

# Heidi Bucher

Ein Werk, das von den  
Sinnen erhellt wird

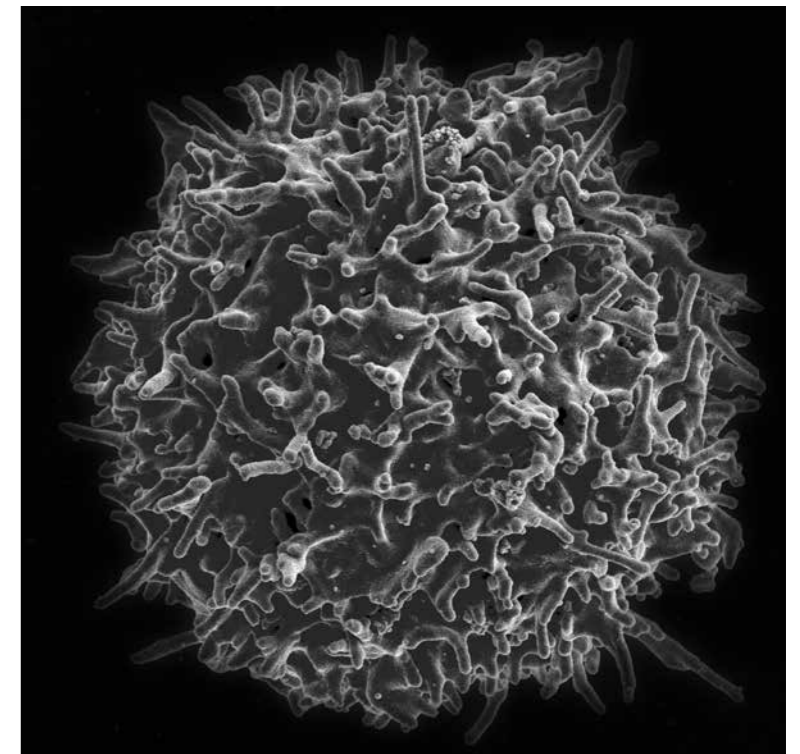
„Schmeckt denn der Weltraum, in den wir uns lösen,  
nach uns?“ Rainer Maria Rilke<sup>1</sup>

Ich meine: ja.

## *I. Das Gefühl von etwas Kommendem*

Im Winter 2009 fuhr ich nach London, um Alexander Tarakhovsky zu treffen. Seine Forschungen, die sich um die Frage drehen, wie Zellen auf Umweltbelastungen reagieren und wie diese Reaktionen unsere Gene beeinflussen können, faszinierten mich so sehr, dass ich ihn persönlich kennenlernen wollte. Erst in dem Moment, als ich dort in einem Café saß, war ich imstande, mein Interesse an einer Begegnung mit ihm rational zu rechtfertigen. Wir erkannten einander sofort, und das Lächeln, das er mir schenkte, war zuversichtlich und beruhigend zugleich. Seit vielen Generationen verinnerlichte Patient-Arzt-Beziehungen haben zweifellos dazu geführt, dass wir uns beide auf eine bestimmte Weise verhielten und sich so innerhalb weniger Sekunden ein Vertrauensverhältnis zwischen uns entwickelte. Wie in einer Arztpraxis fing ich an, etwas von meinem Fall zu murmeln. Doch mit einer sehr freundlichen und charmanten Handbewegung machte Tarakhovsky mir klar, dass ich das lassen sollte. „Es überrascht mich überhaupt nicht, dass Sie mich treffen wollen! Ganz im Gegenteil. Seit Jahren frage ich mich, wie lange es wohl noch dauern wird, bis jemand aus der Kunstwelt einen Wissenschaftler kontaktiert, der sich für die Logik und Natur unseres Anpassungsverhaltens an die Welt interessiert.“ Während er dies sagte, sah er mich an, als ob ich ein Bote sei und sich nun gleich eine neue Welt aufzutun würde.

Tarakhovskys wichtigste Entdeckung ist die Identifizierung der Antikörper-Repertoire-Bildung und der Signaltransduktion der T-Zelle (Abb. 1). Die T-Zellen sind von entscheidender Bedeutung für ein neues Verständnis der menschlichen Immunreaktionen und selbstverständlich auch für die Entwicklung von Impfstoffen gegen einen Virus wie Covid-19. Zunächst sagte Tarakhovsky, dass all das, was in den Worten der Dichter ausgedrückt worden sei, jede Intuition hinsichtlich dessen, wie unsere Organe, von unserem Magen bis zu unserer Haut, uns die Welt zu erkennen geben, wahr sei. Und dass er deshalb Wissenschaftler geworden sei, weil er als junger Mann in Russland das große Glück gehabt habe, mit dem Moskauer Dichter und Literaturwissenschaftler Alexej Parschtschikow befreundet gewesen zu sein. Parschtschikow war der Ansicht, dass Wissenschaft und Geschichte unsere Erfahrung in transhumane Wissenssphären extrapolieren und nur die Poesie uns einen Zugang zur Wirklichkeit eröffnet. Dies vermag die Poesie vermittlels der Bilder und Erlebnisse, die uns die wahre Logik unserer Beziehung zur Wirklichkeit begreifen lassen, was



<sup>1</sup> Mikrografie einer T-Zelle aus dem gesunden Immunsystem eines Spenders





ganz ohne die durch die Wissenschaft erzeugte Fragmentierung vorstättengeht. Gleich im Anschluss hieran erklärte Tarakhovsky mir, seine Hauptmotivation über all die Jahre sei es gewesen zu beweisen, dass wir mit unseren Eingeweiden fühlen. Dass all das, was über Intuition gesagt worden ist, all die Gefühle, die von Schriftstellern und Dichtern seit Jahrhunderten zum Ausdruck gebracht worden sind, tatsächlich das Ergebnis einer kollektiven Beschreibung und Bestätigung des ebenso komplexen wie maßgeblichen Verständnisses vom menschlichen Geist in seiner permanenten Beziehung zu all den Zellen und Organen sei, aus denen unser Körper besteht. Ja, seine Forschungen und die vieler anderer hätten bewiesen, dass die Eingeweide auch intrinsische primär-afferente Neuronen enthalten, sprich: dass es eine direkte Verbindung zwischen unserem Verdauungsapparat und unserem Gehirn gibt. Zellen reagieren auf unsere Erfahrungen, und diese Erfahrungen hinterlassen Spuren in ihnen. Zellen verfügen über ein Erinnerungsvermögen, und diese Erinnerungen sind imstande, die gewöhnliche Funktionsweise der Zellen zu verändern.

„Wie also kämen wir nur dazu, die Kunst zu banalisieren?“, fragte Tarakhovsky. Wenn in der Erfahrung unsere Hoffnung liegt, allen reduktionistischen Theorien und genetischen Interpretationen zu entkommen, unsere Hoffnung auf ein kosmisches, komplexeres Verständnis des Menschen – wie könnte die Kunst da nicht ein grundlegendes Element der Naturwissenschaft sein? Oder, anders gefragt, wie kann die Wissenschaft angesichts ihrer Funktion, Poesie und Kunst zu schützen, sie über die Jahrhunderte hinweg zu bewahren und sie in eine andere Sprache zu übertragen, unseren Sinnen eine Stimme verleihen?

## II. Die Intelligenz der Muscheln

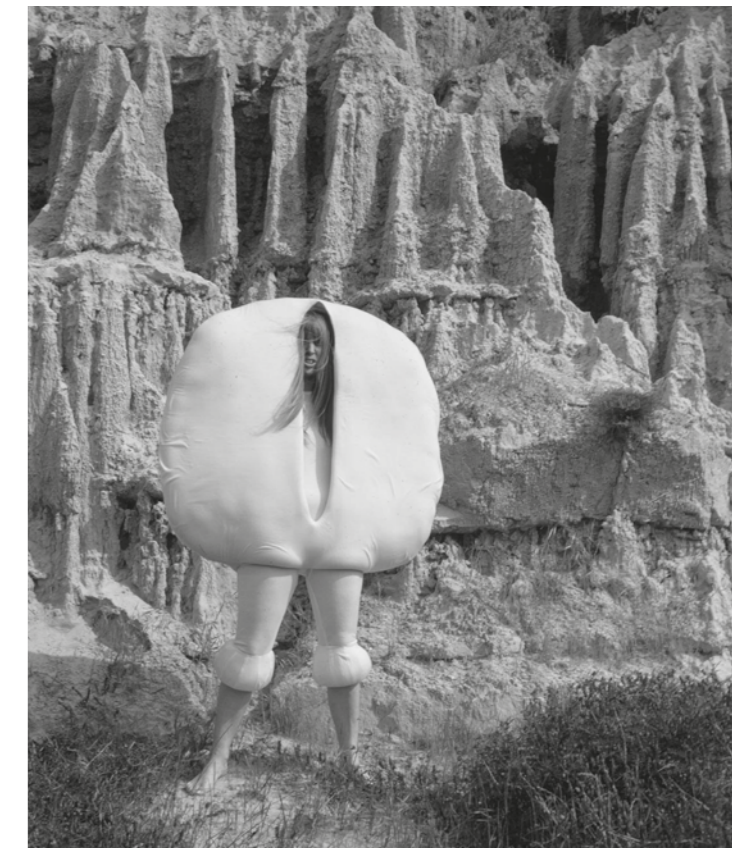
Mit dieser Frage im Hinterkopf näherte ich mich dem Werk Heidi Buchers.

Im Januar 1832 entdeckte Charles Darwin knapp zehn Meter über dem Meeresspiegel einen horizontalen Streifen komprimierter Muschelschalen und Korallen. Das ganze Gebiet sah aus, als habe es ursprünglich unter Wasser gelegen. „Warum ist das jetzt nicht mehr der Fall?“, fragte er sich. Er dachte an ein kurz zuvor veröffentlichtes Buch, das er mit sich führte: den ersten Band von Charles Lyells *Principles of Geology*. Der schottische Geologe vertrat darin die These, dass sich die Erde allmählich und kontinuierlich verändert und das Land in einer bestimmten Region ansteigt, während es in einer anderen sinkt.

Das, was Darwin vor sich sah, schien Lyells Theorie zu bestätigen. 1972 schuf Heidi Bucher in Kalifornien eine Reihe skulpturaler Arbeiten mit dem Titel *Bodyshells*, die sie am Venice Beach aktivierte (Abb. 2, 3; Abb. S. ##–##, 53–59). Schon vorher hatte sie sich für Kleidung und Mode interessiert, für Bewegung und dafür, wie die Art, wie wir uns kleiden, unseren

Körper verwandelt, sowohl in puncto Außenwahrnehmung als auch im Hinblick darauf, wie wir selbst ihn wahrnehmen (Abb. 4, 5). Diese Muschelschalen sind eindeutig Kleider – Kleider, die danach streben, Körper zu beherbergen, die wir nicht sehen können. Diese Werke scheinen eine philosophische Interpretation einer Muschel zu sein: eine große Hülle, leicht flaschenförmig ... Diese von einem Menschen geschaffenen, vom Meer inspirierten Muschelgefäße thematisieren dieselben Fragen, die bereits Darwin aufgeworfen hatte. Zwei biologisch getrennte Welten und zwei wiedervereinigte Zeiten: die menschliche Zeit und die geologische Zeit. Diese Gebilde werden als Muscheln bezeichnet, weil Muscheln aus einer wunderbaren Substanz bestehen: Perlmutter. Die Künstlerin schuf einige Zeichnungen, bei denen sie Perlmutter verwendete (Abb. 6; Abb. S. ##–##, ##–##). Da sie zu jener Zeit in Los Angeles lebte, kann man sich leicht vorstellen, wie sie Muscheln sammelnd am Strand entlangspazierte und über die Farben, die Stabilität dieser Muschelschalen nachdachte. Denn Perlmutter, das im Englischen *mother-of-pearl* oder *nacre* heißt, ist ein sehr stabiles Material mit einer ganz besonderen Eigenschaft: Es irisiert. Dieses irisierende Material ist die innerste Schicht der Muschelschale, die nur dem darin befindlichen Lebewesen gegenwärtig ist: eine Schicht von glänzender und seidenartiger Beschaffenheit unter der rauen Oberfläche der Muschel. Doch Heidi Buchers *Bodyshells* sind weder rau noch fest noch stabil. Warum unterscheiden sich die echten Muscheln so sehr von den *Bodyshells*?

Vor Kurzem hat man entdeckt, dass Perlmutter ebenso widerstandsfähig ist wie Beton und dass es, wenn es beschädigt wird, wie Plastik wieder seine ursprüngliche Form annehmen kann, ohne dabei seine Widerstandsfähigkeit einzubüßen. Eine Muschel weist ganz besondere strukturelle Eigentümlichkeiten auf. Sie besteht aus dicht gedrängten Aragonit-Kristallen, die durch Proteine zusammengehalten werden. Diese Kristalle erinnern an kleine Ziegelsteine, deren komplexe Anordnung auch die Ursache der schönen Farben ist, die wir sehen. Wären diese Materialien völlig glatt, würden wir eine schlichte, vermutlich langweilig braune Farbe sehen. Es überrascht daher nicht, dass die von Heidi Bucher geschaffenen Gebilde die Muschelschalen nicht zu reproduzieren vermochten. Doch das war auch gar nicht ihre Absicht gewesen. Buchers Muscheln fungieren vielmehr wie eine „Ode plus Manifest“: eine Ode an die einfachen Strukturen, die man in der Natur vorfindet, an autonome Lebensformen, die imstande sind, Organismen am Leben zu erhalten und sich ihrer anzunehmen, dauerhaft und ewig, wie es der Traum der Kunst ist; die Muscheln dienen aber auch als Manifest, als eine Möglichkeit, der komplexen und assoziationsreichen Beziehung zwischen der Darstellung von Frauenkörpern und der Kunstgeschichte Anschaulichkeit zu verleihen. Wir alle kennen das Motiv der auf einer Muschel stehenden Venus sowie die wiederholt entfalteten Assoziationen zwischen weiblichen Genitalien und Muscheln. Als eine Hauptproduzentin von Bildern steht die Kunstgeschichte dieser Verbindung nicht gleichgültig gegenüber. Daher ist es nur fair zu fragen, was Frauen



<sup>2,3</sup> Heidi Buchers *Bodyshells* am Venice Beach in Los Angeles, Kalifornien, 1972

<sup>4</sup> Heidi Bucher trägt in der kalifornischen Wüste nahe Palm Springs eine performative Körperskulptur aus der Serie der *Landings to Wear*, 1971/72

<sup>5</sup> Heidi Buchers Sohn Indigo aktiviert ein *Bodywrapping*, Hollywood Hills, Kalifornien, 1972





hinsichtlich solcher Bilder empfinden, hinsichtlich dieser Verknüpfung von Formen, hinsichtlich der „Mutterschaft“ der Muscheln, die ja gleichsam Perlen „gebären“.

Möglicherweise sind Heidi Buchers *Bodyshells* eine unbewusste Reaktion auf ein Schamgefühl. Die Schalen sind Exoskelette, die es ihren Bewohnern – den weiblichen Muscheln – ermöglichen, sich zu bewegen, zu leben und zu agieren, ohne dass ihre Körper enthüllt werden. Im Gegensatz zur Venus in Sandro Botticellis Gemälde benötigen die Frauen in Heidi Buchers Muscheln, von denen keine eine normale Form besitzt, keine Haare, um ihre exponierten Körper zu bedecken. Aber auch wenn sie nicht mehr menschlichen weiblichen Kreaturen ähneln, mögen sie sich in Anbetracht der Bilder und Praktiken, die in früheren Jahrhunderten auf ihre Genitalien verwiesen, dennoch nach wie vor verwundbar und exponiert vorkommen. Eine Sache ist offensichtlich: Die Körper in den Muschelschalen am Venice Beach müssen weich und verwundbar sein – oder warum sonst würden sie Schalen benötigen? Aber warum sollen wir sie uns als menschliche Körper vorstellen? Einfach deshalb, weil wir wissen, dass sie von Performer\*innen aktiviert werden. Aber vergessen wir das mit den Menschen in ihrem Inneren! Die lebenden Formen in diesen anderen Formen haben die Fragen des Geschlechts möglicherweise bereits hinter sich gelassen, da sie der Hemmnisse der dualen Beziehungen überdrüssig geworden sind, die uns seit Jahrhunderten auferlegt werden. Die *Bodyshells* sind lediglich leere Gefäße oder beherbergen, je nach den Umständen, möglicherweise Dschinns.

In früheren Jahrhunderten war es nicht ungewöhnlich, sich vorzustellen, dass Menschen eine andere Gestalt annehmen – herumlaufende Skulpturen etwa, weiche Gebilde, die der klassischen Sprache der Herstellung und Formgestaltung von Objekten Organizität hinzufügen. Von Mode, Populärkultur, Tanz und Fernsehen beeinflusst, sind die *Bodyshells* ihrer Natur nach gleichermaßen naiv und verwundbar. Doch abgesehen von diesen offenkundigen Zügen, war die Künstlerin von der beunruhigenden Expressivität der Schalentiere fasziniert. Vielleicht war es nur ein Gedanke oder eine Formulierung wie „eine neue Richtung einschlagen“, die sie zu Exoskeletten und Behausungen anregte – einfachen Formen, die eine Möglichkeit zu bieten scheinen, etwas Existenzuellem, dabei nicht minder zu Herzen Gehendem in seiner ganzen Universalität Sichtbarkeit zu verleihen.

### III. Die Venusmuschel in ihrer Atelierschale

Eine Werkgruppe ist im Hinblick auf Heidi Buchers Beziehung zur Erschaffung von Kunst und deren Geschichte besonders interessant, und zwar ihre Serie von Atelierporträts nackter Männer (Abb. S. ##-#). Muschelschalen sind die kalzifizierten Überreste eines schon lange toten Lebewesens. Der Körper im Atelier ist ebenfalls ein Relikt einer bestimmten kunsthistorischen Praxis. Wie ein Fossil kündigt er von der Geschichte einer

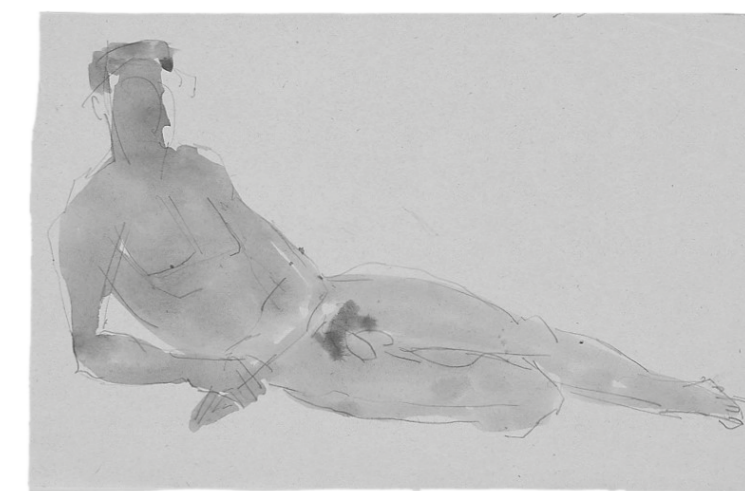
<sup>6</sup> Ohne Titel (*Bodyshell*), 1972, Kugelschreiber und Perlmutterpigment auf phosphorisierendem Vinyl, 23 x 29,5 cm, The Estate of Heidi Bucher

vergangenen Zeit und einer Beziehung zwischen der akademischen Welt und dem weiblichen Körper sowie der zweit-rangigen Position von Künstlerinnen innerhalb einer Disziplin.

In der Mitte des 19. Jahrhunderts machte die französische Malerei einen entscheidenden Wandel durch und fand von einem akademischen, neoklassischen Stil zu einer fortschrittlicheren Bildsprache. An die Stelle der idealisierten, nackten Göttinnen der neoklassischen Tradition traten allmählich Variationen, wobei die Darstellung des weiblichen Aktes den Malern der Avantgarde den Vorwand lieferte, um die anerkannten Standards der Akademie herauszufordern. Die Verbildlichung weiblicher Nacktheit war nur im Zusammenhang mit einem identifizierbaren Narrativ in einer imaginären, mythologischen oder biblischen Landschaft zulässig gewesen. Doch schon bald stellten Maler Frauen in naturalistischerer Weise und bei der Ausübung alltäglicher Tätigkeiten dar und untergruben so etablierte Klischees von Weiblichkeit, wobei sie versuchten, den mit traditionellen Akten jener Zeit assoziierten Voyeurismus zu vermeiden.

Heidi Bucher setzte ihre Privatsphäre in ihren Skizzenblöcken ins Bild: umfängliche Serien männlicher Akte, hin und wieder ein Selbstbildnis als Akt sowie gezeichnete Skizzen bekleideter Männer. In jenen Darstellungen nackter Figuren verzichtete sie auf sämtliche expliziten erotischen Merkmale. Die Akte scheinen das Ergebnis einer Beobachtung des menschlichen Körpers zu sein, die auf der einfachen Vorgabe beruht, den Körper in unterschiedlichen Stellungen zu präsentieren, um auf diese Weise seine Bewegungen und Ausdrucksformen am besten zu erfassen (Abb. 7–9). Betrachtet man diese Zeichnungen, so kann man sich leicht die Gespräche und Interaktionen vorstellen, die zwischen der Künstlerin und ihren Modellen stattfanden. Ihre männlichen Anatomien sind keine Objekte erotischen Begehrens, sondern zielen auf die Erkundung künstlerischer Anliegen wie Technik und Komposition. Indem sie eine klassische Übung im Studium des Körpers nachvollziehen, offenbaren die Zeichnungen ein Interesse an der politischen Natur ihres Gegenstands. Sie vermitteln ein wenig den Eindruck von einer Künstlerin, die sich einem aus der Mode gekommenen Genre widmet, das nicht notwendig in eine Ausstellung gehört und nicht für die Öffentlichkeit, sondern für sie selbst bestimmt ist. Es gibt sich hier ein gewisses Vergnügen zu erkennen, wenn eine Künstlerin Männer porträtiert, aber zugleich beschließt, die menschliche Figur nicht in ihre skulpturalen Installationen einzubeziehen. Und doch dreht sich ihr gesamtes Werk um die Frage des Orts, der bewohnten Räume – Muscheln oder Häuser –, die an die Haut eines toten, an der Küste gestrandeten Wales erinnern. Dort, wo früher Leben war, ist jetzt keines mehr.

Doch sind in Buchers Skizzenblöcken diese Personen nicht mehr Teil der Vergangenheit. Die Männer repräsentieren eine kontinuierliche Gegenwart von Beziehungen. Wenn wir uns die nackten Körper ansehen, scheinen diese die Frage aufzuwerfen: Ist der männliche Körper der „Ort“ der weithin akzeptierten Werte des Patriarchats? Es scheint sich zu lohnen, diese Frage im Hinterkopf zu behalten, wenn wir die Männer,



<sup>7</sup> Ohne Titel, undatiert, Bleistift und Wasserfarbe auf Papier, 13,5 x 20 cm, The Estate of Heidi Bucher

<sup>8</sup> Ohne Titel, 1951, Bleistift auf Papier, 27,5 x 35 cm, The Estate of Heidi Bucher

<sup>9</sup> Ohne Titel, undatiert, Bleistift und Wasserfarbe auf Papier, 13,5 x 20 cm, The Estate of Heidi Bucher



ihre Gesichter, ihre nackten Züge studieren. Kann eine Künstlerin mittels all dieser Begegnungen, Erkundungen, Gespräche herausfinden, warum Frauen, zumindest in den meisten Gesellschaften, nach wie vor weniger Rechte oder einen niedrigeren gesellschaftlichen Status haben als Männer?

Das ist natürlich eine Frage, die wir nur beantworten können, indem wir unsere eigenen Rückschlüsse ziehen, doch es ist interessant, die unterschiedlichen Aspekte im Werk einer Künstlerin zur Kenntnis zu nehmen, die sich offenbar stark mit ihrer eigenen Position und der ihres Werkes auseinandergesetzt hat. Diese Zeichnungen scheinen die Balance wahren zu wollen zwischen ihren Installationen einerseits und den zwar aus dem Privatleben schöpfenden, dabei aber weniger privaten Serien von Zeichnungen und Werken andererseits. Die Präsenz ihres eigenen Körpers, eines realistisch porträtierten weiblichen Akts, gewinnt eine besondere Dimension, indem sie dazu beiträgt, die gesellschaftlichen Normen zu vermitteln, den Umgang mit der Nacktheit als dem Ort, an dem sich die Gratwanderung zwischen künstlerischen und pornografischen Darstellungen erforschen lässt. Nacktheit bietet eine Möglichkeit, über die Normen nachzudenken, in die die Frage nach dem „angemessenen“ Leben eingebettet ist, ein Leben gemäß den Erwartungen anderer, das jedoch nun von der Künstlerin selbst beobachtet wird. In gewisser Hinsicht sind diese Zeichnungen eine Untersuchung dieser Normen und der Art und Weise, wie sich die Körper, Kleiderordnungen, Ausdrucksformen der Künstlerin mitteilen.

#### IV. Die Haut

Heidi Buchers „Haut“-Werke sind nicht nur im Hinblick darauf interessant, wie sie die Skulptur neu erfinden, sondern auch bezüglich dessen, wie sie die Erinnerung an einen Prozess wecken, der über alle traditionellen skulpturalen Prozesse hinausgeht (Abb. S. ##-##, 80–91). Ihre Werke aus Latexhaut wecken Assoziationen an Totenmasken. Einerseits lassen sie sich als Teil eines Bestattungsrituals begreifen, das an die Vergangenheit der Künstlerin erinnert, andererseits als Ausdruck der Hoffnung, dass diese Vergangenheit verschwinden möge. Die durchscheinende Qualität dieses toten Materials, seine Fähigkeit, bestimmte Züge und Details wiederzugeben, seine gelbliche Farbe – in all dem manifestiert sich das Bedürfnis, bestimmte kulturelle Vorstellungen anzuerkennen: jene vom Haus und von der Frage des Ursprungs, vom Raum als einer Machteinheit, als Mittelpunkt eines bestimmten Typs der Übertragung von Werten, vom Bett als dem Ort der Geburt und des Todes. Dabei geht Heidi Bucher einerseits wie der Schamane einer Gemeinschaft vor, dem die Herstellung dieser sinnhaften Objekte obliegt, andererseits aber auch wie eine analytische Anthropologin, die man mit der Aufgabe betraut hat, uns dazu zu bewegen, über die Rolle, Form und ehemalige Funktion jener Dinge nachzudenken. Die historische Lesart von Bestattungsritualen richtet ihr Hauptaugenmerk

auf den gesellschaftlichen Aspekt. Anhand der Überreste und Spuren einer bestimmten Gemeinschaft können wir herausfinden, wer diese Menschen waren und wie sie diese Gemeinschaft organisierten, aber auch, welche Umstände und physischen Faktoren zu ihrem Untergang führten.

Mit diesen ikonischen Werken hat Heidi Bucher einen Code geschaffen, der nicht nur ihr Privatleben (ihr Elternhaus, ihre Gefühle hinsichtlich ihrer Herkunft) und die Vorstellung einer individuellen, hypersensiblen Frau thematisiert, die einen verwundbaren Raum wiederherstellt, sondern auch eine formale und ästhetische Sprache ist, die darauf abzielt, die Aufmerksamkeit auf die kulturellen Leitlinien zu lenken, welche die Behandlung und Beseitigung des Körpers in diesen Räumen, seine Macht, seine Funktion, seine Sexualität bestimmen. Weder sehen wir die beteiligten Personen, noch gibt es irgendwelche Dokumente, die diese Gesellschaften beschreiben. Es bleibt uns überlassen, aus den Überresten Rückschlüsse auf die tatsächlichen Gegebenheiten zu ziehen. Diese Objekte sind imstande, uns zu erzählen, was geschehen ist, und gleichzeitig verfügen sie eine Trauerphase für nahe Angehörige. Sind wir nahe Angehörige? Ja, das sind wir. Die Häute sind Abdruck einer kulturellen Blaupause, und zwar der über unsere Eltern und vorherige Generationen auf uns gekommenen Einstellungen, Werte und Ideale, von denen ein Individuum als Angehöriger einer bestimmten Gesellschaft Kenntnis erlangt. Die Künstlerin weiß, dass wir die verschiedenen Elemente erkennen und die Bedeutung eines Todesrituals verstehen werden (Abb. 10).

Während sich in ihrem Interesse an Muscheln ein Interesse an natürlichen Skulpturen, geologischer Zeit, Fürsorge und Zuflucht bekundet, informieren uns ihre Werke aus Latexhaut über eine Gesellschaft und deren Glaubensüberzeugungen. Buchers Räume und Betten sind säkulare Symbole und verweisen doch auf die stereotype räumliche und soziale Kommunikation, die in Haushalten stattfindet. Das sind keine Schutzräume, sondern Räume, die die Organismen, uns Menschen, darauf vorbereiten, soziale Rituale zu vollführen und unsere Vorbereitung auf das Handeln zwischen mehreren Organismen, einschließlich der Menschen, zu koordinieren (Abb. 11).

Dies ist vielleicht der Grund, warum die Kleider-Muschelschalen schon in Buchers Frühwerk auftauchen. Wenn wir die Entwicklung ihres Werks chronologisch betrachten, kann man diese frühen Arbeiten als Ausdruck ihres anhaltenden Interesses an Mode und Performance deuten. Doch wenn wir auf diese Werke unabhängig vom Zeitpunkt ihrer Entstehung blicken, erkennt man leicht die zentrale Bedeutung der Relativierung, die der Gewichtung all dieser Symbole der menschlichen Gesellschaft, einer bestimmten gebildeten sozialen Schicht, widerfährt, wenn sie zur Welt der nicht-menschlichen Organismen in Beziehung gesetzt werden. In die Rolle des Nicht-Menschlichen zu schlüpfen, ermöglicht die Entstehung von Empfindungen, Werten und Glaubensüberzeugungen, die über die utilitaristischen Codes der westlichen bürgerlichen Gesellschaften hinausweisen. Eine Frau,

eine Künstlerin zumal, muss ihr Verhalten ritualisieren, da sich ihr sonst fast keine anderen Möglichkeiten bieten außer denen, eine Tochter oder eine Mutter oder eine Ehefrau zu sein. Andernfalls läuft sie Gefahr, gesellschaftlich sanktioniert zu werden. Ein möglicher Ausweg besteht darin, Zuflucht im Reich des Symbolischen zu suchen und das Übernatürliche, das Hypersensible oder das Ultrapersönliche zu betonen. Allzu häufig wird die Arbeit einer Künstlerin auf die Rolle reduziert, sozialen Beziehungen Ausdruck zu verleihen und diese zu verbessern sowie dazu beizutragen, mystischen Segen, Läuterung, Schutz und Wohlstand sicherzustellen.

Heidi Buchers Architekturhäute und Raumhäute verweisen auf diese Möglichkeit, die uns aber nicht als Heil bringende Methode, sondern als Teil eines Todesrituals offeriert wird. Diese Objekte verkörpern die vergangenen, verschwindenden Gesellschaften, wobei die Häuser und ihre Bewohner\*innen den Tod repräsentieren. In diesem Sinne befasst sich Buchers Werk mit der Schnittmenge zwischen ihrer eigenen Weltansicht, sprich: jener als Individuum, das einer bestimmten Gruppe und Gesellschaft angehört, und einer welthistorischen Sicht, nämlich jener mitteleuropäischen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. In ihrem Werk verknüpft sie durch ihre Bezüge, Materialien und ein bestimmtes formales Vokabular zwei Aussagen, die in mancher Hinsicht axiomatisch sind. Die erste Aussage lautet: Menschen sind Teil der Natur und können nur auf künstliche und illusorische Weise von ihr getrennt werden. Und die zweite: Biodiversität ist die Quelle jedweder Schöpfung (und des Fortschritts). Die erste Aussage ist in der Tat offenkundiger, bedenkt man die von Bucher gewählten Sujets und Bezüge, doch die zweite ist ständig gegenwärtig, in Gestalt von Perlmutter, von Sexualität, eines sozialen Geschlechts, einer Muschelschale, einer gigantischen, die Welt spürenden Haut.

#### V. Alle Organe begegnen sich

2018 machte die wissenschaftliche Gemeinschaft eine gewaltige Entdeckung: ein großes menschliches Organ, das in unserer Haut „verborgen“ ist. Artikel in verschiedenen Publikationen beschrieben das neue, als „Interstitium“ bezeichnete Organ als einen „Schockdämpfer“, der Gewebe vor dem Zerreißen bewahrt. Die Zeitschrift *National Geographic* etwa schrieb: „Das Interstitium ist eine Schicht aus mit Flüssigkeit gefüllten Kanälen, die in einem Netz aus Collagen und Elastin – ein Faserprotein – aneinandergereiht sind. Bisher hatten Wissenschaftler diese Schicht einfach für eine Art dichtes Bindegewebe gehalten.“<sup>2</sup> Dies macht aus unserer Haut nicht einfach nur einen Mantel oder eine Schicht, sondern ein großflächiges Organ, welches das Gefühl des Schmerzes in unserem Organismus zu regulieren vermag. Wie eingangs dieses Textes bei der Schilderung meines Gesprächs mit dem Wissenschaftler Alexander Tarakhovsky bereits erwähnt, wissen Künstler und Dichter schon lange, dass dem so ist. Und



<sup>10</sup> Heidi Bucher, von Latex umhüllt, während ihrer Häutungsaktion zu *Kleines Glasportal*, 1988

<sup>11</sup> Das mit Latex bestrichene *Herrenzimmer* in Heidi Buchers Elternhaus in Winterthur-Wülflingen, 1978/1982

im Laufe der Jahrhunderte haben auch wir selbst diese Haut durch Hinweise in Literatur und Kunst als ein weiches und sensibles Organ kennengelernt, das die Welt mittels Wellen von Empfindungen „nacherzählt“.

Ich meine, dass das Wesen der Natur in Heidi Buchers Latexwerken wieder in Erscheinung tritt. Doch obgleich man diese tatsächlich als Totenmasken betrachten kann, schließt diese Lesart andere Deutungen nicht aus. So kann man in ihnen auch den natürlichen Prozess der Mauser oder Häutung veranschaulicht sehen, dem gewisse Lebewesen unterliegen. Doch was, wenn die gesamte Welt eine Haut besäße? Eine, die es allen Lebensformen, ja sogar Institutionen wie dem Zuhause, ermöglichte, sich zu schützen, widrigen Bedingungen standzuhalten und den durch individuelle wie auch soziale Transformationen verursachten Schmerz zu ertragen. Wenn alle Dinge, die man sich nur vorstellen kann, eine Haut statt einer Fassade, einer Bedeckung oder eines Daches besäßen, einfach eine Haut, dann würde dies eine unermessliche Zahl an Wechselbeziehungen zwischen Materialien und Menschen, zwischen Lebewesen und Steinen, ja zwischen allen Oberflächen des Planeten eröffnen. Insofern sind Buchers Objekte nicht der Negativabdruck vorhandener Räume, sondern alte Exoskelette und Häute, die deshalb gealtert sind, weil wir ihnen entwachsen sind. Jedes Jahr wird der Küstensand in vielen Breitengraden des Planeten von Tausenden vollendet gestalteter, leerer Krabbenschalen bedeckt. Diese Körperschalen sind Teil eines natürlichen, als Mauser bezeichneten Prozesses, ein entscheidendes und geradezu unglaubliches Ereignis im Lebenszyklus eines Organismus. Wir Menschen haben eine geschmeidige Haut und Knochen, die sich im Laufe der Zeit mit uns dehnen und wachsen, während andere Lebewesen, wie etwa bestimmte Krabbenarten, starre Körperhüllen haben, so wie unsere Institutionen.

Wenn man die Werke Heidi Buchers betrachtet, kommt ein Moment, in dem man sich leicht vorstellen kann, dass sie sich für Technologie interessieren würde, für die visuelle Bildgebung mit hochauflösender, taktiler Übertragung und dafür, in der Lage zu sein, die multisensorischen Ansichten von Ort und Raum auf die vielgestaltigen – historischen, wirtschaftlichen, klassen- oder genderspezifischen – Dimensionen zurückzuübersetzen, die eine Künstlerin ihrer Zeit definieren. Ja, man kann sich sogar vorstellen, dass sie sich für DNA-Tests interessieren würde, dafür, die genetischen Gemeinsamkeiten zwischen den Werkstoffen, die sie ihr ganzes Leben lang verwendet hat, und ihrer eigenen Haut zu ergründen.

Dieses Vermögen eines Werks, das imstande ist, uns zum Nachdenken über die Beziehungen zwischen der Form, den Sinnesorganen und den von der Kultur auferlegten Bedingungen anzuregen, nenne ich künstliche Intelligenz. Kunst, die imstande ist, erkenntnistheoretische Veränderungen vor Augen zu führen. Wie findet eine solche Veränderung statt? Nicht nur indem man neue Formen imaginiert, die neue Fragen aufwerfen, sondern auch, indem man die vorhandenen Formen und Fragen auf neue Weise miteinander verknüpft. Das Œuvre Heidi Buchers legt Zeugnis ab von der Bedeutung

eines Werks, das einen sich ausdehnenden sensorischen Raum einnimmt. Eine Ausdehnung, die vermittelt institutionalisierter Formensprachen bestimmter Gattungen, wie etwa der Skulptur, zustande kommt, aber auch dadurch, dass dieses Werk aus einer ungewöhnlichen Schnittmenge von Kunst und Kultur im frei zugänglichen Bereich schöpft. In der Hypersensorisierung der Materialien und der Sprachpraxis manifestiert sich eine Veränderung in der Art und Weise, wie wir uns vorstellen, was möglich ist, damit wir ein Gespür nicht für die Vergangenheit der Kunst und der sozialen Welt, sondern für deren Zukunft entwickeln. Das Werk Heidi Buchers hat eine metaphorische Dimension: Es strebt danach, lebendig zu sein, aufzuhören, Kultur zu sein, und dafür Haut, Schale, Natur zu werden. Und Natur heute bezeichnet eine vollständige Revolution hinsichtlich der Art, wie wir organisches und nicht-organisches Leben in Beziehung zueinander treten lassen, wie wir Geschlechtszugehörigkeit, generatives Leben, Macht und Leben verstehen.

Carina Bukuts

# Die Schichten der Geschichte freilegen

## Ein Gespräch mit Elisabeth Kübler über Heidi Bucher

- 1 Rainer Maria Rilke, „Duineser Elegien“, in: ders., *Werke*, Bd. 1.2: *Gedicht-Zyklen*, Frankfurt am Main 1986, S. 446.
- 2 Sarah Gibbens, „Interstitium: Unser neues Organ?“, 28.3.2018, aktualisiert am 5.11.2020, <https://www.nationalgeographic.de/wissenschaft/2018/03/forscher-wollen-neues-organ-entdeckt-haben> (17.1.2021).