenso zügig Teile des Oberkörpers und der Arme. Sie legt die Farbschale ab und verschwindet für wenige Sekunden. Mit einem kleinen Farbtopf in der Hand, samt Pinsel, mustert sie flüchtig die Konturierungen und eilt flugs zum rechten Arm des Modells. Im Gegensatz zu der vorherigen Handhabung deutet die Künstlerin nunmehr die Schattenrisse an, indem sie zwischen den Körperkonturen und dem Farbauftrag wenige Millimeter frei lässt. Den Kopf umreißt sie schemenhaft in blitzartigen Bewegungen, dirigiert von den Tönen, die durch den Raum prasseln. Von neuem bestreicht sie die Beine, die sich unter der Malfläche abzeichnen, großzügig mit Farbe. Noch während sie dann beginnt die Schattenzüge des Kopfes zu betupfen, schreitet Stehr schleichend voran, zur Mitte der Leinwand. Heinisch reagiert augenblicklich und malt dem Schatten förmlich nach, als wolle sie ihn einfangen. Stehr löst sich ab und begibt sich langsam hinter die zweite Leinwand. Dort erblickt man nun ihre Silhouette in abrupten, stoßartigen Regungen – im Takt der Musik. Die Bewegungen wirken mechanisch. Wie einer Perzeption eines Daumenkinos gleicht der stockende Bewegungsablauf der verschiedenartigen Figuren, die sie auf die Stofffläche wirft. Nach einem Moment sich variierender Bewegungsmotive, nimmt Stehr ihre Pose letztlich ein: Sie sackt in einen Ausfallschritt – mit ihrem linken Bein, streckt den rechten Arm nach oben und den linken nach vorn, als wolle sie jemandem die Hand reichen. Abermals »attackiert« Heinisch die Schattenrisse des Modells mit einem Pinsel, durchtränkt vom Rhythmus der Trommelklänge. In diesem Tenor konstituieren Heinisch und Stehr gemeinsam Figur für Figur.

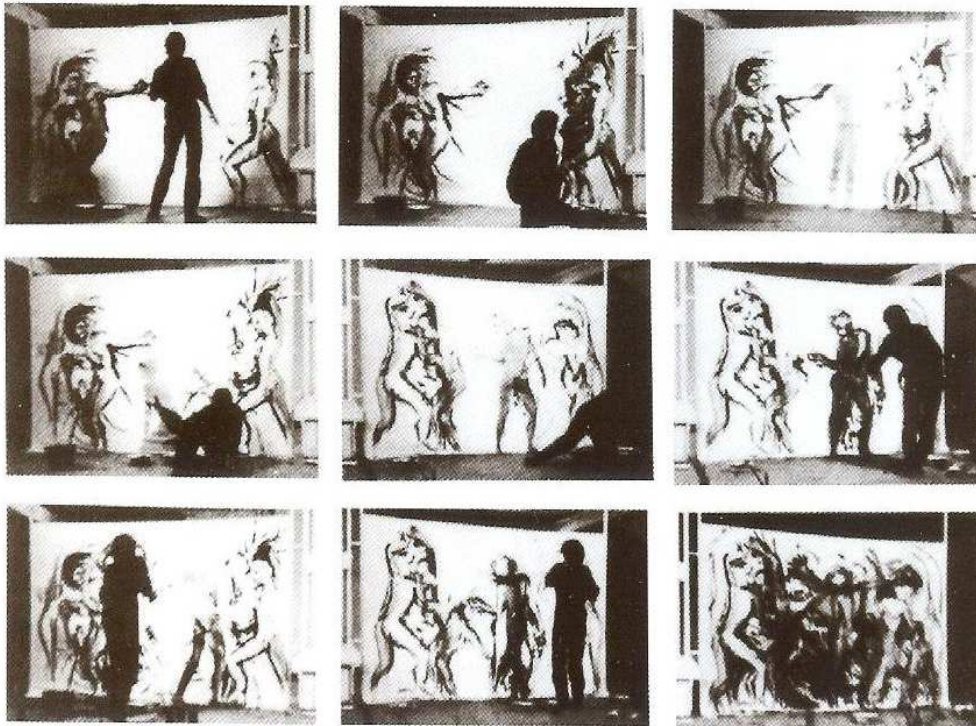


Abb. 3: Hans W. Mende, Aufnahmen von der Performance zu *Die Liebe II*, Galerie Dibbert, Berlin, im Besitz des Fotografen

Das so entstehende Bild nimmt in dem Wechselspiel von Farbe, Schatten und Musik immer mehr Form und Gestalt an. Nicht nur mit dem Pinsel trägt die Malerin die Farbe auf, gleichermaßen nutzt sie ihre bloße Hand, um die Farbe zu »zerreiben«.

Die nächste Sequenz erlaubt es einen Blick hinter die Leinwände zu werfen und zeigt Stehr, nackt, wie sie sich mit ruhiger Behaglichkeit zu fortan sphärischen Klängen, wie von einer Marimba, rekelt. Der zuvor schnelle, hastige Takt entspannt sich und wird zunehmend harmonisch und mild. Die Bewegungen von Stehr werden fließender und sanfter. Ganz leicht drückt sie ihren Körper der Leinwand entgegen. Auch Heinisch kommt zur Ruhe, sie setzt sich zeitweilig zu Boden. Ihr Malen wirkt mühelos, mehr noch als eine Art liebkosendes Streicheln. Doch mit den wiedereinsetzenden Trommelschlägen, verfällt sie in den vorherigen Modus zurück, besprenkelt die Nesseltücher mit Farbe und setzt zu den letzten Konturen an.

Schließlich sieht man Heinisch, die Finger Stehrs mit roter Farbe bemalend – sie zwängen sich durch einen kleinen Schlitz in der linken Leinwand<sup>21</sup>. Die darauffolgende Sequenz dokumentiert schier, wie Stehr sich durch den immer größer werdenden Schnitt hindurchschlängelt. Währenddessen erblickt man zur Rechten, wie Heinisch sich durch einen anderen Einriss bemüht und den Spalt stets weiter öffnet. In Kürze ist sie nicht mehr zu sehen und gänzlich hinter der Leinwand verschwunden. Stehr hingegen lässt sich beim Hinaustreten Zeit. Wie in Trance gleitet sie auf allen Vieren, die Arme voran, Stück für Stück, auf den Boden hervor, bis sie letzten Endes ihr rechtes Bein zu sich heranzieht und sich allmählich aufrichtet. Sie hält einen Augenblick lang inne, geht ab und vollendet somit das Bild, das später den Namen *Die Liebe II* tragen wird. Das Publikum beginnt zu klatschen.

### 2.3 Theorien zur Performativität

In der bildenden Kunst ist die eindeutige Differenzierung von Subjekt und Objekt elementar.<sup>22</sup> Ein Künstler – ein praktizierendes Subjekt – bringt ein für sich stehendes Kunstobjekt hervor, welches wiederum von einem Betrachter – einem Subjekt – in Augenschein genommen werden kann.<sup>23</sup> Dies ist bei einer Performance, wie oben bereits angebracht, nicht der Fall. Ferner konstituiert Fischer-Lichte, es sei „eine Situation, in der zwei Relationen neu bestimmt [werden], die für eine hermeneutische ebenso wie für eine semiotische Ästhetik grundlegend sind: erstens die Beziehung zwischen Subjekt und Objekt, Betrachter und Betrachtetem, Zuschauer und Darsteller, und zweitens die Beziehung zwischen Körper- bzw. Materialhaftigkeit und Zeichenhaftigkeit der Elemente, zwischen Signifikant und Signifikat.“<sup>24</sup> Diese Neubestimmungen nimmt Fischer-Lichte zum Anlass eine »Ästhetik des Performativen« zu erforschen. Um das

---

<sup>21</sup> In der vorliegenden Aufnahme ist nicht dokumentiert, wie dieser zu Stande kommt. Heinisch erklärt allerdings in einem Gespräch mit Horst Schwebel, dass sie den Mitakteuren in ihren Performances ein Zeichen gibt, wann und wo der Riss zu setzen ist. Hierzu wird ein Messer oder ein anderer spitzer Gegenstand zur Hilfe genommen. Siehe hierzu ausführlich: Schwebel 1985, S. 120.

<sup>22</sup> Siehe Fischer-Lichte 2004, S. 19.

<sup>23</sup> Siehe Fischer-Lichte 2004, S. 19.

<sup>24</sup> Fischer-Lichte 2004, S. 19.

Wesen einer Performance darzulegen, geht sie zunächst vom »Aufführungsbe-  
griff« aus. Einen wesentlichen Aspekt bildet hierbei die »leibliche Ko-Präsenz  
von Akteuren und Zuschauern«<sup>25</sup>. In dieser generiert sich die sogenannte  
»*feedback*-Schleife«, in der sich etwa die Reaktionen – seien es Gespräche,  
Kommentare oder aber bloß Gesten – der Rezipienten widerspiegeln.<sup>26</sup> Diese  
»*feedback*-Schleife« wirkt sich unmittelbar auf die Aufführung aus, denn „wo  
Menschen leiblich aufeinandertreffen, reagieren sie aufeinander, auch wenn  
dies nicht immer mit Augen und Ohren wahrnehmbar ist.“<sup>27</sup> Fischer-Lichte  
bringt somit einen weiteren Wesenszug einer Performance zum Ausdruck:  
Durch die »*feedback*-Schleife« wird die konventionelle Relation von Zuschauer  
und Darsteller gebrochen. Der Zuschauer wird »aktiviert« und gleichermaßen  
zum »Koproduzenten«.<sup>28</sup>

Die Aufführung ist ein temporär in Erscheinung tretendes Ereignis und infolge-  
dessen vergänglich.<sup>29</sup> Sie bringt sich im Zuge eines selbstschöpferischen Prozes-  
ses, bedingt von der »*feedback*-Schleife«, selbst hervor.<sup>30</sup> Diese Begebenheit  
fällt zusammen mit der körperlichen Präsenz. An dieser Stelle verweist Fischer-  
Lichte auf Peggy Phelan, die in ihrer Betrachtung *Unmarked. The Politics of Per-  
formance* folgende Aussage trifft:

Performance's only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded,  
documented, or otherwise participate in the circulation of representations of re-  
presentations: once it does so, it becomes something other than performance. To the  
degree that performance attempts to enter the economy of reproduction it betrays  
and lessens the promise of its own ontology. Performance's being, like the ontology  
of subjectivity proposed here, becomes itself through disappearance.<sup>31</sup>

Demzufolge liegt der Wert einer Performance in ihrer Vergänglichkeit, mithin  
in ihrer Unwiederholbarkeit und findet so im Ephemeren eines ihrer signifikant-  
testen Kriterien. Dieter Mersch hebt diesbezüglich in seinen *Untersuchungen*

---

<sup>25</sup> Siehe Fischer-Lichte 2004, S. 63-128 [So der Titel des dritten Kapitels].

<sup>26</sup> Siehe Fischer-Lichte 2004, S. 58f.

<sup>27</sup> Fischer-Lichte 2004, S. 67.

<sup>28</sup> Vergleiche Brecht 2001, S. 492.

<sup>29</sup> Fischer-Lichte 2004, S. 127.

<sup>30</sup> Fischer-Lichte 2004, S. 127.

<sup>31</sup> Phelan 1993, S. 146 [Hervorhebung im Original].

zu einer *Ästhetik des Performativen in Ereignis und Aura*<sup>32</sup> hervor, dass sich Kunst als Ereignis nicht bewahren lässt und daher das, was bewahrt wird, keine Kunst ist.<sup>33</sup> Ferner macht er geltend, dass performative Kunst eine Kunst ohne Werk sei.<sup>34</sup> Von einem »Werkcharakter« zeugt in einer Performance nunmehr allenfalls der Körper der hier agierenden Personen und ist aus diesem Blickwinkel eher als »Material« zu verstehen.<sup>35</sup> Der Körper erzeugt dann, in der Art und Weise, wie er exponiert wird – in seiner spezifischen »Materialität« – Präsenz.<sup>36</sup> „In der Präsenz tritt also nicht etwas Außergewöhnliches in Erscheinung“ erläutert Fischer-Lichte, „sondern etwas ganz Gewöhnliches wird in ihr auffällig und zum Ereignis: die Eigenart des Menschen, *embodied mind* zu sein.“<sup>37</sup> Das heißt, dass der performende Körper als ein „energetischer Leib“<sup>38</sup> in Erscheinung tritt und in seiner Präsenz, die abendländische Vorstellung, Körper und Geist stünden jeweils für sich, in sich vereint.<sup>39</sup> Auf den »Betrachter« wirkt sich das wie folgt aus: er nimmt sich selbst, sowie den Agierenden, bewusst wahr – als „energetischen Leib“ beziehungsweise als „*embodied mind*“.<sup>40</sup> Hierdurch wird ihm die Möglichkeit zuteil, das Gewöhnliche eines Momentes in seiner Eigentümlichkeit, also in seinem außergewöhnlichen Wesen, übersteigert zu erfahren.<sup>41</sup> Den so zum Vorschein kommenden Besonderheiten wohnt keine dezierte Bedeutung inne, sie „bedeuten das, als was sie in Erscheinung treten“<sup>42</sup>. Ihre Bestimmung ist vielmehr „im wahrnehmenden Subjekt eine Fülle von Assoziationen, Vorstellungen, Gedanken, Erinnerungen [und] Gefühlen“<sup>43</sup> zu evozieren.

---

<sup>32</sup> Mersch 2002.

<sup>33</sup> Siehe Mersch 2002, S. 243.

<sup>34</sup> Siehe Mersch 2002, S. 245.

<sup>35</sup> Siehe Fischer-Lichte, 2004, S. 129.

<sup>36</sup> Siehe Fischer-Lichte 2004, S. 170.

<sup>37</sup> Fischer-Lichte 2004, S. 173.

<sup>38</sup> Fischer-Lichte 2004, S. 170.

<sup>39</sup> Siehe Fischer-Lichte 2004, S. 171: „Wenn der Schauspieler seinen phänomenalen Leib als einen energetischen hervorbringt und so Präsenz erzeugt, dann tritt er dadurch als *embodied mind* in Erscheinung, das heißt als ein Wesen, bei dem Körper und Geist/Bewußtsein sich überhaupt nicht voneinander separieren lassen, vielmehr eins mit dem anderen immer schon gegeben ist.“ [Hervorhebungen im Original].

<sup>40</sup> Siehe Fischer-Lichte 2004, S. 170f.

<sup>41</sup> Siehe Fischer-Lichte 2004, S. 173.

<sup>42</sup> Fischer-Lichte 2010, S. 55.

<sup>43</sup> Fischer-Lichte 2004, S. 243.

So lässt sich schließlich festhalten, dass es in einer Performance nicht darum geht, sie zu verstehen, jedoch darum, sie zu erleben und die hierbei aufkommenden Empfindungen uneingeschränkt auf sich einwirken zu lassen, sowie mit ihnen zu agieren.<sup>44</sup> „Es ist die [Performance], die darauf hinwirkt, daß einerseits das Erscheinende, auch das Unscheinbare, das Gewöhnliche auffällig wird, ja transfiguriert erscheint, und andererseits der Wahrnehmende im Akt der Wahrnehmung bemerkt, wie die Bewegungen, Licht, Farben, Laute, Gerüche etc. ihn affizieren, ja transformieren. [Performance] lässt sich in diesem Sinne auch als ein Verfahren bestimmen und beschreiben, das auf die Wiederverzauberung der Welt – und die Verwandlung der an der Aufführung Beteiligten – zielt.“<sup>45</sup>

Wie aber greifen nun die Errungenschaften Fischer-Lichtes in Bezug auf die Arbeiten von Barbara Heinisch?

#### 2.4 Zur Performativität in den Arbeiten von Barbara Heinisch

Erinnern wir uns an die eingangs von Goffman zitierte Feststellung, ließe sich aus der Ferne betrachtet bereits an dieser Stelle versichern, dass es sich bei den vorgebrachten Beispielen um Performance handelt. Denn die Gesamtheit aller Handlungen Heinischs zeugt von einer Kunstfertigkeit, die sie in einer bestimmten Situation, vor einem bestimmten Publikum, demonstriert. Dennoch wollen wir nachstehend die beschriebenen Ereignisse heranzoomen und sie unter der Zuhilfenahme von Fischer-Lichtes Studie *Ästhetik des Performativen*<sup>46</sup> näher betrachten.

Die Performance [schafft] dergestalt eine Situation, in der zwei Relationen neu bestimmt [werden], [...]: erstens die Beziehung zwischen Subjekt und Objekt, Betrachter und Betrachtetem, Zuschauer und Darsteller, und zweitens die Beziehung zwischen Körper- bzw. Materialhaftigkeit und Zeichenhaftigkeit der Elemente, zwischen Signifikant und Signifikat.<sup>47</sup>

---

<sup>44</sup> Siehe Fischer-Lichte 2004, S. 19.

<sup>45</sup> Fischer-Lichte 2004, S. 330.

<sup>46</sup> Fischer-Lichte 2004.

<sup>47</sup> Fischer-Lichte 2004, S. 19.

Neubestimmungen dieser Art vollziehen sich ebenfalls in den Arbeiten von Barbara Heinish. Die kritische Beleuchtung der Beziehung zwischen Subjekt und Objekt ist nicht nur in den vorliegenden Ausführungen substantiell, sondern bildet den wesentlichen Ausgangspunkt für das gesamte Schaffen Heinishs. Evident wird das sowohl in der Performance im P.S.1, als auch in der Performance in der Dibbert Galerie. Wie aus den vorangegangenen Veranschaulichungen hervorgeht, sind Heinishs Modelle nicht einfach Modelle, in ihrer ursprünglichen Bedeutung. Vielmehr sind sie »Mitakteure«. Sie gestalten das Geschehen mit, ebenso wie die Musik von Steve Reich in der Performance in der Dibbert Galerie – der somit gleichermaßen als »Mitakteur« verstanden werden kann. Sind es in der Dibbert Galerie die musikalische Begleitung, die kaum wahrnehmbaren Äußerungen des Publikums und die stickige Luft, die das Geschehen stimulieren – etwa das Tempo der Pinselführungen, die tänzerischen Bewegungen der Akteure, die Atmosphäre im Raum und unter den Zuschauern<sup>48</sup> – sind es im P.S.1 die vermeintliche Stille, das leise Getöse im Raum, die vor sich brodelnden Gespräche und Kommentare, die ihrerseits den Verlauf vitalisieren. Demnach zeichnen sich ebenfalls die Zuschauer als »Mitakteure« aus und sind fortan nicht mehr bloß »Betrachtende«. Die traditionelle Subjekt-Objekt-Relation wird folglich aufgehoben. Nicht nur Heinish verkörpert die »praktizierende Künstlerin«, sondern im Zuge der hervortretenden „autopoietische *feedback*-Schleife“<sup>49</sup> auch alle anderen Beteiligten.

Zugleich rückt eine weitere Verknüpfung in den Fokus, die von „[Körper- beziehungsweise] Materialhaftigkeit und Zeichenhaftigkeit, Signifikant und Signifikat“<sup>50</sup>. Entgegen einer hermeneutischen oder semiotischen Betrachtungsweise, deren Interesse darin liegt, alles Wahrnehmbare als ein Zeichen aufzufassen und auszudeuten, liegt die Aufmerksamkeit in einer Performance primär auf der Selbstbezüglichkeit des Wahrzunehmenden.<sup>51</sup> Durch die sanften Regungen, ohne Eile und ohne Hast, Stehrs einerseits und die raschen, dem Rhythmus

---

<sup>48</sup> Siehe Volp 1993, S. 15.

<sup>49</sup> Fischer-Lichte 2004, S. 310.

<sup>50</sup> Fischer-Lichte 2004, S. 20.

<sup>51</sup> Siehe Fischer-Lichte 2004, S. 20.



folgenden Bewegungen Heinischs andererseits, wird in dem Ereignis in der Dibbert Galerie im Besonderen die Körperlichkeit, also die individuelle Materialität der Körper, hervorgehoben.<sup>52</sup> So auch im P.S.1, wenngleich Heinisch hier einem inneren Rhythmus nachspürt. Jedoch werden jenen Bewegungen keine bestimmte Bedeutung beigemessen. „Sie bedeuten vielmehr das, was sie vollziehen [...]“<sup>53</sup> Wenn Heinisch also den Pinsel auf die Leinwand aufsetzt, bedeutet das in erster Linie nichts weiter, als dass sie den Pinsel auf die Leinwand setzt. Für eine bestimmte Person kann dies alles oder nichts bedeuten. Das heißt, dass diesem Moment zugleich eine Vielfalt an Deutungsmöglichkeiten immanent ist.<sup>54</sup> Welche Bedeutung eine Person diesem Akt beilegt, hängt demnach davon ab, welche Gefühle, Gedanken, Erinnerungen oder Assoziationen bei jener Person entfesselt werden.<sup>55</sup> „Ein Maler neben mir war so hingerissen, daß er laute Kommentare von sich gab [...] sie betrafen die Ängste eines Malers vor dieser oder jener Veränderung und Rufe nach dieser oder jener Farbe“<sup>56</sup> schreibt Heinz Ohff in einer Kritik zu der Bildentstehung in der Dibbert Galerie. Die Leidenschaft der Künstlerin und die im Raum liegende Anspannung muss den Partizipanten derart mitgerissen haben, dass er sich ganz und gar eingefühlt hat und eigene Erfahrungen in sich aufleben lassen hat. Er hat unmittelbar auf das Wahrgenommene reagiert. Entscheidend ist also die Präsenz – die Körper- bzw. Materialhaftigkeit der Handlung – ihre Zeichenhaftigkeit spielt im Moment der Wahrnehmung eine untergeordnete Rolle.<sup>57</sup>

In dieser Relation kommt ein bisher außer Acht gelassener Aspekt wesentlich zum Tragen: die Begegnung. Wie bereits Erwähnung gefunden hat, reagieren Menschen aufeinander, sowie sie aufeinandertreffen.<sup>58</sup> Jedoch treffen Heinisch und ihre Gegenüber nicht einfach aufeinander – sie treten in eine Art Dialog. Über die malerischen Gesten, das Abtasten, das Erfühlen und die tänzerischen Bewegungsabläufe, kommunizieren Heinisch und ihre jeweiligen »Modelle«

---

<sup>52</sup> Siehe Fischer-Lichte 2004, S. 145.

<sup>53</sup> Fischer-Lichte 2004, S. 145.

<sup>54</sup> Siehe Fischer-Lichte 2004, S. 243f.

<sup>55</sup> Siehe Fischer-Lichte 2004, S. 243.

<sup>56</sup> Ohff 1985, S. 14.

<sup>57</sup> Siehe Fischer-Lichte 2004, S. 21.

<sup>58</sup> Siehe Fischer-Lichte 2004, S. 67.

miteinander. Einen einschlägigen Gedanken hierzu bringt Wilhelm Bojescul in seinem Beitrag *Dialogische Malerei*<sup>59</sup> hervor: „Begegnungen im Alltag können beliebig, folgenlos bleiben, sie können aber auch zu Gesprächen, Kontakten und Überprüfungen seiner eigenen Person führen. Nichts garantiert Sinn oder Unsinn, Zweck oder Zwecklosigkeit einer Begegnung.“<sup>60</sup> Heinischs Malerei sinnt nach diesem gewissen Etwas von einem Kennenlernen und der daraus resultierenden Kommunikation. „Ich will den anderen ganzheitlich erfahren und genauso mich und auch die Farbe“<sup>61</sup> erklärt sie in einem Gespräch mit Horst Schwebel. Die Leinwand ist sozusagen Kommunikationsebene, wenn auch zugleich ein Element der Trennung.<sup>62</sup> Jegliche Handlungen werden bestimmt von der Interaktion zwischen der Künstlerin und ihrem Pendant, inklusive der Akustik – sei es die Musik in der Dibbert Galerie oder die Geräuschkulisse im P.S.1 – die indes als eine Art »Kommunikationsbrücke« aufgefasst werden darf.<sup>63</sup> Die drei Komponenten konvergieren in der Performance und finden letztlich auf der Leinwand zueinander. In beiden Darbietungen wird die Leinwand abschließend von den Mitakteurinnen, an einer Stelle, die Heinisch angibt, aufgerissen. Die just entstandene Öffnung durchschreiten sie. In der Dibbert Galerie durchsteigt sogar Heinisch selbst das Bild. Das trennende Element, die Leinwand, wird regelrecht aufgebrochen. Besonders diesen Moment versteht sie als transzendent.<sup>64</sup> Nicht nur hinsichtlich der wörtlichen Übersetzung von transcendere, was so viel wie durchschreiten, überschreiten bedeutet.<sup>65</sup> Ebenso in Hinblick auf die Körper der kommunizierenden »Darsteller«. Im Laufe der Performance vollziehen sie eine Veränderung. Diese erfahren nicht nur die »darstellenden« Körper, sondern auch die »beobachtenden« Körper nehmen die Veränderungen bewusst wahr – und somit sich selbst als »embodied mind«.<sup>66</sup> In diesem

---

<sup>59</sup> Bojescul 1985.

<sup>60</sup> Bojescul 1985, S. 10.

<sup>61</sup> Schwebel 1985, S.122.

<sup>62</sup> Siehe Kasten 1985, S. 32.

<sup>63</sup> Siehe Kasten 1985, S. 32.

<sup>64</sup> Siehe Schwebel 1985, S. 122.

<sup>65</sup> Siehe Schwebel 1985, S. 122.

<sup>66</sup> Siehe Knoblauch 2012, S. 38, sowie Fischer-Lichte 2004, S. 173.

Zuge wird eine „Verwandlung“ im Sinne einer Überschreitung aller Beteiligten herbeigeführt.<sup>67</sup>

Wie ist nun mit den Bildern umzugehen, zieht man in Betracht, dass performative Kunst an sich kein traditionell verstandenes Werk hervorbringt und sich ihr Wert darüber hinaus im Ephemeren legitimiert?<sup>68</sup> Sind sie bloß als eine Art Dokumentation zu erachten, oder gar als »Überbleibsel«?

### 3 Kunst ohne Werk? – Zu den »zurückbleibenden« Bildern

Aufführungen verfügen nicht über ein fixier- und tradierbares materielles Artefakt, sie sind flüchtig und transitorisch, sie erschöpfen sich in ihrer Gegenwärtigkeit, d. h. ihrem dauernden Werden und Vergehen, in der Autopoiesis der *feedback*-Schleife. [...] Jeglicher Versuch, eine Aufführung zu reproduzieren, schlägt um in den Versuch, sie zu dokumentieren.<sup>69</sup>

Auch die »Aufführungen« Heinischs bringen sich in ihrem „dauernden Werden und Vergehen“ und somit im Zuge der „Autopoiesis der *feedback*-Schleife“ selbst hervor.<sup>70</sup> Gleichwohl verfügen sie jedoch über ein „materielles Artefakt“<sup>71</sup> – die »zurückbleibenden« Leinwände. Was macht diese Bilder aus? Was zeigen sie uns? Sind sie als Porträts von Arnette de Mille beziehungsweise Brigitta Stehr zu betrachten? Sind sie überdies als Versuch, die Performance zu dokumentieren, zu bewerten?

Um der Frage nachzugehen, wie mit den Bildern umzugehen sei, wollen wir nochmals einen Blick auf den Aspekt der Begegnung werfen. Wie bereits erläutert, fungiert die Leinwand als Kommunikationsebene, über die Heinisch und ihr Gegenüber das Gespräch zueinander suchen.<sup>72</sup> Das anfängliche Kennenlernen, die zaghaften Bewegungen der »Modelle«, das vorsichtige Abtasten Heinischs, münden in einen Dialog getrieben von Tanz und malerischer Geste – von Aktion und Reaktion. Eine beliebige, alltägliche Konversation fügt sich aus ver-

---

<sup>67</sup> Siehe Fischer-Lichte 2004, S. 330.

<sup>68</sup> Siehe Phelan 1993, S. 146; sowie Mersch 2002, S. 243-245.

<sup>69</sup> Fischer-Lichte 2004, S. 127 [Hervorhebungen im Original].

<sup>70</sup> Fischer-Lichte 2004, S. 127 [Hervorhebungen im Original].

<sup>71</sup> Fischer-Lichte 2004, S. 127.

<sup>72</sup> Siehe Kasten 1985, S. 31, sowie Bojescul 1985, S. 10.

schiedenen Komponenten zusammen. Bedingt von innerer, sowie äußerer Umstände, führt eins zum anderen. Man schwankt von einem Thema auf das andere, oder vertieft jenes. Im Verlauf des Gesprächs bildet man sich mithin eine Meinung über Gesagtes und ferner über sein Visavis. Dabei werden jeweils verschiedenen Gesichtspunkten verschiedene Gewichtungen beigemessen. Während hierfür ein bestimmter Aspekt ausschlaggebender ist, ist ein anderer hin-fällig. Faktoren dieserart wirken sich ebenfalls auf die Begegnung von Künstlerin und Modell aus. Dementsprechend reagiert Heinisch auf manche Bewegungsimpulse ihres Gegenübers mehr, auf andere weniger. Intuitiv – wie in einer Konversation – lässt sie sich von der Situation regelrecht dirigieren. Dies versucht sie malerisch festzuhalten – sei es mit dem Pinsel oder ihrer Hand. Demzufolge versteht Heinisch die Redewendung, sich von jemandem ein Bild zu machen, geradezu wörtlich und setzt sie in die Praxis um.<sup>73</sup> Nach Bojescul könnte man die kolorierten Nesseltücher schließlich als „malerisches Protokoll eines Dialoges“<sup>74</sup> auffassen. Zwar sind die Leinwände Hinterlassenschaft jener Begegnung, doch wird dieser Gedanke den Bildern nicht in Gänze gerecht. Denn sie sind zugleich vollwertiges Bild – der Performance gleichberechtigt.<sup>75</sup> So verstanden ist das Gemälde nicht bloß ein Relikt der Performance, sondern deren Essenz und Kulmination aller Elemente, die zu der Bildwerdung geführt haben.<sup>76</sup>

Letzten Endes können die Bilder also als Porträts begriffen werden, die jedoch nicht auf die bildliche Abbildung der »Modelle« – Arnette de Mille, sowie Brigitta Stehr –, deren Physis und Psyche, abzielen. Ihre Eigentümlichkeit liegt vielmehr darin, einen bestimmten Augenblick, bedingt von Raum und Zeit, sowie von einem im Vorfeld abgesprochenen Grundgerüst eines Konzepts und nicht beeinflussbarer Umstände, wie beispielsweise der *feedback*-Schleife, aufzufangen.<sup>77</sup> Sie sind jeweils ein Porträt übersteigter „situativer Emotionen“<sup>78</sup>.

---

<sup>73</sup> Siehe Bojescul 1985, S. 10.

<sup>74</sup> Siehe Bojescul 1985, S. 10.

<sup>75</sup> Siehe Kerber 1985, S. 107.

<sup>76</sup> Siehe Bojescul 1985, S. 10.

<sup>77</sup> Siehe Kasten 1985, S. 31, sowie Bojescul 1985, S. 10.

<sup>78</sup> Kasten 1985, S. 31.

Somit bringen die Bilder einen für sich stehenden Wert hervor. Fischer-Lichte erklärt zwar in ihrer Studie, dass materielle Objekte eine Aufführung überdauern können und als deren Spuren verwahrt werden.<sup>79</sup>, dennoch besteht auch sie darauf, dass sich die „spezifische Materialität“<sup>80</sup> performativer Ereignisse, jeder Art von Dokumentation entzieht. Im Kontext der Performance bleibt somit die Problematik, welchen Wert die Gemälde haben, immer noch zu eruieren. Darüber hinaus stellt sich zugleich die Frage, wie diesbezüglich die Risse in den Leinwänden zu deuten sind. Im Folgenden werden die Bilder der hier besprochenen Performances – in ihrer vollendeten Form – beschrieben. Hierbei wird weniger auf eine mögliche Bezeichnungsfunktion der Linien und Farben eingegangen, als vielmehr auf die *Wirkung* der Komposition der Figurenkonstellation. An die Thematik der „spezifischen Materialität“ wird hiernach erneut angeknüpft.

### 3.1 *The American Blue*: Eine Bildbeschreibung

Das Gemälde, das aus der Performance im P.S.1 in Zusammenarbeit mit Arnette de Mille hervorgeht, trägt später den Namen *The American Blue*. Eine in sich kreisende, dunkelfarbig skizzierte Figurenkonstellation bildet das Motiv in diesem Werk. Im Folgenden soll die Leserichtung von links nach rechts vorgenommen werden, um einer besonderen Gewichtung vorzubeugen.

---

<sup>79</sup> Siehe Fischer-Lichte 2004, S. 127.

<sup>80</sup> Fischer-Lichte 2004, S. 128.



Abb. 4: Barbara Heinisch, *The American Blue*, 1982, Acryl-Tempera auf Nessel, 220 x 360 cm, Privatbesitz

Beginnen wollen wir mit der Gestalt unten links – die, wie wir bereits wissen, ebenfalls den Auftakt der Performance mimt. Die anfängliche Skizzierung einer Figur in schwarzer Tempera, die auf dem Boden kniet – sich mit der rechten Hand vom Boden abstützt, den Oberkörper leicht aufrichtet und dabei den linken Arm hinterrücks in die Höhe streckt – ist nach wie vor zu erkennen. Jedoch ist diese im vollendeten Bild nicht mehr die einzig denkbare Pose. Geschuldet ist dies der unmittelbaren Überlappung mit einer weiteren Gestalt, die sich aus dem Rücken der ersteren förmlich emporhebt. Es macht den Anschein als ziehe sich diese mit ihren Händen hinauf, zu einem »Loch« – das zugleich den Kopf des Körpers formt – um hindurch zu schauen. Überkreuzt wird diese Gestalt von einem anderen Leib. Aus der Brust der zuvor beschriebenen Figur schält sich der Kopf von dieser. Getränkt von roter, gelber bis hin zu orangener Farbe geht der Hals über in den Arm, der wie eine Feuerflamme hinaufflackt. Angesichts der vielschichtigen Überlagerungen der Strichführungen lässt sich bereits der Rumpf schon nicht mehr eindeutig zuordnen. Dieses figürliche Arrangement ist zum Teil in einem graublauen Ton gefasst, zum Teil ziert aber auch das bloße Leinen die Körper. Umrisse sind diese in Königsblau, sowie Rot, Gelb und Orange. Durch jene Umrandungen scheinen die Gestalten in Schwingung

zu geraten – als würden sie sich von der Leinwand abheben und flüchten wollen. Hervorsticht indes die rechts anschließende, baumstammförmige Kaschierung des Risses. Heinisch hat die Leinwand hierfür nachträglich auf eine weitere aufgespannt und hat den Schnitt farblich gestaltet.<sup>81</sup> Jedoch wirkt dies nicht wie retuschiert. Es fügt sich dem Szenario. Wenngleich es sich so darbietet, als wolle sich die dunkelrot-bräunliche Masse durch die Öffnung herauspressen. Die Arme, die den oberen Bereich des Schnitts spitzzulaufen umfassen wie ein Dreieck, erwecken den Eindruck als wollen sie gehalten – verhindern, dass die Leinwand weiter einreißt. Im unteren Bereich dieses »Zwischenraums« könnte man meinen, zu erkennen, wie eine Gestalt aus diesem hinaustritt – oder aber von ihm verschlungen wird. Sie greift mit ihrer Hand in eine Figurenkonstellation, die man rechts von diesem »Geschehen« erblickt. Wie in einem dichten Gedränge, geht eine Gestalt über in die nächste. Aus der Figuration erstrecken sich in alle Richtungen Hände und Arme. Sind in dem oben aufgeführten Teilbereich die Körperkonturen nahezu geradlinig skizziert, verschwimmt die Konturenschärfe auf dieser Seite mehr und mehr. Die Silhouetten sind nunmehr angedeutet, in mehrfachen unruhigen Linienführungen, partiell abrupt endend. Auf sich aufmerksam macht eine rot-orangene, senkrechte Linie, die die Gruppierung zusammenhält – als würde sie diese »auffädeln«. Durch den Rumpf der einen Gestalt, durch zwei weitere Köpfe und eine Schulter hindurch, ragt die Senkrechte in die Höhe. Darüber hinaus mutet es so an, als würde durch diese Farbe in die jeweiligen Körper fließen, wenn auch nicht so farbenprächtig. Ein helles Grau füllt zum Teil eine Gestalt, wohingegen sich der Kopf und die Schulter einer anderen rosa färben. Richtet man nun den Blick wiederum gen Bildmitte wird auffällig, dass eine Figur aus dieser Konstellation hinaus gestoßen wird. Oder zieht man sie im Gegenteil heran? Deutlich wahrzunehmen ist dies nicht. Durch die Überlagerungen der Linien wird der Blick irritiert und gerät in ein ständiges Oszillieren.<sup>82</sup> Somit fällt eine klare Zuordnung schwer. Es entsteht ein gewisses Spannungsverhältnis, was dazu führt, dass der Betrachter seinen

---

<sup>81</sup> Nach persönlicher Mitteilung von Barbara Heinisch, E-Mail vom 10.08.2016.

<sup>82</sup> Vergleiche Clemenz 2010, S. 95.

Blick Hin und Her, nach Oben, nach Unten, schweifen lässt – im Tenor der Gesamtkomposition, die sich stets im Kreis zu bewegen scheint.

### 3.2 *Die Liebe II*: Eine Bildbeschreibung

Nach Vollendung der Performance in der Galerie Dibbert nennt Barbara Heinish das darin erarbeitete Kunstwerk *Die Liebe II*. Eine vor Bewegung strotzende, in dunkelbraunen Konturen gefasste, Figurenvielfalt gestaltet die blanke Leinwand. Die Szenerie, die sich dem Betrachter eröffnet, gleicht einer Momentaufnahme einer belebten Tanzfläche (Abb. 5). Aufgrund der Komplexität des Diptychons, soll nachstehend exemplarisch die linke Bildhälfte beschrieben werden, auch hier erfolgt die Leserichtung von links nach rechts.



Abb. 6: Barbara Heinish, *Die Liebe II*, 1983, Tempera auf Nessel, 200 x 600 cm, Privatbesitz, Detailansicht der linken Bildhälfte

Vom Betrachter aus links rückt der Schnitt, durch den Stehr letzten Endes hindurch gestiegen ist, eklatant ins Blickfeld – in keiner Weise kaschiert. Doch auch hier bindet er sich komplettierend in die visuelle »Choreografie« ein. Denn er markiert mithin den Abstand zwischen einem Figuren paar, das miteinander zu tanzen scheint. Sie stehen sich im Profil gegenüber. Die linke Gestalt scheint im



Begriff zu sein von ihrem Partner, der rechten Gestalt, gedreht zu werden. Die Köpfe beider verschmelzen derweil in einem Farbenwirrwarr miteinander. Sie sind von mehreren, verschiedenfarbigen Linienführungen in ovaler Form umrissen. Augenfällig wird hier ein kastanienbrauner Farbauftrag, der zwischen dem Kopf und dem Arm, den die linke Figur seitwärts über den Kopf wirft, erscheint. Den anderen Arm legt sie auf der Hüfte ihres Gegenübers ab. Auf der Höhe ihrer Taille, angedeutet in einem hellblauen Grauton, erblickt man indes die in dunklen Strichen skizzierte Hand der rechten Gestalt, die fast schon die Leinwand überragt. Dicht unter der Überkreuzung der Arme eröffnet sich der Riss, als sei er eine Achse, um die sich das Paar drehen wolle. Während das Standbein des linken Leibes deutlich zu erkennen ist, löst sich das Spielbein seicht in einer nunmehr orangefarbenen, unruhigen Kontur auf. Die rechte Gestalt breitet ihre Arme weit aus – mit einem umschlingt sie die oben beschriebene Figur, während sie den anderen hinterrücks hinausstreckt. Die Hand gleicht einem Wulst aus schwarzen Linien und orangener Farbe. Unterhalb der Taille erblickt man das Standbein. Das Spielbein fließt ebenfalls in die orangefarbene Kontur über.

Das Figurenpaar »überlappt« einen weiteren Korpus, dessen Silhouette sich nahezu über die gesamte Höhe der Leinwand erstreckt – en face. In die Höhe haltend, bilden die Arme – die Hände ineinandergreifend – um den Kopf der Figur eine Raute. Sie sind teils pastellrosa, teils hellblau gefasst. Den Kopf hingegen ziert bloß der Nesselstoff. Jedoch ist er nicht bloß in Schwarz skizziert, ebenso ein großzügig aufgetragener, gelber Kleks, in Form eines Halbmondes, umrandet ihn. Auf Brusthöhe ist der hinterrücks ausgestreckte Arm der tanzenden Gestalt zu sehen, durchkreuzt von zwei verschiedenfarbigen Strichführungen. Auch der Rumpf ist übersät von verschiedenen Linien, die von dem Arm der tanzenden Figur abschweifen. Darunter stemmen sich die Beine, partiell Lila gefärbt, kerzengrade zu Boden.

Das rechts daran anschließende Duo verweilt am Boden – einem imaginären Boden, nicht dargestellt im Bild. Sie sind im Profil zueinander gerichtet. Die rechte Figur sitzt in einer Art Schneidersitz. Zu erkennen sind die Oberschenkel, dunkelbraun umrandet, in Blau koloriert. – der eine am Boden, der andere zum

Bauch hin angewinkelt. Doch könnte dieser auch der Oberschenkel der linken Gestalt sein. Der Rumpf des Körpers ist in einem sanften Grau gehalten. Der Arm, der um die Hüfte der anderen Figur kreist, ist mit dem gleichen Blauton wie die Oberschenkel versehen. Der Kopf mutet so an, als sei er in Bewegung, da dieser nicht konkret umrandet ist. Zwar sind das Kinn und der Haaransatz in einer kräftigen, schwarzen Strichführung angedeutet, doch bildet dies vielmehr ein Dreieck als einen Kreis. Die Gesichtsfläche ziert an der angedeuteten Nasenspitze ein seichtes Gelb, welches langsam in einen gräulichen Ton verläuft. Aus dem Schoß dieser Gestalt, erhebt sich der linke Leib. Oder begibt er sich hinunter? Ausdrücklich zu erkennen ist das nicht, da der gesamte Körper in vielen, parallel zueinander liegenden Linien konturiert ist. Es wirkt so als finge die Darstellung an zu vibrieren. Ebenfalls der Kopf ist nicht präzise gefasst. Er wird umschrieben von einem dreiecksähnlichen, jedoch abgerundeten Liniengebilde – was der Erscheinung ebenfalls den Eindruck von Bewegung verleiht.

Dieser Konstellation schließt sich erneut ein Figuren paar an. Die Köpfe aneinanderhaltend, umranken sich die Leiber. Sie scheinen förmlich zu beben. Mehrfarbige, leuchtende Farbflächen, sowie verschiedenartig ausgerichtete Strichführungen, winden sich um die Körper. Oberhalb der Köpfe überragen die Gestalten wüst ausgerichtete Strichelchen, wie Funken in einem Feuer.

Die linke Figur wirft einen Arm in die Höhe, während sie den anderen auf der Schulter der rechten ablegt. Der Rumpf des Körpers ist nicht klar ersichtlich zu erkennen, Farbschichten und Linien überlagern sich, sodass der Blick des Betrachters zu suchen beginnt. Dem entgegen sticht der vordere Oberschenkel in einem gräulichen Blau hervor. Er verschwindet hinter dem Standbein der rechten Gestalt, sie verschränken sich. Der Kopf der rechten Figur ist großzügig umrandet in einem dunkelbraunen Ton. Den linken Arm wirft sie um die Hüfte des anderen Leibes, den rechten streckt sie in die Höhe. Der Rücken ist in einem hellen Brauntönen gefasst, wohingegen der Rest des Körpers scharf umrissen ist, in einem sehr dunklen, fast schwarzen, Braun – wie der Kopf. Während das Standbein den Oberschenkel der linken Figur überdeckt, flüchtet das Spielbein über die Grenze der Leinwand hinaus, nur der Oberschenkel ist noch zu sehen.

Die gesamte Leinwand ist übersät von verlaufenden Farbkleksen und –spritzern, was dem Geschehen ein bewegendes Naturell einhaucht. Überdies erzeugt das Bild durch die Wechselwirkung der farblich gefassten und der »leeren« Flächen, die bloß das Leinen bilden, ein gewisses Spannungsverhältnis. Das ruft den Anschein hervor, dass die Flächen sich vom Hintergrund lösen und zu schweben beginnen.<sup>83</sup>

### 3.3 »Bild und Bewegung«: Ein performativitätsorientierter Ansatz

In ihrem Aufsatz *Bild und Bewegung*<sup>84</sup> befasst sich Inka Mülder-Bach mit der *Theorie bildnerischer Illusion in Lessings Laokoon*. Bereits zu Beginn macht sie darauf aufmerksam, dass jene Theorie „die rationalistische Zeichen- und Intuitionslehre sprengt und das Verhältnis von Werk und Betrachter neu definiert“<sup>85</sup>. Nachstehend führt sie verschiedene Positionen auf, die auch wir für unsere Betrachtung fruchtbar machen können, wenngleich es sich bei der Laokoon-Gruppe um eine Skulptur handelt. Nicht nur der Gedanke der Neudefinition von Werk und Betrachter zeugt von besonderem Interesse. Ebenso hebt sie eine Anmerkung Goethes hervor, in der er darauf hinweist, dass ein bildnerisches Moment immer auch etwas „radikal Transitorische[s]“<sup>86</sup> aufzeigt. Wie aber ist dieser radikal transitorische Aspekt zu verstehen, ist doch ein Artefakt an sich kein vergehender Augenblick? Diesen Gesichtspunkt betrachtet Goethe nicht als „Nachahmung eines Zeitpunkts aus einer narrativ vorgegebenen Handlungsfolge, sondern als autonome Gestaltung eines ‚Übersprungs‘, eines im Moment des Übergangs erfaßten Wechsels zwischen zwei gegenläufigen Bewegungen des Körpers“<sup>87</sup>. Soll sich also ein Bild in »Bewegung« setzen, muss in ihm ein temporärer Augenblick wiedergegeben werden – es muss deutlich werden, dass sich beispielsweise der dargestellte Körper zuvor, sowie unmittelbar

---

<sup>83</sup> Vergleiche Clemenz 2010, S. 95.

<sup>84</sup> Mülder-Bach 1992.

<sup>85</sup> Mülder-Bach 1992, S.1.

<sup>86</sup> Mülder-Bach 1992, S.1.

<sup>87</sup> Mülder-Bach 1992, S. 1.

danach, in einer anderen Position wiederfindet.<sup>88</sup> Als müsse man darum bangen, den Körper in einer anderen Haltung zu entdecken, sollte man den Blick für kurze Zeit abwenden.<sup>89</sup> In einem Wechselspiel von „Auge und Verstand“ – Wahrnehmung und Erfahrung – geht die Abbildung in ein dynamisches Geschehen über.<sup>90</sup> In diesem »fruchtbaren Moment«, wie Lessing ihn nennt, wandelt sich das Gemälde in „ein antwortendes Gegenüber“<sup>91</sup>. Der Betrachter befreit es aus der Position eines „fremden Gegenübers“ und entlässt es in diesem Zuge „in die Bewegtheit des Lebendigen“.<sup>92</sup> Die darin geborgene Idee, den „Gegensatz von Belebtem und Unbelebten“ zu lösen, liegt nicht in der Kontemplation, sondern „verlangt sie vom Betrachter einen Akt der schöpferischen Reproduktion. Der Modus ihres Erscheinens ist die ästhetische Illusion, in der für einen Augenblick der täuschenden Verwandlung von Kunst in Leben nicht nur der [zeitliche] Abstand, sondern die ontologische Differenz zwischen Werk und Betrachter aufgehoben scheint.“<sup>93</sup> Auch Lessing schreibt der Betrachtung eine aktive Rolle zu.<sup>94</sup> Mülder-Bach erläutert, dass in seinem Sinne die Einbildungskraft des Rezipienten „als produktives, illusionserzeugendes Vermögen“ zu begreifen sei, was „dem Anspruch des Werks allererst zu seiner Verwirklichung verhilft“<sup>95</sup>. Das Wechselspiel von Wahrnehmung und Erfahrung ließe sich ebenso als eines von »sehen« und »hinzudenken« verstehen, was seinerseits einen illusionistischen Charakter hervorruft.<sup>96</sup> Die Illusion entsteht dementsprechend darin, dass sich das Wahrgenommene „mit dem Überschuss dessen auflädt, was als zeitliches Vorher und Nachher des dargestellten Augenblicks imaginiert wird“<sup>97</sup>. Objekte, die uns in eine anhaltende oder vergangene, voraussehbare oder bloß vorstellbare Gegenwart blicken lassen, werden uns so zu einem Ereignis.<sup>98</sup> Dieses Ereignis erfüllt sich jedoch nicht allein in der Vorstellung, die

---

<sup>88</sup> Siehe Goethe 1896, S. 107; sowie Mülder-Bach 1992, S. 1.

<sup>89</sup> Siehe Goethe 1896, S. 107; sowie Mülder-Bach 1992, S. 2.

<sup>90</sup> Siehe Mülder-Bach 1992, S. 5.

<sup>91</sup> Mülder-Bach 1992, S. 4.

<sup>92</sup> Siehe Mülder-Bach 1992, S. 29.

<sup>93</sup> Mülder-Bach 1992, S. 6.

<sup>94</sup> Siehe Mülder-Bach 1992, S. 15.

<sup>95</sup> Siehe Mülder-Bach 1992, S. 15.

<sup>96</sup> Siehe Mülder-Bach 1992, S. 27.

<sup>97</sup> Mülder-Bach 1992, S. 27.

<sup>98</sup> Siehe Seel 2003, S. 46.

das zeichenhafte des Kunstwerks als leere Hülle zurücklässt, „sondern in der illusionären Suspension des Zeichencharakters des Werks, der täuschenden Verwandlung von Repräsentation in sinnliche Präsenz“<sup>99</sup>. In dieser Weise erfährt das Kunstwerk einen transitorischen Wesenszug. So verstanden ist Mül-der-Bachs Untersuchung ein nahrhafter Boden für die nachfolgende Bildana-lyse, um letztlich unserer Fragestellung auf den Grund zu gehen, wie im Rah- men des Performancegedankens mit dem Bild umzugehen sei.

### 3.4 Bewegende Bilder: Eine Analyse

Ein transitorischer Moment, wie Mül-der-Bach ihn erläutert, wohnt ebenfalls den Bildern Heinischs inne, so auch *The American Blue* und *Die Liebe II*. Wie oben geschildert, geht es in der Darstellung eines solchen Moments nicht um die Nachahmung eines bestimmten Augenblicks, sondern vielmehr um die bild- hafte Gestaltung eines für sich stehenden Bewegungsimpuls, der deutlich macht, dass der Körper sich zuvor, sowie unmittelbar danach, in einer anderen Pose wiederfindet.<sup>100</sup> In den vorliegenden Gemälden sind solche Bewegungs- impulse gleichermaßen zu erkennen. Denken wir daran, dass in der Betrach- tung von *The American Blue* die Rede davon ist, dass eine Gestalt aus der Figu- rengruppe herausgestoßen, oder aber herangezogen wird. Diese Unsicherheit zeugt von einer Spekulation darüber, welche Körperhaltung jene Figur in einem weiteren – gedachten – Verlauf annimmt, ohne daran zu zweifeln, dass sie sich in jedem Fall fortbewegt. Ebenfalls in *Die Liebe II* spiegeln sich zahlreiche sol- cher »Unbestimmtheitsstellen« nieder – sowie im Fall des Figurenpaars am Bo- den. Ob sich die eine Figur zu der anderen hinunterbegibt, oder aber sich auf- richtet, ist nicht eindeutig zu entscheiden. Einen Eindruck von »Bewegtheit« – einer nicht zu fassenden Abbildung – untermalen ihrerseits die unruhigen Lini- enführungen beider Bilder. Rufen wir uns zudem ins Gedächtnis, dass sowohl in *The American Blue* als auch in die *Die Liebe II* im Grunde genommen bloß

---

<sup>99</sup> Mül-der-Bach 1992, S. 29.

<sup>100</sup> Siehe Mül-der-Bach 1992, S. 1; Zwar besprechen Heinisch und ihre jeweiligen Mitakteure vor der Performance ein Konzept, jedoch ist dieses vielmehr als Handlungsgerüst zu greifen, das reichlich Raum für Improvisation und intuitive Impulse offenlässt. Siehe hierzu ausführlich Kas- ten 1985, S. 31.

einem Körper nachempfunden wird – sei es Arnette de Mille oder Brigitta Stehr – wird die Ansicht, es handele sich um verschiedene Gestalten destruiert. Hierin wird der Gedanke des »fruchtbaren Moments« um ein weiteres gesteigert. Denn vermuten wir nicht nur, dass jene Gestalt im Begriff ist, sich zu bewegen, sondern wird dies dargestellt, wenngleich nicht evident hervorgeht, wie sich die Bewegungsfolge ereignet. Dies spielt für die Betrachtung des Bildes jedoch eine untergeordnete Rolle. Im Mittelpunkt steht die Perzeption des wahrnehmenden Subjekts. In den Arbeiten von Barbara Heinisch ist der Rezipient gewissermaßen gezwungen, sich aktiv in die Betrachtung einzubringen – nicht nur in der Performance selbst. Denn genügt ein geistloses Betrachten nicht. Die Bilder fordern dazu auf, jene »Unbestimmtheitsstellen« zu befüllen. Aus den Mutmaßungen, in welchem Bewegungsimpuls sich die Gestalt befinden mag, generiert sich ein Wechselspiel von „Auge und Verstand“<sup>101</sup>. Im Prozess der Betrachtung der verschiedenen Bewegungsfragmente, verknüpft man sie zugleich mit eigenen erlebten Erfahrungen und versucht sich dementsprechend in das Geschehen »einzufinden«. In diesem Moment reflektiert der Beschauer nicht nur über die Bewegungsabhandlung, er versucht sie ideell zu rekonstruieren.<sup>102</sup> In dem Oszillieren der Wahrnehmung entsteht, wie oben erläutert, eine „ästhetische Illusion“<sup>103</sup>, in der der konventionelle Gegensatz von Betrachter und Werk aufgehoben wird.<sup>104</sup> In der vorangegangenen Bildbeschreibung schildere ich das Geschehen aus meiner Sichtweise, trotz dem Versuch, dies möglichst neutral zu tun. Wenn ich also das Bild *Die Liebe II* mit einer belebten Tanzfläche assoziiere, führe ich mir gewisse Erlebnisse vor Augen. Ein anderer vermag diese Situation mit anderen Gedanken und Gefühlen zu konnotieren. Das Gemälde transformiert also von einem leblosen Objekt in „ein antwortendes Gegenüber“<sup>105</sup> – doch für jedermann ein anderes. So wird es uns zum Ereignis. Denn in der illusionären Deutung der verschiedenen Bewegungsfragmente, sowohl

---

<sup>101</sup> Mülder-Bach 1992, S. 5.

<sup>102</sup> Siehe Mülder-Bach 1992, S. 6.

<sup>103</sup> Mülder-Bach 1992, S. 6.

<sup>104</sup> Siehe Mülder-Bach 1992, S. 6.

<sup>105</sup> Mülder-Bach 1992, S. 4.

in *The American Blue*, als auch in *Die Liebe II*, geht die Abbildung in ein dynamisches Geschehen über.<sup>106</sup> Somit übertragen wir die repräsentativen Konturen der Silhouetten von de Mille und Stehr vorübergehend in sinnliche Präsenz.<sup>107</sup> Demgemäß ist der Augenblick der Betrachtung ein »transitorischer Moment«. Eine tragende Rolle spielt in dieser Überlegung fernerhin der Riss, durch den am Ende beider Performances die »Modelle« hindurchsteigen. In der Performance bricht dieser die »Kommunikationsebene« von Künstlerin und Modell auf.<sup>108</sup> Die Kommunikation findet hierin ihren Höhepunkt – die Ebene, auf der sie stattfindet, verliert hingegen ihre Funktion als trennendes Element.<sup>109</sup> Die Begegnung von Künstlerin und »Modell« wird real. In diesem Moment vollendet sich das Bild. Jedoch irritiert der Riss im fertiggestellten Bild den Blick des Betrachters.<sup>110</sup> Wenngleich in *The American Blue* der Einschnitt durch die Unterspaltung einer weiteren Leinwand retuschiert wird. Der Riss – damit einhergehend die Performance – wird in dieser Weise nicht verleugnet, da sich die Öffnung immer noch zu erkennen gibt.<sup>111</sup> „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.“<sup>112</sup> Dieses »Jenseits« bildet eine weitere »Unbestimmtheitsstelle«, die es zu befüllen gilt und uns somit gleichsam zum Ereignis wird. Übersteigert wird diese Gegebenheit in *Die Liebe II*. Dieses Gemälde fordert die Öffnung. Sie deutet nicht nur auf eine »Unbestimmtheitsstelle« hin, sondern wirkt darüber hinaus steigend in der Aussage.<sup>113</sup> Symbolisiert wird hierin die »Wiedergeburt« des Modells – Brigitta Stehr. Sie hat im Prozess der Bildwerdung verschiedene Stadien durchlaufen, nicht nur das künstlerische Nachempfunden-Werden, den rhythmisierenden Tanz in Begleitung beflügelnder Klänge, sie hat sich preisgegeben und sich in diesem Zuge neu erfahren. Diese Erfahrung bejaht sie im Durchschreiten

---

<sup>106</sup> Siehe Mülder-Bach 1992, S. 5.

<sup>107</sup> Siehe Mülder-Bach 1992, S. 29.

<sup>108</sup> Siehe Ließegang 2012, S. 6.

<sup>109</sup> Siehe Ließegang 2012, S. 6.

<sup>110</sup> Siehe Ließegang 2012, S. 6.

<sup>111</sup> Siehe Heinisch, E-Mail vom 10.08.2016.

<sup>112</sup> Ließegang 2012, S. 6.

<sup>113</sup> Siehe Heinisch, E-Mail vom 10.08.2016.

der »Kommunikationsebene« – der Leinwand.<sup>114</sup> Der transzendente Moment verleibt sich der Leinwand in Form des offenbleibenden Schnitts ein, der sie fortwährend im Status diesen Augenblicks hält.<sup>115</sup> Der Riss verweist mithin nicht nur auf eine »Unbestimmtheitsstelle«, sondern gleichermaßen auf einen »fruchtbaren Moment«. In ihrer sinnlichen Präsenz machen die Bilder eine mögliche Gegenwart auffällig und werden uns demnach zu einem „ästhetischen Ereignis“<sup>116</sup>. Infolgedessen sind auch sie transitorisch und erschöpfen sich in „ihrem dauernden Werden und Vergehen, in der Autopoiesis [einer eigens entstehenden] *feedback*-Schleife“<sup>117</sup>. In dieser Weise kristallisiert sich die Sinnhaftigkeit der Bilder heraus: Zwar sind sie an ihre „materiale ästhetische *Gestalt*“<sup>118</sup> gebunden, dennoch überschreiten sie diese zur gleichen Zeit und entfalten somit gleichermaßen eine ihre Gestalt transzendierende »Materialität«.

#### 4 Resümee: Zur performativen Ästhetik in Barbara Heinischs Bildern

Zusammenfassend lässt sich formulieren, dass die Bilder in ihrer „Gestalt transzendierende[n] Sinnhaftigkeit“<sup>119</sup> die jeweilige Performance, in der sie entstanden sind, nicht bloß im Sinne eines »malerischen Protokolls« dokumentieren, sondern eine eigenständige Qualität entwickeln.<sup>120</sup> Diese Eigentümlichkeit liegt zum einen darin, dass sie ein Porträt eines bestimmten Augenblicks, bedingt von Raum und Zeit, sowie nicht beeinflussbarer Umstände, wie beispielsweise der *feedback*-Schleife, mimen. Zum anderen positioniert sie sich in jener transzendierenden Sinnhaftigkeit – in der die Bilder dem Betrachter zu einem „ästhetischen Ereignis“<sup>121</sup> werden und damit, um mit Erika Fischer-Lichte zu sprechen, eine ganz eigene Materialität, sowie Ästhetizität schöpfen.<sup>122</sup> Demnach

---

<sup>114</sup> Vergleiche Kerber 1985, S. 108.

<sup>115</sup> Siehe Ließegang 2012, S. 6.

<sup>116</sup> Seel 2003, S. 43.

<sup>117</sup> Fischer-Lichte 2004, S. 127 [Hervorhebung in Kursiv im Original, in eckiger Klammer durch C. Z.].

<sup>118</sup> Clemenz 2010, S. 95 [Hervorhebung im Original].

<sup>119</sup> Clemenz 2010, S. 95.

<sup>120</sup> Vergleiche Gronau 2010, S. 60.

<sup>121</sup> Seel 2003, S. 43.

<sup>122</sup> Vergleiche Fischer-Lichte 2010, S. 25.



müssen wir den Bildern zugestehen, eigens performativ zu sein. Denn sind Interpretationen als solche per se konstruktiv und somit aus sich heraus performativ, solange sie selbst eine Wirklichkeit hervorrufen – sie nicht lediglich wiedergeben.<sup>123</sup> *The American Blue* und *Die Liebe II* repräsentieren etwa nicht bloß ihren Entstehungsprozess, geschweige denn die »Modelle« de Mille oder Stehr, sie bringen ein für sich stehendes Ereignis hervor – als freies Spiel von Fantasie und Intellekt.<sup>124</sup> Indem Heinisch die Figuren stark vereinfacht darstellt, ohne den Anspruch auf individualistischen Ausdruck, lässt sie dem wahrnehmenden Subjekt, sowohl in der Performance, als auch im vollendeten Bild, ein breites Spektrum an Assoziationen, Vorstellungen, Gedanken und Erinnerungen zukommen.<sup>125</sup> Demzufolge hinterlassen die Gemälde nicht bloß ein Ereignis „situativer Emotionen“<sup>126</sup>, sondern effizieren abermals ein solches. Dabei verleugnen die Bilder keinesfalls ihren Entstehungsprozess – die Performance. Vielmehr speisen sie ihre performative Energie aus ihr. Die Figurationen, die in asketischer Form auf die Leinwände finden, machen sichtbar, was uns zuvor verborgen blieb: der Energiefluss der Körper von »Modell« und Künstlerin. Nicht die repräsentative Objektform bestimmt das Wesen des Bildes, sondern der performative Akt der Gestaltgenese und die in ihm einverlebte Präsenz.<sup>127</sup> Durch diese einverlebte, erzeugen die Bilder in der Betrachtung erneut, angesichts ihrer »spezifischen Materialität«, Präsenz und transformieren von leblosen Objekten in antwortende Gegenüber – so verstanden bleibt ihnen gewissermaßen die Funktion als Kommunikationsebene immanent.<sup>128</sup> Auf diese Weise „tritt also nicht etwas Außergewöhnliches in Erscheinung sondern etwas ganz Gewöhnliches wird in [ihnen] auffällig und zum Ereignis: die Eigenart des Menschen, *embodied mind* zu sein.“<sup>129</sup> Barbara Heinischs Bilder verschreiben sich so dem Grundgedanken einer Performance. Denn auch sie wirken darauf hin, dass in ihnen „das Gewöhnliche [das Objekthafte eines Bildes] auffällig

---

<sup>123</sup> Siehe Gronau 2006, S. 235f; sowie Derrida (2003), S. 23.

<sup>124</sup> Vergleiche Clemenz 2010, S. 96.

<sup>125</sup> Siehe Fischer-Lichte 2004, 243.

<sup>126</sup> Kasten 1985, S. 31.

<sup>127</sup> Siehe Gronau 2010, S. 48f; sowie Ließegang 2012, S. 1.

<sup>128</sup> Siehe Müllder-Bach 1992, S. 4.

<sup>129</sup> Fischer-Lichte 2004, S. 173.

wird, ja transfiguriert erscheint“<sup>130</sup> und darüber hinaus „der Wahrnehmende im Akt der Wahrnehmung bemerkt“<sup>131</sup>, wie dieses »Geschehen« ihn bewegt. Gleichermaßen lassen sich also auch die in der Performance entstandenen Bilder „als ein Verfahren bestimmen und beschreiben, das auf die Wiederverzauerung der Welt – und die Verwandlung der an der Aufführung Beteiligten – zielt.“<sup>132</sup> Die *feedback*-Schleife wird auf unkonventionelle Weise fortgesetzt und bricht so nicht nur in der Performance mit dem Verhältnis von „Betrachter und Betrachtetem“<sup>133</sup>, sondern auch in der Anschauung der Gemälde.<sup>134</sup> So manifestiert sich die Idee von »Kommunikation« sowohl in den Performances, als auch in den Bildern und zieht sich wie ein roter Faden durch das gesamte Schaffen von Barbara Heinisch. Es sind jene »Begegnungen«, die den Ausgangspunkt ihrer Arbeit bilden und sich als „existentielle Hinterfragung von Kunst und Leben“<sup>135</sup> begreifen lassen. Denn sind es alltägliche Begegnungen, die „beliebig, folgenlos bleiben, sie können aber auch zu Gesprächen, Kontakten und Überprüfungen seiner eigenen Person führen. Nichts garantiert Sinn oder Unsinn, Zweck oder Zwecklosigkeit einer Begegnung.“<sup>136</sup>

Während ein Bild als ein »Ereignis« in Erscheinung treten kann, wirkt ein Ereignis gleichsam als »bewegtes Bild«.<sup>137</sup> In dieser Weise ergänzen sich Performance und Bild nicht einfach, sie bedingen einander. Denn die Performance meint den Entstehungsprozess des Bildes, aus dem jenes seinen prozessualen und transformierenden Charakter speist und so eigens ein performatives Ereignis mimit.<sup>138</sup> Hinsichtlich dieser Besonderheit löst sich Heinisch von den bestehenden, tradierten Vorstellungen von einem Kunstwerk. Wie die verschiedenen Figurationen in den Bildern, überlagern und durchkreuzen sich ebenfalls diverse theoretische Traditionen in der gesamten Arbeit von Barbara Heinisch. Sie begegnet den Bewegungen und Stilrichtungen ihrer Zeit wie ein Katalysator

---

<sup>130</sup> Fischer-Lichte 2004, S. 330 [Hervorhebung in eckiger Klammer durch C.Z.].

<sup>131</sup> Fischer-Lichte 2004, S. 330.

<sup>132</sup> Fischer-Lichte 2004, S. 330.

<sup>133</sup> Fischer-Lichte 2004, S. 19.

<sup>134</sup> Vergleiche Mülder-Bach 1992, S. 1; sowie Brecht 2001, S. 492.

<sup>135</sup> Volp 1993, S. 27.

<sup>136</sup> Bojescul 1985, S. 10.

<sup>137</sup> Vergleiche Gronau 2010, S. 49.

<sup>138</sup> Vergleiche Gronau 2010, S. 48f.

und schafft so eine genuine Herangehensweise.<sup>139</sup> Die Forderung Hödickes, es müsse ein Bild werden, verquickt Heinisch mit der Forderung Beuys, die Schranken eines Bildes zu sprängen. Die so entstehenden Bilder sind „nicht über die Brücke des Sehens in Realität rückübersetzbar“<sup>140</sup>. Sie ebnen den Weg, sich in einer „Fülle von Assoziationen, [...] Erinnerungen [und] Gefühlen“<sup>141</sup> ein individuelles »Bild« zu machen und sich in dieser Begegnung neu zu entdecken und zu erfahren. Die Gemälde gehen derart nicht bloß in einem unverkennbaren Werkcharakter auf, vielmehr kann man sie als kommunikatives „Interaktionsphänomen zwischen Objekt und Betrachter“<sup>142</sup> verstehen. Vor diesem Hintergrund muss die Auffassung Dieter Merschs, performative Kunst sei eine Kunst ohne Werk, erneut aufgerollt werden. Zwar wird diese Dimension in Augenschein genommen, etwa im Ausstellungskatalog *Out of Actions. Zwischen Performance und Objekt 1949-1979*<sup>143</sup>, jedoch entsprechen die hier verhandelten Ansätze nicht in Gänze der Motivik der Arbeiten Heinischs. Ferner postuliert Mersch: „Kunst ist nur »Kunst«, wo sie sich dieser zu stellen wagt; andernfalls verbleibt sie unterhalb ihrer möglichen Stellung.“<sup>144</sup> In diesem Sinne stellt Heinisch sich nicht nur der Idee von Performance und einem Tafelbild, sie vereint sie und wird beiden vollständig gerecht. „Sie ist und bleibt das eindrucksvollste Bindeglied zwischen Vollblutmalerei und Aktionskunst.“<sup>145</sup>

---

<sup>139</sup> Siehe Ohff 1985, S. 15.

<sup>140</sup> Ließegang 2012, S. 4.

<sup>141</sup> Fischer-Lichte 2004, S. 243.

<sup>142</sup> Gronau 2010, S. 18.

<sup>143</sup> Schimmel 1998.

<sup>144</sup> Mersch 2002, S. 244 [Hervorhebung im Original].

<sup>145</sup> Ohff 1983.

## Literatur

- Bojescul, Wilhelm (1985): *Barbara Heinisch* [Ausst.-Kat.]. Braunschweig: Kunstverein Braunschweig.
- Bojescul, Wilhelm (1985): „Dialogische Malerei.“ In: ders. 1985, S. 9-11.
- Brecht, Bertolt (2001): „Betrachtung der Kunst und Kunst der Betrachtung [1939].“ In Lazarowicz, Klaus/Balme, Christopher (Hg.): *Texte zur Theorie des Theaters*. Stuttgart: Reclam, S. 491-492.
- Carlson, Marvin (2004): *Performance. A critical introduction*. New York/London: Routledge.
- Clemenz, Manfred (2010): *Affekt und Form. Ästhetische Erfahrung und künstlerische Kreativität*. Gießen: Psychosozial-Verlag.
- Derrida, Jacques (2003): *Eine gewisse unmögliche Möglichkeit, vom Ereignis zu sprechen*. Berlin: Merve.
- Fischer-Lichte, Erika (2004): *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Fischer-Lichte, Erika (2010): *Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Faches*. Tübingen: Narr.
- Goethe, Johann Wolfgang von (1896): „Über Laokoon.“ In: ders.: *Werke. Weimarer Ausgabe*, Abt. I, Bd. 47, S. 99-117.
- Goffman, Erving (1959): *The Presentation of Self in Everyday Life*. Garden City, NY: Doubleday Anchor Books.

- Gronau, Barbara (2006): „Ereignis und Ekphrasis. Performative Schnittstellen von Text und Theater.“ In: Brender, Edwige (Hg.): *À la croisée de langages. Texte et arts dans le pays de langage allemande*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, S. 229-242.
- Gronau, Barbara (2010): *Theaterinstallationen. Performative Räume bei Beuys, Boltanski und Kabakov*. Paderborn/München: Fink.
- Heinisch, Barbara (2016): E-Mail-Auskunft zu der Kaschierung der Schnitte in ihren Werken, 10.08.2016.
- Janecke, Christian (2004): „Performance und Bild. Performance als Bild.“ In: Ders. (Hg.): *Performance und Bild. Performance als Bild*. Berlin: Philo, S. 11-113.
- Kasten, Friedrich (1985): „Skizzierte Überlegungen zur Malerei von Barbara Heinisch.“ In: Bojescul 1985, S. 31-32.
- Kerber, Bernhard (1985): „Malerei als utopischer Entwurf.“ In: Bojescul 1985, S. 105-111.
- Knoblauch, Hubert (2012): „Körper und Transzendenz. Über den Zusammenhang von Wissen, Praxis, Sport und Religion.“ In: Gugutzer, Robert/Böttcher, Moritz: *Körper, Sport und Religion. Zur Soziologie religiöser Verkörperungen*. Wiesbaden: Springer, S. 27-48.
- Mersch, Dieter (2002): *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Mülder-Bach, Inka (1992): „Bild und Bewegung. Zur Theorie bildnerischer Illusion in Lessings Laokoon.“ In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 66, S. 1-30.

- Ohff, Heinz (1985): „Die Performances von Barbara Heinish. Ein paar Erfahrungen.“ In: Bojescul 1985, S. 14-16.
- Ohff, Heinz (1983): „Begegnung mit New York.“ In: *Der Tagesspiegel*.  
26.05.1985.
- Phelan, Peggy (1993): *Unmarked. The Politics of Performance*. London: Routledge.
- Schilling, Jürgen (1981): „Auf den Leib gemalt.“ In: *Braunschweiger Zeitung*.  
06.08.1981.
- Schimmel, Paul/Noever, Peter (1998): *Out of Actions. Zwischen Performance und Objekt 1949-1979* [Ausst.-Kat.]. Ostfildern: Hatje Cantz.
- Schwebel, Horst (1985): „Malerei kommt von Liebe. Gespräch zwischen Horst Schwebel und Barbara Heinish.“ In: Bojescul 1985, S. 118-122.
- Seel, Martin (2003): „Ereignis. Eine kleine Phänomenologie.“ In: Müller-Schöll, Nikolaus (Hg.): *Ereignis. Eine fundamentale Kategorie der Zeiterfahrung. Anspruch und Aporien*. Bielefeld: transcript, S. 37-47.
- Volp, Rainer (1993): „Malerei zwischen Mimesis und Maske.“ In: Konrad-Ade-nauer-Stiftung (Hg.): *Barbara Heinish. Bilder vom Anderen* [Ausst.-Kat.]. Darmstadt: Das Beispiel, S. 11-17.

## Internetseiten

Ließegang, Susanne (2012): „Barbara Heinisch. Malerei als Ereignis.“ In:

[http://www.barbara-heinisch.com/downloads/barbara-heinisch\\_malerei-als-ereignis.pdf](http://www.barbara-heinisch.com/downloads/barbara-heinisch_malerei-als-ereignis.pdf) [07.09.2016]

<http://www.barbara-heinisch.de> [07.09.2016]

## Videoaufzeichnungen

*Barbara Heinisch – The American Blue* (1982); Konzept und Malerei: Barbara Heinisch, Modell: Arnette de Mille, Dokumentation: unbekannt, MoMa PS1, New York.

*Barbara Heinisch – Die Liebe II* (1983), Konzept und Malerei: Barbara Heinisch, Modell: Brigitta Stehr, Musik: Steve Reich, Dokumentation: Jochen Heyermann, Galerie Dibbert, Berlin [gekürzte Video-Fassung: Heinisch/Köhler].

## Abbildungsteil



Abb. 1: Heinisch bei ihrer ersten Aktion 1975  
© K. E. Köhler



Abb. 2: Heinisch 1976 bei einem Blindporträt  
© K.E. Köhler

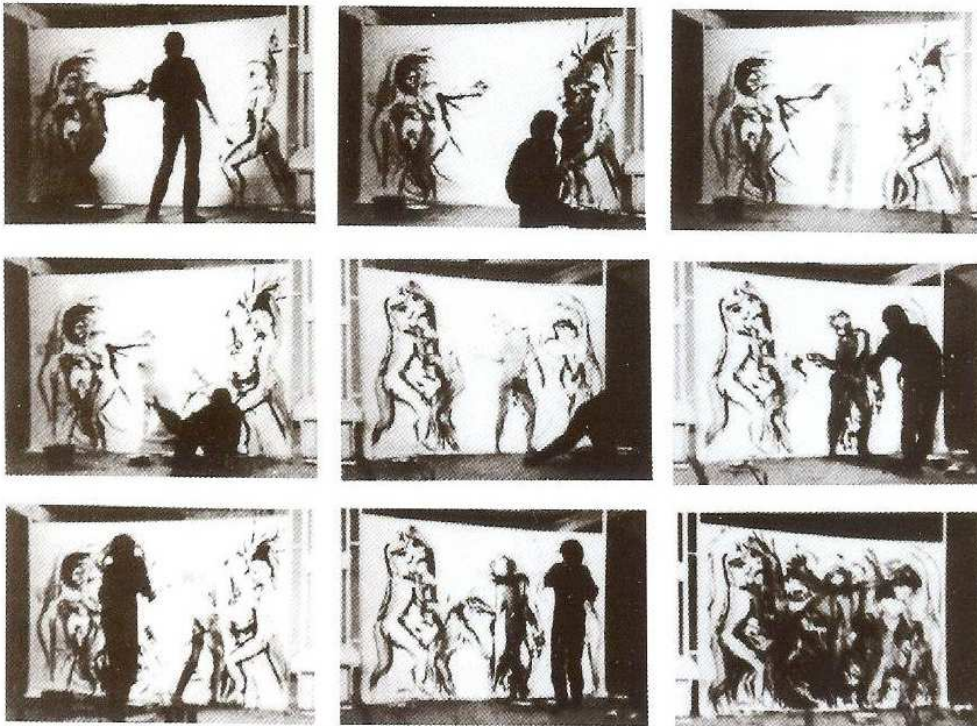


Abb. 3: Hans W. Mende, Aufnahmen von der Performance zu *Die Liebe II*, Galerie Dibbert, Berlin, im Besitz des Fotografen





Abb. 4: Barbara Heinisch, *The American Blue*, 1982, Acryl-Tempera auf Nessel, 220 x 360 cm, Privatbesitz



Abb. 5: Barbara Heinisch, *Die Liebe II*, 1983, Tempera auf Nessel, 200 x 600 cm, Privatbesitz



Abb. 6: Barbara Heinisch, *Die Liebe II*, 1983, Tempera auf Nessel, 200 x 600 cm, Privatbesitz, Detailansicht der linken Bildhälfte

Nach E-Mail von Claire Zimmermann vom 05.12.2016 an Barbara Heinisch hat sie die Prüfung zum **Bachelor of Arts** mit dieser Arbeit bestanden.