Ellen Heinemann

Ellen Heinemann

Geboren 1955 in Kirchheim unter Teck, Baden-Württemberg
1978–1983 Studium der freien Kunst, mit dem Schwerpunkt Malerei, an der Hochschule für Künste in Bremen, bei Prof. Rolf Thiele.

Ausstellungen (Auswahl)

1983	Neue Darmstädter Sezession, Darmstadt , Wien, Düsseldorf
1984	Haus Lesmona, Bremen
1984	Galerie Böttcherstraße, Bremen
1984	Alexander Dorner-Kreis, Hannover
1985	Galerie Lorez & Lorez, Paderborn (Einzelausstellung)
1987	Galerie Zain (Geräuschkunst), Bremen (Einzelausstellung)
1988	Kommunale Galerie, Weserburg Bremen (Einzelausstellung)
1988	Galerie Jacob, Oldenburg
1988	Nominierung zur Auswahl Villa Massimo für das Land Bremen
1992	Städtische Galerie im Buntentor, Bremen
1993	Kunst im öffentlichen Raum, bleibende Installation, Malerei, Foyer Geisteswissenschaften 2, Universität Bremen
1995	Städtische Galerie im Buntentor, Bremen
1997	Villa Ichon, Bremen, Fotoarbeiten (Einzelausstellung)
1998	GfG Artothek, Gesellschaft für Gegenwartskunst Augsburg
1998	Kunstaktion Topoi, Plakataktion während des Bundestagswahlkampfes, Bremen
1998	GAK, Gesellschaft für aktuelle Kunst, Weserburg Bremen,
–	„Comming Home“ Relikte aus Topoi
2000	GfG Artothek, Gesellschaft für Gegenwartskunst, Augsburg
–	„Comming Home“
2000	KMK Bonn, anlässlich der Präsidentschaft Bremens bei der „Ständigen Konferenz der Kultusminister der Länder“
2000	Galerie im Bunker F 38, Bremen, Zeichnungen (Einzelausstellung)

1984–2004 Entwürfe für Kunst am Bau und Kunst im öffentlichen Raum
Malerei, Skulptur, Platzgestaltung

Knut Nievers

Haltestellen der Farbe

In unseren städtischen Räumen haben sich die Farben nicht nur unendlich vermehrt, sie sind auch in stetigem Wechsel begriffen und ständig in Bewegung. Die Farben der Natur sprechen zwar noch mit, treten jedoch in Konkurrenz mit den Farben der Architektur- und Werbedisplays, der Verkehrsmittel, der Beschilderungen. Sie vagabundieren, fahren als blinde Passagiere mit an Straßenbahnen, Bussen und Zügen. Sie sind nicht weniger anarchistisch als die Graffiti. Ich seh', ich seh', was du nicht siehst, und das ist ..., kann nahezu jeden Gegenstand ins Blickfeld rücken. Gelb kommt viel mehr daher als nur mit der Post, die inzwischen dem Maggistudio farblich sehr nahe gekommen ist. Farben nehmen die Namen von Warenmarken an. Die Farben haben ihre angestammten Orte und Gegenstände aufgegeben und sind woanders hin gewandert, lassen sich hier und dort nieder, ihre Bedeutungen changieren. Das alles bedeutet aber nicht, dass die Farben der Natur verschwinden, manchmal, und durch den ausgedehnten Warenverkehr nicht immer jahreszeitengemäß, können sie sogar besonders aufleuchten.

Auf eine solche Wahrnehmungserfahrung lassen sich zwei Notizen von Ellen Heinemann über ihren Umgang mit Farben beziehen: „Ich sammle Farben auf dem Fahrrad, bei der Fahrt durch die Stadt und verteile sie auf meiner Leinwand" und: „Wenn Handke ‚Platzanweiser für Worte' ist, bin ich Platzanweiserin für Farben." Eine solche Formulierung kann nur auf der Grundlage einer konzeptuellen Auffassung von Malerei gefunden werden. Die Platzanweisung muss sich nämlich auf ein Feld beziehen, das sich zwischen den Polen leer und besetzt ausspannt. Am Anfang des Malprozesses sind die Leinwände leer und doch schon immer besetzt. Dort befinden sich unsichtbar und desto wirksamer die Platzhalter der gesamten Kunstgeschichte. Folglich müssen die Entleerungen und Setzungen immer ineinander greifen. Das Kino darf nie überfüllt und nie leer sein. Mit einfachen Rausschmissen ist es auch nicht getan. Die Türen zur Welt außerhalb des Kinos dürfen weder völlig geschlossen noch völlig offen sein. Wir reden von Farben: es dürfen sich nicht mehrere auf dem Schoß sitzen und sich vermischen und zerdrücken, sie sollen sich aber auch nicht versprengen, sondern ein Publikum bilden. Sie sollen mit der Leinwand, unter einander und mit der Außenwelt in Verbindung stehen. Die Platzanweiserin hat viel zu tun, sie muss alles im Blick behalten, sie bewegt sich hin und her,

sie muss die Kommenden empfangen, die Gehenden hinausgeleiten. Sie muss den Überblick bewahren. Sie braucht ein Konzept.

Betrachten wir erst einmal eine Arbeit, die mit Malerei wenig, viel aber mit der Anordnung von Farben zu tun hat. „Sammlung“ nennt Ellen Heinemann eine Arbeit, die 1978 begonnen wurde, immer noch nicht abgeschlossen ist und vermutlich auch nicht abzuschließen sein wird, weil sie sich voll in den Strom der warenproduzierten Farben stellt. Es handelt sich dabei um eine Sammlung von Plastikgegenständen aus allen Bereichen des alltäglichen nützlichen oder spielerischen Lebens, die auf Tischen organisiert ausgebreitet werden. Um in der Begrifflichkeit unserer werkprozessualen Geschichte zu bleiben: auf den vom jeweiligen Ausstellungsort angebotenen Präsentationsflächen (das können auch Vitrinen oder Raumnischen sein) wird den Gegenständen der Platz angewiesen. Hier ist, bei der Künstlerin wie beim Betrachter die Wahrnehmung auf Alarm gestellt. Wem wird Platz angewiesen? Den farbigen Gegenständen, den Farben und den Gegenständen? Da doch die Farben von den Gegenständen nicht zu trennen sind, glauben wir sagen zu dürfen, dass den farbigen Gegenständen ihre Plätze angewiesen werden. Dennoch stimmt das nicht oder jedenfalls nicht ganz. Im Konzept von Ellen Heinemann werden den Farben Plätze angewiesen, Farben, die sich jedoch von ihren Körpern nicht trennen können, die plastisch sind, Raum beanspruchen – die Körper – und daher nie rein farblich, also farbkompositorisch Platz nehmen können. Konzepte brauchen immer mindestens zwei Bedingungen. Hier handelt es sich um Farben an signifikante Körper gebunden und um Körper mit signifikanten Farben. Es geht also nicht darum, einem Geist zu sagen, er möge doch bitte Platz nehmen. Der konzeptuelle Umgang mit der Präsentation der „Sammlung“ besteht also darin, die Körper und die Farben weder schlicht in eins zu setzen, noch sie voneinander isolieren zu wollen, sondern sowohl die Farben für sich und mit den Körpern als auch die Körper für sich und mit den Farben in den Einklang einer gesteigerten Gegenwärtigkeit zu bringen. Nun kommt jedoch in der Betrachtung der „Sammlung“ ein anderes Element ins Spiel, das dem Betrachter als Kunstbetrachter eher ärgerlich erscheinen könnte. Selbst wenn er Farblinien oder -wege oder Gegenstandsbeziehungen in der Anordnung ausmachen oder verfolgen kann, wird er – vielleicht sich schon von der Betrachtung abwendend – Zufall als anti-gestalterische Kraft argwöhnen. Mit diesem Schritt hat er das konzeptuelle Feld verlassen, indem er Konzeptualität und Zufälligkeit für sich als unvereinbares und interaktivitätsunfähiges Gegensatzpaar in seiner Vorstellung und seinem Denken etabliert hat. Jedoch hat Ellen Heinemann in ihrer Examensarbeit von 1984 an der Bremer Kunsthochschule dem Verhältnis von Zufall und Gesetzmäßigkeit besondere Aufmerksamkeit zugewendet und dabei Interdependenzen entdeckt, die sich künstlerisch entfalten lassen, wenn zwischen diese beiden Prinzipien keine Ausschließlichkeiten geschoben werden. Seitdem arbeitet sie an der Entfaltung dieser Haltung nicht nur als künstlerischer Konzeption sondern auch als Dimension gesellschaftlicher Verständigung. Ihre Arbeiten sind nicht unmittelbar politisch

oder gesellschaftskritisch, verweisen aber zumindest auf die Problematik von sozialen Platzhaltungen, deren Legitimation durch fragwürdige Traditionen, nicht wirklich entscheidungsfundierte Wahlen und akklamierte Berufungen eher wackelig dastehen.

Viele Arbeiten von Ellen Heinemann sind „ohne Titel“, was ja noch lange nicht heißt, dass sie ohne Inhalt sind. Wenn Titel auftauchen, lassen sie besonders aufhorchen. Sie nehmen dann oft Bezug auf politische Ereignisse oder auf religiöse Inhalte. Das muss erst einmal nicht nur untereinander sondern auch in Bezug auf Kunst in zumindest: plausiblen, besser: begründeten Zusammenhang gebracht werden; denn Heinemanns Bilder erscheinen doch abstrakt: Farben und Formen, Teilungen und Rhythmen, Leeren und Dehnungen, Pausen und Füllungen, Flächen- und Volumenverhältnisse, Massenentsprechungen, als Gipfel der Goldene Schnitt, gesucht oder einfach gefunden, gesehen und im Nachhinein gemessen bestätigt. Das sind sie und nicht zumindest. Heinemanns Bildraum, wie logisch er auch immer in sich selbst zu sein scheint, verweist immer über sich hinaus auf den umgebenden Raum, sei er architektonisch oder sozial, nein beides.

Es sind ja auch Bilder, allerdings mit hohen malerischen Anforderungen. Aber wenn wir von Inhalten der Malerei von Ellen Heinemann reden, geht es selbst wenn es sich um eine Arbeit mit dem Titel „The Last Supper“ handelt, nicht um Ikonographie, nicht um Inhalte, die sich im Rahmen eines Bildes interpretationsfähig etablieren, sondern um Verständnisse, die in die Welt hinauswollen. Um das nachvollziehbar zu machen, zeige ich drei Schritte im Werk von Ellen Heinemann auf. 1984 entsteht eine dreiteilige Arbeit mit Malerei auf der Stoffbespannung von Feldbetten. In einer alle Werkanalyse auslassenden interpretatorischen Wahrnehmung setzt sich die Malerei sehr strikt mit Flächenaufteilungen auseinander und sieht am Ende doch auch so aus wie das Muster, das Verbände und Heilversuche auf einem sehr verletzten Körper hinterlassen. An diesem Werk lassen sich sehr gut zwei durchgängige Prinzipien der künstlerischen Arbeit von Ellen Heinemann verdeutlichen. Die ‚abstrakten‘ Gesetzmäßigkeiten, Farbbeziehungen, Flächenverhältnisse werden sehr streng etabliert und durchgehalten. Die innerbildlichen Logiken grenzen sich jedoch nicht vom gesellschaftlichen und politischen Leben ab, sondern bleiben ihm gegenüber offen.

Es kommt also nicht darauf an, die Inhalte in die Bilder hineinzuziehen, sondern sie von ihnen auszuschicken. Das heißt, sich und die Bilder einzumischen. So geschehen 1998 während der Wahlkampfphase im Bremer Stadtteil Schwachhausen, wo Heinemann Bilder auf üblichen Wahlplakatträgern im öffentlichen Raum installiert hat. Das geschah im Rahmen des Projektes „Topoi – Kunst entlang der Schwachhauser Heerstraße“. Das war eine Einmischung in die stereotype Abfolge von Wahlplakaten. Es handelte sich ja nicht um Entlarvungsästhetik von Klaus Staeck und war um so provozierender. Die Tafeln wurden Ziel von Zerstörungen. Die politischen Muster ertrugen die künstlerischen nicht. Es wurde also sehr wohl begriffen, was die voneinander unterscheidet. Hier handelt

es sich um ein Machtverhältnis. Die politischen Muster schlagen die künstlerischen immer. Die künstlerischen Muster unterscheiden sich qualitativ von den politischen, deshalb muss die Politik sie bekämpfen und vernichten.

1993/94 hat Ellen Heinemann im Auftrag der Senatorischen Behörde für Kultur und Ausländerintegration eine Arbeit im Gebäude GW2 (Geisteswissenschaften) der Universität Bremen realisiert. Das Projekt, in dessen Rahmen diese Arbeit entstand, hieß „An einem anderen Ort“. Wenn man den Titel des Projektes in Beziehung setzt zu dem Namen der Behörde, die den Auftrag erteilt hat – Helga Trüpel (Bündnis 90 / Die Grünen) war damals Bremer Senatorin –, dann kann man doch nur so denken, dass die Behörde für Kultur und Ausländerintegration sich den anderen Ort als einen vorstellt, der zwar anders aber nicht fremd ist. Das Andere will man ja immer kennen lernen. Wenn wir auf heutige Verhältnisse schauen, wissen wir, dass diese Verbalersetzung von Fremdem und Anderem nicht nur nichts genützt hat, sondern wahrscheinlich katastrophal verblendend und die sozialen Probleme plattwälzend gewirkt hat. Auf eine wohl tragisch zu nennende Art ist die Arbeit von Ellen Heinemann an dem gegebenen Ort nicht nur als anders, sondern als so fremd erschienen, dass sie im Zuge von Umbaumaßnahmen von GW2 entfernt wurde und nur mit Mühe, wenngleich beschädigt, in irgendwelche Lagerräume des Landes Bremen ‚gerettet‘ werden konnte. Bei der Arbeit handelte es sich um zwei sich überschneidende, von der Decke des zentralen Treppenhauses des Geisteswissenschaftlichen Gebäudes abgehängte Leinwandtafeln. Die gegen die Fensterfront stehende, unüberschnittene blaue Tafel zeigte im Zentrum eine in ein kleines Quadrat eingeschriebene, inselartige Form als ein Ruhepunkt für das Auge in dem Überangebot architektonischer Information des Gebäudes GW2. Die Arbeit ist doppelteilig. Hinter der schon erwähnten blauen Tafel erschien eine versetzte gelbe, die – in frontaler Ansicht – dem blauen Quadrat einen gelb angelegten Winkel verpasste. Im Rahmen der beliebig funktional-ästhetischen Architektur erfüllte die Arbeit eine bedeutende formale und inhaltliche Funktion. Sie las der Architektur von GW2 die von dem Gebäude selbst postulierten aber nicht erfüllten Leviten. Da die Arbeit entfernt worden ist, ist nur noch an Fotografien überprüfbar, wie sie hätte wahrgenommen werden können. Sie befand sich dort in unmittelbarer Nähe und Blickbeziehung zu einer anderen Arbeit, einer Wandmalerei von einem anderen Künstler, die in realistischer Manier den Wettlauf von Studenten nach lukrativen Wissenschaftspfründen zu symbolisieren versuchte und die noch erhalten ist. In Ellen Heinemanns Arbeit fand die Auseinandersetzung mit dem Ort und dem umgebenden Raum auf ganz andere Weise, nicht inhaltistisch, statt. Die Platzanweisung erfolgte hier in einem sehr komplexen und verwirrenden architektonischem und sozialem Umfeld. Eine besondere Pointe als Platzhalterin erhielt sie durch die Nachbarschaft von zwei miteinander konkurrierenden Farbleitsystemen des Gebäudes GW2, einem technischen und einem inhaltlich-organisatorischen. Studenten auf der Suche nach den rot symbolisierten Räumen des Fachbereichs Ästhetik und Kommunikation hätten leicht im Keller landen können, wenn sie

den ebenfalls rot markierten, wärmeführenden Leitungen des Belüftungs- und Heizungssystems gefolgt wären. Nicht nur dagegen setzte die Arbeit von Heinemann einen klar definierten Kontrapunkt.

Für die Universität Bremen wäre die Entfernung der Arbeit von Ellen Heinemann dann ein Verlust, wenn im Gebäude Geisteswissenschaften, also am Ort und in den Lehrveranstaltungen, würde verstanden werden können, dass die Erkenntnispräzisierungen, die nicht nur die Wissenschaft, sondern auch die Kunst bewerkstelligen können, essentielles Element der wissenschaftlichen Ausbildung und sein muss.

An zwei Abbildungen in diesem Katalog wird besonders deutlich, wie räumlich und körperlich präsent die Farben von der Künstlerin gesetzt werden. Das eine Foto zeigt die Künstlerin mit einer Arbeit von 1988, senkrecht an ihren Rücken gelehnt. Dass bei den meisten Bildern von Heinemann die Kanten der Leinwände bemalt sind oder besser, sich die Malerei der Schauseite auf die Kanten fortsetzt, wird hier besonders sinnfällig. Das Verhältnis von Bild und Körper ist wie das von Bogen und Sehne aber auch eines wie von Maß und Gemessenem. Auf dem anderen Foto sehen wir die Künstlerin mit dem waagerecht gehaltenen „Wanderstab“ von 1988 einen großen ‚überspringenden‘ Schritt machen auf einer historischen Steinanordnung (Hünengrab), wie sie sich zahlreich im weiteren Umland Bremens finden. Man kann dieses Bild auch als einen Beleg dafür lesen, wie wenig die Platzanweisungen für Farben in den künstlerischen Arbeiten von Heinemann konstruktivistischen Prinzipien folgen, wenn man das nicht sowieso schon erkannt hätte. Die Platzanweisungen liegen vielmehr im Strom von Farbbewegungen in die Bilder hinein und aus den Bildern heraus.

Man würde das den in Ölfarbe gehaltenen, in langwierigen Malprozessen angelegten Tafelbildern der letzten Jahre vielleicht nicht ohne weiteres abgelesen haben. Aber der folgende Text von Hanne Zech macht darauf aufmerksam, wie viel Farbbewegung – in die Tiefe und aus der Tiefe, aus dem Raum in die Fläche und aus der Fläche in den Raum – auch bei diesen Werken wirksam ist. Die großflächigen Tafelbilder atmen ruhiger als frühere Arbeiten, doch sind auch sie nicht statisch, sondern dynamisch, wenngleich gedehnter. Mehr Zeit zum Ein- und Aussteigen bei den Haltestellen der Farben.

Hanne Zech

Felder

... so verwandeln sie sich in der
Bewegung:
vom Kommen zum Gehen
in der Ausdehnung: von innen nach
außen,
in der Gruppierung: vom zusammen
zum getrennt,
im Volumen vom voll zum leer,
oder umgekehrt.
All dies, um erweiterte Beweglichkeit
zu zeigen.

Joseph Albers[1]

Die 80er und 90er Jahre

Die Aussage von Joseph Albers steht in Bezug zu seinen frühen konstruktiven Arbeiten und ihrer Wirkungsintention auf die Wahrnehmung durch den Betrachter. Sie betrifft in gewisser Weise auch das Grundthema der Arbeiten von Ellen Heinemann, da sie in ihren Arbeiten auf die Erfahrungen der Wirkung konstruktiver Formulierungen zurück greift, ohne ihr Werk selbst im eigentlich Sinn als ein Konstruktives zu verstehen.

Bis vor wenigen Jahren verfolgte Ellen Heinemann seit etwa Mitte der 1980er Jahre ein bildnerisches Konzept, dessen Grundthema die Variation von und in Farbfeldern auf unterschiedlichen und meist mehrteiligen Bildträgern ist. Die Bildträger sind in der Regel in mehrere Farbfelder geteilt. Es überwiegen kräftige Farbtöne des Rot, Blau, Grün und Gelb. Die Farbfelder sind entweder monochrom, oder aber mit Streifen oder ‚wolkenförmigen' organischen Mustern über die gesamte Fläche bemalt.

Wenn man ihr künstlerisches Konzept allgemein formulieren möchte, so behandelt sie in ihrem Werk einerseits Fragen nach Figur und Grund, Symmetrie, Rhythmus, Teilung im Zusammenhang mit der Interaktion von Farben. Zum anderen werden durch die unterschiedlichen Bildträger, wie Leinwände, Stäbe, Rundhölzer, Farbflächen und Formen bis an die Grenzen des Plastischen ausgelotet. Dies geschieht nicht nur bei den Holzstäben, die per se schon dem Plastischen zugeordnet werden können, sondern auch bei den Leinwänden durch die Bemalung der Bildkanten, die so den Objektcharakter ins Spiel bringen. Zum Dritten bezieht Ellen Heinemann durch die Mehrteiligkeit der Arbeiten, die mit Zwischenräumen gehängt werden, oder wie die Stäbe an der Wand lehnen – den architektonischen Raum in das Verständnis des Bildganzen ein.

In den letzten Jahren hat sich das Werk von Ellen Heinemann verändert. Ihre Bilder haben sich von der Vielteiligkeit, dem Objektcharakter und den Mustern getrennt. Auf den rechteckigen Leinwänden mittleren Formates ist ein großes, nach oben gestelltes Quadrat zu sehen. Von der Dispersionsfarbe auf

Nessel mit ihrem matten Charakter ist sie zu Ölfarbe auf Leinwand und damit zu der Betonung einer glänzenden Oberfläche übergegangen. Die Farbigkeit wird reduziert auf zwei zumeist ähnliche Farben.

Rhythmus in den Werken der 80er und 90er Jahre.

Durch das Nebeneinanderstellen aber auch das Vertauschen der verschiedenen Farbfelder sowie der Farbigkeiten und Muster sowohl innerhalb eines Bildes – oder wie bei mehrteiligen Arbeiten auf den verschiedenen Bildern – wird durch Wiederholungen und Variationen so etwas wie ein Verbindungsnetz verschiedener Richtungskräfte in den Bildräumen und im Bildganzen erzeugt.

Ein wichtiger Faktor für diese Wirkung ist das Bildformat. Auffällig ist, dass Ellen Heinemann meist mit dem Quadrat oder einem extrem schmalen Hochformat arbeitet, das wiederum in einzelne Bildsegmente geteilt wird. Bisweilen hat sie auch mit einer Kombination von Quadrat und Hochformat gearbeitet.

Die Quadrate selbst sind nie in weitere Felder unterteilt, und erlauben somit eine Einschätzung der Wirkung von Farben, Grund, Figur und Richtungskräften. Das mit seiner glatten Oberfläche an sich richtungslose Quadrat – wie es bei den monochromen Quadraten deutlich zu sehen ist – erzeugt, sobald eine Figur darauf ist, in Kombination mit der Farbe, auf jedem Segment verschiedene Richtungskräfte. Sie bewirken ein Wechselspiel zwischen Figur und Grund. Die hellen und dunkeln, warmen und kalten Farben lassen entweder Figur oder Grund in den Vordergrund treten und erzeugen in ihrer Wahrnehmungswirkung eine Bewegung von innen nach außen, bzw. von außen nach innen.

Der Rhythmus jedoch ist nicht nur von der Figur im Bild bestimmt. Das Format des Bildes unterstützt stark die Wahrnehmung der Richtungskräfte. Bei den schmalen Hochformaten arbeiten sowohl Einzelfelder, wie auch die darauf befindlichen Muster in unterschiedlicher Intensität gegen die Kräfte des Formats. Diese Gegenkräfte suggerieren ein Dehnen und Zusammenziehen nach außen oder innen. Bei den horizontalen Streifen wird nicht nur durch die Richtung der Streifen ein Gegengewicht zu dem Hochformat gesetzt, sondern die Streifen selbst, erzeugen in dem Wechsel von hellen und dunklen, von warmen und kalten Farben eine Art wellenförmiger Bewegung von hinten nach vorne.

Die suggerierte Bewegung oder der Rhythmus entsteht also einerseits durch den Wechsel von verschieden großen monochromen und gemusterten Farbflächen. Zum anderen entsteht Bewegung innerhalb der Farbfelder durch Figur und Grund und zum dritten durch die Teilung des Bildganzen in Felder, ihre Gegenüberstellung und Variation bei Mehrteiligkeit, was wie ein Vertauschen des Inhalts der Bildräume wirkt. Hinzu kommt die Wirkung der Farbe selbst, sowohl ihre räumliche wie auch

die durch die Farbmenge bestimmte Gewichtung als schwere oder leichte Masse.

Was auf den ersten Blick sehr einfach erscheint, ist in Wirklichkeit ein komplexes System der Form- und Farbwirkungen.

Mit einer derartigen Konzeption greift Ellen Heinemann in ihrem malerischen Werk auf die Erfahrungen der Farbfeldmalerei der 60er Jahre zurück, ohne dass es sich auf diese reduzieren ließe. Sie entwickelt diese für sich weiter. Sie behält ein rationales Konzept der Form- und Farbwirkung ebenso wie die glatten Farbflächen und eine Betonung des Objekthaften. Sie ergänzt es durch explizite Setzungen, durch Spuren des Malinstrumentes.

Formbildung

Bei dem Betrachten der meisten Bilder von Ellen Heinemann kann man feststellen, dass sie sich im Wesentlichen auf zwei Formen der Figur beschränkt. Zum einen sind es horizontale Streifen, die der Breite des verwendeten Pinsels entsprechen und nicht scharf voneinander getrennt sind. Dieser Figur gegenüber steht eine runde, organische, man könnte fast sagen wolkenartige Form, die durch das zwei- oder dreimalige Drehen des Pinsels um seine eigene Achse entsteht. In beiden Figuren entsteht Form aus der sichtbaren Bewegung des Malinstrumentes. Damit unterscheidet sie sich zum Beispiel von gestischer Malerei, in der zwar auch die Pinselspuren sichtbar sind, jedoch die Bewegung des Körpers und der Hand im Vordergrund stehen.

Für Ellen Heinemann gilt: Das Instrument gestaltet Form und Figur.

Auch Niele Toroni hat das Malinstrument – eine kurze Spur des Pinsels der Größe 50 – in den Vordergrund gestellt. Im Vergleich beider Künstler kann man konstatieren: Die Form entsteht durch die Bewegung des Pinsels und sie ist Setzung. Niele Toroni aber macht diese Setzungen im architektonischen Raum, sie haben den immer gleichen Abstand und dienen so der Erweiterung des malerischen Aktionsfeldes und der Veränderung der Wahrnehmung des Raumes mittels solcher Aktionsfelder. Ellen Heinemann dagegen geht es um die formbildende Setzung des Pinsels im Bildraum und der Beziehung der Bildräume zueinander. Ihre Setzungen drücken nicht Gleichförmigkeit und Maß, sondern Ähnlichkeit aus.

Hinzu kommt weiterhin, dass bei einer großen Ähnlichkeit der Form – durch die verschiedenen Farbigkeiten – Variation und Kontrast eine größere Rolle spielen. Damit erreicht sie – auch wenn die Formen in immer gleicher Art und Weise entstehen – eine große Vielfalt in der Wahrnehmung eben dieser Formen. Erschien die runde Form zum Beispiel auf einem Bild als Figur, nimmt man sie in einer anderen Farbkonstellation als Grund wahr. Manchmal oszillieren Figur und Grund in der Wahrnehmung sogar auf ein und demselben Bild – aber in verschiedenen Feldern –

im Wechsel. Hinzu kommt die Beeinflussung durch die benachbarten Felder und ihre Form und Farbigkeit, die Trennung oder Zusammengehörigkeit formulieren können.

Positionen

Die Figur auf Ellen Heinmanns Bildern erinnert sehr stark an ornamentale Muster durch ihre Verwendung von Symmetrien, Wiederholungen, Teilungen. Auch damit knüpft sie an minimalistische Traditionen an. Durch eine klar nach zu vollziehende Teilung und Beziehung der Bildteile zueinander wird der Blick auf das Bildgeschehen und die Variation der Bildräume zueinander gelenkt. Ein rotes Quadrat steht erst einmal nur für sich selbst, es ist mit keiner von außen kommenden Bedeutung aufgeladen. Doch wenn es sich einmal oben, ein anderes Mal ganz unten auf einem Hochformat befindet, wird es durch seinen Platz mit Bedeutung aufgeladen. Es erscheint einmal als ein Kommen, ein anderes Mal als ein Gehen, obwohl jedes Quadrat nur sich selbst repräsentiert. Auch das ‚Gewicht' der Präsenz verändert sich. Betrachtet man zum Beispiel ein monochromes gelbes und ein blaugrün gestreiftes Quadrat in dem oberen Teil von zwei schmalen Hochformaten. Ihre Präsenz erscheint grundsätzlich verschieden. Das gelbe scheint zu gehen, das dunkel gestreifte bleibt stehen.

In einer Reihe von größeren quadratischen Bildern hat sich Ellen Heinemann darauf ‚beschränkt', die runden Muster auf der Fläche gleichmäßig zu verteilen. Die Farbwerte sind ähnlich, unterscheiden sich meist nur in der Helligkeit. Die hellen Formen auf dunklerem Grund treten plastisch hervor. Der Pinsel hat die Farbe zur Seite geschoben und an den Rändern aufgewölbt. Hervor tritt bei diesen Arbeiten auch die Wirkung der unterschiedlichen Materialität der Farbmasse. Ans Licht gebracht werden die aufgewölbten Kanten, durch die das Muster nicht nur eine eigene Farbigkeit sondern auch ein größere Objekthaftigkeit bekommt.

Die neue Werkphase

In den vergangenen Jahren hat sich das bildnerische Thema von Ellen Heinemann verändert. Auf rechteckigen Leinwänden mittleren Formats befindet sich – nach oben gerückt – ein Quadrat. Es gibt keine Muster mehr, nur noch zwei monochrome Flächen, die zueinander in Beziehung stehen. Diese neuen Bilder sind kein ‚hommage to a square'. Ellen Heinemanns Bilder sind vielmehr ein Bild im Bild, genauer ein quadratisches Feld in einem umgebenden Feld.

Die für diese Bilder verwendeten Ölfarben erzeugen eine sehr glatte Oberfläche – es ist keine Spur des Pinsels mehr zu sehen – und die Binnenform wird durch Abkleben bei dem Farbauftrag scharf von der umgebenden Fläche getrennt. Binnenfeld und Außenform sind in benachbarten Farbtönen – wie zwei verschiedenen Gelbtönen – gemalt.

Die in mehreren Schichten aufgetragene Farbe erreicht eine

Tiefenwirkung und läßt zugleich auf ihrer Oberfläche Veränderungen durch das Tageslicht zu. Es entsteht in diesen Bildern der Eindruck eines meditativen Bildraumes, der den Betrachter in sein Zentrum zieht. Die Wirkung zweier Bildräume sind das eigentliche Thema dieser neuen Bilder.

Mit dem Thema des Verhältnisses zweier monochromer Flächen zueinander als Innen und Außen, als Formulierung von Grenzflächen, greift Ellen Heinemann eine Bildtradition auf, in der die Farbfelder nicht mehr allein in ihrer materiellen Präsenz wahrgenommen werden, sondern eine Botschaft vermitteln. Sie repräsentieren das Bild als Möglichkeit der Farbwirkungen und ihrer emotionalen wie geistigen Wirkung auf den Betrachter.

1) In: Joseph Albers: Eine Retrospektive.
Köln, Dumont 1988, S.69

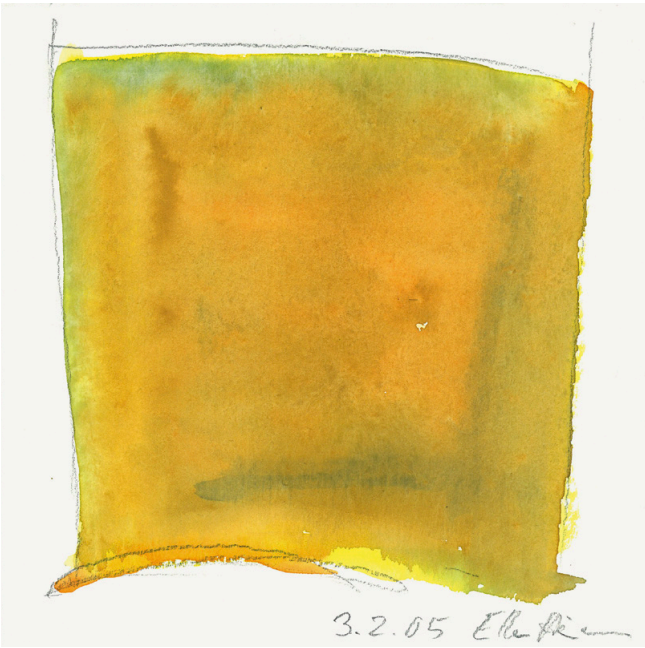
Wechselschritt 2003, 200 cm x 20 cm, Öl auf Leinwand

ohne Titel 2006, 100 cm x 100 cm, Öl auf Leinwand

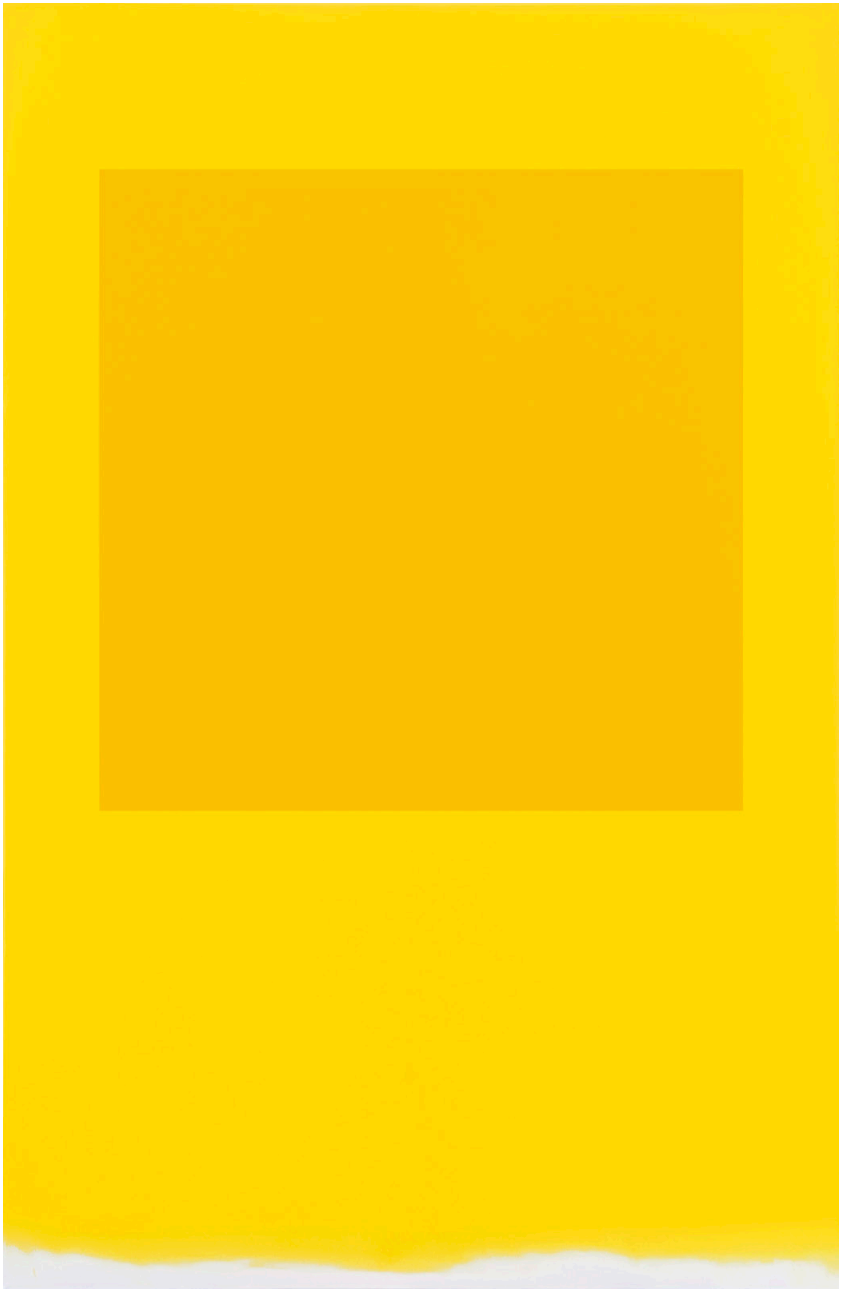
ohne Titel 2006, 200 cm x 20 cm, Öl auf Leinwand

ohne Titel 1999/2005, 200 cm x 20 cm, Öl auf Leinwand

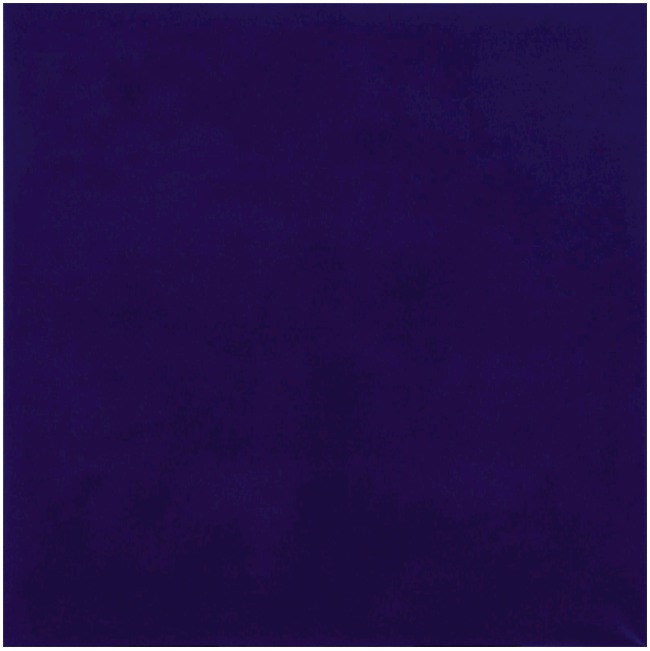
Malewitsch / Mondrian 2005, 200 cm x 200 cm, Öl auf Leinwand



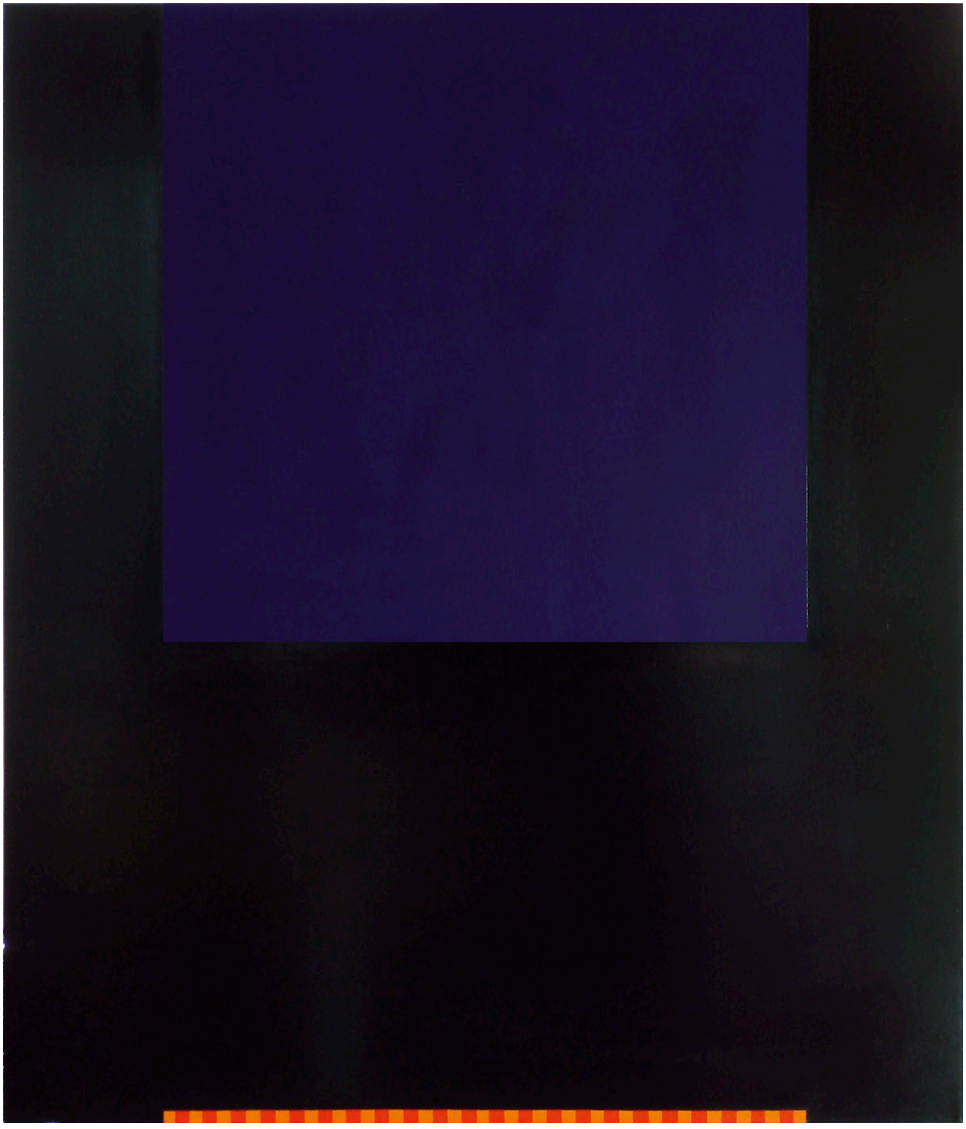
OHNE TITEL 2005, 20 cm x 20 cm, Aquarell / Graphit auf Bütten



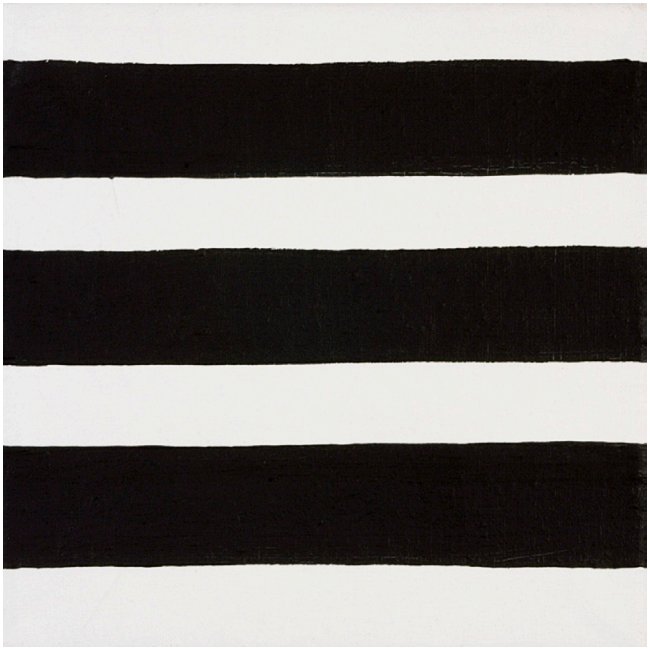
ohne Titel 2005, 200 cm x 130 cm, Öl auf Leinwand



ohne Titel 2005, 100 cm x 100 cm, Öl auf Leinwand



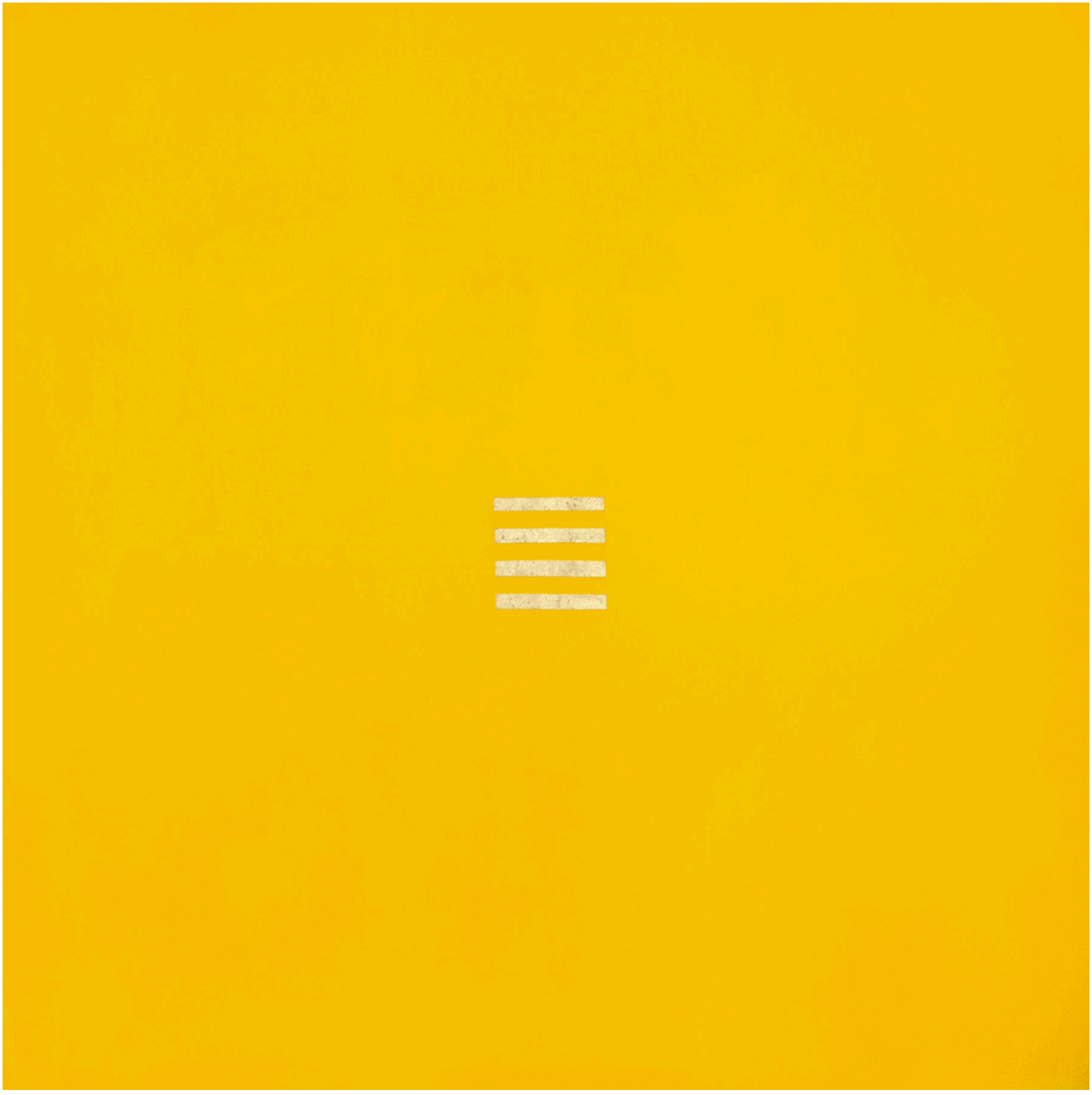
ohne Titel 1999/2005, 175 cm x 150 cm, Öl auf Leinwand



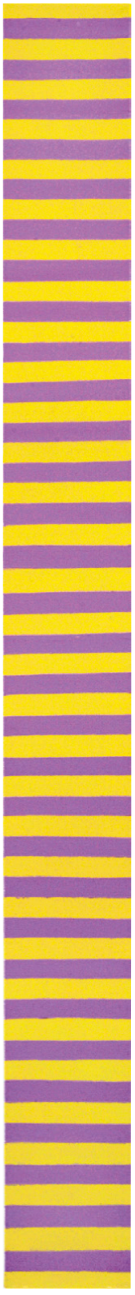
Sieg über die Sonne? 2003, 20 cm x 20 cm, Öl auf Leinwand

Die Sammlung 1978 bis … immer noch, Readymades

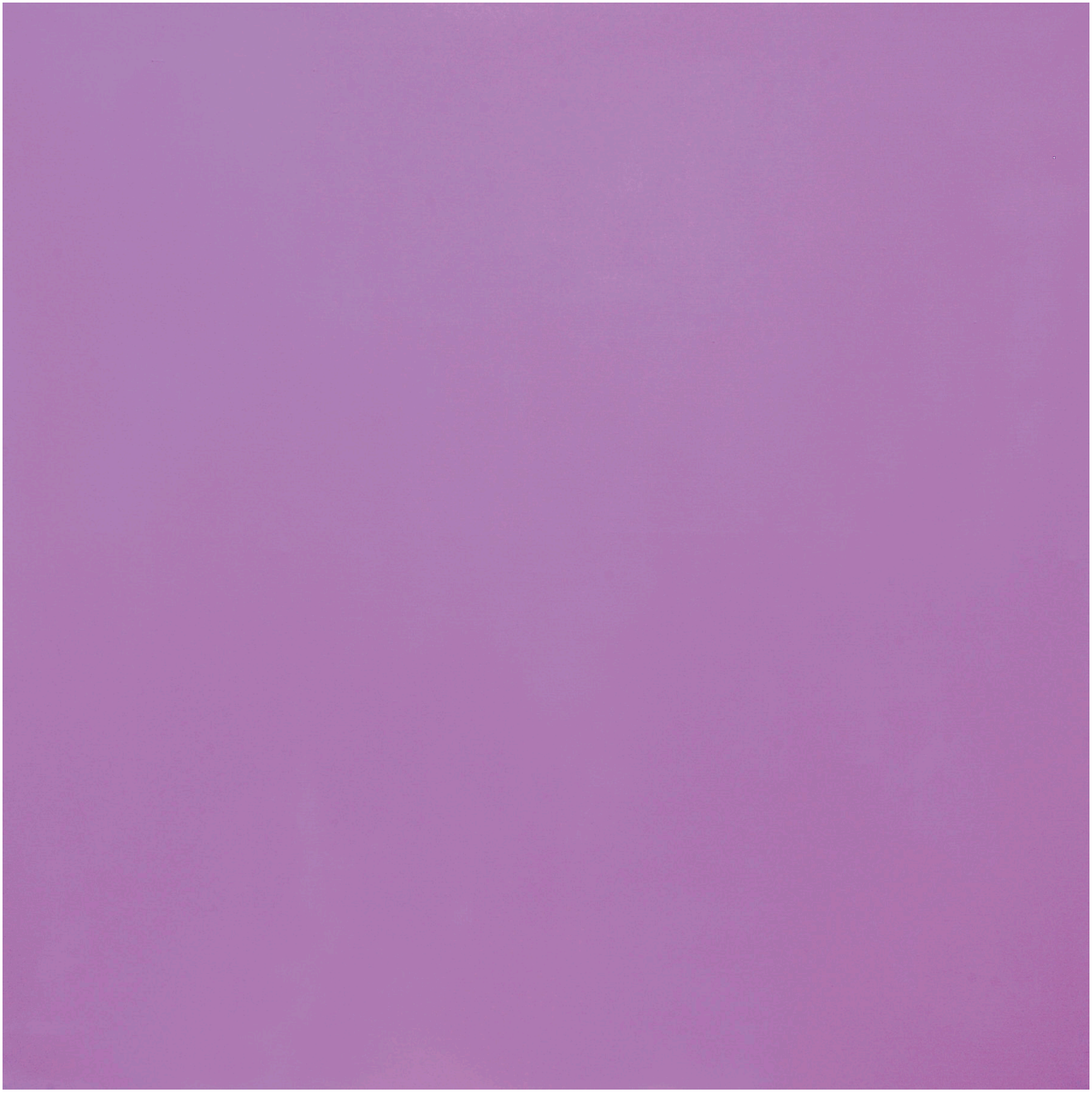
Pieta 1998, DIN A4, Graphit auf Papier



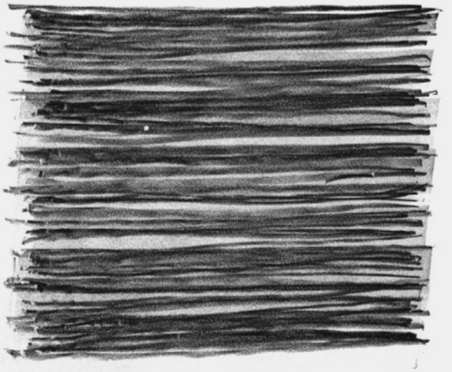
Die Torheit der Predigt … 2003, 200 cm x 200 cm, Öl / Gold auf Leinwand



Queen Elizabeth oder Gefühlsecht 2003, 200 cm x 20 cm, Öl auf Leinwand

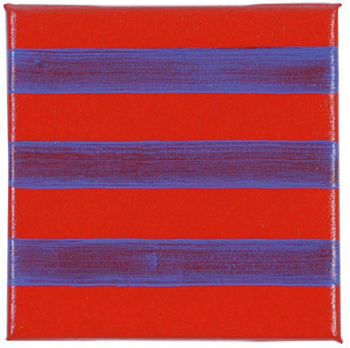


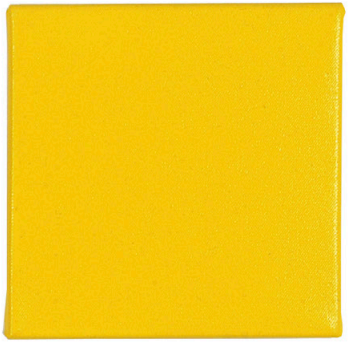
ohne Titel 2003, 200 cm x 200 cm, Öl auf Leinwand



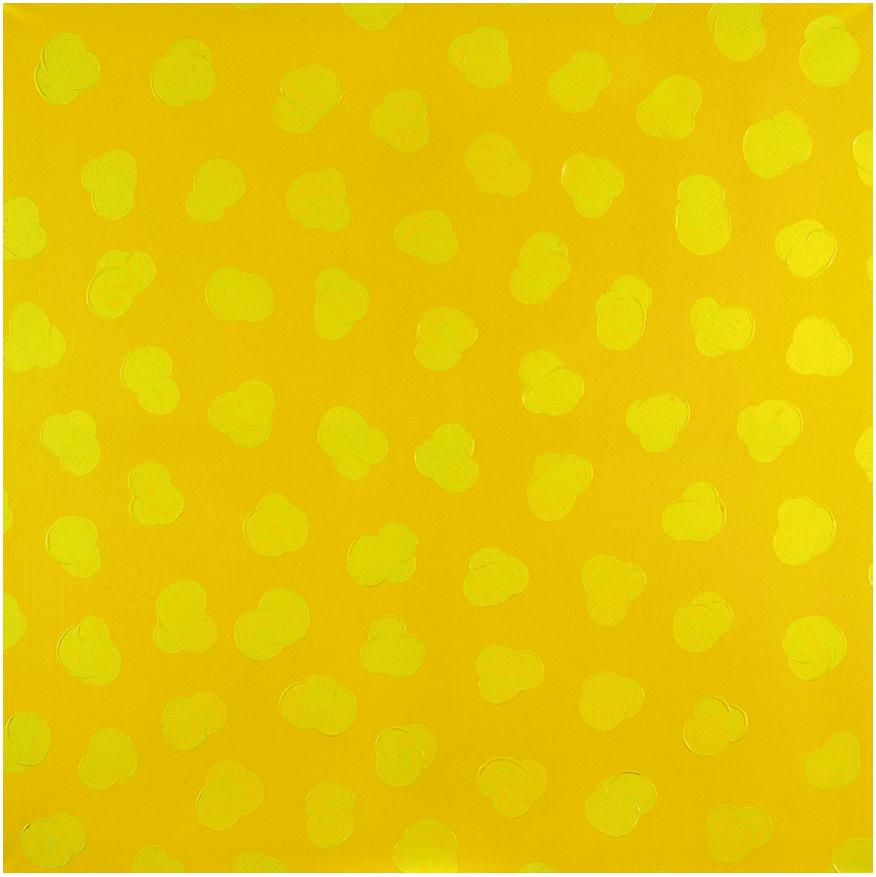
2/2 Elke Weise — 10.8.2001

OHNE TITEL 2001, 60 cm x 42 cm, Lithographie 2/2

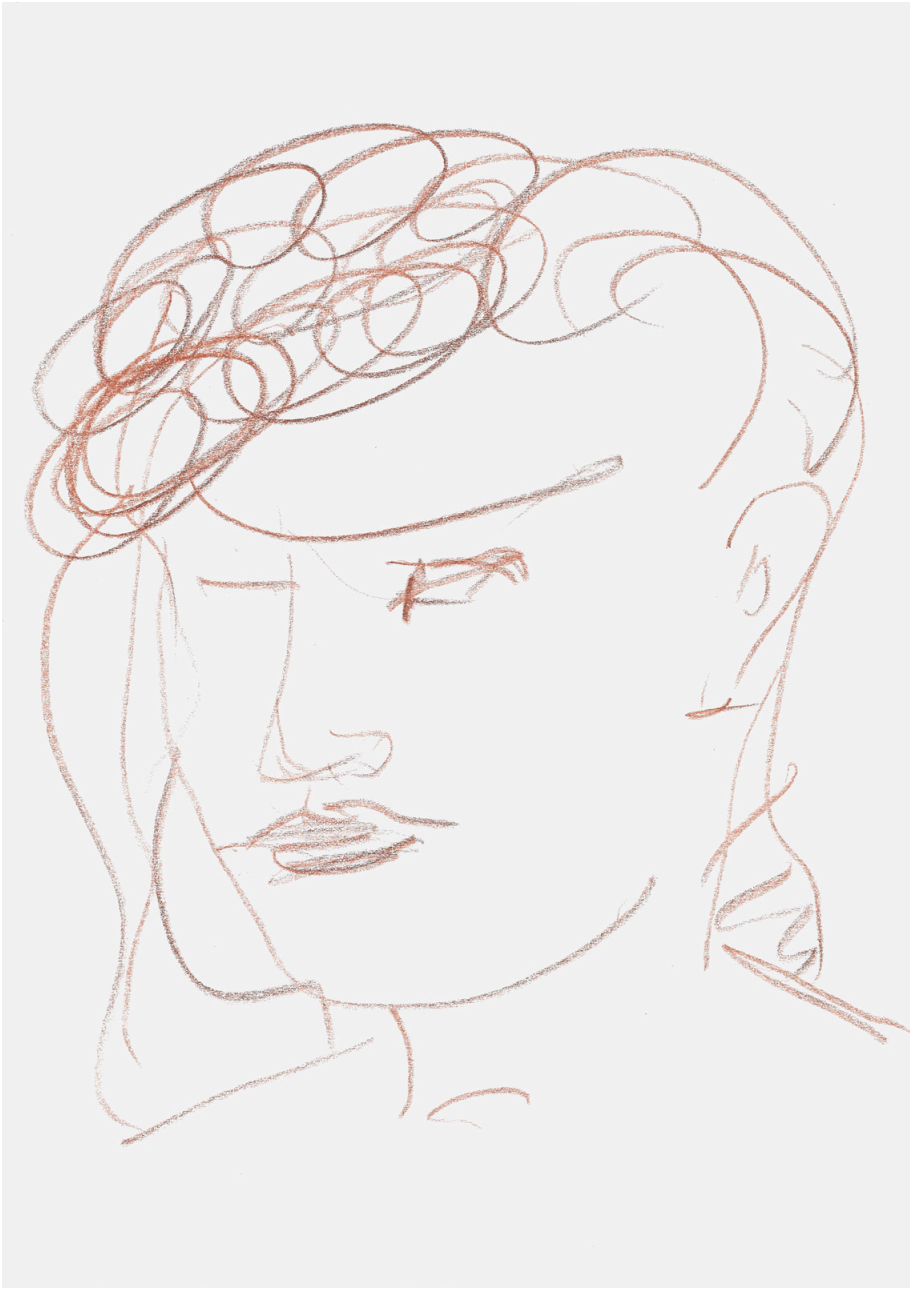




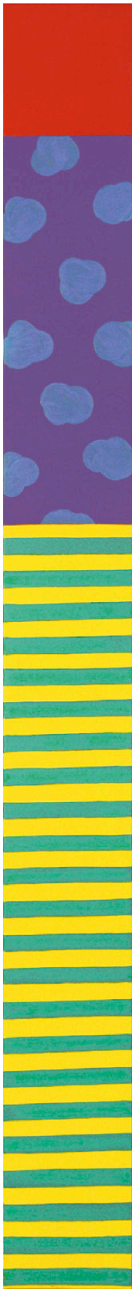
OHNE TITEL 2001, 3 (20 cm x 20 cm), Öl auf Leinwand



ohne Titel 1999, 100 cm x 100 cm, Öl auf Leinwand

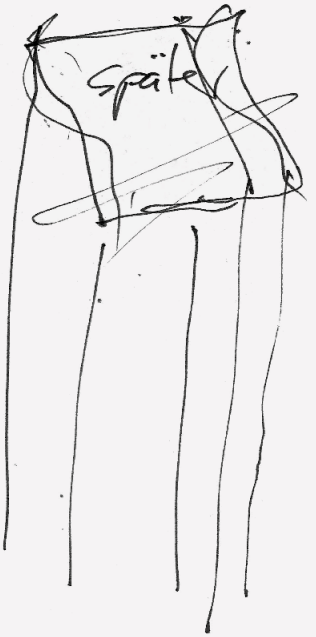


ohne Titel 1998, DIN A4, Rötel auf Papier

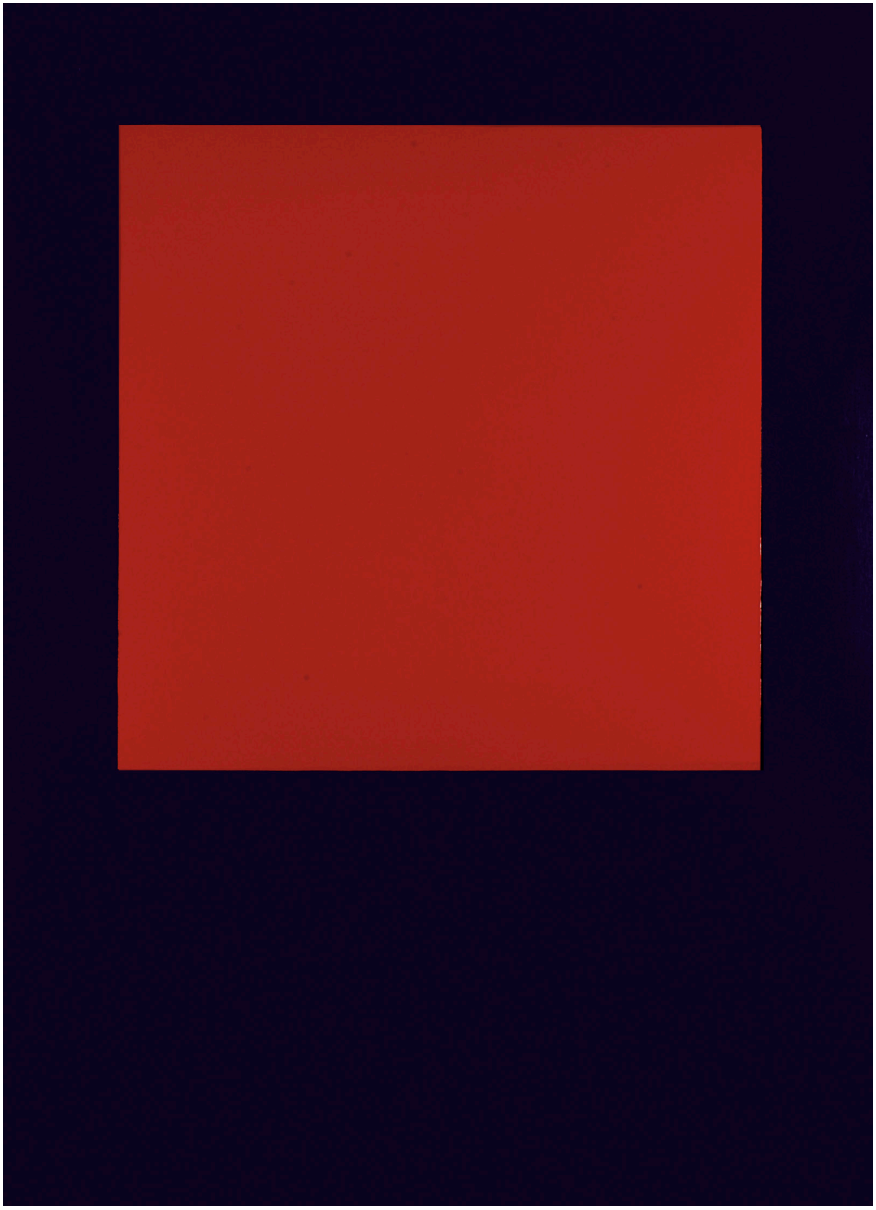


ohne Titel 1999, 200 cm x 20 cm, Öl auf Leinwand

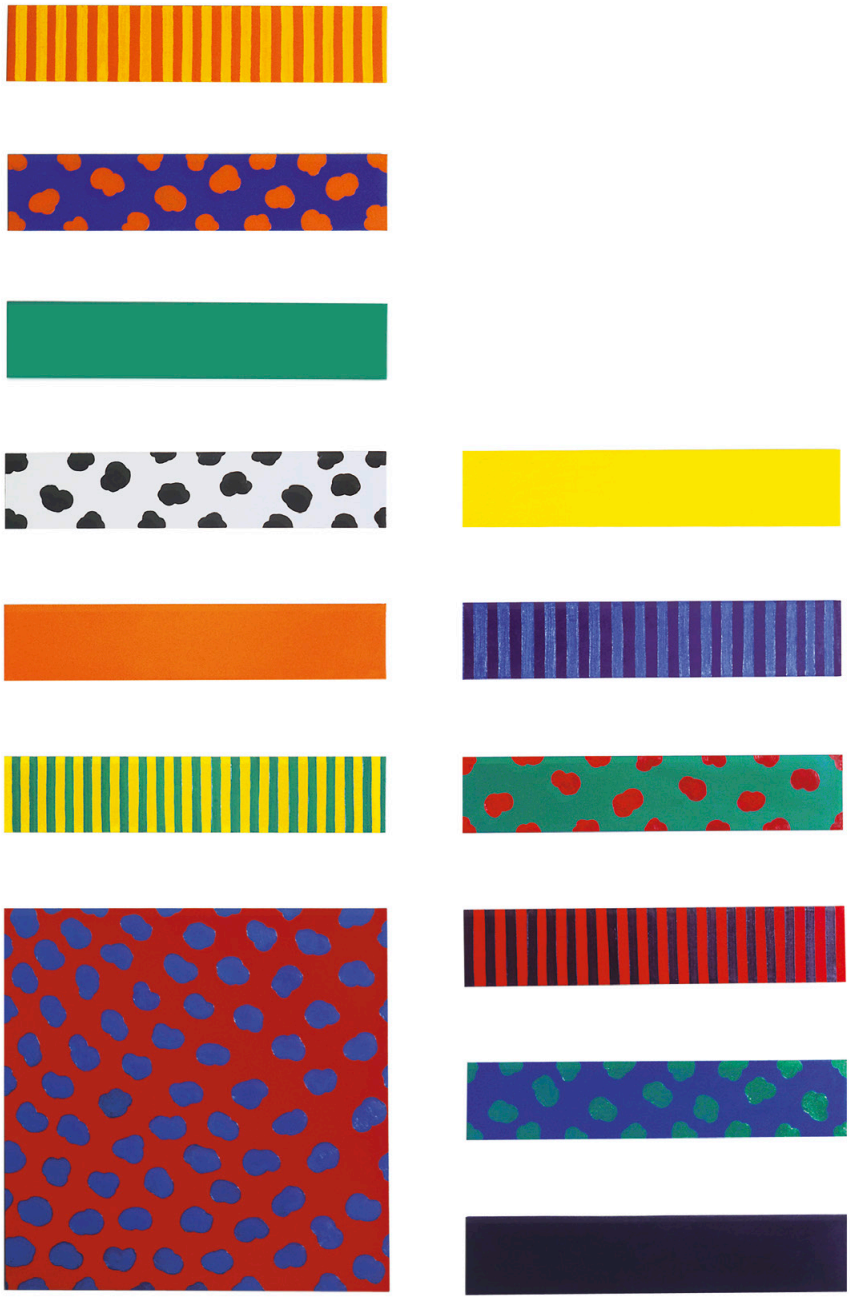
ohne Titel 1998, DIN A4, Graphit auf Papier



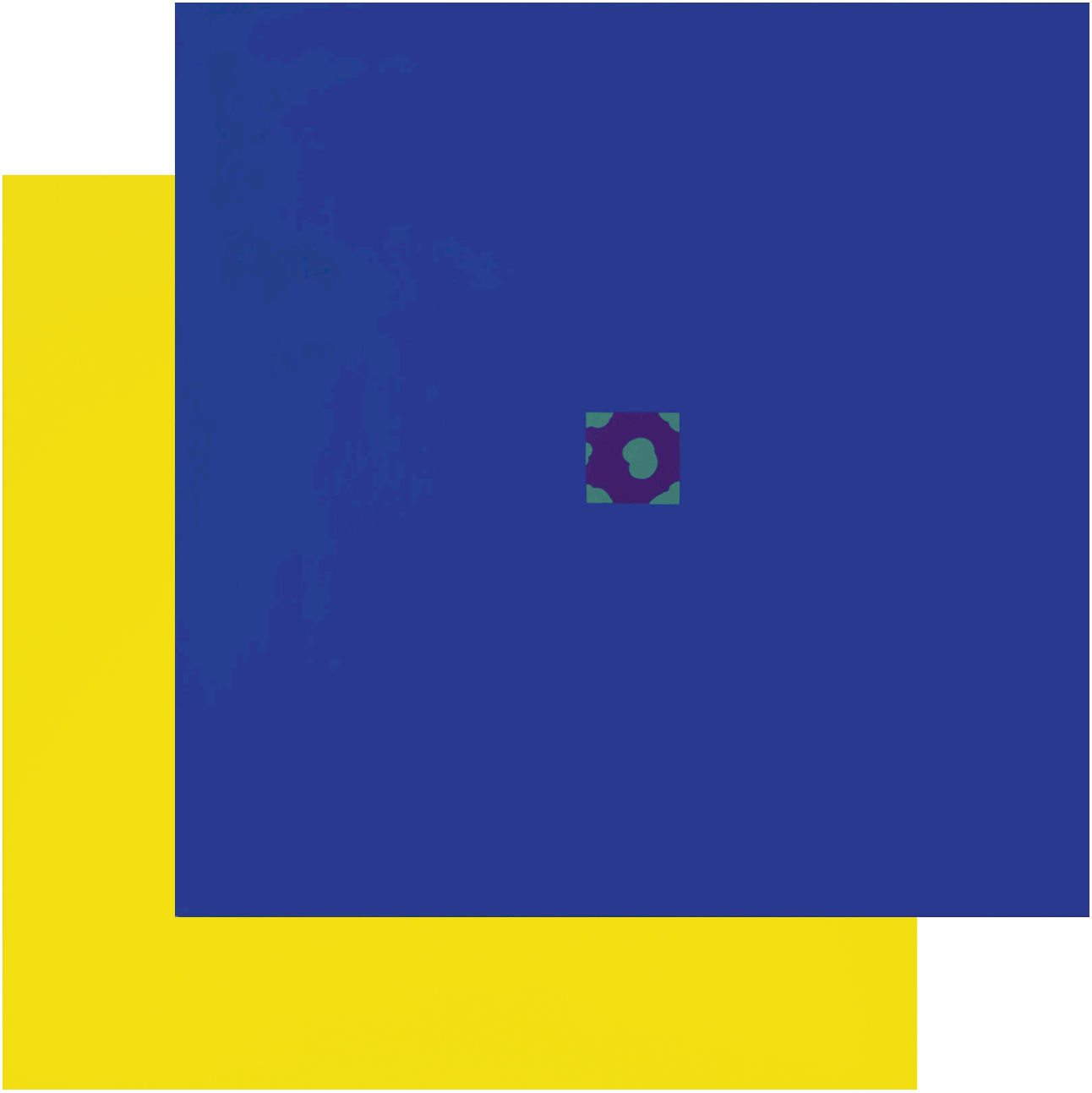
Entwurf für Skulptur 1994, DIN A4, Feinliner auf Papier



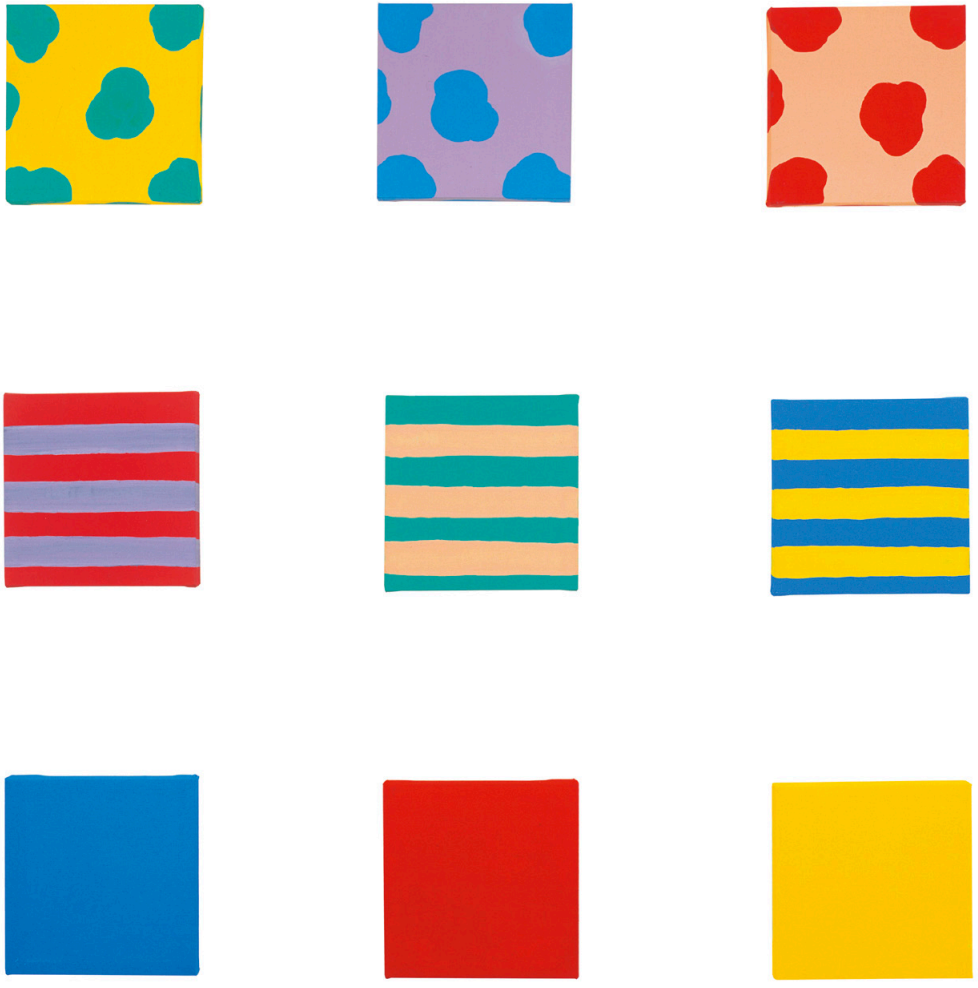
ohne Titel 1996/2000, 190 cm x 140 cm, Öl auf Leinwand



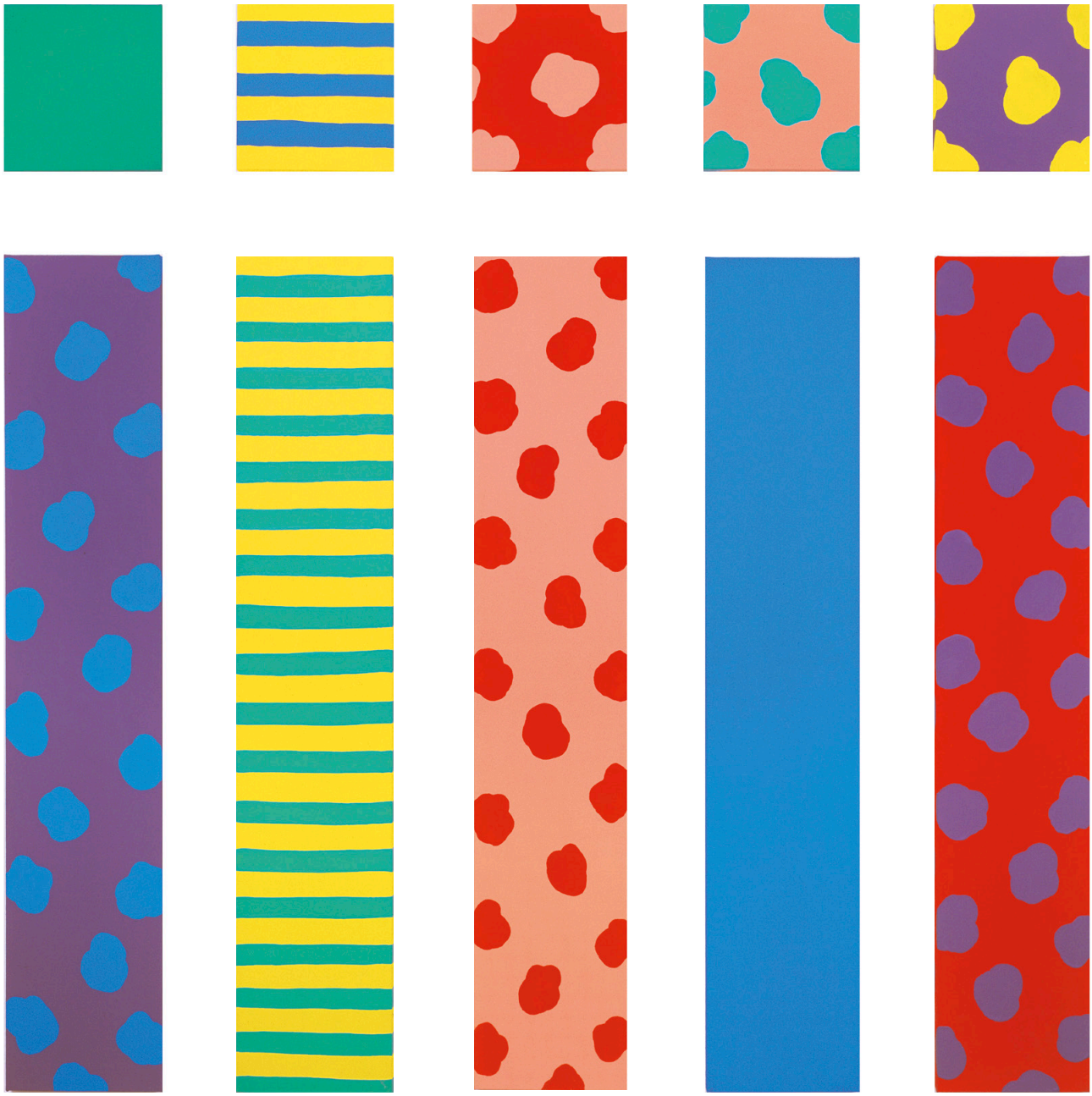
Zwölf und Eins 1993/94, ges. 340 x 220 cm, Öl auf Leinwand



Foyer Geisteswissenschaften Universität Bremen 1993/94, 4 (200 cm x 200 cm), Öl auf Leinwand



9 1992, 9 (20 cm x 20 cm), Dispersion auf Nessel



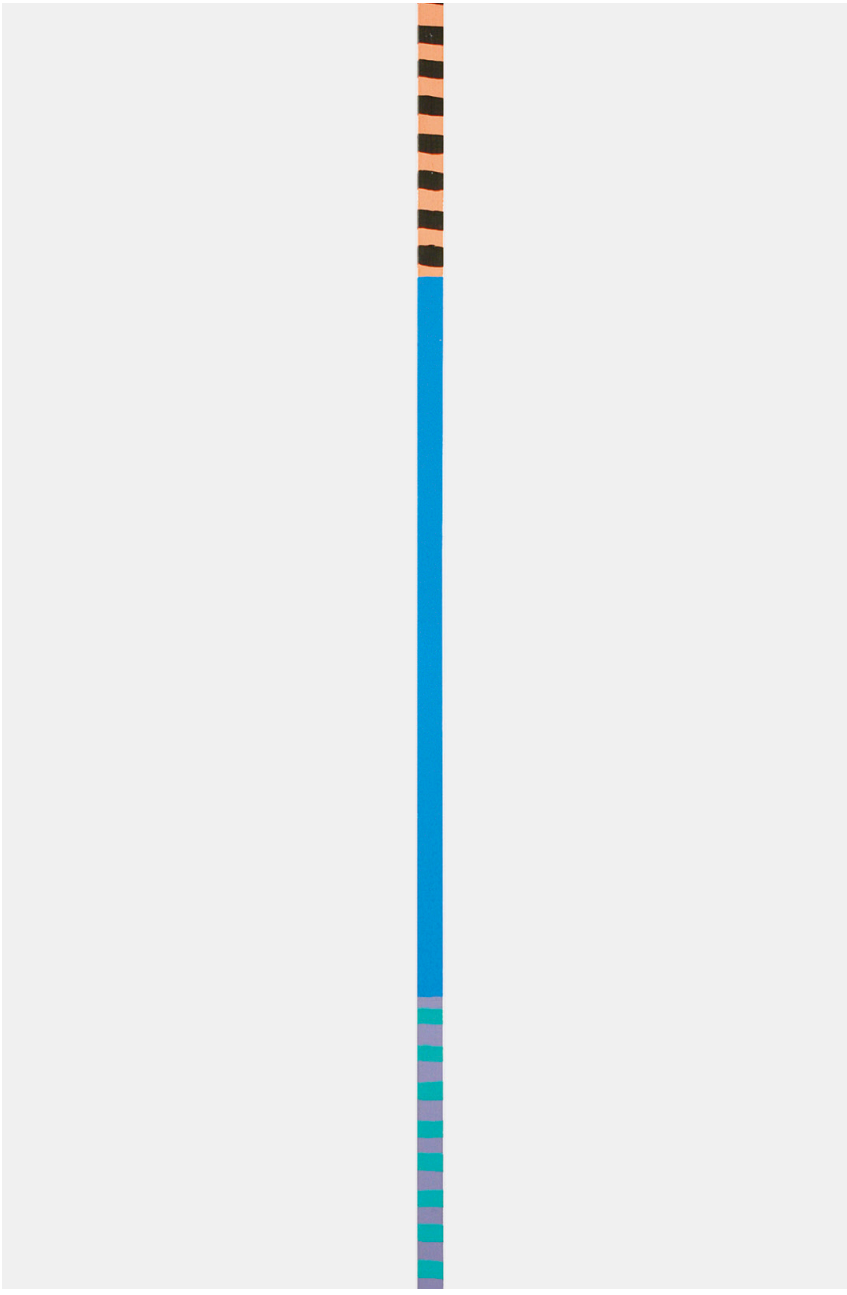
Pyjama People 1992, 10-teilg 5 (20 cm x 20 cm + 100 cm x 20 cm), Dispersion auf Nessel

ohne Titel 1988, selbst mit Stele, Fotoarbeit

OHNE TITEL 1988, 9 (20 cm x 20 cm), Dispersion auf Nessel

ohne Titel 1988, Detail, 2 (240 cm x 1,5 cm x 0,5 cm), Dispersion auf Holz

ohne Titel 1988, 2 (240 cm x 1,5 cm x 0,5 cm), Dispersion auf Holz



Wanderstab 1988, Detail, 240 cm x 1,5 cm x 0,5 cm, Dispersion auf Holz

Wanderstab 1988, 240 cm x 1,5 cm x 0,5 cm, Dispersion auf Holz, Fotoarbeit

Feldbetten 1984, je ca. 200 cm x 72 cm x 50 cm, Dispersion auf Objekt

ohne Titel 1984, 200 cm x 100 cm, Dispersion auf Nessel, Siebdruck

An dieser Stelle sei dem Senator für Kultur, Bremen herzlich für die Förderung des Kataloges gedankt.

Texte:
Dr. Knut Nievers
Langjähriger Leiter der Stadtgalerie Kiel
Hanne Zech
Projektleiterin ‚Global Affairs'
Ehem. Stellvertretende Direktorin des
Neuen Museum Weserburg Bremen

Reprofotografie:
Jochen Fliegner / Bremen, Lutz Poltrock / Bremen,
Volker Beinhorn / Bremen, Ellen Heinemann / Bremen
Fotografie:
Brockshaus / Bremen, G. Debove / Oldenburg

Gestaltung:
Ellen Heinemann / Bremen
DTP:
Ralph Kull / Hannover

Druck:
Geffken & Köllner / Bremen

Auflage: 400

Alle Rechte bei den Autoren

ellen-heinemann.art@freenet.de