

Stahlskulpturen von Gisela von Bruchhausen im *charlier* 23. Juli 2004

Dieter Rahn

Gisela von Bruchhausen hat an der Hochschule der Künste in Berlin studiert. Entscheidend für ihren Weg als Bildhauerin wurde der Unterricht bei Philipp King, der gerade während ihrer Studienzeit an der HdK einige Monate lehrte. Philipp King ist ein Bildhauer, der der Neuen Englischen Plastik zugerechnet wird, einer Gruppe von Bildhauern, die anfang der 60er Jahre, angesichts der dominanten Vaterfigur Henry Moore, nach neuen Wegen in der Skulptur suchten.

Ein Moment, durch das sie sich von Henry Moore absetzten, war die Wahl eines neuen Materials - Eisen und Stahl. Als dann ein weiterer Bildhauer dieser Gruppe, David Evison, nach Berlin kam und auf einen Lehrstuhl an der HdK berufen wurde, lag es für Gisela von Bruchhausen nahe, in seine Klasse einzutreten und dort ihr Studium als Meisterschülerin zu beenden.

Die Skulpturen, die Sie hier sehen, profitieren davon, daß die Kunst der Bildhauerei im 20. Jahrhundert auf ganz neue Grundlagen gestellt werden konnte. Statt Dichter und Feldherren auf den Sockel zu heben oder auf andere Weise die Ehre der Nation zu verkörpern, wird in der modernen Skulptur das plastische Gefüge als solches wichtig.

Es waren die Collagen und Assemblagen des Kubismus, die hier bahnbrechend gewirkt haben. Denken Sie an Picasso, an die Gitarre aus Blech und Draht. Sie wurde nicht geschnitzt und auch nicht modelliert, sie wurde konstruiert, aus Teilen zusammengestellt. Der solide Kern, der bis dahin in der gemeißelten oder modellierten Skulptur üblich war, wurde ersetzt durch ein Gefüge, das Durchlässe für das Auge enthält, Durchlässe, die einen Kern eher freilassen als daß sie einen bilden. Und Blech und Draht deuten es schon an: von nun an war der Weg frei für ganz neue Materialien in der Skulptur - für Schnüre, Glas, Beton und eben auch für Stahl.

Dabei ist das Modellieren Gisela von Bruchhausen durchaus vertraut. Sie hat Keramiken gemacht, bevor sie sich der Bildhauerei zuwandte. Im Keller ihres Hauses steht immer noch der große Brennofen und erinnert an das Modellieren, das ihrer jetzigen Arbeitsweise so fern zu stehen scheint. In der Tat, der Unterschied ist beträchtlich. Das Modellieren formt aus etwas Gestaltlosem durch Hinzufügen und Wegnehmen, durch Streichen und Ziehen ein körperhaftes Gebilde, den Schwerpunkt immer nahe der Mitte.

Das ist in der Arbeit mit Stahl anders, dort formt man keine ungestaltete Masse, man arbeitet vielmehr mit vorgegebenen Teilen, die alle schon eine Gestalt mitbringen, auch wenn sie nicht mehr vom Schrottplatz stammen, wie zu Beginn der Arbeit von Gisela von Bruchhausen, sondern direkt aus der Eisenhandlung kommen. Und dann ist da noch etwas Besonderes: die unterschiedlichen Möglichkeiten, eine Verbindung der Teile zu realisieren. Zu denken ist da vor allem an das Schweißen.

Mit der Schweißtechnik kann sich die Plastik weit in den Raum hinein ausbreiten und die Schwerkraft in einem Maße herausfordern, wie der Stein z. B. es nie erlauben würde. Man kann Verbindungen ansetzen, die den Raum provozieren, ohne sich an den traditionellen tektonischen Aufbau halten zu müssen.

“Ich arbeite mit Stahl”, hat Gisela von Bruchhausen gesagt, “weil ich seine Eigenschaften liebe, 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).

Die Möglichkeiten, die das Schweißen bietet, werden von Gisela von Bruchhausen allerdings nicht überreizt, die Teile werden nicht so angebracht, als würden sie der Schwerkraft spotten. Sie suchen immer auch Festigkeit - bei aller Freiheit, die ihrer Bewegung zukommt. Das ist für den Blick auf die Skulptur wichtig, weil frei schwebende, die Schwerkraft scheinbar negierende Elemente allzuleicht ein Blickfang werden, der den Zusammenhang der Skulptur empfindlich stört - Der Zusammenhang ergibt sich nur, wenn jedes Teil die Sicht auf das Ganze unterstützt und sich nicht allzusehr in den Vordergrund drängt.

Aber was ist das für ein Zusammenhang, zu dem die Teile verbunden werden? Ich denke, daß es hier um einen entscheidenden Punkt geht, der hilft, diese Skulpturen sehen zu können. Es klang schon an. Die Arbeitsweise ist hier eine andere als beim Modellieren etwa. Hier wird nicht mehr geformt. Gisela von Bruchhausen versteht ihre plastische Arbeit nicht als Formen von Stoff. Die Einheit der einzelnen Skulptur resultiert nicht aus einer Formidee.

In dieser Hinsicht sind die Skulpturen abstrakt, gegenständlich Wiedererkennbares ist mit ihnen nicht im Blick. Zu Zeiten, in denen die Plastik wie selbstverständlich Menschengestalt oder Tiergestalt annahm, schien es leichter, auf die Frage zu antworten, zu was sich die Elemente einer Plastik zusammenfinden, die Frage schien im vorhinein schon beantwortet: zu einem Bild von etwas, zu etwas, was man wiedererkennen konnte. Doch die moderne Skulptur setzt seit ihrem Beginn ein Fragezeichen neben diese vermeintliche Selbstverständlichkeit.

Die Einheit des Werkes liegt anderswo, sie liegt in der Art, wie die Teile zueinanderfinden. Ein Merkmal dieser Fügung ist, wie Gisela von Bruchhausen von Philipp King gelernt hat "daß sowohl die Verbindung als auch das Verbundene relativ selbständig bleiben". Die voll verschliffene Schweißnaht ist eher die Ausnahme, weil sie dann nicht mehr zwei Teile verbindet, sondern ein einziges und neues Teil schafft. Das völlige Verschleifen der Verbindung geriete in die Nähe des Formens (ähnlich wie beim Modellieren) - und gerade das ist hier nicht intendiert.

Warum aber nur - so mag man sich fragen - diese Abwehr des Formens, warum nicht einer Formvorstellung folgen? Die Vorstellung von Form und Stoff ist eine der grundlegenden Vorstellungen, die das Abendland prägen und unser Verständnis des Handelns bestimmen. Die Vorstellung von Form und Stoff hat sich in der abendländischen Geschichte mit einer bestimmten Vorstellung vom Schöpferstum verbunden, auch des Künstlers, eine Vorstellung, die aber in der modernen Kunst sehr fragwürdig geworden ist. Kreativität oder das Herausstreichen der Geschicklichkeit des Künstlers ist nicht das, was hier im Vordergrund steht.

Stattdessen wird ein anderes Moment in der künstlerischen Arbeit stärker betont: daß man nämlich nicht nur erfindet, was man gestaltet, sondern daß man in demselben Maße reagiert auf das, was schon da ist. Und das, was schon da ist, bringt einen auf etwas, was man vorher nicht im Kopf hatte, etwas, das der eigenen Arbeit weiterhilft. Der Anteil des Vorgegebenen am Zustandekommen eines Kunstwerks ist mindestens genauso groß wie das, was der Künstler mitbringt.

Die Wechselwirkung zwischen beiden Faktoren soll entschiedener sichtbar werden als das in dem Schema von Form und Stoff geschieht. In dieser Art von Tätigkeit darf man sich nicht auf ein bestimmtes Bild, auf die Anfangsidee fixieren, in dieser Hinsicht muß man beweglich bleiben, in aller Regel kommt etwas anderes heraus als man es sich am Anfang vorgestellt hatte.

An die Stelle der Form tritt also etwas anderes - aber was? Die Teile der Skulpturen, die Sie hier sehen, fügen sich nicht zu einem Bild (von etwas) zusammen, sondern - und das ist der entscheidende Punkt: zu etwas - was unser Sehen bewegt. Es geht um unser Sehen, um die Beweglichkeit unseres Sehens.

Und weil es darum geht, muß man auf die Art der Verbindungen achten, auf die Verteilung der Gewichte, auf die Beziehung von schmalen und breiten Partien, auf die Gleichwertigkeit von leerem und gefülltem Raum, auf die Einbeziehung des Bodens in die Gestaltung, einfach auf alles das, was es ermöglicht, unser Sehen beweglich zu halten. Und wenn das gelingt, dann gewinnt die Skulptur eine ungewöhnliche Präsenz für uns.

An die Stelle der Form tritt diese überraschende Gegenwärtigkeit, eine Gegenwärtigkeit, die nicht durch Massivität oder durch eine imposante Geste erreicht wird - im Gegenteil. Die Art wie die Teile zueinanderfinden, wie sie verbunden sind, das geschieht in den Skulpturen von Gisela von Bruchhausen auf sehr diskrete Art.

Robert Kudielka hat in einem früheren Katalogbeitrag prägnant beschrieben, mit welchem ungewöhnlichem Takt hier formuliert wird: daß selten direkte Frontalität auftritt, die Skulptur eher zur Seite hin sich entfaltet, wie sie sich mit einer leichten Drehung aus der Blickachse bewegt und stets das Gespür für Balance bewahrt. Die Körperlichkeit ihrer abstrakten Skulpturen wird aus dem tänzerischen Moment der Körperdrehung heraus konzipiert - und Robert Kudielka führt das auf die Bewunderung Gisela von Bruchhausens für die Indische Skulptur zurück, auf die dort oft zu beobachtende sogenannte dreifache Drehung der Figuren.

Als wir vor drei Wochen im Atelier von Gisela von Bruchhausen waren, zeigte sie uns eine kleine Figur, die sie nach einem Foto einer Skulptur von Henri Laurens gemacht hatte. Henri Laurens war ein stiller, unauffälliger Bildhauer, der zunächst unter dem Einfluß des Kubismus Skulpturen gemacht hat. Wie nahe er Gisela von Bruchhausen ist, kann man am eindrucklichsten an seinen Äußerungen zur Skulptur sehen.

Die Skulptur ist für ihn kein Bild von etwas, sie bildet nichts ab - sie ist in erster Linie, wie er es formuliert, "ein plastisches Geschehen", selbst wenn er sich, wie er es später getan hat, der menschlichen Figur zuwendet, ist die Skulptur für ihn "eine Folge plastischer Ereignisse, die Antworten sind auf die Forderungen des Aufbaus der Skulptur"

- vielleicht könnte man es - im Blick auf die Skulptur des "Eintänzers" - vergleichen mit der Abfolge von Tanzschritten, Tanzschritte, die Antworten sind auf die Forderungen der Musik: die der Musik entsprechen, die die Musik aber auch herausfordern und die Musiker dazu bringen, ihrerseits auf die Tänzerin oder den Tänzer zu reagieren, so wie das z. B. im indischen Tanz zu beobachten ist oder auch im spanischen - überall da, wo nicht nach einer Musikkonserve getanzt wird, sondern wo Tänzer und Musiker aufeinander hören und sich dabei auch provozieren können.

Die Skulptur - eine Folge plastischer Ereignisse. Bei Laurens kann man auch über den Gebrauch der Farbe etwas erfahren. Er setzt Farbe ein, um mit ihr die Wirkungen des jeweilig vorhandenen Lichts auf die Skulptur zu unterdrücken, sie unabhängiger von einer Beleuchtung zu machen. Das bedeutet bei ihm überhaupt nicht, daß die Skulpturen bunt werden.

In der Regel ist es eine einzelne zurückhaltende farbliche Proportion, so wie bei Gisela von Bruchhausen z. B. die Beziehung zwischen Schwarz und Rot. Wenn sie in ihren Skulpturen diesen Farbklang ins Spiel bringt, dann gewinnt die Skulptur ein eigenes Licht, ein Licht, das in diesem Fall in die Richtung eines Innenraumlichts tendiert - im Unterschied zum Blau, das sie früher auch verwendet hat.

Farbe bringt aber immer auch eine gewisse Reibung in die plastischen Verhältnisse. Das wird am deutlichsten bei Schwarz und Weiß, die rein angewendet - ohne die Vielzahl von Graunancen - im Widerspruch zur Körperlichkeit stehen - jedenfalls in der Regel. In den Plastiken von Gisela von Bruchhausen aber zerreißen sie den plastischen Zusammenhang nicht, sie artikulieren ihn. Also die plastische Intelligenz besteht darin, mit Gegensätzen so umzugehen, daß sie sich nicht ausschließen, sondern so, daß sie sich brauchen und stützen.

Eine letzte Ansicht des Bildhauers Henri Laurens möchte ich Ihnen noch vortragen, weil sie meiner Meinung nach etwas Wesentliches auch zu den Skulpturen sagt, die Sie hier sehen. Es ist im Grunde eine provozierende These in einer Zeit, die nur das zu suchen scheint, was in die Augen springt. Laurens sagt: es genügt, daß eine schöne Sache existiert. Sie wird ihre Rolle, ihr Gewicht, haben.

Und nun das Überraschende: "Selbst wenn niemand sie betrachtet, bleibt sie wirksam. Ich bin überzeugt", heißt es, "daß, wenn es in der Mitte eines öffentlichen Platzes eine Statue gibt, die ein starkes Werk ist, und man würde sie da entfernen, sie allen fehlen würde."

Es ist oft mit der Skulptur wie bei vielen Dingen im Leben: Man bemerkt sie erst, wenn sie fehlen, wenn sie nicht mehr da sind.

Die Skulptur hat ihren (meist unauffälligen) Platz im Leben der Menschen. Sie bildet einen Ort, an den die Menschen gerne gehen, an dem sie sich gerne aufhalten - auch wenn sie die Skulptur gar nicht eigens ins Auge fassen und betrachten. Wir sehen offenbar nicht nur mit den Augen und nehmen die Gegenwart von Dingen viel umfassender wahr als nur optisch. Wir nehmen in der Gegenwart der Skulptur mehr als anderswo unsere eigene Körperlichkeit wahr.

Wenn Sie also einmal in aller Stille hier einen Kaffee getrunken haben und eigentlich nur in die Zeitung geblickt haben und Ihnen später beim Kaffee zu Hause aber irgendetwas zu fehlen scheint, schieben sie es nicht gleich auf die Qualität des Kaffees, vielleicht ist es die Gegenwart der einen oder anderen dieser Skulpturen, die Ihnen fehlt.