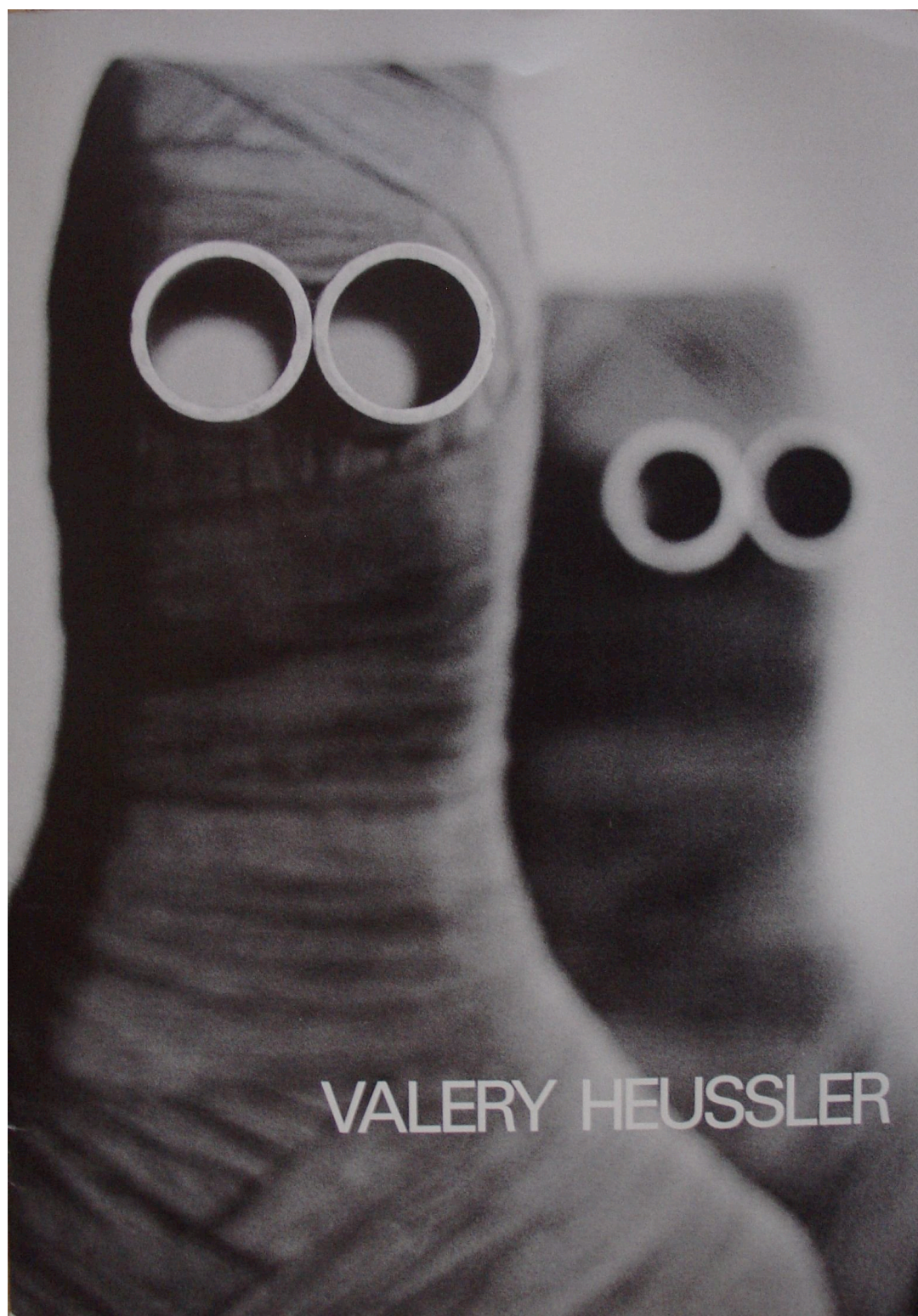


www.annelisezwez.ch

Katalog Valery Heussler anlässlich ihrer installativen Ausstellung im Shed im Eisenwerk in Frauenfeld, 1991. Text : Annelise Zwez



Raum für die Phantasie

Ein Text von Annelise Zwez

Tessin. Nationale Plastikausstellung Gambarogno, 1982: Auf einer engen, mit Kopfsteinen gepflasterten Gasse kommen wir zu einer Kapelle aus einer Zeit, als hier Dorfkultur blühte. Das einstige Gotteshaus ist baufällig. Wir treten ein: Zwei Röhren-Augen glotzen uns an. Weisse, vergipste, lebensgrosse Figuren stehen in Reih und Glied auf einem mit Blei überzogenen Sockel. Sieben sind es, eine wie die andere. Ihre vorwärtsgerichtete Haltung zeigt, dass sie in Bewegung sind, gehen. Zwei metallene Röhren, etwa 6 cm im Durchmesser, durchstossen ihre Köpfe. Sie sind untrennbar miteinander verbunden, sehen mit einem einzigen Augen-Paar, alle dasselbe. Das Normierte und das Baufällige — was für ein hintergründiger Kontrast!

Auf der kleinen Informationstafel am Boden steht: «Uniforme Seherschaft» — Valery Heussler, geb. 1920 — Elfingen/AG.

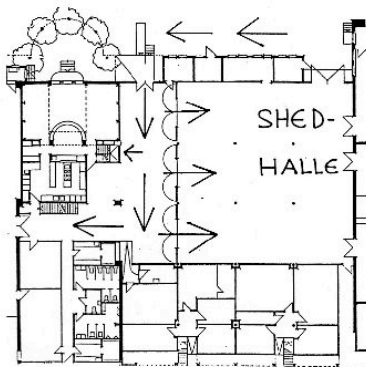
Erlebnisse, die im Gedächtnis haften, begleiten einem im Denken.

Im Frühling 1990 war ich für einen ersten Augenschein in der Shedhalle in Frauenfeld. Sogleich fiel mir die offene räumliche Situation der Halle an der «Strasse» ins Kleintheater, zur Mehrzweckhalle und zur «Beiz» des «Eisenwerkes» auf. Als ich vor dem inneren Auge Ausstellungsideen Revue passieren liess, kamen mir plötzlich die stur blickenden, blindlings rennenden Figuren von Valery Heussler «entgegen». War da der Ansatz für die spannende Konstellation, welche die Eigenheiten der Kulturzelle im «Eisenwerk» aufnimmt?

Von Ausstellungen der Künstlerin in Basel und Zürich her wusste ich, dass sie die Idee der «Uniformen Seherschaft» von Gambarogno inhaltlich, formal und technisch weiterentwickelt hatte; dass sie für den bedrängenden Gedanken abgestumpften, normierten, phantasieberaubten Handelns und Denkens konsequent weitergedachte und im Erscheinungsbild differenzierte Gestaltungsvariationen gefunden hatte.

Die verschiedenen Menschen, die ins «Eisenwerk» kommen und an der Shedhalle vorbeigehen, mit diesen kraftvollen, zum Nachdenken anregenden, eindringlichen und künstlerisch beeindruckend gestalteten Menschen-Mumien konfrontieren — die Idee faszinierte mich.

Sie wurde im Einverständnis mit dem Verein Shed Eisenwerk zum Beginn einer intensiven, weit über meine ersten gedanklichen Ansätze hinausführenden Zusammenarbeit mit der vitalen, engagierten und zeitkritischen Künstlerin Valery Heussler.



Grundriss-Situation der Shedhalle (380 m²) im Eisenwerk in Frauenfeld.

Das Werk einer Künstlerin, die bereits im 8. Lebensjahrzehnt steht, fusst auf einer langen Lebenserfahrung. Mit Valery Heussler in die 30er, 40er, 50er Jahre zurückzublicken ist ein Erlebnis. Ein Blick zurück

Die Jugend von Valery Heussler ist geprägt vom damals gängigen gesellschaftlichen Denken breiter Schichten, wonach ein Mädchen weder in einem Gymnasium noch an einer Kunstgewerbeschule etwas zu suchen habe. Obwohl das zeichnerische Talent von Valery Heussler sehr früh zutage tritt, es von den Lehrern geschätzt und anteilnehmend gefördert wird, bleibt der Vater hart: Die Realschule genügt, um die Büroarbeiten in seinem Garagetrieb zu erledigen und später in der Fabrik zu arbeiten.

Mit 15 Jahren reisst Valery Heussler von zuhause aus. Im Welschland findet sie eine Stelle in einer Familie. Nach zehn Monaten wird sie vom Vater in sein Geschäft zurückgeholt. Hinter seinem Rücken meldet sie sich in der Kaufmännischen Handelsschule an; ihr Banknachbar ist der spätere Basler Galerist Ernst Beyeler. In der Einkaufszentrale von Maus Frères findet sie eine Stelle als Bürolistin. Ihr Onkel, der Maler Ernst Georg Heussler, gibt ihr in den Ferien ein paar Malstunden. Über kleine Schreibaufträge bemerken die Büro-Vorgesetzten die gestalterische Begabung der 18jährigen und geben ihr mehr und mehr graphische Aufträge. Sie besucht nun auch Kurse an der Kunstgewerbeschule. Valery Heusslers Zielsetzung ist klar formuliert: Sie will sich in Zeichnung, Malerei und Bildhauerei ausbilden lassen.

1939 — mit 19 Jahren — gründet sie zusammen mit dem Texter Fritz Friedmann die erste Reklamezentrale innerhalb der Warenhausgruppe von Maus Frères. Eine Karriere steht ihr offen, doch 1941 kündigt sie ihre Stelle und schlägt auch besserbezahlte Angebote aus. Sie will ganztägig an die Kunstgewerbeschule. Bei Theo Eble, Walter Bodmer, Ernst Buchner und Max Knöll lernt sie in den Bereichen Graphik, Malerei und Bildhauerei, was es damals in Basel zu lernen gab. Weil sie auf sich selbst gestellt ist, heisst das im Klartext: Tagsüber Schule, nachts als freie Graphikerin tätig sein; die Nachfrage dafür ist gross. 1942 bietet ihr die Maus-Frères-Gruppe die Übernahme der Reklameaktivitäten für alle rund 50 Warenhäuser in der Schweiz an. Noch einmal ist sie vor die Frage gestellt: Kunst oder Karriere in der damals rasant an Bedeutung gewinnenden Werbebranche? Oder anders formuliert: Viel Geld oder ein karges Leben mit ihrer Ansicht nach grösserer, innerer Befriedigung? Bewusst wählt Valery Heussler das Zweite und nimmt fortan nurmehr so viele graphische Werbe-Aufträge an wie für das materielle Wohlergehen notwendig ist.

Zum Entscheid trägt die gute Atmosphäre an der Kunstgewerbeschule Wesentliches bei. Sie bringt ihr vermehrt Kontakte zu Künstlern und Künstlerinnen. Sie findet einen Lebensbereich, der sie trägt, in dem man sie akzeptiert, in dem sie lachen kann und fröhlich sein darf. 1947 heiratet sie den Basler Maler Alex Maier. Um finanziell über die Runden zu kommen, arbeitet sie weiterhin als Graphikerin. Das Temperament und die Kraft, welche die junge Frau ausstrahlt, hält Professor Werner Schmalenbach in den im Buch zum 125-Jahr-Jubiläum des Basler Kunstvereins publizierten «Erinnerungen» fest: «... Zu Besäufnissen... kam es am Clubtisch (in der Kunsthalle) selten, das hielt sich in Grenzen... Nur einmal landeten Bo (Walter Bodmer) und Alex Maier samt Vally — auch sie gehörten zu den häufigsten Gästen und den liebsten Freunden —, rüde misshandelt, auf dem Polizeiposten, nachdem die zwar hübsche, aber bärenstarke Vally — mit Mädchen- und Künstlernamen Valery Heussler — einen Polizisten an seinem Helmriemen rücklings über den Tisch gezerrt und symbolisch entmannt — nämlich enthelmt — hatte.»

Bümpfe und Lemuren

Ende der 40er Jahre entstehen die ersten, heute noch als gültig erachteten Ei-Tempera-Bilder. Sie reihen die Künstlerin in die Basler Schule der phantastischen Malerei. Im Zentrum stehen «Bümpfe», hundeähnliche Phantasiewesen. In einem frühen Werk sitzen sie in einem Boot, das von Meertang überwachsen ist. Die «Bümpfe» sind Valery Heusslers indirekte Antwort auf die Schrecken des Krieges und auf die Bilder von Walter



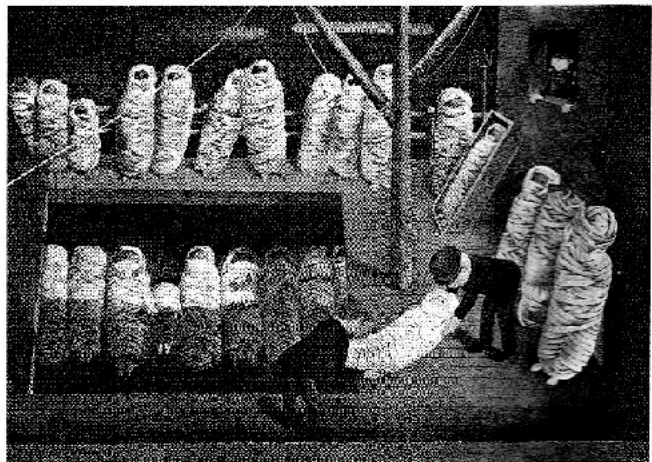
«Fünf Bümpfe im Boot», Ei-Tempera auf Leinwand, 1949, 52 × 64 cm.

Kurt Wiemken (1907—1940). Die Idealisierung der menschlichen Figur in der Kunst scheint ihr nach 1945 nicht mehr möglich. «Bümpfe»-Bilder hängen 1950 in Valery Heusslers erster Ausstellung — in Toni Brechbühls «Kunststube» in Grenchen. Ein Jahr darauf werden drei Bilder — nun mit verschiedenen Themen derselben Ausrichtung — in die «Nationale» in Bern aufgenommen. Die Eidgenossenschaft kauft das «Tal der Lemuren» an.

Wichtige Erfahrungen vermitteln ihr in dieser Zeit drei längere Aufenthalte auf der Insel Lipari (1951/1952, 1954). Für Valery Heussler, die vorher kaum aus Basel hinausgekommen ist, «liegen» hier die Bildthemen quasi auf der Strasse. Die «Ofenhändler», der «Fischzug», «Vulcano» (alle später von Georg Schmidt fürs Basler Kunstmuseum angekauft),

die «Brotmaschine», der «Mumientransport», der «Tränensee» — alle haben sie ihre Wurzeln in Lipari-Erlebnissen und Lipari-Träumen. Stilistisch dominiert eine phantastisch-erzählerische Malweise voll Witz

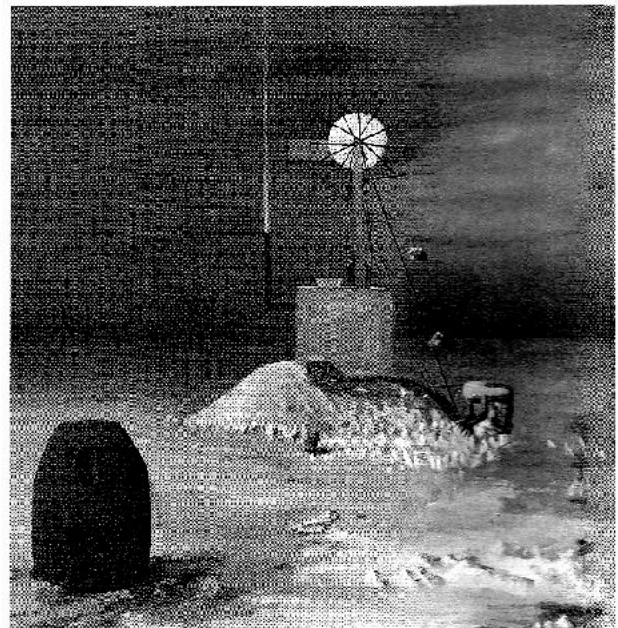
und Hintergründigkeit. Es klingt die Tradition der phantastischen Malerei bis zurück zu Bruegel an, da ist aber auch der Reichtum des Basler Humors. Psychisches ist erst unterschwellig angelegt, im «Mumientransport» von 1952 zum Beispiel, dessen Sinngehalt der Künstlerin erst sehr viel später bewusst wird. Ein Schiff mit ägyptischer Flagge, aus dem vor der Insel Stromboli Reis- und Zuckersäcke entladen werden, regt sie dazu an. Die schweren Säcke verwandelt sie in der bildnerischen Umsetzung in weibliche Mumien, die von elegant gekleideten Männern unter der Kontrolle eines uniformierten Schiffsoffiziers herumgehievt werden. Heute weiss die Künstlerin, dass sie damals unbewusst ein Bild ihrer eigenen Situation gemalt hat.



«Mumientransport», Ei-Tempera auf Leinwand, 1952, 84 × 114 cm.

1955 wird Valery Heussler vom Basler Museums-Konservator Georg Schmidt eingeladen, als jüngste Teilnehmerin in einer Gruppe «Fantastische Basler Maler» im Museum Morsbroich in Leverkusen auszustellen. Mit dabei sind unter anderem Walter Kurt Wiemken, Otto Abt, Walter Moeschlin, Irène Zurkinden. Im Ausstellungskatalog beschreibt Georg Schmidt Valery Heusslers Bilder als «erstaunlich kühne, grausam liebevoll zu Ende gedachte, zu Ende geformte Phantasien».

Selbstverständlich ist Valery Heussler auch Fasnachtlerin, und zwar nicht nur als Laternenmalerin, sondern auch als Trommlerin, was für eine Frau damals schon fast eine Frechheit war. Als sich 1953 die «Jungen Schnuffer» von der «Alti Richtig» zur späteren, 1957 akkreditierten Stammclique «Verschnuffer» formierten — übrigens der ersten mit Männern und Frauen — malt «Vally» die Laternen, entwirft die Kostüme und ist an der Fasnacht als Trommlerin mit dabei. 1956 wird sie von den «Alti Schnooggekerzli» als Laternenmalerin abgeworben, bleibt den «Verschnuffern» aber bis 1970 als Trommlerin treu. Nach dem die «Alti Schnooggekerzli» an einer (Männer-)Sitzung positiv über die Zulassung einer Frau als Laternenmalerin und Kostümentwerferin abgestimmt haben, malt «Vally» 14 Jahre lang die Laternen der Clique. Noch heute findet man im grossen Tenn über der Werkstatt fröhliche Reminiszenzen aus der bis 1970 dauernden närrischen Fasnachtszeit.

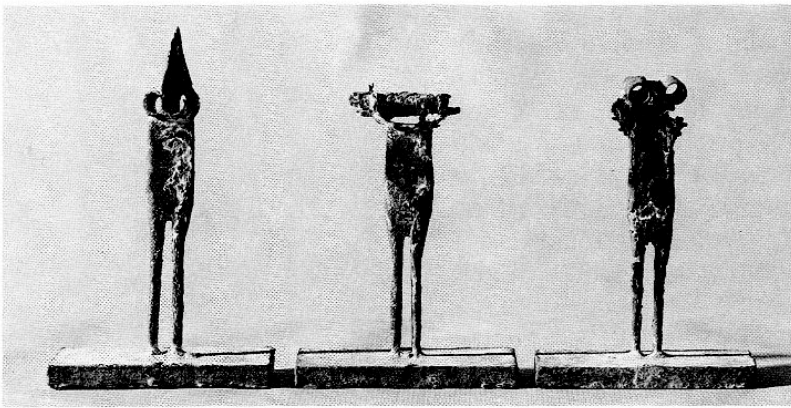


«Brotmaschine», Ei-Tempera auf Leinwand, 1953, 80 × 74 cm.

Von der Krise zu den
Augen-, Nasen- und Ohren-
Menschen

Die phantastisch-surreale Epoche dauert bis 1957/59. Dann will nichts mehr gehen, weder im Privatleben noch in der Malerei. Es zeigt sich über Jahre hinweg ein ähnliches Phänomen wie bei Meret Oppenheim (und anderen Frauen). Die Gründe sind komplex. Vermutlich hat die «Lähmung» weniger mit realen Fakten als mit einem psychischen Bewusstseinsprozess zu tun. In dem Moment, da Diskriminierungen körpernah bewusst werden, wachsen sie zu psychischen «Realitäten». Die Bilder, die Ausstellungen, die Stipendien, die Ankäufe «zerfallen» angesichts von Gefühlen der Enge, der Missgunst, der Unfreiheit und des Ausgenützt-Werdens.

Es entstehen in den 60er Jahren zahlreiche Zeichnungen und Radierungen, aber nur wenige, heute nicht mehr als wichtig erachtete Ölbilder. Die momentane eigenschöpferische Leere übertüncht Valery Heussler mit Aktivitäten in den Larven-Ateliers — für viele Basler Künstler und



Modelle für die ersten Augen-, Nasen- und Ohren-Menschen (ursprünglich aus papier-maché, später in Bronze gegossen). Höhe: 13 bis 15 cm.

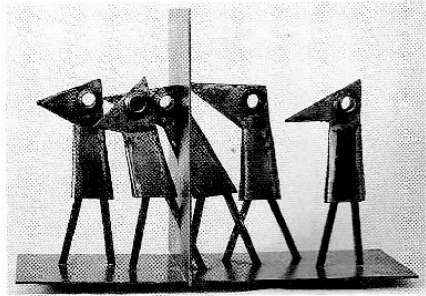
Künstlerinnen ein finanzieller Rettungsanker. Zusammen mit Peter Moillet, Karl Glatt, Otto Abt, Irène Zurkinden, Lotti Kraus und anderen bemalt sie Larven in den Räumen des «Larven-Tschudi». In ihrem Atelier in der Kaserne entwickelt Valery Heussler die Larven-Ideen weiter, baut mechanische Elemente ein; ihre Kreationen werden zum Faschings-Hit. Das plastische Schaffen gibt ihr neues Handwerks-Gefühl und ruft, parallel zu einem wiedererstarteten Selbstbewusstsein, den schon in der Jugendzeit formulierten Wunsch, dreidimensional zu gestalten, wieder auf den Plan. 1966 entstehen im Atelier die ersten 30 Modelle von «Augen»-, «Nasen»- und «Ohren»-Menschen, gefertigt aus «papier-maché». Es geht ihr dabei noch nicht um die später entwickelte politische Dimension, sondern um Versuche, Darstellungen für die Sinne des Menschen — das Sehen, das Hören, das Riechen — zu finden und zwar mit reduzierten, körperhaften Mitteln. Weil Valery Heussler die Modelle später in Bronze giessen lässt, sind sie heute noch erhalten.

Die neue Zielrichtung beflügelt und befreit die Künstlerin von lange mitgetragener Lebensballast; 1967 — mit 47 Jahren — tritt sie in die Allgemeine Gewerbeschule in Basel ein, um in einem zweijährigen Lehrgang bei Ferdinand Soltermann schmieden, schlossern, schweissen usw. zu lernen. Jugenderinnerungen spiegeln sich in ihrem Tun; die Erzählungen des Vaters, der einst als Schmied in den Dörfern entlang dem Rhein

und bis hinunter nach Hamburg die Pferde beschlagen hat; dann auch der väterliche Garagebetrieb wie ihn Valery Heussler in den 30er Jahren erlebt hat. Während der Lehrzeit entstehen weitere «Augen»-, «Nasen»- und «Ohren»-Menschen, in welchen formal und mehr und mehr auch inhaltlich vieles, das die 80er Jahre prägen wird, erstmals Gestalt annimmt. Auch eine erste Skulptur mit dem Titel «Hindurchgehen» datiert aus dieser Zeit. Die heftigen politischen Diskussionen, die in den späten 30er Jahren geführt werden, lassen Valery Heussler nicht unberührt. Sie beobachtet wachsam wie die Kritik am Weltgeschehen lauter wird und denkt intensiv darüber nach. Ihre Skulpturen werden Schritt um Schritt zu direkten politischen Aussagen wider Unfreiheit, Engstirnigkeit und Isolation. Schalk und Witz bewahren die vorerst kleinformatigen Arbeiten vor einseitiger Strenge und Sturheit, sind Triebfeder für Phantasie und vielgestaltige Ideen.

Metallskulpturen können nur in einer eigens dafür eingerichteten Werkstatt entstehen, das ist Valery Heussler klar. So macht sie sich auf die Suche und wird schliesslich in einem Bauernhaus in Elfingen im Kanton Aargau fündig. Um die Einrichtung der Werkstatt finanzieren zu können, erhält sie von der Stadt Basel ein Stipendium. Sie schafft sich in der ländlichen Umgebung eine Basis für die Entwicklung ihres plastischen Schaffens. Der Sprung ist gross, doch die Energie, nun (endlich) in Unabhängigkeit Eigenes zu schaffen, ist grösser. In dem als Schmiede umgebauten Tennisplatz brennt das Feuer, glüht das Metall, formen Zange und Hammer die ersten Skulpturen der 70er Generation. Sie hat nun dieselben handwerklichen Grundlagen wie einst ihr Vater, doch sie nutzt sie anders.

Der Wille unabhängig zu arbeiten, bestimmt die Grösse und bis zu einem gewissen Grad auch die Form ihrer figürlichen Plastiken. Sie geht von Eisenbändern verschiedener Dicke und Länge aus und tastet dabei die Grenzen der Möglichkeiten, die ihr als Einzelne in der Schmiede gesetzt sind, ab. Die vom Material her geforderte formale Reduktion stellt die Künstlerin auf die Probe. Das Erzählerische der frühen Werke muss abgelegt werden zugunsten von konzentrierter Form. Es gelingt ihr mit wenigen Rundungen und Kanten Figuren zu formen, die von hoher Inhaltlichkeit geprägt sind. Oft erscheinen sie in Kombination mit Holz-Trägern, seien es Schaukeln, Hocker, Höhlen oder Boote. In der Schweizer Kunstlandschaft sind sie am ehesten mit den gleichzeitig entstehenden Figurenstelen von Schang Hutter vergleichbar und zwar nicht nur formal, sondern auch inhaltlich. Hier wie dort geht es um die Manipulierbarkeit des Menschen, um seine Hilflosigkeit, seine Einsamkeit vis-à-vis von Machtstrukturen verschiedenster Ausformungen. Valery Heuss-



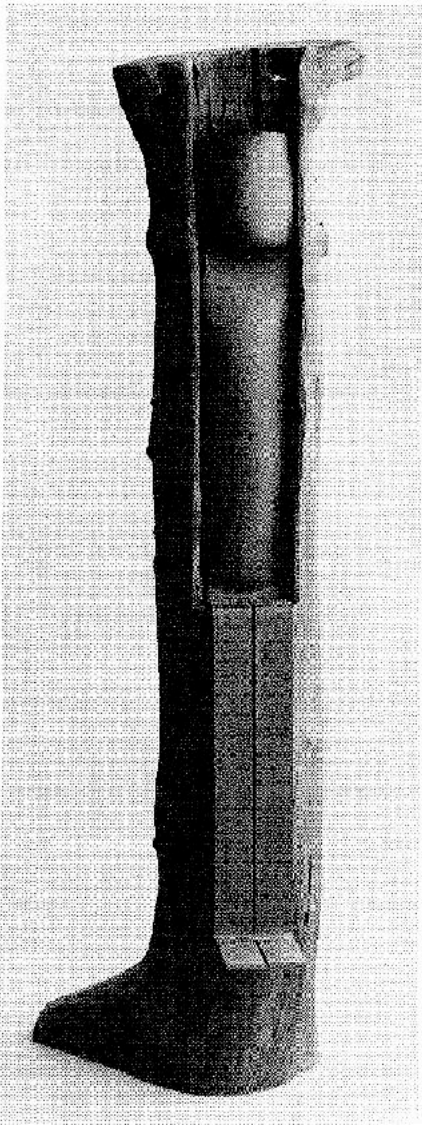
«Hindurchgehen», Eisen, 1970,
40 × 60 × 32 cm.

Die eisernen Beobachter
und Wachposten



«Drei Gehende», Eisen, 1973.
Höhe: 60 cm.

ler nennt Skulpturen dieser Zeit «Beobachter» oder «Wachposten»; Figuren, die allein, zu zweit, zu dritt sitzen, stehen oder gehen und stumm die Welt betrachten.



«Einsamkeit», Holz, Eisen, 1977.
Höhe: 191 cm.

Die im Innersten stossende Triebkraft, die gleichermassen das Früh- wie das hier beginnende Spätwerk generiert und damit auch eine Klammer um die verschiedenen stilistischen Erscheinungsformen legt, können als Reaktion auf Erlebnisse rund um den zweiten Weltkrieg gedeutet werden. Wenn Valery Heussler — vielleicht nach einem Glas Elfinger — aus jener Zeit zu erzählen beginnt und Hitlers respektive Mussolinis Stimme, wie sie seinerzeit am Radio zu hören waren, nachahmt, dann spürt man heute noch, mit welcher Intensität, mit welcher Angst, mit welchem Schrecken sie damals als junge Frau von Basel aus nach Europa hinausgehört hat, wie wütend sie war über das via Radio vermillionenfache Machtgeschrei der Herrscher und der mit ihnen johlenden Massen und wie machtlos sie sich diesen erstmals in der Geschichte via Medien verbreiteten Manipulationen gegenüber fühlte. Da ist die Wurzel ihres kritischen und wachen Denkens, da ist die Motivation, mittels Kunst das Erleben zu formen. «Da steht nun mal die Wand; da kann ich nicht ohne weiteres hindurch. Aber da habe ich doch daran gearbeitet, weil ich eine eigene Möglichkeit habe» — ein Zitat von Joseph Beuys; Valery Heussler hat es einmal für sich notiert — wen wundert's.

1975 legt Valery Heussler in einer Ausstellung in der Kaserne in Basel erstmals Zeugnis ab von ihrem neuen Schaffen. Die Basler Kunstkritikerin Dorothea Christ schreibt ihr spontan: «... bleib weiterhin wie bisher dabei, dass Du aus dem schaffst, was Du erlebt und bitter verdaut, oder mit Seelenkraft entwickelt hast. Mach nicht Zierobjekte für ein freundliches Publikum, das Dich und Deine Ideen originell findet. Du bist originell und hast Ideen... Gottlob bist Du eine vitale und aus viel Erfahrungsreserve gespiesene und gestählte Person, die den Kampf mit dem Werken und Schaffen mit Energie aus innerem Zwang immer wieder gerne aufnimmt.»

Im Jahr der Frau (1975) tritt Valery Heussler in ihrer Funktion als Präsidentin der GSMBK, Sektion Basel, auch als Veranstalterin einer Ausstellung in der Kunsthalle Basel in Erscheinung. In ihrer angriffigen Vernissagerede plädiert sie nachdrücklich für eine Kunst, die sich nicht vor Inhalten scheut, die mutig auf Missstände hinweist. Die Frauen bittet sie, herzlich in die dargereichten Äpfel (der Erkenntnis) zu beißen und anschliessend, der Eva gleich, ihrem hoffentlich geliebten Adam zu überreichen. Schalk und Hintergründigkeit, kein Begriffspaar liebt Valery Heussler mehr.

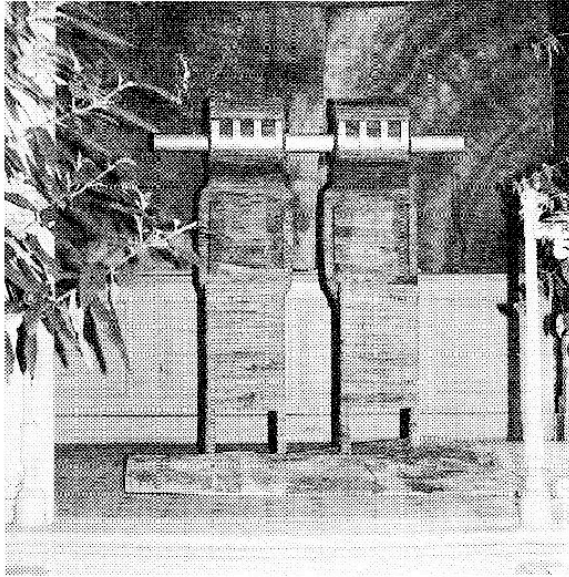
Um 1977 wird ein Wandel spürbar. Ihre geschmiedeten und gehämmerten Figuren erscheinen der Künstlerin plötzlich zu wenig angriffig, zu lieblich. Sie sucht nach Mitteln und Wegen, die Aussage direkter, unverblümter, nachhaltiger zum Ausdruck zu bringen. Die Entwicklung der Gesellschaft, die fortschreitenden Umweltschäden würden das von ihr fordern, meint sie. Dass sich der allgemeine Kunsttrend, der sich 1968 vielerorts recht politisch manifestierte, inzwischen anderen Themen und Konzepten zugewendet hat, stört sie wenig. Sie fühlt Verpflichtung und will ihr nachkommen. Der feministische Aspekt darf in dieser Oppositionshaltung nicht übersehen werden.

Uniforme Hörer- und Seher:

Sich der Augen-, Nasen- und Ohren-Menschen der späten 60er Jahre erinnernd, beginnt sie zu pröbeln. Es entstehen die ersten sitzenden Hörer-Paare. Ihre Skelette sind aus Draht, ihre «Kleider» aus Hanf oder Reb-gase. Eng sind sie um die Körpergerüste gewickelt. Die ständige Präsenz der Massenmedien mit ihren uniformen Nachrichten, ihren prägenden Informationen, ihrer Macht zur Manipulation werden mehr und mehr zur Zielscheibe von Valery Heusslers Kunst. Lange bevor der Begriff der «Mediatisierung» durch viele einschlägige Texte geistert, beschäftigt sich die Künstlerin mit der Macht der millionenfach multiplizierten Bilder, welche ihrer Ansicht nach die Phantasie zerstören, die Normierung fördern, Kreativität untergraben, das eigenständige Denken unterbinden, den Menschen zum Spielball der Massen-Manipulation machen. Sie erinnert sich der Macht des Radios zu Zeiten von Hitler und Mussolini und sieht und fürchtet die durch das Bildmässige noch gesteigerte Möglichkeit der Machtausübung via Fernsehen.

Diese Gedanken, diese Angst führen Valery Heussler zum Thema der Uniformen Hörer- und Seherchaften, die mit ihrer «Einohrigkeit» respektive ihrer «Zweiäugigkeit» ein eindringliches Bild für die Sturheit und Unbeweglichkeit des entmündigten Menschen bringen. In der Städtischen Galerie in Freiburg im Breisgau zeigt Valery Heussler 1979 erstmals eine solche Gruppe ähnlich derjenigen, die sie 1982 in Gamba-rognio ausstellen wird (Bild, Seite 19). Doch die frühen Gipsfiguren sind ihr noch zu körperhaft, sie will noch mehr Strenge, noch mehr Enge, noch mehr Härte. So reduziert sie die Körper auf Stahlrohrgerüste, die sie mit selbstgefärbten, grauschwarzen «Mumienbändern» umwickelt. In Zweier-, Vierer-, Sechser-, Zwölfergruppen setzt sie die Figuren in geometrische Formationen, die durch Augen- oder Ohren-Röhren fest miteinander verbunden sind (Bild, Seite 20/21). Oder sie nimmt ein langes Brett und reiht kleine, dünne, umwickelte Rohrfiguren horizontal nebeneinander und nagelt den Menschen-Baum an die Wand. 56 Figuren sind es in der ersten, 74 in der zweiten Arbeit dieser Art (Bild, Seite

22/23). Das Thema Fließband gestaltet sie später auch in einer vertikalen Form. Sie reduziert die Körper auf abstrakte, nun wieder leicht körperhafte Zeichen, stellt sie vom Boden bis zur Decke übereinander und als Gruppe nebeneinander; endlos läuft die Masse Mensch (Bild, Seite 27).



«Uniformes Hörerpaar — in sich gefangen»,
Stahl, Textil, Holz, Messing,
1982, 157 × 145 cm.

Es lässt sich daran ablesen, dass sich die Thematik der Künstlerin zu erweitern beginnt. Das zum Beispiel durch die multiplizierten Bilder der Werbung angeheizte Konsumverhalten mit all seinen bekannten, ökologischen und gesellschaftlichen Negativ-Auswüchsen dringt verstärkt ins bildnerische Gestalten wie auch die bedrohende Gefahr durch die weltweite Bevölkerungsexplosion. «Die Natur wird durch den Menschen erniedrigt zu verbrauchbarem Material; somit erniedrigt sich der Mensch selbst zu verbrauchbarem Material», heisst es in den Notizen der Künstlerin unter anderem. Valery Heussler gestaltet die Thematik in unzähligen Varianten; der Reichtum lässt sich vor allem an den vielen Kleinplastiken (Abbildungen, Seite 24/25) ablesen. Die Vielfalt sei ihr wichtig, weil sie Ausdruck der Phantasie sei,

dessen, was der Mensch so dringend benötige, um die grossen Probleme der Gegenwart und der Zukunft zu meistern, sagt die Künstlerin Valery Heussler im Gespräch.

Die Salesmen Ganz zentral auf Gesellschaftliches gemünzt sind die «Salesmen», die seit einigen Jahren immer wieder auftauchen. Eine kleine Begebenheit wirkte als Schlüsselerelebnis: Eines morgens sah Valery Heussler eine Gruppe von Handels-Vertretern mit identischen Aktenköfferchen dem Ausgang eines Geschäftshauses zustreben. Sie meinte zu spüren wie sie alle dasselbe denken, noch schnell repetieren, was ihnen eben als Leitfaden eingepaukt wurde. Sie sah ihre Uniformen Hörer- und Seher-schaften quasi realiter daherkommen . . . In einem ebenso humorvollen wie erschreckenden Bild hielt sie die Begegnung fest. Jahre später werden daraus die «Salesmen», die in ihrer Körperlichkeit die Gambarogno-Gruppe aufnehmen, jedoch aus Stahlrohr, Schaumstoff und Textilbändern geformt sind (Bild, Seite 29).

Die männlichen Figuren mit ihren Stilaugen — Valery Heussler nennt sie «normalisierte Gesellschaftsmaschinen» — sind als Einzelskulpturen konzipiert. Die Wirkung des Gleichgeschalteten ergibt sich aus der Wiederholung von Körperform, -haltung, -struktur und -ausstrahlung. Theoretisch könnte sich eine der Figuren abwenden und ausscheren, doch keine tut es, die Doktrin wirkt. Je nachdem, in welchem Umraum

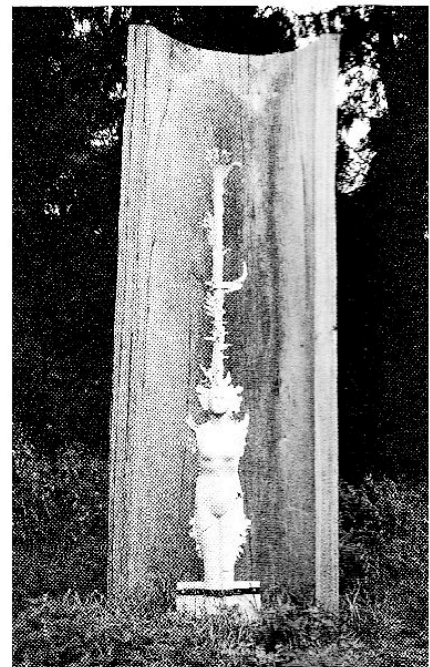
die Künstlerin ihre «Salesmen» stellt — Aussen- oder Innenraum zum Beispiel — wirken sie verschieden. Im engen Raum tritt die Hektik des Geschäftslebens, des Aussendens der «Vertreter» zur Steigerung des Umsatzes, das Rennen um Profit in den Vordergrund. Im Aussenraum weitet sich das inhaltliche Spektrum, umschliesst uns alle, die wir täglich vorwärtsstreben, um den Terminen nachzukommen, die wir in unsere Tagespensen stopfen, um den Erwartungen gerecht zu werden und dabei nicht merken wie die Zeit verrinnt, wie wir mitten drin sind im System, das uns in der Zukunft möglicherweise zur Apokalypse führen wird.

Trotz der Fülle der Denkanstösse, die von den «Salesmen» und all den anderen Arbeiten von Valery Heussler ausgehen, macht man der Künstlerin gelegentlich den Vorwurf, ihre Arbeiten seien zu bestimmt, zu eindeutig, zu deutlich in der Aussage. Diese negative Haltung entkräftet nicht nur die aktuelle politische Situation, in der Radio und Fernsehen einmal mehr als Machtmittel eingesetzt werden, sondern auch die Breite, mit welcher die Künstlerin ihre Thematik auszusagen weiss. Ein sehr gutes Beispiel dafür gibt 1987 die Freilichtausstellung der Basellandschaftlichen Kunstvereinigung im Clavel-Park in Augst, an welcher Valery Heussler mit vier Arbeiten beteiligt ist:

Clavel-Park Augst
1987

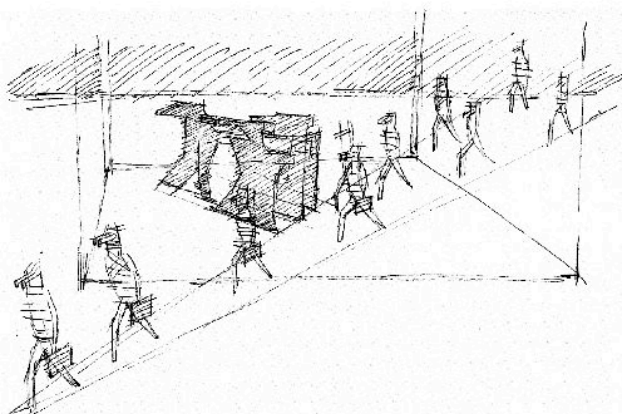
Gleich beim Eingang in den Park schauen aus einem Abhang drei doppelte Röhren-Paare, der «Seherberg». Augen oder Kanonenläufe? Oder beides? In der Waldlichtung links hat die Künstlerin eine schauerliche Märchenszene mit komplexen, zum Teil deformierten, verfrorenen Körper- und Pflanzenfragmenten aus knochenweissem Steinzeugton aufgebaut. «Winterzeit — Wendezeit»: eine apokalyptische Vision. Im Werk von Valery Heussler steht diese Gruppe seltsam allein. Einerseits greift die Künstlerin darin auf die surreal-phantastische Malerei der 50er Jahre zurück, andererseits gilt ihre Thematik der Gegenwart, der Angst, eines Tages könnte auf den Winter kein Frühling mehr folgen. Ob Valery Heussler hier — einmal mehr — aus einer Improvisation heraus etwas geschaffen hat, das später erst ins Zentrum ihres Schaffens rücken wird, ist bis heute ungewiss.

Einer Hecke entlang begegnet man bald darauf einer neunköpfigen «Uniformierten Hörschaft» wie sie in diesem Text bereits beschrieben ist und oben auf dem Plateau «rennen» dem Ausstellungsbesucher vier «Salesmen» in ihrer Scheuklappen-Haltung entgegen. Neben ihrer geschlossenen thematischen Stosskraft ist den vier Arbeiten gemeinsam, dass sie «anklagen», dass sie Warnungen sind, dass sie Gefahr zum Ausdruck bringen wollen, um die Betrachter aufzurütteln, zum Nachdenken anzuregen.



«Winterfrau», Steinzeugton gebrannt,
1987. Höhe: 340 cm.

«Hindurchgehen» In der Ausstellung in Frauenfeld, die sich bewusst auf eine einzige, zentrale Installation beschränkt, um nicht einfach im Laufe der Zeit entstandene Werke zu zeigen, sondern ein inhaltliches Anliegen zu visualisieren, kündigt sich diesbezüglich eine Entwicklung an. Aus der realistischen Erkenntnis, dass die «absehbare Zeit die Zeit der Überlebenschance» (V.H.) ist, hat die Künstlerin eine Figurengruppe geschaffen, die sie «Hindurchgehen» nennt. Schon in den späten 60er Jahren hat sie das Thema einmal formuliert, doch war die Zeit noch nicht reif dafür. Nun ist ihr in Abwandlung eines Sprichwortes von Ghandi klar geworden: «Es gibt keinen Weg zum neuen Denken, das neue Denken ist der Weg.» Und diesem neuen, in Bewegung gesetzten Denken gilt die vielformige, fünffigurige Gruppe aus Stuccoblech, Schaumstoff und Holz, die auf seltsam irrealer Art versucht, die Strasse der insgesamt dreizehn «Salesmen» mit ihrer inneren Energie zu unterwandern. Die nur wenig Körperlichkeit andeutenden, überlebensgrossen Figuren



Projektskizze für Installation in der Shedhalle im Eisenwerk, Frauenfeld.

sind keine Abbilder von Bekanntem; Surreales klingt in der tänzerisch bewegten Haltung der leicht reliefierten Körperflächen mit ihren betonten Armbewegungen als Willenskundgebungen an. Sind sie spirituell zu deuten? Wohl kaum, oder in dem Sinne, dass sich der Mensch mit den Mitteln des eigenständigen, wachen Denkens, der Phantasie dafür einsetzen muss, dass die kommenden Generationen eine lebenswerte Welt vorfinden.

Glaubt die Künstlerin an die Kraft, mit der sie ihre jüngste Arbeit beseelen möchte? In den Blättern mit notierten Gedanken findet man Skepsis und Resignation ebenso wie romantisches Wunsch-Ja. Vielleicht entspricht das Denken der Künstlerin dem Satz von Joseph Beuys, den sie einst für sich aufgeschrieben hat: «Da wo gegenwärtig die Entfremdung zwischen den Menschen sitzt — man könnte fast sagen als Kälteplastik — da muss eben eine Wärmeplastik hinein. Das ist die Liebe, das ist das, was in diesem geheimnisvollen Christusbegriff steckt.»