Lothar Romain
über
Gisela von Bruchhausen

Das Ganze und die Teile

Ihr Material ist der Stahl, aber ihre Sprache darum nicht von jener Gewalt, die als Stahlgewitter gefürchtet oder gar heimlich bewundert werden. Nichts an den Plastiken von Gisela von Bruchhausen erinnert an landläufige Assoziationen, die sich auf Anhieb mit Stahl verbinden, an Härte, Schwere oder Wucht. Der Eindruck, der den Betrachter sofort gefangen nimmt, ist im Gegenteil bestimmt von Leichtigkeit und Dynamik, von einem vielgliedrigen, rhythmisierten Dialog einander weiterführender oder auch widersprechender Formen und von Bewegung diesseits der Kinetik. Das galt schon für die frühen Arbeiten seit 1984, die, aus gefundenen, aber bearbeiteten Stahlstücken in freier Assoziation aufgebaut bzw. zueinander gebracht, ein unübersehbar tänzerisches Moment offenbarten. Die Sprödigkeit des Materials, das in den ersten Jahren nach dem Studium meist in horizontaler Ausrichtung seine eindringliche, gleichwohl komplexe Syntax entwickelt, wurde von Beginn überspielt durch die ebenso gespannten wie im besten Wortsinne eleganten Bewegungsabläufe, die sich hier darstellten: ein Dialog bzw. ein konkurrierendes Gegen- und Zueinander aus geometrisch orientierten Formen und sie verbindenden, fortführenden, auch durchdringenden, den Raum umspielenden linearen Bewegungen aus Stäben bzw. Stahlbändern.

Bis heute ist diese Grunddisposition ein entscheidendes Moment der Arbeiten von Gisela von Bruchhausen geblieben, auch wenn seine Ausformulierung sich geändert und an Strenge und Disziplin zugenommen hat, nicht aber an Schwere - trotz neuer Fassung durch eine straffere Struktur und trotz einer Vergrößerung ihres Raumvolumens. Noch immer dominiert die freie atektonische Verbindung der Teile, die sich zueinander ins Verhältnis setzen, aber nicht in Abhängigkeit bringen lassen. Und noch immer bestimmen - trotz der Konzentration von plastischen Kräften in rahmenähnlichen Formen (siehe Fenster im Freien, 1990, Abb. S. 17 oder Arc carré, 1996, Abb. S. 56) - die gespannten, alles Schwere überbrückenden Ableitungen bzw. Überleitungen von Energien durch Bogenteile und Drehungen der plastischen Formen gegeneinander oder auch durch Faltungsstrukturen das Gesamtbild der Arbeiten und nehmen ihnen alles Gewalttätige, Niederdrückende. Niemals wird der Betrachter eingeschüchtert, aber auch nicht zu gemütvollem Einverständnis eingeladen,dem sich die Plastiken buchstäblich versperren. Hephaistos hat hier nicht zugeschlagen, obwohl sein Handwerk eine wichtige Rolle spielt; denn die anfänglich auf dem Schrottplatz oder auf Eisenhalden gefundenen, inzwischen ungebraucht aus dem Lager bestellten Stahlteile werden von der Künstlerin nicht als Collage verarbeitet mit allen Rückbezügen auf eine andere Existenz etwa als Abfall oder Halbzeug. Statt dessen werden sie zu neuem Dasein buchstäblich umformuliert durch Biegen, Schneiden, Kippen und Drehen. Anstelle der schweren Schläge des Schmiedes, deren Spuren von der aufgebotenen Gewalt zeugen und die Herrschaft über das Material hervorkehren, entwickeln sich die Plastiken innerhalb einer spezifischen Grammatik des Konjugierens und Beugens von Formen und ihrer syntaktischen Verbindung miteinander.

Gisela von Bruchhausen hat an der Hochschule der Künste in Berlin bei Phillip King und David Evison studiert. Mit gleichgesinnten Kollegen gründete sie schon während des Studiums die Künstlergruppe ODIOUS, die sich in ihrem Programm auf die Tradition der

Eisenplastik von Gonzales bis Calder, Uhlmann oder Heiliger berief. Methodik und kompositorische Grundsätze hat sie mit einigen großen Künstlern der Stahlplastik gemein. Heiliger, den sie aus der Ateliernachbarschaft kannte, wäre zu nennen, aber auch der in Deutschland lange zu Unrecht wenig beachtete Däne Robert Jacobsen mit seinen "abstrakten" Stahlarbeiten. Solche Verwandtschaften beziehen sich auf elementare Interessen am Stahl und auf Prinzipien des künstlerischen Prozederes, nicht auf die Entwicklung der unverwechselbaren Sprache, die der Künstlerin zu eigen ist. "Ich arbeite mit Stahl, weil ich seine Eigenschaften liebe", hat Gisela von Bruchhausen schon 1984 ihr künstlerisches Interesse beschrieben: "seine Geschmeidigkeit, seine Spannkraft und die Möglichkeiten der punktuellen Verbindung. Das Material selber ist sekundär. Die Teile und Stücke, die ich finde, haben keine Bedeutung an sich; sie gewinnen ihre Signifikanz erst durch die Art der Verbindung." (G.v.B., Skulpturen und Reliefs, Katalog Galerie in Fonte, 1986). Bis heute bestimmt das durchgängig ihre Arbeit. Von daher leiten sich die Vielfalt der Möglichkeiten ab, die sie auf immer neue Formabläufe bzw. -dialoge stoßen und zu immer neuen Spannungen vordringen läßt, obwohl die Fundamente des künstlerischen Konzepts dieselben geblieben sind. Das gilt für die Entwicklung der Arbeit ebenso wie für elementare Gestaltungsfragen, die sich damit verknüpfen. Die Arbeiten entstehen ohne Vorzeichnung und Modell, auch wenn es für die großen Plastiken seit Ende der 80er Jahre zunächst Maquetten gibt. Doch diese erstellt die Künstlerin nach dem gleichen Prinzip wie ihre kleineren Arbeiten: nicht ein Ganzes als "Vor"-bild, das entsprechend zu deklinieren ist, steht am Anfang des Werkprozesses, sondern das Ganze entsteht aus einer syntaktischen Folge von Einzelteilen, die zueinander gestellt, aufeinander zugeschnitten, gegeneinander gewendet, aneinander gekantet, punktuell geschweißt oder durch Spannungsbögen gehalten zu einer vielgliedrigen, komplexen Einheit gebracht werden. Deren charakteristisches Merkmal ist bis heute, wie schon oben erwähnt, die atektonische Syntax. Jedes Glied im Aufbau des Ganzen behält seine eigene Identität. Keine Form dominiert die andere, kein Teil wird im Sinne einer tektonischen Fügung und Stabilität von anderen in Dienst genommen. Weil so kein Überfliegen oder Ausschweifen möglich ist, ohne nicht gleich eine neue Hierarchie zu etablieren, ist trotz allen Raffinements in Bestätigung und Widerspruch jeder nur leise Anflug von Gestikulation, von Artistik oder dekorativem Spiel ausgeblendet. Weil alles einzeln nachzuvollziehen und als selbständiges plastisches Teil wahrnehmbar ist, ergibt sich eine luzide Gliederung. Doch das Ganze ist immer mehr als die Addition der Einzelheiten. In der Bindung zueinander, auch wenn diese sich frei gestaltet, entwickelt sich ein Dialog von Aufwärtsstreben und sanftem Lasten, von stabilem Stehen und dynamischem Umspielen, von festen Flächen aus geschnittenen Stahlplatten oder geknickten, gefalteten Blechen und von freier bildhauerischer Architektur aus Stangen, Bändern, Winkeleisen oder Vierkantrohren. Ein Beispiel, in dem sich noch deutlich die mehr spielerische Komponente der Arbeiten aus den 80er Jahren widerspiegelt, stellt der Galan (1994, Abb. S. 37) dar. Eine als halbes Oval zugeschnittene Stahlplatte steht -am Boden als Naht geschweißt, aber sonst nur durch Schweißpunkte gehalten- in einer Rahmenkonstruktion. Sie ist nach einer Seite hin offen und trägt eine breite, leicht nach unten und in der Bewegung gegeneinander gebogene Stahlplatte wie ein Dach oder wie ein Hut. Um dieses räumliche Zentrum, das eine Art offenen Innenraum ausbildet, baut sich eine skulpturale Architektur, bestehend im wesentlichen aus zwei verschieden breiten, einfach bzw. mehrfach gebogenen Stangen bzw. Blechstreifen, die das Dach und eine darauf aufgebaute offene Konstruktion aus Stahlstäben stützen bzw. tragen. Der mehrfach gebogenen Stahlstreifen wirkt dabei wie eine galantes, leicht gockelhaftes Überspielen der sonst eher strengen, wenn auch dynamischen Plastik.

Die mehrfachen Biegungen des Stahlstreifens erinnern an Gisela von Bruchhausens schon früh entdeckte Begeisterung für die Dreifachdrehung, wie sie in der indischen Plastik vorkommt. Sie hat dieses Bewegungsmoment in viele ihrer Arbeiten aufgenommen, wobei - siehe Galan - gerade der Rückschwung aus einer gegenüber den anderen übersteigerten Biegung heraus jene Faszination aus Eleganz, Gespanntheit und schließlich doch ausbalancierter Bewegung schafft, die ein so charakteristisches Merkmal vieler Plastiken dieser Künstlerin ist. Hervorgehoben werden die Momente der Bewegung ebenso wie der Offenheit einmal durch das lockere, wenn auch stabile Miteinander der einzelnen Teile wie zum anderen auch durch die Farbgebung, die seit Mitte der 80er Jahre für Gisela von Bruchhausen eine wichtige, wenn auch nie überbetonte Rolle spielt. Anfänglich hat sie eine farbliche Differenzierung durch Einbrennen von Oxyden erreicht. Später kommen Blau und Rot in den großen Freiplastiken eine besondere Bedeutung zu. Mit ihnen will die Künstlerin vor allem auf das zufällige Spiel des freien Lichtes reagieren. Sie setzt ihm durch definierte, streng begrenzte rote oder blaue Flächen ein eigenes Lichtsystem entgegen, das einerseits die Stofflichkeit des Materials zugunsten der Form überspielt und gleichzeitig die gewonnene neue Ordnung als eine des Ineinandergreifens von Außen und Innen darstellt. So bedeutet für sie zu dieser Zeit die Verwendung von Blau, dieses Zusammenwirken "durch eine Art 'plastisches Licht' zu verdeutlichen, indem ich das Blau so eingebracht habe, als würde die Reflexion eines imaginären Himmels die Plastiken von allen Seiten umspielen.", während im Rot sowohl Inneres nach Außen sich biegt und als Form gegenüber dem Innenraum verselbständigt (siehe Eintänzer, 1995, Abb. S. 45) als auch emotional noch etwas von jenem Feuer nachglüht, dem sich die Produktion von Stahl verdankt. Der Schwarzweiß-Kontrast in den jüngeren Arbeiten zielt vor allem auf die Konstruktion und Struktur der Plastik. Indem sie dem Auge in den Weißzonen Freiräume vorspiegelt, schafft sie lichtene Spannungszonen, die der Konstruktion eine neue Form von Offenheit geben. Die in Schwarzweiß-Kontrasten geteilten oder zueinander gestellten Flächen brechen dabei als Ganzes nicht auseinander, sondern intensivieren ihr Zusammenwirken und dynamisieren ihr Verhältnis zueinander zu einer plastischen Raumarchitektur, die beim Umschreiten sich ständig verändert sowohl in Einblicken und Ausblicken wie in seinen Strukturen. Gisela von Bruchhausens Technik, an markanten Stellen durch Schweißnähte, sonst durch sichtbare Schweißpunkte die einzelnen Teile der Plastik miteinander zu verbinden, gehört zum künstlerischen Konzept. Nicht Lasten, wie bei Serra, oder eine Kombination aus tektonischem Ineinanderfügen und Gewicht sollen reale und emotionale Stabilität bewirken, sondern durch die Schweißarbeiten die Offenheit des Zusammenspiels der einzelnen Elemente zusätzlich hervorgehoben werden. Was sie sichtlich zusammenhält, ist zugleich Dreh- und Angelpunkt ihrer Selbständigkeit, schafft Innenstrukturen, die gleichzeitig Gerüst des plastischen Volumens wie architekturale Konstruktion des Außenraumes darstellen. Diese Offenheit ist ein charakteristisches Merkmal aller Arbeiten der Künstlerin, wenn sie sich auch in unterschiedlicher Gestalt darstellt. In den 80er Jahren hatte sie Gitter- und Rahmenformen in ihr plastisches Vokabular aufgenommen, wobei die Gitter ebenso als konstruktive Form- wie auch als durchlässige Raumelemente verwendet werden. Dazu hatte sie -als kontrapunktische Setzung- zunächst mit Acrylglas, später mit Schieferplatten ein zweites und drittes Material in die Arbeiten integriert. Auch hier ging es nicht um den bloßen Materialkontrast, sondern vor allem um die unterschiedlichen Materialfähigkeiten, z.B. die nur als flächige Formen verwendbaren Schieferplatten gegen die Verkantungen und Biegungen des Stahls, Wandstück gegen Konstruktion, steinerne Ruhe gegen stählerne Gespanntheit.

Anfang 1990 thematisiert Gisela von Bruchhausen das gegenseitige Durchdringen von Außen- und Innenraum sowie von plastisch-architekturaler Konstruktion und voluminaler Entfaltung im Motiv des Fensters - Das Fenster im Freien-, das in Abwandlungen immer wieder aufscheint (siehe Northern Romantic, 1992, Abb. S. 22/23 oder Einerseits - Andererseits, 1996, Abb. S. 53). Dieses Motiv verwendet sie nach eigener Aussage als "architektonisches Relais", also als jenen eigenartigen Bezugsort und Zwischenstation, der in seiner normalen Funktion Außen und Innen trennt und doch zugleich als deren Brücke fungiert. Für die Romantiker manifestierte sich im Fensterblick das dualistische Weltbild, für die Realisten fungierte es als Ortsbestimmung. In den Arbeiten von Gisela von Bruchhausen wird es zu einem eigenen plastischen Raum, in dem sich Außen und Innen zu einer neuen Einheit verselbständigen. Weder gewährt sie einfach Durch- bzw. Ausblick noch gestattet sie, sich gleichsam auf dem Sims wie in einem luftigen Innenraum einzunisten. Statt dessen entwickelt sich aus dem "Relais"-Rahmen eine plastische Raumkonstruktion sui generis, die integriert statt teilt und sich dabei vom Transfer- zum Bezugsort verwandelt und zwar gleichermaßen für Geist wie für Gefühl.

In den folgenden Jahren erarbeitet die Künstlerin auch innerhalb dieses motivischen Kontextes eine Reihe neuer Form- und Strukturvorgaben. Auch wenn sie gegenüber den frühen tänzerischen Formen eher eine gleichsam taktmäßige Vereinfachung bedeuten, sind sie dennoch keine optischen Ruhezonen. Das gilt z.B. für die neuen Knick- und Faltungsstrukturen, die ein Wandelement in ein dynamisches Raumelement verwandeln, dessen regelmäßige Abfolge von Innen und Außen die komplexe Räumlichkeit der Plastik noch einmal auf besondere Weise akzentuiert und doch zugleich als Moment der Gliederung und Ordnung einsetzt. Andere Formen von Faltungen sind aus Erfahrungen mit Papier-Collagen bzw. Papierverflechtungen entstanden. Hier hatte Gisela von Bruchhausen mit Formen experimentiert, die aus größeren Teilen ausgeschnitten und dann mit anderen so miteinander verflochten wurden, daß sie ein neues Muster hervorbrachten und dennoch zugleich als Schnitteile von Einheiten zu erkennen waren. Für die plastische Arbeit ließ sich dieses Prinzip des Schneidens und Aufbiegens vorzüglich zu dynamischen Formgebilden verarbeiten, die die Geburt und Entwicklung einer Gestalt aus der Fläche demonstrierte, ohne dabei in die Falle der Didaktik zu laufen. Eintänzer (1995, Abb. S. 45) und La Lecture (1996, Abb. S. 49) mögen hier als zwei herausragende Beispiele dafür stehen, wie fundamentalen Arbeitsvorgängen wie Schneiden, Biegen und Öffnen Grundformen plastischen Gestaltens entwickelt werden, deren vielfältige Möglichkeiten mit Anklängen auch ans Figürliche erstaunen lassen und zugleich beglücken. Hier hat Gisela von Bruchhausen zugleich Momente ihrer ersten Jahre wieder aufgegriffen, ohne einen Gedanken an Wiederholung oder bloßes Zitat aufkommen zu lassen. Das Fenster hat in mehrfacher Weise als Ereignis wie als Motiv die Arbeit der Künstlerin begleitet. 1985 führte sie ein Stipendium des Landes Berlin in die Cité des Arts Paris. Über diesen Aufenthalt hat sie später notiert: “Während dieser Zeit war der Ausblick aus meinem Atelier auf eine leere Häuserwand mit drei kleinen disparaten Fenstern eine tägliche Erinnerung an die Kehrseite der Faszination. Mit wenig Material und technischem Gerät begann ich eine Reihe von Reliefs, die sich in ähnlicher Weise auf die Flächigkeit der Wand beziehen, wie meine Standplastiken auf die Grundschwere.” Auch hier sind Rahmen bzw. Platten aus Eisen erste Bezugsgrößen, die als ein herausgegriffenes, isoliertes Teilstück Wand begriffen werden, das es zu einem selbständigen Relief zu verarbeiten gilt. Dazu schneidet sie Stahlbleche zu dynamisch-spielerischen Formen, schweißt sie zusammen, daß sie wie zeichenhafte rhythmische Gebilde sich über die Rahmen- und Plattenformen hinaus entfalten und verbindet sie häufig mit spannungsvoll geschwungenen, gebogenen Stangen oder Blechstreifen in

ähnlicher Weise des syntaktischen Aufbaus wie bei ihren Plastiken, hier allerdings auf die Fläche bezogen, die sie aufbricht, ohne sie endgültig aufheben zu wollen. Auch hier hat von anfänglicher Verspieltheit die Strenge der Formulierung, aber auch ihre Komplexität zugenommen. Dabei hat Gisela von Bruchhausen unterschiedliche Wege der Formentwicklung verfolgt. Mal wurden die Reliefs buchstäblich aus dem Rahmen gelöst und als freie Gebilde in die Vertikale oder Horizontale der Wand entfaltet, mal spielte der Rahmen wieder eine dominante Rolle, der ein aus flächigen Formelementen aufgebautes Innenrelief umfaßte, mal wurde der Rahmen wie die plastische Fensterform zum Relais, das (siehe Sonatina, 1996, Abb. S. 88) als dreiteiliges Gebilde von anderen stählernen Wandstücken gehalten, durchbrochen, aus dem Viereck geschoben und von zeichenhaften dünnen Konstruktionen in der Schwebe zueinander gehalten wie auch als Wandzeichen etabliert wird. Die Wand bleibt bei den Reliefs die entscheidende Bezugsgröße, die nie in Richtung einer an ihr aufgehängten Plastik überschritten wird. Die Parallelität der Entwicklung zur plastischen Arbeit ist dennoch unverkennbar. Auch wenn die Reliefs wegen ihres flächigen Charakters im Sinne von Platten tragende und im Sinne des Aufbrechens der Flächen überspannende, überwölbende, in den Raum aufbrechende Elemente in sich vereinen, so ist doch auch hier der Grundsatz des Zusammenspielens gleichermaßen wie des Konkurrierens erhalten geblieben und ebenso die Sorge um die soweit wie mögliche Eigenständigkeit der einzelnen Teile. Wie bei den Plastiken hat sich die freie Assoziation mehr und mehr in eine konstruktive Syntax verwandelt, deren "Vokabeln" ihre eigene Qualität sichtlich aus der Reaktion auf bzw. im Gegenspiel zu dem umgebenden Kontext samt seiner Bewegungslinien erhalten.