

DER SCHLÜPFAKT

Heike Munder

«Es ist nicht nur die Vergangenheit. Vergangenheit und heute und alles – das ist eine Welt. Auch Personen von heute und gestern fallen zusammen. Das ist alles eins. Traum und Arbeit, Leben und Vergangenheit sind zusammen und ergänzen sich.»¹

Dieser Text wurde erstmals publiziert in: Heike Munder (Hg.), *Heidi Bucher*, JRP|Ringier: Zürich, 2005. S. 113-118.

Die Publikation erschien anlässlich der Ausstellung *Heidi Bucher - Mother of Pearl*, 13. November 2004 - 9. Januar 2005, Migros Museum für Gegenwartskunst, kuratiert von Heike Munder

«Warum Heidi Bucher?», ist die Frage, die Philip Ursprung in seinem Text an mich richtet. Ich würde diese Frage erweitern: «Warum Heidi Bucher heute?»

Es ist die Prozesshaftigkeit ihres Schaffens, die Skurrilität ihrer Objekte, die Verwendung eines Materials, das nicht für die Ewigkeit gemacht ist, das Werk, das aus unterschiedlichen Perspektiven gelesen werden kann, je nach Rezeptionsphase und Jahrzehnt, zudem die Leichtigkeit und die Poesie, die es entwickelt. Heidi Buchers Interesse an permanenter Metamorphose lässt viele Diskussionsansätze zu, vom Thema der Kleidung über die Architektur bis hin zur Psychologie von Räumen und Träumen. Oder vom prozesshaften Arbeiten zum Diskurs, der die Zeit der Objektivität einleitet.

Heidi Bucher lehnte sich an die schöpferische Kraft des Jugendstils an, an den Moment der Poesie, der Sinnlichkeit, aber vor allem an deren Wunsch, Kunst und Leben zu verbinden. Dies war ebenso ein Anliegen der Künstler, die in den 1970er Jahren gearbeitet haben. Alltagsgegenstände wurden zu einem wichtigen Bestandteil künstlerischer Werke. Im Vordergrund stand, das Reale, Politische, in die Welt der Kunst zu übertragen. Heidi Bucher transportierte diesen Gedanken über die Darstellung innerer Räume – als Räume des Privaten und des Häuslichen, als ihren Ort des Wirkens und des Abbildes. Sie lud das Reale mit Poesie und Glanz auf, um es der Wirklichkeit zu entheben. Der Akt der Transformation spielt bei Heidi Buchers Arbeiten eine wichtige Rolle. Als Sinnbild für ihre Arbeit steht die Libelle und ihr Schlüpfakt. Es ist das Lösen aus der Schale – ein Schlüpfakt aus dem Kokon – und der Eintritt in ein anderes Leben. Es ist eine Metamorphose. Zurück bleibt eine abgeworfene Hülle als Relikt einer alten Zeit. Das zyklische Abstreifen der Haut ist eine wunderbare Metapher für das Loslösen von der Vergangenheit. Es birgt die Möglichkeit, immer wieder neu zu beginnen, alte Gewohnheiten und Verbindungen hinter sich zu lassen und seine Geschichte selbstbestimmt zu aktualisieren. Die Libelle war aufgrund ihrer geschwungenen Form und ihres schillernden Erscheinungsbilds im Jugendstil eine beliebte Form der Darstellung. Sie löste das Bild des plumpen Formenvokabulars ab und stellte es durch ihre organischen Formen und geschwungenen Linien in den Schatten.

Textilien

«In deinen Arbeiten tauchen immer wieder Frauen auf, überhaupt all die Tücher!...» –
«Ja, sie fallen in die Arbeit wie Poesie. Ich, und damit sind eigentlich alle Frauen gemeint, wir haben zu Tüchern einen ganz urtümlichen Bezug. Wir haben das alles mal selber gemacht. Und dann die Aussteuer und das alles. Ständig haben wir mit Stoffen zu tun. Sie umgeben uns, hüllen uns ein, sind unsere Haut. Wir sind das. Wir als Ganzes...»²

Mitte der 1970er Jahre begann Heidi Bucher, alte Unterkleider, Hemden und Schürzen in Latex einzutauchen – und nahm ihnen damit die Fähigkeit des Gewandes. Sie transformierte diese Utensilien der weiblichen und männlichen Verhüllung in eine fast ebene Bildoberfläche. Die Gummimilch, die sie zur Fixierung verwendete, ist eine natürlich weisse Flüssigkeit, die im trockenen Zustand zunehmend härter und dunkler wird. Sie nimmt Ähnlichkeit mit der Hautfarbe an und gleicht auch durch ihre Geschmeidigkeit einer zweiten Haut. Der Prozess der Latexierung wirkt wie ein konservierender – vielleicht ähnlich wie das Eingiessen von Insekten in Kunstharz. Doch was bewirkt der Konservierungsprozess? Eine Festschreibung von Erinnerungen an einen Zeitraum, der sich von den 1920er bis in die 1950er Jahre des 20. Jahrhunderts erstreckt? Ein Zeitraum, der mit streng patriarchalen Verhältnissen und drakonischen häuslichen Strafen der Züchtigung in Verbindung gebracht wird? Eine Vergangenheit, die man in den 1960er und 1970er Jahren abzuschütteln versuchte, um ein neues Selbstbewusstsein

MIGROS MUSEUM FÜR
GEGENWARTSKUNST
LIMMATSTRASSE 270
POSTFACH 1766
CH-8005 ZÜRICH

T +41 44 277 20 50
F +41 44 277 62 86
INFO@MIGROMUSEUM.CH

1 Heidi Bucher in «Gespräch in der Küche», 19.4.1978. Galerie Haus 11, Karlsruhe.
2 Ebd.

sein zu entwickeln.

Auch Heidi Buchers Ahnenzeit lässt sich selten einfach ablegen und benötigt einen gewissen Humor, um ihr «Herr» zu werden. Dieser drückt sich unter anderem in der Wiederholung aus. In der Arbeit *Ot-to-to-to-to-to-to* von 1975 legte sie fünf Männerhemden hintereinander übereinander, fixierte sie mit Latex und färbte sie mit einem irisierenden Perlmutterpigment ein – es entstand eine übertriebene Form des männlichen Über-Ichs, das sich unendlich aufzubauen scheint.

Eine weitere Serie von Objekten scheint die klassische Rollenzuschreibung von Mutter und Kind in der Familie einzufrieren. Ein Abbild davon ist *La Mamma* von 1977: eine Decke mit darauf liegenden Unterkleid einer Frau und dem eines Kindes. Die Objekte bestrich sie ebenfalls mit Gummimasse, färbte sie ein und fügte Muscheln und Fische hinzu. Muscheln und Fische als Lebewesen aus dem Meer bzw. aus dem Wasser sind Symbole, die bei Bucher immer wieder auftauchen.

Architektur

«...Zum Beispiel das Nachthemd: Nachthemd und Frau sind ganz eng verbunden. Von da aus denke ich weiter an den Raum, in dem die Frau lebt, und dann mache ich einen Raum. Weiter denke ich an das Haus, das Raum und Frau umgibt. Es bildet den Zusammenhang und dann mache ich eben ein Haus.»³

Heidi Bucher erweiterte ihre Arbeiten fast zeitgleich vom Eintauchen der Kleider in die Latexmasse zu einem Prozess des Häutens, den sie auf Möbel anwandte, auf Fenster und Türen und auf ganze Wohnräume.

Die Künstlerin schälte sich durch die Häuser ihrer Vergangenheit: den *Borg* (1974-1977), ihrem Atelierraum während der 1970er Jahre in Zürich, das «Herrenzimmer» ihres Elternhauses (1977-1979) und durch das «Ahnenhaus» (1980-1982) in Winterthur. Ebenso durch historische Gebäude wie dem *Grande Albergo* (1987) in Brissago, durch die Binswangersche psychiatrische Heilanstalt *Bellevue* (1988) in Kreuzlingen am Bodensee oder der *Villa Bleuler* (1991) in der Stadt Zürich, die heute das Schweizerische Institut für Kunstgeschichte beherbergt. Heidi Bucher trug erst Tuch, dann Latex auf die Wände, Decken und Böden auf, um sie dann als Ganzes zu lösen. Das Häuten dieser Häuser war ein exzessiver und zäher Prozess, der unter hohem körperlichen Einsatz erfolgte.

Anfang der 1970er Jahre, als Heidi Bucher aus den USA zurückkehrte, zog sie in eine alte Metzgerei an der Weinbergstrasse in Zürich. Das Untergeschoss, in dem sich der Kühlraum befand, den sie «Borg» nannte, benutzte sie als Atelier. Diesen Borg, ein gekachelter Raum, zog sie mit Latex ab. Er wurde zu ihrer ersten «Raumhaut» und damit zum ersten drei-dimensionalen Objekt.

Im Gegensatz dazu war das «Herrenzimmer» in ihrem Elternhaus in Winterthur, das um 1900 erbaut worden war, ein typisch bürgerlicher Raum mit schweren Holzgetäfer als Wandschmuck und Eichenparkett am Boden. Es war ein Zimmer, in dem die gewaltige Waffensammlung des Vaters ausgestellt war. Die abgezogene Haut liess sie in Ausstellungsräumen schweben und gab dem schweren Raum mit seiner implizierten familiären Vergangenheit eine Leichtigkeit. Eine weitere familiäre Häutung nahm sie im «Ahnenhaus» vor, das ebenfalls in Winterthur stand. Dort ging sie nach einem vorgezeichneten Plan vor und häutete Raum nach Raum. Einen der abgezogenen Räume liess sie mit einem Kran durch die Luft fliegen, ein Vorgang, der die Schwere des Zimmers hinter sich lässt. Es war der geglückte Versuch, einen Raum, bzw. sein 25 Quadratmeter grosses Abbild, zu delokalisieren und ihm die Freiheit des Fliegens zu verleihen. Einen weiteren Hautraum, den sie aus dem «Ahnenhaus» entnahm, stellte sie in eine Baugrube nebenan. Deren Erde war zerfurcht wie die eines Zen-Gartens und liess das Zimmer symbolisch mit seiner Geschichte zur Ruhe kommen. Eine weitere Arbeit aus dem «Ahnenhaus» ist die Häutung des Fussbodens des Flurs im Eingang. Es entstand eine zehn Meter lange Haut mit allen Kratzern und Kerben, die das Leben in den Kacheln hinterlassen hatte. Heidi Bucher hängte die Bodenhaut wie eine Trophäe an den Fahnenmast des Hauses und liess sie dort flattern, gleich dem Eingeweide eines Tieres.

Manche Teile des Abgezogenen wirken wie eine Kopie, werden doch beim Prozess des Abziehens Spuren von Holz, Mörtel und Farbpigmenten mitgetragen – die Spuren des Gebrauchs und der Abnutzung durch die vielen Jahre und viele Generationen. Zurück blieb ein von den Spuren der Vergangenheit «gereinigtes» Haus. Eine Lesart besteht darin, die Häutung von Häusern analog zur Häutung von Reptilien zu begreifen. Metaphorisch kann der Vorgang der zyklischen Erneuerung auf die Psyche des Menschen übertragen werden. Sie wird zu einem bewussten Akt der Transformation und weckt die Erkenntnis, dass es nicht nur eine Haut gibt, sondern viele Schichten, die es zu entdecken und freizulegen gilt. In der Architektur hat diese Freilegung eine andere Bedeutung. Die Entfernung von Schmuck und Blosslegung von Konstruktion wird seit Alfred Loos der Architektur der Moderne zugeordnet. Bei Häusern ist es die Erneuerung der Fassade; bei Menschen ist es der Akt des Kleiderwechsels, der sich in dem Moment schwierig gestaltet, in dem die eigene Haut als zu eng erlebt wird. Der Schriftsteller Franz Kafka beschrieb dies im negativen Sinne durch den Prozess des Alterns, durch das Gefangensein in der alten Haut als ein Kleid, das den Menschen lebenslänglich prägt und nicht abgelegt werden kann. Anstatt die Möglichkeit zu haben, sich ein neues Kleid zuzulegen, wird das alte zu einer immer enger werdenden Zwangsjacke. Doch bleiben wir beim Vergleich des Hauses als Gedächtnis bzw. des Raumes von sich über Generationen erstreckenden Familiengeschichten. Das würde bedeuten, dass der Akt der Häutung nur einen Moment, bzw. nur eine Schicht der Loslösung von der Geschichte beschreibt

MIGROS MUSEUM FÜR
GEGENWARTSKUNST
LIMMATSTRASSE 270
POSTFACH 1766
CH-8005 ZÜRICH

T +41 44 277 20 50
F +41 44 277 62 86
INFO@MIGROMUSEUM.CH

MIGROMUSEUM.CH
MIGROS-KULTURPROZENT.CH

und der Prozess immer wieder wiederholt werden müsste, bis alle Spuren getilgt sind. Der Prozess der Häutung ist so auch ein Prozess der Aneignung durch alle Schichten der Patina hindurch – und als Folge davon die Möglichkeit der Loslösung von der Vergangenheit. Das Haus kann neu besetzt werden und eine neue Geschichte schreiben. Doch was geschieht mit den abgezogenen Häuten, die Spuren der Vergangenheit tragen wie Tätowierungen? Handelt es sich bei der Arbeit an sich um einen prozessualen Charakter vergleichbar mit Arbeiten von Gordon Matta-Clark oder Rachel Whiteread, bei denen die Transformation des Hauses ebenfalls im Vordergrund stand? Handelte es sich um einen Prozess, wäre das Ergebnis sekundär, doch Heidi Bucher hat all die Häute katalogisiert und mit Labels versehen, zum Teil auch mit Anweisung zur Hängung. Die Häuser wurden so zu einer «nüchternen» Archäologie persönlicher Geschichten. Doch auch diese hat ihre Haltbarkeitsgrenze, denn, wie man mittlerweile weiss, ist Latex keineswegs ewig haltbar. Latex verändert sich durch Licht und Luft in seiner Konsistenz und Farbe. Die abgezogenen Häute der Räume sehen heute tatsächlich aus wie alte, abgelegte Häute. Dies impliziert die Frage, inwieweit Heidi Bucher diese Arbeiten überhaupt für die Dauer produziert hat – oder waren sie ihr viel mehr für den Moment und allenfalls für einen beschränkten Zeitraum wichtig? Genauso steht die Frage im Raum, inwieweit der Häutungsprozess selbst auch ein wichtiger Bestandteil der Arbeit war? Denn diesen liess Heidi Bucher fortwährend dokumentieren. Die Dokumentationen sind nun nicht nur Zeugnis, sondern auch wichtiger Bestandteil des Transformationsaktes.

Raum- und Wasserträume

«Ich zeige alles (...) ganz lustvoll, überhöht. Es soll alles einen Glanz haben.
Das Perlmutter, das ist mein Glück.»⁴

Heidi Bucher suchte Orte, die «besetzt» waren, die Orte der Transformation und Zuflucht darstellten. Als Beispiele können die psychiatrische Heilanstalt *Bellevue* in Kreuzlingen am Bodensee oder auch das *Grande Albergo* in Brissago im Tessin dienen. In der Klinik häutete sie die Badeanstalt, einen gekachelten offenen, runden Raum, der in der Mitte ein kleines Becken und eine Vorrichtung mit unzähligen Armaturen beherbergt. Es ist ein praktischer Raum, so gebaut, dass man alle Anwesenden beobachten kann. Und es ist ein psychologisch besetzter Raum, der Kontrolle und Machtausübung im Foucaultschen Sinne darstellt. Ein Ort, an dem der Mensch ein nackter ist, reduziert auf seine Haut – und vollkommen der Bewachung ausgesetzt. Bucher wählte für ihre Häutungsaktion die «Kontrollstation» der Armaturen und konservierte so deren Spuren.

Mit dem *Grande Albergo* arbeitete Heidi Bucher 1987 als es bereits leer stand. Es ist ein altes herrschaftliches Hotel, das während des Zweiten Weltkrieges eine bewegte Geschichte durchlebte und Flüchtlinge aus allen Ländern beherbergte: Europas Intelligenzija auf der Flucht fand in Brissago während der Kriegsjahre Unterschlupf. Heidi Bucher häutete die imposanten Eingangsporten, die einen Ort des Schutzes versprochen. Sigmund Freud wies in seiner Traumanalyse auf die Symbolik von Fenstern, Türen und Räumen hin. Freud interpretierte Träume von Häusern als Träume vom eigenen Körper. Gemäss seiner Theorie stellte das Haus gar die einzige Darstellung der menschlichen Person als Ganzes dar.⁵ In diesem Zusammenhang stellte Freud eine Analogie zum weiblichen Genital und zum Mutterleib auf. Wenn diese «einen Hohlraum einschliessen, der etwas in sich aufnehmen kann. Also durch Schachte, Gruben, Höhlen, durch Gefässe und Flaschen, durch Schachteln, ...Koffer, ...Taschen... Oder auf den Mutterleib bezogen wären dies Schränke, Öfen und vor allem Zimmer. Die Zimmersymbolik stößt hier an die Haussymbolik; Türe und Tor werden wiederum zu Symbolen der Genitalöffnung.»⁶

Bucher hatte eine Vorliebe für Gefässe, und dazu zählte ihre Vorstellung vom Zimmer als Gefäss – wie auch Schränke, Schubladen und Vasen. Heidi Bucher schien die Psychologie der Häuser und ihre Stofflichkeit angetrieben zu haben, um sie am Ende doch auf eine Ebene des Absurden zu überführen. Das zeigt sowohl ihre Distanz zum Thema wie auch ihr Humor. Bereits in den 1970er Jahren, als sie ihre *Bodyshells* und – in Zusammenarbeit mit ihrem damaligen Mann, Carl Bucher – die *Landings to Wear* in Kalifornien produzierte, die eine Weiterentwicklung seiner *Landings* waren, schien das Haus als belebbare Hülle ihren Ursprung gefunden zu haben. Die *Bodyshells* waren Skulpturen aus Schaumstoff, deren Hülle mit Perlmutter eingerieben waren. Die Verwendung von Perlmutter, einem schillernden Material, das aus Muschelschalen gewonnen wird, liess die soften Skulpturen zu eigenartigen Gewändern werden, die sich zwischen modernistischer Architektur, der Idee des Gewandes und seltsamen Lebewesen bewegten, die an übergrosse Muscheln und Polypen aus dem Meer erinnern. Heidi Bucher liess diese Figuren 1971 über den Strand von Venice Beach, Los Angeles, bewegen. Die Aufnahmen scheinen die Geburt der Meerestiere zu Lande zu symbolisieren. Auch Freud hat in seiner *Traumdeutung* nicht vergessen, wie die Vorahren des Menschen aus Wassertieren hervorgingen, und dass jedes Säugetier, jeder Mensch, die erste Phase seiner Existenz in dem Fruchtwasser gefüllten Leib seiner Mutter gelebt hat.⁷

Wasser blieb Heidi Buchers Thema bis in die 1980er Jahre. Neben Abbildungen kleiner Muscheln und Fischen als Signatur, begann sie, eine Reihe von Wasserobjekten zu formen, die man als Stilleben bezeichnen könnte: *La Chute de l'Espoir* von 1986 ist ein Vasenständer als Möbelstück, eine Vase und eine Wasserlache, die sich über den Boden ergiesst – aus Latex geformt und mit Pigment eingefärbt.

MIGROS MUSEUM FÜR
GEGENWARTSKUNST
LIMMATSTRASSE 270
POSTFACH 1766
CH-8005 ZÜRICH

T +41 44 277 20 50
F +41 44 277 62 86
INFO@MIGROMUSEUM.CH

4 Ebd.
5 Sigmund Freud, Studienausgabe Band I, S. 162, 14. korrigierte Auflage, Frankfurt am Main, 1969.
6 Ebd.
7 Ebd.

Oder die Arbeit *Jetzt fliesst das Wasser aus der Vase*, ebenfalls aus dem Jahr 1986, ist eine Vase, die sich aus der Höhe auf den Boden ergiesst – ganze sechs Meter lang. Oder das *Eiswasser* (1986), auch es aus blau pigmentierter Gummimilch, die als blauer Wasserfall die Wand schmückt. Diese Objekte haben eine einfache Leichtigkeit, die Heidi Buchers Interesse am Objekt an sich und darüberhinaus am gestalterischen Objekt unterstreichen – und nicht allein am transformatorischen Element des Prozesses. Sie lehnte sich dabei an die zu diesem Zeitpunkt kaum ernst genommene Bewegung Arts & Crafts aus England an und zelebriert geradezu den Schmuck und das Handwerk.

Den Prozess der Transformation oder auch der Selbstwerdung hat Heidi Bucher in ihrer Arbeit *Libellenlust*, einer Serie von Arbeiten aus den Jahren 1976–1983, realisiert. Bucher faszinierte die Libelle als irisierendes, leichtes, bezauberndes Geschöpf, das mit dem Wasser verbunden ist und über allen Welten zu schweben scheint. In der Traumanalyse wird die Libelle mit dem Bedürfnis nach Freiheit gleichgesetzt – aber auch damit, dass die Freiheit nur von kurzer Dauer sein kann. Die Libelle gilt ebenso als Symbol für übersteigerte Ich-Bezogenheit und zeigt dem Träumenden, dass er sich zu leicht von Äusserlichkeiten täuschen lässt. Aber die Libelle ist auch Sinnbild der inspirierenden Vorstellungskraft, versinnbildlicht die Schönheit des Geistes und – durch das Vermögen der Erneuerung – die Unsterblichkeit. Bucher kreierte verschiedene Versionen der *Libellenlust*, die herausragendste ist das *Libellenkostüm*, das den Träger oder die Trägerin in die Möglichkeit der Verwandlung versetzt. Weitere Versionen waren Masken, die man sich – in Anlehnung an die Bälle des Rokoko – vor das Gesicht halten sollte. Alle diese Libellen waren eingerieben mit Perlmutter. Als Sinnbild der Transformation, lassen sie auch den Prozess des Häutens der Häuser in einem anderen Licht erscheinen. Der Dichter Heinrich Heine wusste, dass der Glanz nur von kurzer Dauer und eine blendende Oberfläche ist:

«Es tanzt die schöne Libelle
Wohl auf des Baches Welle;
Sie tanzt daher, sie tanzt dahin,
Die schimmernde, die flimmernde Gauklerin.»⁸

Dieser Text wurde erstmals publiziert in: Heike Munder (Hg.), *Heidi Bucher*, JRP|Ringier: Zürich, 2005. S. 113-118.

Die Publikation erschien anlässlich der Ausstellung *Heidi Bucher - Mother of Pearl*, 13. November 2004 - 9. Januar 2005, Migros Museum für Gegenwartskunst, kuratiert von Heike Munder

Link zur Ausstellung:

http://www.migrosmuseum.ch/de/ausstellungen/ausstellungshydetails/?tx_museumplus%5Bexhib%5D=72

MIGROS MUSEUM FÜR
GEGENWARTSKUNST
LIMMATSTRASSE 270
POSTFACH 1766
CH-8005 ZÜRICH

T +41 44 277 20 50
F +41 44 277 62 86
INFO@MIGROMUSEUM.CH