

# INTERIORS—HEIDI BUCHERS FRAGILE RÄUME

Philip Ursprung

Mit ihrem Tod 1993 verschwand Heidi Bucher schlagartig aus dem Gedächtnis der Kunstwelt. Es wurde nicht, wie man in solchen Fällen zu sagen pflegt, «ruhiger» um sie. Es wurde vollkommen still. Wenn Heike Munder das Werk von Heidi Bucher heute, nach einem Jahrzehnt, wieder zur Diskussion stellt, dann wirft dies Fragen auf. Warum ist Buchers Werk vergessen worden? Handelt es sich um einen Akt der Verdrängung der Kunstwelt? Liegt es an der heterogenen Qualität innerhalb des Oeuvres? Liegt es daran, dass die Objekte sehr sperrig sind, dass sie aus fragilen, heute teilweise beschädigten Latexhäuten bestehen, die nur mühsam installiert werden können? Liegt es daran, dass sie schlecht reproduziert werden können? Und: Was macht das Werk aus derzeitiger Perspektive aktuell? Können wir es unter einem neuen Aspekt sehen? Hat es sich verändert? Lebt es weiter?

Es wäre nahe liegend, das Verschwinden von Buchers Werk aus dem Gedächtnis der Kunstwelt damit zu erklären, dass ihre Kunstwerke untrennbar mit ihrer Person, ihrem Auftreten, ihrem Durchsetzungsvermögen verbunden waren. In der Tat fällt auf, dass die meisten Texte, die in den 1970er und 1980er Jahren über Buchers Kunst veröffentlicht wurden, eng um ihre Person kreisen. Dieses Phänomen betrifft allerdings viele Protagonisten der Kunst der 1970er Jahre, von Joseph Beuys bis Gordon Matta-Clark, von Jean Tinguely bis Bruce Nauman, von Judy Chicago bis Ana Mendieta. Dies mag damit zusammenhängen, dass die Kunstwelt überschaubarer war als heute. Es mag mit der zentralen Bedeutung des menschlichen Körpers und der performativen Aspekt der Kunst jener Zeit zusammenhängen. Aber es mag auch daher rühren, dass den Kritikern und Historiographen die Begriffe fehlen, jene Kunst adäquat darzustellen, und sie deshalb, quasi als Behelf, die künstlerischen Autoren in den Vordergrund stellen, sei es, dass sie sie verklären oder verdrängen, vergöttern oder verteufeln. Mit anderen Worten: Die Fokussierung auf die Biographie der Künstler jener Zeit ist weniger in der Struktur der damaligen Werke inhärent als im Unvermögen der Historiographie, diese Werke darzustellen.

Ich werde deshalb im Folgenden die Person Heidi Buchers bewusst ausklammern und fragen, wie ihre Kunstwerke in Zusammenhang mit der Kultur der 1970er Jahre gebracht werden können. Können wir diese Zeit, deren Konturen sich im historischen Rückblick langsam abzuzeichnen beginnen, durch Buchers Kunstwerke besser verstehen? Ich gehe davon aus, dass jene Zeit für Buchers Hauptwerk zentral war, dass sie damals jene Motive und Formen fand, die ihre Arbeit foran, also bis in die frühen 1990er Jahren, prägten. Den Auftakt machten die grossformatigen *Bodyshells*, die sie in Kalifornien realisierte und 1972 im Los Angeles County Museum ausstellte. (Abb.1) Es handelt sich um eine Gruppe von Schaumstoffskulpturen, welche die Performer, darunter Buchers beiden Söhne, wie Kostüme tragen. Die Skulpturen selber sind nicht erhalten. Aber ein Film zeigt eine Performance am Strand von Venice Beach, wo sich die *Bodyshells* hin und her bewegen, hüpfen und einander spielerisch umkreisen. Weil die Skulpturen recht gross und plump sind, wirken die Bewegungen gedämpft, verlangsamt, fast wie in Zeitlupe. Hervorgegangen aus den *Landings* von Carl Bucher, realisierte Heidi Bucher zusammen mit ihrem Mann die *Landings to Wear*, die wie Kleider am Körper getragen wurden. Sie schafften es auf das Cover von *Harper's Bazaar*. Wie die *Bodyshells* handeln sie von der komplexen räumlichen Beziehung zwischen dem menschlichen Körper und dessen Umgebung. (Abb.2). Die Schalen umhüllen und schützen die menschlichen Körper wie Kokons. Sie kapseln sie ab, scheinen Erschütterungen abzufangen und die Beziehung zwischen den menschlichen Figuren und ihrer Umgebung zu bremsen. Wer weiss, ob am Ende schillernde Insekten aus der Verpuppung hervorgehen werden.

## Wurzeln der Globalisierung

Wie viele Künstlerinnen und Künstler ihrer Generation, war Bucher in der amerikanischen Kunstwelt ebenso zu Hause wie in der europäischen. So wären die *Bodyshells* nicht ohne die grossformatigen Skulpturen der Pop Art und der Minimal Art denkbar, nicht ohne die Happenings und Performances der 1960er Jahre. Und zugleich zeugen sie von einer Vorliebe für das Skurrile, das in den Raumvorstellungen des Surrealismus wurzelt. Buchers *Bodyshells* und die ein Jahr später ausgestellten *Wrappings* sind, wenn man so will, emblematisch für die Stimmung, die in den USA in den frühen 1970er Jahren herrschte. (Abb.3). Im Sog der wirtschaftlichen Rezession, der Ölkrise, dem politischen Schock von

Dieser Text wurde erstmals publiziert in: Heike Munder (Hg.), *Heidi Bucher*, JRP|Ringier: Zürich, 2005. S. 119-125.

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

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

Watergate und dem verheerenden Krieg in Vietnam veränderte sich damals auch die Gesellschaft. Vereinfacht gesagt, kam es zu einem Rückzug ins Private. Die einstige Aufbruchstimmung wich der Sorge vor der Zukunft. Statt zu mehrtägigen Freiluftkonzerten wie Woodstock zu reisen, besuchten die Jugendlichen an den Wochenenden die Disco. Statt von «new frontiers» sprachen die Politiker von «stagflation». Die beiden erfolgreichsten Filme des Jahrzehnts, *Jaws* und *Saturday Night Fever*, handeln denn auch von der Angst und dem Rückzug ins Private.<sup>1</sup>

Kann es sein, dass der zögerliche Tanz, den die *BodysHELLs* am Pazifikstrand aufführten, also an dem Ort, wo die Besiedelung gen Westen zu Ende war, ein Kommentar sind, dass die amerikanische Gesellschaft nach zwei Jahrzehnten schier unbegrenzter Expansion Anfang der 1970er Jahre an die Grenzen des Wachstums gestossen war? Kann es sein, dass sie Bilder sind für jenes Umschlagen zum Privaten, zum Partikularen, das die westlichen Gesellschaften bis heute prägt und das einhergeht mit dem damals einsetzenden Prozess der Globalisierung? Oder holen sie bloss Luft für einen neuen Beginn, eine neue Öffnung?

Natürlich sind Buchers Skulpturen keine platten Illustrationen dieser veränderten Befindlichkeit. Aber die elastische, nachgiebige Räumlichkeit, die Bucher in ihren Performances und Skulpturen verwirklicht, also ihre Recherchen zu den Grenzen zwischen den einzelnen Körpern und der Umgebung, entspricht der damaligen gesellschaftlichen Verschiebung zwischen den privaten und den öffentlichen Räumen. Richard Sennett hat diesen Prozess theoretisch in *The Fall of Public Man – On the Social Psychology of Capitalism* (1977) umrissen. Die Kunst dreht sich um die Themen der Grenzziehung. Environmental Art, Installation, Ambiente sind die Schlagwörter. Künstler wie Joseph Beuys, Gordon Matta-Clark, Dan Graham, Mario Merz, Vito Acconci und Ed Kienholz, der den Buchers freundschaftlich verbunden war, rücken weit auf das Feld der Architektur vor. Künstlerinnen wie Ana Mendieta, Christiane Möbus und Rebecca Horn befassen sich mit den Themen der Ummantelung und dem Abdruck des menschlichen Körpers. (Abb.4) Designer wie Gaetano Pesce – etwa sein Sessel *Mama*, welcher die Benutzer in eine weiche Mulde tauchen lässt – zeugen davon, dass die Thematik des Dämpfens und Umhüllens alle Bereiche der Kultur umfasste.

## Historischer Raum

Unmittelbar auf die *BodysHELLs* und die *Wrappings* folgt das, was – zumindest aus meiner Sicht – als Heidi Buchers Hauptwerk gelten darf, nämlich die Häutung *Herrenzimmer* (1977–1979). (Abb.5). Während in den *BodysHELLs* die Zukunft, das Spiel, die Kinder, die Projektion, also der utopische Raum im Vordergrund stehen, handelt das *Herrenzimmer* von der Vergangenheit, von Erstarrung, von den Eltern, der Erinnerung – also vom historischen Raum. Bucher realisierte das Werk in mehreren Varianten, als sie bereits über 50jährig war, nach ihrer Rückkehr in die Schweiz und nach der Trennung von ihrem Mann Carl. Sie goss die Wandtäfelungen des *Herrenzimmers* ihres gutbürgerlichen Elternhauses in Wülflingen im Kanton Zürich mittels Latex auf Stoff ab. Die transluzenten Latexhäute wurden danach so installiert, dass der aus dem späten 19. Jahrhundert stammende Raum geisterhaft, als Reminiszenz und dennoch physisch greifbar wurde. Internationale Aufmerksamkeit erreichte das *Herrenzimmer* im Rahmen der Ausstellung *Weich und plastisch – Soft Art* die 1980 im Kunsthaus Zürich stattfand. (Abb.6).

Man könnte darüber spekulieren, dass nur jemand, der längere Zeit in einem anderen Land gelebt hat, in der Lage ist, im eigenen Land – in Buchers Falle also der Deutschschweiz – die Spuren der verdrängten historischen Prozesse wahrzunehmen und darzustellen. Wie sehr Buchers Arbeit quasi-archäologische Spurensicherung ist, wird am deutlichsten in den Fotografien ihrer Intervention in der Kirche an der *21st Street* in New York 1979. (Abb.7). Kein Geringerer als Hans Namuth, der durch die Fotografien und Filme über Jackson Pollock berühmt geworden war, nahm sie auf. Sie zeigen die Künstlerin am Boden kniend, beim Abguss von Details des Mosaikbodens. «Ich muss allem näher kommen», sagte sie in einem anderen Zusammenhang.<sup>2</sup> Hans Namuths Bilder fangen die Stimmung jener Zeit ein. Es war eine Phase, in der die Metropole finanziell fast kollabierte und zeitweise im Müll und unter dem Druck der Immobilienkrise zu ersticken drohte. Es war zugleich die Zeit, in der die Umnutzung alter Bauten zum Thema wurde, die Industrie-Archäologie als eigene Disziplin entstand und die breite Öffentlichkeit für die Begrenztheit der Ressourcen, seien es natürliche oder vom Menschen gemachte, sensibilisiert wurde. Wie viele Künstler ergreift Bucher Partei für das, was zu verschwinden droht, für die materiellen Zeichen einer ständig bedrohten architektonischen Substanz.

Die Untersuchung des historischen Raums, die Bucher damals als eine der wenigen Künstlerinnen und Künstler in der Schweiz vornahm, macht ihre Arbeit aus heutiger Perspektive zusätzlich bedeutsam. (Abb.8). So gelangen für die heutigen Betrachter Aspekte ins Zentrum, die vor zwanzig Jahren möglicherweise gar nicht erkannt wurden. Während die damaligen Betrachter das *Herrenzimmer* unmittelbar erleben und die Aura des Materials, an dem noch Farbresten der Täfelung klebte, sinnlich erfahren konnten, sind die Latexhäute inzwischen verfärbt und spröde geworden. Aus heutiger Perspektive rücken jene Fotografien in den Vordergrund, die Bucher beim Herstellen ihres Werks zeigen.

Die Schwarzweissaufnahmen, welche die Herstellung der diversen Versionen des *Herrenzimmers* dokumentieren und den Moment zeigen, wo der in die Latexhaut eingeprägte Abdruck von der originalen Architektur abgerissen wird, enthalten jene Spannung, die das Werk brisant macht. Sie suggerieren, dass das Objekt lediglich ein Teil eines performativen Prozesses sei. Sie zeigen die Künstlerin, die der

MIGROMUSEUM 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 Vgl. zur Kulturgeschichte der 1970er Jahre Stephen Paul Miller, *The Seventies Now, Cultures as Surveillance*, Durham, Duke University Press, 1999

2 Heidi Bucher, *Häutungen*, Villa Bleuler, fotografiert von Jean Pierre Kuhn, Galerie im Weissen Haus, Winterthur, o.O, 1993, o. S.

Architektur, genauer gesagt einem Interieur des Elternhauses, zu Leibe rückt, ohne dieses zu beschädigen. Die Arbeit erfordert Kraft, ohne dass sie unangenehm zu sein scheint. Halb aggressiv, halb spielerisch geht die Künstlerin mit dem Material um, wickelt es um den eigenen Körper, bis sie darin verschwindet.

Georges Didi-Huberman hat in seinem grundlegenden Buch *Ähnlichkeit und Berührung* dargelegt, wie das Prozedere des Abdrucks historische Abläufe sichtbar macht. Er erinnert auch daran, dass die Technik des mechanischen Abdrucks für Jahrzehnte, ja für Jahrhunderte im Schatten der künstlerischen Erfindung gestanden habe.<sup>3</sup> Didi-Huberman nimmt die Logik des Abdrucks als Anlass, eine alternative Geschichte zum Modernismus zu skizzieren, die über Künstler wie Duchamp in die postmoderne Kunst der 1980er und 1990er Jahre führt. Didi-Hubermans Darstellung ist nur eine von zahlreichen Versuchen, in jüngster Zeit den Kanon der Kunstgeschichte zu revidieren. In diesen Kontext gehört zweifellos auch die Neubewertung Gottfried Sempers, die ebenfalls Mitte der 1970er Jahre zaghaft einsetzt. Sempers «Bekleidungslehre» aus dem mittleren 19. Jahrhundert, nach der eine enge Verbindung zwischen Architektur und Kleidung besteht, lässt sich ihrerseits in Bezug zu Buchers Arbeit bringen.<sup>4</sup> Bucher hat Sempers Ideen zweifellos gekannt. Zumindest erweist sie ihm in einer Performance ganz explizit ihre Referenz. Eine Gruppe von Performern trägt den *Hautraum*, welcher aus dem Haus ihrer Vorfahren in Winterthur herausgeschält wurde, durch die Stadt und prozessiert damit an einem Hauptwerk von Semper vorbei, dem 1870 fertig gestellten Stadthaus. (Abb.9).

Am stärksten beeindruckt hat unter anderem jene Aufnahme von 1982, welche die Künstlerin mit symmetrisch abgerissenen Latexhäuten zeigt. (Abb.10). Sie scheint in die abgezogenen Häute des Interieurs hineinzuschlüpfen wie in die Ärmel eines zu gross geratenen Mantels.<sup>5</sup> Die Latexhäute halten sie halb gefangen, halb ist sie davon beflügelt wie eine Engelfigur mit riesigen, schimmernden Flügeln. Halb ist sie in die Textur der Vergangenheit verstrickt, halb ist sie davon getragen. Wie wenige andere Künstler ihrer Generation, macht sie damit deutlich, wie stark der menschliche Körper mit der architektonischen Realität verwoben bleibt und wie Erinnerungen, Obsessionen, Träume in der Oberfläche der Innenräume materialisiert sind. Sie verdoppelt die Realität des Interieurs. Aber weder als abstrahierende, vereinfachende Repräsentation, noch als Symbolisierung, welche die Realität überhöht. Die Verdoppelung bleibt mit der Realität dialektisch verbunden, wird ihrerseits zu einer eigenen, physischen Realität. Es ist kein abgelöstes Bild, sondern eine Substanz, die ihrerseits wiederum Bilder generieren kann. Und nicht zuletzt zeugt die Arbeit davon, wie gesellschaftliche Normen sich in den Konventionen der Architektur über Generationen festigen. Auch wenn heute kaum ein Architekt in einem Plan für eine neue Villa ein «Herrenzimmer» abgrenzen wird, weiss jeder, was damit gemeint ist. Die im 19. Jahrhundert geprägten familiären Hierarchien prägen unsere Sprache, unsere Konventionen und die räumliche Organisation unserer Gebäude nach wie vor.

Buchers Räume halten diese Ambivalenz fest. Sie stellen Fragilität dar und verkörpern sie zugleich. Sie sind, wie auch die kleinformatischen Objekte, stets überzogen von einem irisierenden Glanz, der ihre Werke unverkennbar macht. Er rührt von der Verwendung von Perlmutterpigmenten her. Es ist ein Glanz, der Perlen seit jeher so wertvoll macht, weil er feinste Ablagerungen verkörpert und den Lauf der Zeit verdeutlicht. Bereits die Kunsthandwerker des Jugendstils waren von den irisierenden Farbschichten fasziniert, von Emile Gallé bis Tiffany – eine Epoche, deren Ästhetik erst in den 1970er Jahren wieder ins Blickfeld rückte. Der Glanz überzieht die Gegenstände mit einer Schicht, die weder ein Spiegelbild zurückwirft noch das Licht absorbiert. Es erlaubt der Künstlerin, die Gegenstände der Vereinnahmung immer aufs Neue zu entziehen, sie auf Distanz zu rücken.

Dieser Glanz – im konkreten und metaphorischen Sinn – überzieht im Moment eine Reihe von Phänomenen der 1970er Jahre. Er umfängt die Gegenstände, verändert sie je nach Standpunkt, den wir einnehmen. Wie können nicht wissen, wie lange dieser Glanz anhalten wird. Es ist eine Aura, die unsere Neugier weckt und uns anspricht, uns zu nähern und uns auf sie einzulassen. Viele Jahre konnten wir sie nicht wahrnehmen. Heute blitzt sie wieder auf und bietet uns die Chance, die Dinge anders zu betrachten.

Dieser Text wurde erstmals publiziert in: Heike Munder (Hg.), *Heidi Bucher*, JRP|Ringier: Zürich, 2005. S. 119-125.

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 zu Ausstellung:

[http://www.migrosmuseum.ch/en/exhibitions/exhibition-details/?tx\\_museumplus%5Bexhib%5D=72&cHash=6b4dad2f16c8377dc6eab3067e0a768c](http://www.migrosmuseum.ch/en/exhibitions/exhibition-details/?tx_museumplus%5Bexhib%5D=72&cHash=6b4dad2f16c8377dc6eab3067e0a768c)

3 Georges Didi-Huberman, *Ähnlichkeit und Berührung, Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks*, Köln, Dumont, 1999 (zuerst: *L'empreinte*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1997).

4 Vgl. Michael Gnehm, *Stumme Poesie, Architektur und Sprache bei Gottfried Semper*, Zürich, gta Verlag, 2004.

5 Die Parallelen zum Interesse der Architekturtheorie an der Verwandtschaft von Architektur und Kleidung im 19. Jahrhundert drängen sich auf. Vgl. Karin Harather, *Haus-Kleider, Zum Phänomen der Bekleidung in der Architektur*, Wien, Böhlau, 1995. Ich danke Bettina Köhler für ihren Hinweis.

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

EINE INSTITUTION DES MIGROS-KULTURPROZENT

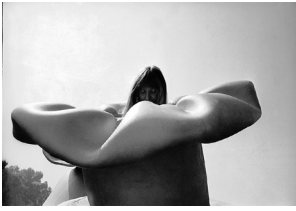


Abb.1. Heidi Bucher, *Bodyshells*, 1972



Abb.2. Carl Bucher, *Landing S6*, 1972



Abb.3 A, *Harper's Bazaar*, Cover mit Landings to Wear, 1966. Kooperation Carl Bucher & Heidi Bucher



Abb.3 B. Werbeplakat mit *Landings to Wear*, 1966. Kooperation mit Carl Bucher & Heidi Bucher.



Abb.3 C. *Landings to Wear*, 1971. Kooperation mit Carl Bucher & Heidi Bucher.



Abb.4. Heidi Bucher, *Wrappings*, 1973.



Abb.5. Ana Mendieta, *Birth*, 1982

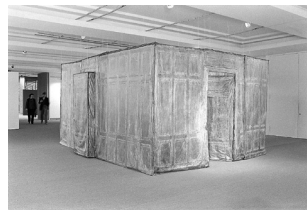


Abb.6. Heidi Bucher, *Herrenzimmer*, installiert in der Ausstellung «Weich und plastisch -Soft Art», Kunsthaus Zürich, 1980



Abb.7. Heidi Bucher, *21st. Street, New York*, 1979.



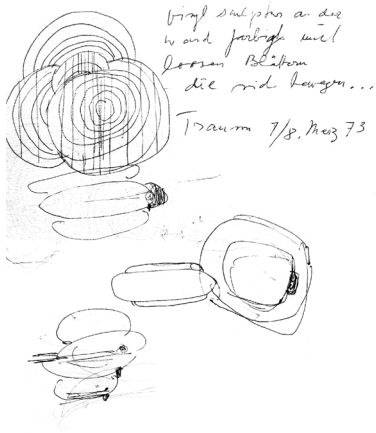
Abb.8. Heidi Bucher *Hautraum* vor Gottfried Sempers Stadthaus Winterthur, Standbild aus dem Film *Ablosrauswegfliegling* von Martin Kugler, 1982.

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

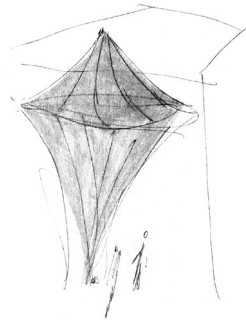




Heidi Bucher, *Bodyshells*, Skizze, ca. 1972



Abb. 9. Heidi Bucher, Arbeitsprozess, *Herrenzimmer*, ca. 1977-1978



Heidi Bucher, *Bodyshells*, Skizze, ca. 1972

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