



Natur und Mensch 2010  
Aktion mit dem Modell  
Laura im Atelier  
Tempera auf Messel  
195 x 165 cm

Barbara Heinsichs Gemälde sind voller expressiver Dynamik und aktionsgeladener Bewegung. Sie sind Ergebnisse einer Bildw- zung, zu der die Malerin in der Auseinandersetzung mit ihren Lehrern – Joseph Beuys an der Düsseldeoler Akademie und dann als Meisterschülerin von K.-H. Höblich in Berlin – ab den späten 1970er Jahren findet. Es gelingt ihr, das zu diesem Zeitpunkt bereits etablierte Format der Performance zu bereichern, indem sie das ephemere Geschehen der Performance wieder an das zweidimensionale Bild zurückkoppelt. Dazu lässt sie vor Publikum ein Modell hinter der Leinwand tanzen agieren, während sie selbst die Bewegungen auf der Vorderseite in Malerei umsetzt. Aus dieser Anordnung entstehen erstmalig im Bereich der Aktionskunst klassische Gemälde, die zugleich den Prozess ihrer Entstehung dokumentieren. So ist es nicht verwunderlich, dass in der Betrachtung das Werk von Barbara Heinsich der Fokus zumeist auf eben die Bildentstehung gerichtet wird. Heinsich selbst bezeichnet ihre Arbeit als „Prozessmalerei“. Und in der Tat entstehen die Gemälde in einem fortschreitenden Dialog zwischen Malerin und Modell. Wobei dieses nicht statuarisch eine Pose einnimmt, sondern aus der Bewegung Gesten und Formen seines Körpers anbietet, auf die die Malerin aktiv reagiert und ihrerseits Veränderungen, Beschleunigungen und Verlangsamungen einfordert. Bernhard Kerber fasst zusammen: „Barbara Heinsichs Arbeiten sind nicht dominierender Selbstausdruck der Künstlerpersone, nicht kaptiv, vielmehr choreographierter Körperausdruck des Modells. Auf neuartige Weise ist die Leinwand Hinterlassenschaft einer Aktion und doch vollwertiges Bild. (...) Das Bild ist nicht Resultat der Aktion, sondern dessen Summe.“

Mit ihrer Art der Bildfindung steht Heinsich in einer kunsthistorischen Tradition, die einen Ariens, den öffentlichen Maler eines Geistes Mathieu nimmt. Mathieu, einer der Begründer der europäischen gestisch-abstrakten Malerei, machte im Paris der 1950er Jahre Furore mit seinen Auftritten, bei denen er in einem aktionsgeladenen Malvorgang seine abstrakten Bilder schuf. Der schnelle, dynamische Strich und die Konzentration auf den Malvorgang selbst verbindet die Arbeiten Heinsichs mit den Tachisten und den informellen Malern. Mit der Einbeziehung eines Modells geht sie aber darüber hinaus und einen Schritt weiter als Yves Klein, der in seinen Performances seine Modelle aufordnete, sich mit Farbe zu bemalen und ihre Körperbrücke auf einer Leinwand zu hinterlassen. Denn werden hier die Mo-

delle gleichsam als lebendige Erweiterung der Maluteilnehmern vom Künstler instrumentalisiert, findet bei Heinsich ein dialogischer Austausch zwischen ihr und ihrem Gegenüber statt. Stillsch erinnern die Bilder in ihrer wiedergewonnenen Gegenständlichkeit mit ihrem schnellen, kräftigen Duktus und den heftigen Wendungen im Verlauf des Strichs an die Malerei der Expressionisten und nicht von ungefähr ist die Bezeichnung der zeitgenössischen Kunstperiode als die der „neuen“ oder „jungen Wilden“ eine Reminiszenz an die „Fauves“, die „wildern“ Maler des frühen 20. Jahrhunderts. Das Gestische und die scheinbare malerische Spontaneität führen darüber hinaus weiter zurück, hin zu einer tatsächlichen oder zumindest angenommene Ursprünglichkeit. Matisse, Derain oder die Vianrnck setzten sich mit der Kunst Afrikas und Ozeaniens auseinander und ließen deren abstrahierende Formensprache in ihre Werke einfließen. Auch für die deutschen Expressionisten überragte das Interesse an der Bewegung und dem Ausdruck der reinen Farbe über eine abbildende Darstellung. Und auch sie waren fasziniert von der „primitiven“ Kunst, die in ihrer abstrahierenden Reduktion ihren künstlerischen Idealen nahe kam. Willi Baumeister bezog sich später ganz explizit formal wie materiell auf die prähistorischen Höhlenmalereien mit seinen amorphem Geschehen und seiner Technik, Sand und andere organische Materialien als Malmedium einzusetzen. Von Picasso schließlich ist überliefert, dass er nach dem Besuch der Höhle von Lascaux erschüttert ausgerufen habe: „Wir haben nichts dazugelegt.“

Über die Beschäftigung mit der avantgardistischen Kunst der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts befassten sich auch die jüngeren Künstlergenerationen fast unwillkürlich mit der scheinbar so unreflektierten, ursprünglichen Kunst der Vorzeit. Im Gespräch erzählt Barbara Heinsich, dass sich für sie rückblickend die Auseinandersetzung mit und das Interesse an den prähistorischen Kunstäußerungen deutlich als Konstante in ihrem Schaffen herausbildet. Schon während des Studiums reiste sie nach Frankreich und Spanien, besuchte die Höhlen von Altamira und die Fundstätten in der Sahara. Von einer ganz direkten Auseinandersetzung Heinsichs mit der Steinzeitkunst zeugt eine Serie von Gouachen, die als Ausgangspunkt die kleine Skulptur der sogenannten „Venus von Willendorf“ haben. Das ursprünglich mit Rötelfarbstoffen gefasste Kalksteingefäßchen, das heute eine Inkubel der prähistorischen Kunstäußerungen ist, wurde im Jahr 1908



Venus von Willendorf, um 25.000 v. Chr., Kalkstein, H 11 cm, Naturhistorisches Museum, Wien

bei Bauarbeiten im Österreichischen Willendorf entdeckt und ist vielleicht die bekannteste einer ganzen Reihe vergleichbarer Frauenfiguren der Vorzeit. Eine kompakte, runde Gestalt mit schweren Brüsten, dickem Bauch und prallen Oberschenkeln, bei Heinsich in leuchtenden Farben gesetzt, hielt die Künstlerin in einer Gouache von 1985, dem ersten Blatt der Serie, in recht exakter Wiedergabe fest (S. 4 und 5). Der Kopf ist von einer eng anliegenden Haube umschlossen. Die dünnen Armechen ruhen in entspannter – und durchaus auch selbstbewusst dominanter – Haltung auf ihrer Brust. Die Beine verjüngen sich nach unten. Die beim Original fehlenden Füße sind auch bei Heinsich nicht vorhanden, sie werden vom Bildrand abgeschnitten. Die getreue Wiedergabe des über zwanzigtausend Jahre alten Modells, das im Original nur wenige Zentimeter hoch ist, verwandelt sich in der Umsetzung Heinsichs in eine vitale weibliche Figur mit ihrer ganzen körperlichen Präsenz.

In warm pulsierendem Orange und Rot betont die Malerin die Fleischlichkeit und auch die Geschlechtlichkeit der Figur. „Muttergöttin nach der Venus von Willendorf“ hat Heinsich auf dem Blatt notiert. Mit der Bezeichnung „Muttergöttin“ liefert sie zugleich eine Interpretation der prähistorischen Figur, die der ursprünglichen Bedeutung womöglich gerechter wird als die Bezeichnung als „Venus“. Die mit sehr realistischen Zügen ausgestattete kleine Skulptur entspricht in ihrer Öppigkeit einer weiblichen Figur mittleren Alters, deren fetteliger Körper mit schweren Brüsten und dickem Bauch eher von vergangenen Schwangerschaften gezeichnet scheint, als dass er in freudiger Erwartung wäre oder sich gar zum Liebesakt anbietet. Mit dem Namen der römischen Göttin der Liebe, Sinnbild weiblicher Schönheit und sexueller Attraktivität, bedachten die ihre Entdecker wohl auch nur, weil sie wie diese als Akt gegeben ist.

Im Katalog der vielschichten Londoner Ausstellung „Ice Age Art – The Arrival of the Modern Mind“ im British Museum im Jahr 2013 betont Jill Cook, dass wieder die „Venus von Willendorf“ noch vergleichbare prähistorische Figuren trotz ihrer Nacktheit und trotz der deutlichen Darstellung der primären und sekundären Geschlechtsmerkmale besonders geeignet wären, als steinzeitliche Pin-Ups zu dienen.<sup>2</sup> Ihre Körperlichkeit spiegelt vielmehr die tatsächlichen Gegebenheiten eines maturated, weiblichen Körpers wieder. Die füllige Willendorfer ist das Bild einer

Frau, die Kinder auf die Welt bringt und im Stande ist, sie zu ernähren. Wie noch heute in traditionellen Kulturen üblich, wird auch in der Entstehungsdarstellung der Figur der gesamte Komplex um Schwangerschaft, Geburt und Säuglingspflege eine rein weibliche Angelegenheit gemeint und die öffentlichen Malestehen einen kleinen Figuren eingebunden in Rituale, die für einen glücklichen Verlauf von Schwangerschaft und Geburt sorgen sollten. Damit wären sie weniger generelle Fruchtbarkeitsgöttinnen als vielmehr mütterlicher Beistand für Frauen in ebensoelischen Umständen.<sup>3</sup>

Auch in den Gouachen von Barbara Heinsich verliert sich der Aspekt der „Göttin“ zugunsten der Betonung des rein Weiblichen.<sup>4</sup> Die verschiedenen Blätter zu „Die große Mutter“ sind freie Umsetzungen der Willendorferin. In einer sich von Blatt zu Blatt steigenden Abstraktion betont Heinsich zunehmend die Kontur der Figur, die sich vom Scheitel über die ausladenden Hüften bis zu den sich verjüngenden Beinen mühelos in eine Haut einschreiben lässt und sich in der bildnerischen Umsetzung einer Vulva annähert. (S. 28) Mit lachendem Gesicht ist die Figur in praller Zufriedenheit gegeben und versinnbildlicht das Weibliche als Geschlecht und in seiner Geschlechtlichkeit gleichermaßen. Auch das „Muttertäuschchen“ (S. 28), eine freie Weiterentwicklung des Themas, scheint sich gleichsam in seiner Körperlichkeit zu wiegen und dabei ganz mit sich im Feinen. Es ist keine quälerische Auseinandersetzung mit der Rolle der Frau, sondern die Darstellung von sehr lebensbejahenden Geschöpfen jenseits jeder Zeitlichkeit.

Diese ganz direkte Auseinandersetzung, ja Aneignung eines prähistorischen Artefakts, ist die Ausnahme in Heinsichs Werk. Die Kenntnis der vorzeitlichen Kunst führt bei den großformatigen Gemälden nie zu einer direkten Rezeption. Sie lässt sich allenfalls an allgemeinen, formalen Analogien festmachen wie dem abstrahierenden, besonders bei den frühen Arbeiten oft von einem kräftigen Schwarz begleiteten Lineament. Deutlicher wird der Bezug aber, wenn man die Art der Entstehung der Werke betrachtet. Barbara Heinsich betont im Gespräch, wie sehr sie das „Sakrale“ an der steinzeitlichen Kunst fasziniert. Dabei liegt deren eigentliche Bedeutung bis heute im Dunkeln. Jüngste Beobachtungen untermauern aber durchaus diesen Aspekt. So existieren neben der steinernen „Venus“ auch eine Vielzahl von



Muttergöttin, 1985  
Aquarell und Bleistift auf Blau  
42 x 52 cm

Enlaila, 1984  
Aktion mit der Schauspielerin Birgitte Stehr zur gleichnamigen Komposition von Ludwig van Beethoven im Atelier  
Tempera auf Messel  
205 x 190 cm



gebrannten Tonfiguren aus der Zeit zwischen 29.000 und 25.000 v. Chr.<sup>5</sup> Ihre Fundorte in Feuerstellen, dann teilweise zerborsten oder in deren unmittelbarer Nähe, deuten darauf hin, dass der Herstellungsprozess eine entscheidende Rolle gespielt haben mag. So könnte der Prozess des Brennens als performativer Akt verstanden worden sein, mit der Möglichkeit einer „magischen“ Exzitation der Figurine im Feuer.<sup>6</sup> Der Partizipation an der Entstehung des Werks, hier der Tonfigur, käme eine vergleichbare Bedeutung zu wie der „Prozessmalerei“ bei Heinsich. Und auch bei Heinsich ihrerseits lässt sich der Akt der Bildentstehung vor diesem Hintergrund als eine Zeremonie begreifen. So wie die Höhle als besonderer Ort betreten wurde, in dem eine besonders hervorgehobene Atmosphäre geherrscht haben muss, so schafft Heinsich bei ihren Malprozessen Inszenierungen, die deutliche Analogie zu sakralen Festen aufweisen. Denn das scheinbar Spontane, Eruptive des Malaktes, das begleitet und flankiert, ja herausgefordert wird von Tanz und oft auch von Musik, folgt einer festgelegten Choreographie. In der Wiederholung der Abläufe wird daraus eine Liturgie, bei dem jedem Akteur von der Malerin über die Tänzerin bis hin zum Publikum eine definierte Rolle zugewiesen ist. Wie eine Priesterin steuert die Künstlerin das Geschehen und ist selbst Teil davon. Das Rituale äußert sich eben nicht in einem spontanen „passieren lassen“, sondern in dem bewussten Prozess und dem einer festgelegten Choreographie folgenden Ereignis. Denn jeder Performance gehen neben der minutiösen Auswahl des jeweiligen Modells und der Musik als einem weiteren Part auch vorbereitende Gespräche und Studien im Atelier voraus. Untermauert wird der Aspekt des Ritualen durch den Umstand, dass Heinsich bevorzugt professionell ausgebildete Tänzer und Tänzerinnen als Gegenüber wählt. Wie die Kunsthistorikerin Susanne Lieffang es formuliert, haben Tänzer ihre Bewegung zu einer überindividuellen Körpersprache weiterentwickelt, die „kulturell gebunden ist und das Individuelle überformt, so dass die überindividuelle Kommunikation stärkeres Gewicht bekommt als der subjektive Ausdruck.“<sup>7</sup> Trotz der ritualen Inszenierung wird der Malakt zu einem reinen Spiel, dem höchsten Spiel, sondern bleibt eine sinnliche Erfahrung, bei dem das Malen des sich bewogenden Körpers auch der Künstlerin einen hohen Körpersinsatz abfordert. Der menschliche Körper ist damit nicht mehr nur Subjekt, sondern gleichermaßen Mal- wie Ausdrucksmittel. Die Leinwand wird zu einer „Membran“ (Lieff-

gang zwischen Modell und Malerin, auf der sich das Geschehen abzeichnet. In den frühen Arbeiten spannt Heinsich diese Leinwandmembran eng um den Körper ihres Modells, so dass sie die entstehenden Erhebungen und Vertiefungen als gegeben annehmen und mit der Farbe markieren kann. Der organische Untergrund lässt sich in der Vorstellung der Künstlerin wiederum mit den Unebenheiten der Höhlenwände gleichsetzen, bei denen die natürlichen Verwerfungen des Grunds in die urzeitlichen Malereien einbezogen sind, diese mitunter vielleicht sogar provoziert, wenn sich etwa ein Wulst zum Bison-Rücken erhebt. Die frühesten Kunstäußerungen der Menschheit haben seit ihrer Entdeckung die modernen Maler beeinflusst. Die tatsächliche Bedeutung der steinzeitlichen Kunst ist dabei bis heute nicht restlos entschlüsselt. Vielleicht helfen aber gerade künstlerische Analogien, unser Verständnis der frühesten Kulturen zu vertiefen. Aber auch wissenschaftliche Untersuchungen warten ständig mit neuen Erkenntnissen auf. Im Oktober 2013 veröffentlicht der Amerikaner Dean Snow, Anthropologe der Pennsylvania State University, eine Untersuchung der Handsdrücke, die sich unter anderem in der Chauvet-Höhle in Frankreich neben Malereien von Mammuts, Pferden und weiteren Tieren wie Signaturen finden.<sup>8</sup> Sie lassen sich zum Großteil als Abdrücke von Frauenhänden identifizieren. Der Ursprung der Malerei ist – weiblich.

Alexandra König

1 Kerber, Bernhard, Jünger Kunst in der BRD. In: Art International, Nr. 20/62, 1984.  
2 Cook, Jill, Kat. d. Ausst. Ice Age Art. The arrival of the modern mind, London 2013, S. 103 ff.  
3 Ebd., S. 107.  
4 Der Aspekt der „Muttergöttin“ ist sicher auch der Auseinandersetzung mit dem Psychanalysten und Schützer C.G. Jung, Elix Nöumann und seinem Werk zum weiblichen Archetypus, in dessen kulturellen Auffassungen (Die große Mutter. Der Archetypus des großen Weiblichen, Zürich 1955) geschuldet.  
5 Als bekanntestes Beispiel ist hier die Tonfigur aus dem thalassischen Dolos Vestinos zu nennen.  
6 Cook, Jill, Kat. d. Ausst. Ice Age Art. The arrival of the modern mind, London 2013, S. 89.  
7 Lieffang, Susanne, Barbara Heinsich – Malerei als Ereignis. Bielefeld/Gießen 2013.  
8 Snow, Dean, Sexual Dimorphism in European Upper Paleolithic Cave Art. In: American Antiquity, hg. von Society for American Archaeology, Volume 78, No. 4/ Oktober 2013.