

Gisela
von Bruchhausen

Skulpturen
Wandarbeiten
1990 – 2010

Skulpturenpark Heidelberg

Galerie Uwe Sacksofsky, Heidelberg

Tammen Galerie / Galerie Gaulin
& Partner, Berlin

Gisela von Bruchhausen

Zu meinen Skulpturen

Meine Arbeiten entstehen intuitiv, geleitet von meinem Empfinden für Form und Struktur. Ich bin ständig auf der Suche, misstraue dem Bekannten, verwerfe Formeln, um etwas Neues für mich zu finden. Einfachheit ist mein Ziel. Aber sobald ich zu arbeiten anfange, wird es kompliziert. Als Bildhauerin muß man, glaube ich, alle Bilder von den Dingen aus dem Kopf verlieren können, um inmitten der Dinge, die einen umgeben, vielleicht ein Stück Realität zu finden. Als im letzten Jahr der Sturm in meinem Garten eine Tanne fällte, war ich überrascht, wie gewaltig und komplex der Baum, den ich zu kennen glaubte, nach seinem Sturz erschien. In der Skulptur muß man meines Erachtens von diesem Ende ausgehen: von einer ganzen Menge „Holz“ und undurchsichtigen Empfindungen – um im besten Falle zu einem Ding zu gelangen, das so frei und einfach dasteht, wie ein Baum.

Ich arbeite mit Stahl, weil ich dessen Eigenschaften liebe: seine Geschmeidigkeit, seine Spannkraft, und die Möglichkeit der punktuellen Verbindung. Das Material selber, das ich einsetze, hat keine Bedeutung in sich. Es gewinnt die Signifikanz erst durch die Art der Verbindung. Stahl erlaubt mir, die Verbindungen gegenüber dem Verbundenen als relativ selbständig zu behandeln. Indem ich die Schweißnähte an bestimmten Stellen anstatt sie zu verschleifen, offen stehen lasse, kann ich mich in einer Weise artikulieren, die im Ergebnis dem Satzbau der Sprache ähnlicher ist als dem bildhaften Ideal der traditionellen Bildhauerei. Plastik ist für mich eine Art des Sprechens, allerdings ohne Ausrufezeichen und rhetorische Gesten. Wie sehr ich mich in einzelnen Partien auch über das Gleichgewicht von Tragen und Lasten hinwegzusetzen suche, lasse ich doch den Rhythmus insgesamt wieder in sich zurücklaufen, damit das Ding am Ort bleibt, ähnlich wie die tänzerischen Drehungen der indischen Skulptur oder die gefasste Bewegung der Griechen.

Von Anfang an war mir der Grund- bzw. Bodenbezug als Problem wichtig ebenso die Betonung von Offenheit und Mehrzentrigkeit gegenüber dem Monolithisch-Blockhaften. Die plastische Erfahrung erschöpft sich für mich nicht in einer formalen Fixierung einer vertikalen Pose, die sich gegen die Schwerkraft stemmt. Das wäre eine relativ beschränkte Formulierung von Körperlichkeit. Einen Leib haben heißt auch: den Schwerpunkt nicht nur in sich selber tragen, sondern mehrere, wechselnde Zentren haben und den Stand aus dieser Spannung finden. Plastizität ist nicht nur Substantialität und Volumen. Plastizität wird auch bestimmt durch den Negativraum, durch die Korrespondenz zwischen den einzelnen gefügten Teilen.

Allen meinen großen Arbeiten liegt eine Maquette zugrunde. Diese Maquette gibt mir die Orientierung, den Plattenstahl in bestimmte Formen zu schneiden und mittels einer Biegemaschine die Rundungen zu formen. Der Aufbau erfolgt jeweils nach konstruktiven Gesichtspunkten und muss, der Veränderung des Maßstabs entsprechend, neu erarbeitet werden. Was dabei, trotz der unumgänglichen Korrekturen in der Ausführung an praktischer Spontaneität verloren geht (denn meine kleineren Arbeiten werden stets ohne Vorzeichnung und Vorklärung aus dem Material aufgebaut) findet sich jedoch auf einer anderen Ebene an plastischer Unmittelbarkeit wieder. Das Modell entzieht zwar das Ergebnis meinem direkten Zugriff: aber umgekehrt beginne ich selber mich in den imaginären Dimensionen der entstehenden Skulptur zu bewegen (MAGNIFIZENZ, 1989).

Mit der Arbeit DAS FENSTER IM FREIEN, 1990, habe ich auf das Fenstermotiv als architektonisches Relais zurückgegriffen. Denn in der Maßstablosigkeit der Natur braucht meine Arbeit eine bestimmte, den Radius der spontanen Formulierung überschreitende Größe. Bei den Arbeiten PARAVENT, 1991, HIDEAWAY, 1991 und NORTHERN ROMANTIC, 1992 habe ich bei gleicher Thematik Faltungsstrukturen eingeführt.

Bei diesen Skulpturen geht es mir vor allem um die wechselseitige Durchdringung von Innen und Außen in der plastischen Struktur. Ihr Ort erscheint sowohl nach außen geöffnet als auch umgekehrt, in sich gefasst zu sein, da der Raum als immaterielle Beziehungsgröße – als Intervall, Proportion oder Negativkörper – in den konkreten Aufbau einbezogen ist.

Ich hoffe, dass die Betrachter dieser Skulpturen sie als eine Art Intérieur begreifen, die ihnen, ohne dass sie eintreten müssten, einen neuen Blick nach draußen gewähren.



DUO, 2001

Stahl, bemalt
198 x 104 x 61



ENTRE DEUX, 1999

Stahl, verzinkt, bemalt
214 x 105 x 85



BALANCE, 1998

Stahl, verzinkt, bemalt
171 x 234 x 102



TASCHENSPIELER, 1995

Stahl, verzinkt, bemalt
151 x 72 x 64



EINTÄNZER, 1995

Stahl, verzinkt, bemalt
201 x 58 x 66



LA DESSERT, 1991

Stahl, verzinkt, bemalt
104 x 143 x 150



HIDEAWAY, 1991

Stahl, verzinkt, bemalt
202 × 105 × 79



NORTHERN ROMANTIC, 1992

Stahl, verzinkt, bemalt
340 x 240 x 190



PARAVENT, 1991

Stahl, verzinkt, bemalt
240 x 210 x 90



DAS FENSTER IM FREIEN, 1990
Skulpturenpark Heidelberg
Leihgabe der Kunsthalle Mannheim

Stahl, verzinkt, bemalt
370 x 530 x 290

Licht in die Skulptur holen

Zum Farbgebrauch Gisela von Bruchhausens

Stahl hat eine Haut, eine empfindliche Epidermis. Schon die einfache Platte kommt mit einer spröden, hauptsächlich aus Eisenoxid gebildeten Walzhaut aus der Produktion. Schleift man diesen Belag ab, beginnt die Oberfläche im Licht zu glänzen und zu gleißen. Aber nackt, ohne Schutzhaut wird Stahl rasch anfällig für Korrosion, es sei denn, man bevorzugt die Nirosta-Variante oder versiegelt die Oberfläche mit mehr oder minder dauerhaftem Erfolg: im Innenraum reicht ein Firnis, im Freien ist Verzinkung und Bemalung das sicherste Verfahren. Andererseits kann Rost unter künstlerischen Gesichtspunkten eine durchaus willkommene Naturkosmetik sein. Dem modernen Chromnickelstahlgeschmack zum Trotz vermag die Rosthaut nicht nur mit einer unvergleichlich reicheren und feineren Färbung, von Kastanienrot bis Schwarzbraun, aufzuwarten, sondern der verhaltenen Schönheit des Alterns ein Gesicht zu geben.

Gisela von Bruchhausen hat in ihren Skulpturen alle möglichen Aspekte der Oberflächenbehandlung von Stahl erprobt – außer, bislang wenigstens, der naheliegenden Lösung des gleichmäßigen Nirosta-Glanzes. Denn der ins reine Licht sich hüllende Edelstahl hat in plastischer Hinsicht eine eigentümliche Schwäche: sein Glanz tendiert dazu, das Moment der Schwerkraft auszublenden. Als die Bildhauerin 1987 Anthony Caro in seinem Berliner Workshop assistierte, war die Laune des „leaders“, der zum ersten Mal mit Edelstahl arbeitete, zu Anfang nicht die beste: „It looks like communal kitchen“ – Es sieht wie öffentliche Küche aus. Ähnlich wie Caro selber hat Gisela von Bruchhausen das Material für ihre Skulpturen zunächst auf Edelschrottplätzen gesucht, wo sich der künstlich geförderte Rohstoff Stahl, seiner funktionalen Bestimmungen entledigt, in der ganzen Vielfalt seiner elementaren Formen anfindet: als Platte, Stange, Rohr, Kant- und Winkeleisen, gekrümmt, gewölbt, gebogen usw. Doch Ende der 1980er Jahre war ihr

neben der Arbeit mit vorgefundenen Teilen vor allem die natürliche Rosthaut fragwürdig geworden. Denn in unseren feuchtkalten Breiten korrodiert zuletzt nicht nur ein scheinbar sicheres Markenprodukt wie Corten-Stahl. Die allmähliche Verdichtung der Rosthülle unterminiert vielmehr schon nach relativ kurzer Zeit die Straffheit der Formen und die strukturellen Spannungen im Aufbau der Skulptur, indem die lebendige Nuancierung der Oberfläche von einem nachgerade samteneu, farblich homogenen Beschlag überwachsen wird.

Das Interesse der Bildhauerin galt anfangs also eher der physischen und ästhetischen Haltbarkeit ihrer Skulpturen als der Farbigkeit als solcher. Bezeichnenderweise wählte sie den bis heute beständigsten Rostschutz von Stahlkonstruktionen: die Schuppenpanzerfarbe, die bereits am Eiffelturm mit Erfolg erprobt worden war. Der silbergraue Überzug mit dieser Eisenglimmer-Farbe auf Nitrobasis droht freilich bereits auf Anrieb, vor allem im Großformat, jene monochrome Trägheit der Massen und Formen herbeizuführen, die das unvermeidliche Schicksal der steten Verrostung ist. An diesem Punkt setzten die Überlegungen zur farbigen Differenzierung der Oberflächen ein. Wie aber der Farbe eine eigene plastische Funktion geben, statt lediglich die bestehende Struktur farblich zu kostümieren bzw. einzelne Formen durch Farbe aus dem Zusammenhang herauszulösen? Der englische Bildhauer Phillip King hatte an die Wände seiner Experimentalklasse an der HdK Berlin, in der Gisela von Bruchhausen 1980 ihren Weg fand, Photos der keramischen Pferde aus der Ming-Dynastie geheftet, um den Rang der Aufgabe zu verdeutlichen: Farbe so zu integrieren, dass sie, wie in den frei verlaufenden Glasuren der chinesischen Töpfer, eine selbständige Rolle im Aufbau der Skulpturen spielt.

Es ist typisch für die Vorgehensweise Gisela von Bruchhausens, dass sie sich die Lösung dieses Problems von den Arbeiten selber „zeigen“ ließ. Wenn der Schuppenpanzeranstrich nämlich matt – und nicht gebürstet, wie im industriellen Gebrauch – eingesetzt wird, ist er äußerst lichtempfindlich, was sich vor allem unter freiem Himmel bemerkbar macht. Das leuchtende Blau schlägt sich in vielfältigen Nuancen auf der Oberfläche nieder, von der differenzierten Abkühlung der Farbtemperatur insgesamt bis hin zu echten Spiegelungen auf den himmelwärts gekehrten Flächen. In *Sous le Ciel* (1989, Skulpturenpfad Ulm) und *Magnifizenz* (1989) wird dieses Phänomen erstmals aufgenommen und gewissermaßen plastisch zurückgespielt: die blauen Passagen bilden die Naturerscheinung nicht einfach ab, sondern erwidern sie als freie, nach Maßgabe der tragenden Struktur modifizierte Rückstrahlung. Seither holen sich die großen Freiplastiken der Bildhauerin gerne ein eigenes Stück vom Himmel in ihre komplexe Binnenräumlichkeit. Dabei kommt es gelegentlich zu höchst poetischen Formationen, so etwa in *Paravent* (1991), wo die blauen Markierungen über den stählernen Aufbau hinwegzugleiten scheinen, wie Wolkenshatten über eine Landschaft.

Nachdem einmal die Aufmerksamkeit für die Lichtempfindlichkeit der scheinbar so trivialen Glimmerfarbe geweckt worden war, konnte es nur noch eine Frage der Zeit sein, bis das Licht selber in Gestalt der Farbe Weiß Eingang in die Skulpturen fand. Aufgrund der Steuerung unseres Sehens durch die Farbkonstanz fällt es zunächst schwer, die extreme Hell-Dunkel-Skala innerhalb der einfachen Graufarbigkeit der Oberflächen überhaupt zu bemerken. Doch wenn schon nicht die immer lauernde Überraschung des ungerichteten Blicks, so beweist jedenfalls die Photographie unwiderleglich, dass der Helligkeitskontrast innerhalb einer gleichmäßig grau gefassten Skulptur je nach Lichtsituation von einem tiefen Schwarzgrau bis zum hohen

Grauweiß reichen kann – einerlei, ob im Innen- oder im Außenraum. Die Einführung eines echten, nur geringfügig vergrauten Weiß seit 1991 hat Gisela von Bruchhausen unter Bildhauerkollegen die Anerkennung eingebracht, den Schwarz-Weiß-Kontrast „skulpturfähig“ gemacht zu haben. Doch das Kompliment ist irreführend, denn Schwarz und Weiß verhalten sich innerhalb des plastischen Gefüges keineswegs als Farben zueinander. Die weißen Partien fungieren vielmehr als künstliche Lichter – Reflexe, Schlaglichter, Leuchtspuren –, die den massiven Graupanzer teils auflockern, gelegentlich sogar aufbrechen, teils konturieren und straffen. Das Zusammenspiel von Schwarz und Weiß entspricht so der dynamischen Balance von Standsicherheit und Instabilität, die den konstruktiven Aufbau der Skulpturen bestimmt.

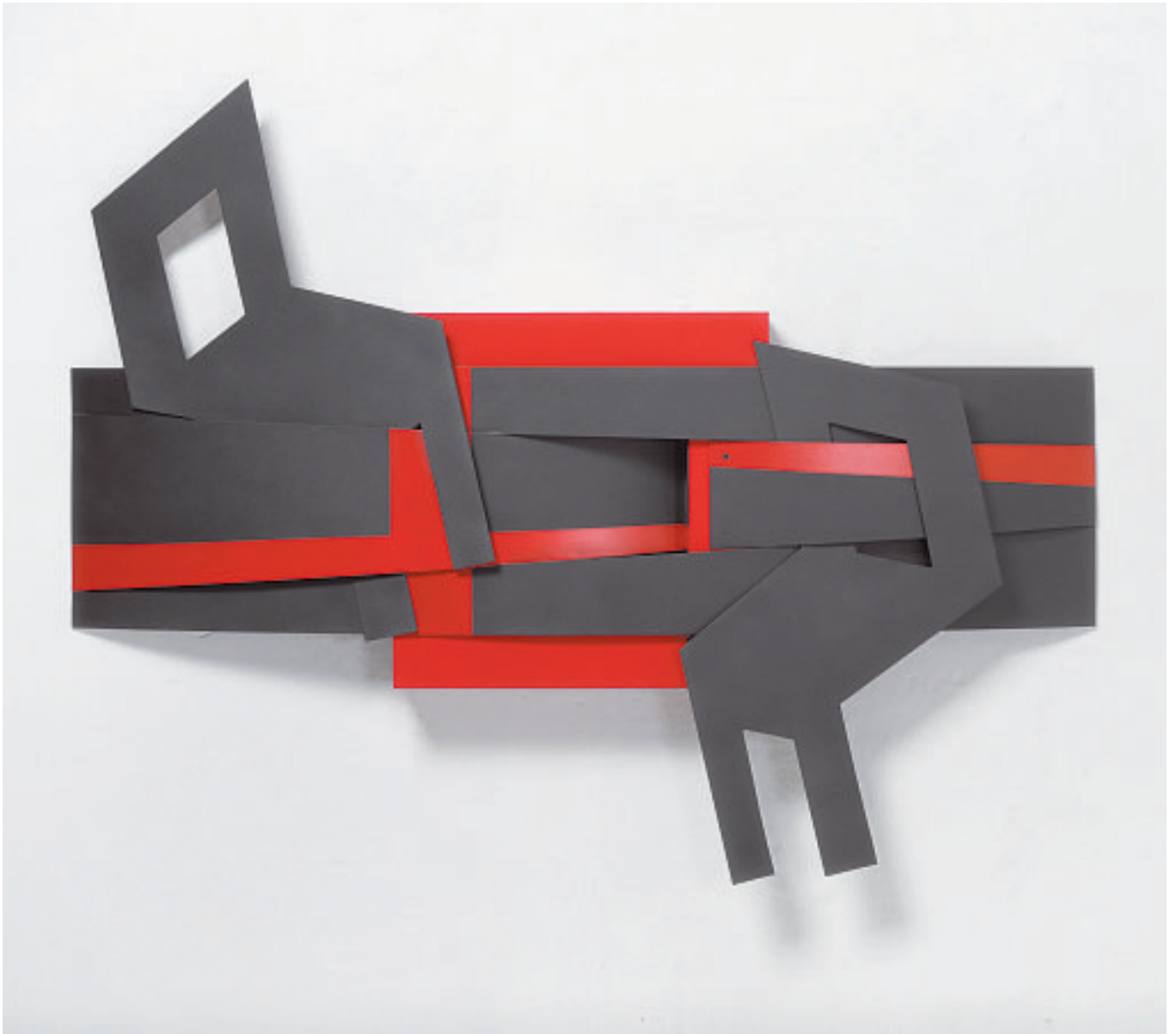
Neben den mit dem Grundton Silbergrau assoziierten Farben Blau und Weiß hat Gisela von Bruchhausen in selteneren Fällen auch ein warmes, liches Rot eingesetzt. Im Unterschied zur reinen Lichtfarbe Weiß und zur stillen Präsenz des Blau bringt dieses Rot ein energetisches Element ins Spiel, das widersprüchliche Züge annehmen kann. In *La Desserte* (1991) zum Beispiel unterstützt das Rot als Sprengkraft die chaotische Ordnung der Teile, die sich innerhalb eines festen Rahmens – wie auf einem „Abräumtisch“ – ausbreiten. Dagegen forciert dasselbe Rot im *Eintänzer* (1995) den vertikalen Elan, die hochfahrende, flamboyante Pose der Skulptur. Wichtiger noch als die erstaunliche Vielfalt der Funktionen, die Gisela von Bruchhausen der Farbe abzugewinnen vermag, erscheint jedoch die Rückwirkung dieses Darstellungsmittels auf den skulpturalen Aufbau selber. Denn der Einsatz der Farbe hat im Laufe der Jahre den Modus der Konstruktion in einer Weise verändert, die deutlich macht, wie sehr die generelle Zweifarbigkeit Teil des plastischen Kalküls ist.

Das erste Indiz ist schlicht ein pragmatisches: Die Notwendigkeit, mit Farbe nachträglich an bestimmte Ebenen und Teile „heranzukommen“, verlangte zunehmend eine Antizipation der potentiellen Bemalung in der Aufstellung und Zusammensetzung der Arbeiten. Jam Session (2001) ist allein in technischer Hinsicht, wie die Farbe Rot bestimmte Orte erreichen und besetzen konnte, ein kaum zu überbietendes Bravourstück. Darüber hinaus scheint der Einsatz der Farbe als Lichtäquivalent während des vergangenen Jahrzehnts an der Beruhigung und Vereinfachung der Formensprache mitgewirkt zu haben: einer Konzentration, die ihrerseits wiederum den Rückgang auf eine ausschließlich durch das Licht modifizierte Einfarbigkeit ermöglichte, wie etwa in Duo (2001). Neuerdings scheint in kleineren Innenraum-Skulpturen sogar der allererste Eingriff, die Freilegung des Silberglanzes von der Walzhaut, im Sinne des Gegensatzes von Licht und Materie artikuliert zu werden. Obwohl nicht grundlegend für den Aufbau, hilft dieser spezielle Umgang mit der Farbe, besser zu verstehen, weshalb Gisela von Bruchhausen für ihre Arbeit insgesamt den Begriff „Skulptur“ dem der „Plastik“ vorzieht: Eingreifen und Entscheiden, Entgegensetzen und Verbinden kennzeichnet ihr bildhauerisches Vorgehen, nicht das Antragen, Formen und Festigen von Masse.



TOKKATA, 2001

Stahl, verzinkt, bemalt
168,5 × 150,5 × 14,5



JAM SESSION, 2001

Stahl, verzinkt, bemalt
151 x 199 x 18



IMPROMPTU II, 2001

Stahllcollage / schwarzer Grund
Stahl, verzinkt, bemalt, Acrylglas
105 x 90 x 5



IMPROMPTU III, 2001

Stahllcollage / weißer Grund
Stahl, verzinkt, bemalt, Acrylglas
105 x 90 x 5



ALLEGRO, 2001

Stahl, verzinkt, bemalt
118,5 x 127 x 25



VOLLTREFFER, 2001

Stahl, verzinkt, bemalt
90 × 105 × 20



PETITE FLEUR, 2000

Stahl, verzinkt, bemalt
100 x 40 x 23



ADAGIO, 2000

Stahl, verzinkt, bemalt
140 x 106 x 31,5



SHAFT, 1999

Stahl, verzinkt, bemalt
156 x 90 x 20



SHIFT, 1999

Stahl, verzinkt, bemalt
150 x 105 x 24,5

When the Wind blows the Water white and black...

Gisela von Bruchhausens neue Wandarbeiten.

In den vergangenen Jahren hat Gisela von Bruchhausen auf unterschiedlichste Art und Weise der Musik entlehnte rhythmische Kompositionsprinzipien in plastische Konstellationen umgeformt. Zu Beginn stand das Bedürfnis, ihrer Arbeit einen stärkeren seriellen Zusammenhalt zu geben. Derart, dass die bildnerische Idee aus dem Bildnerischen herrührt und so eine elementare Form in konsequenter und fortdauernder Auseinandersetzung immer neue, strukturelle Formationen hervorbringt. Dies führte nun zu einer ganzen Reihe von schwarzweißen Wandarbeiten und Reliefs, die ein ums andere Mal schwarz und weiß bemalte Stahlplatten mit anmutig delikater Schroffheit zum thematischen Material höchst verschiedenartiger plastischer Variationen machen.

Einfache und klare Faltungen aus ungleich geschnittenen und ungleich in schwarz und weiß gefärbten Papierstreifen bildeten zunächst den Ausgang dazu. Modellhaft erprobte Gisela von Bruchhausen papierne Abfolgen mit Wagemut sowie einer spielerischen Strenge, die jener von Henri Matisse's späten Papierschnitten durchaus verwandt ist. Die hierbei mit Papier formulierte, verknappte Anordnung der plastischen Elemente diente sodann als formaler Bezugspunkt für die eigentliche Ausführung als Stahlplastik. Eine Übertragung von einer Materialität in die andere, welche nicht ohne Weiteres zu bewerkstelligen ist, bringt der Stahl doch ganz andere Eigengesetzlichkeiten mit sich. Mit der langjährigen Vertrautheit im Umgang mit diesen gelingt es Gisela von Bruchhausen indes, sowohl die Leichtigkeit als auch die geschmeidige Wendigkeit des Papiers in ihren Arbeiten zu bewahren.

Von 2001 bis 2005 gipfeln diese Unternehmungen in der „Staccato“-Reihe: Fünf Plastiken, die auf identischem Format Stahlbänder mit vielfältigen Faltungsstrukturen und Längsschnitten zu bildhaften Flächenplastiken vereint. Gisela von Bruchhausens Vorgehen entspricht hierin wahrlich einem stakkatohaften, ritualähnlichen Anordnen und Durchspielen von Konstellationen, mal drängend, dann wieder zögernd, immer aber vollends unausweichlich. Wie nahe dieses Bauen dabei der altägyptischen Malerei oder Reliefkunst kommt, zeigt etwa „Staccato III“: alle naturalistischen Volumina und Perspektivverkürzungen werden vermieden, einzig um die Teile applaniert in schönsten flächigen Schaulagen vorzubringen.

Es entstehen offene, bildhafte Reliefstrukturen, die in asymmetrischer Balance disparate Stahlbänder zusammenfügen bzw. mit großer Lust an der plastischen Fraktur die unverbundenen Übergänge, die ‚Fugen‘ weit auf klaffen lassen. Getragen sind diese Flächenplastiken von Gisela von Bruchhausens Unwillen gegenüber dumpfen Vereinheitlichungen. Zwar geht es ihr stets um den plausiblen Gesamtzusammenhalt oder die plastische Einheit, doch nie unter Preisgabe der Eigenständigkeit der einzelnen Bestandteile innerhalb des Ganzen. Um deren Wirkung umso prägnanter hervorzutreiben, steht anfangs die fruchtbare Beschränkung auf die Gegebenheiten des bildhauerischen Materials – etwa in der Ableitung des Formats der Arbeiten aus der unbeeinflussbaren Größe handelsüblicher Stahlplatten.

Auf solchen Trägern entfaltet sich nun das kontrapostische Zu- und Wiedereinander der ihnen aufgelegten Bauteile. Und im selben Maße wie die schwarzen und weißen Bänder ihren Trägerplatten flach aufgepresst zu sein

scheinen, so werfen sie sich gleichermaßen wuchtig auf. Wie schon zuvor im Papier provoziert jeder Anstoß einen unmittelbaren Gegenstoß. Auf einen Schnitt folgt prompt der Gegenschnitt. Zumal die fragile Gelassenheit der Arbeiten Gisela von Bruchhausens gerade aus der Spannung zwischen der planen Flächigkeit von Wand wie tragendem Grund und der sich davon entschieden abhebenden Stahlbänder entsteht.

Allein durch dieses gegenläufige In-Stellung-Bringen von Flachem und Sichauflehndem gelingt es, gegenüber dem Frontalsichtigen und Bildhaften die notwendige plastische Qualität aufrechtzuhalten. Einerseits schmiegen sich die Reliefe in größter Nähe der Wand an, andererseits sind sie ihr im selben Ausmaß wie die Hinneigung ohne Zögern abgeneigt. Ein Kompositionsprinzip, welches ebenfalls in der Versammlung der vertikal ausgerichteten Stahlbänder offenbar wird. Denn konstruktiv bauend bricht Gisela von Bruchhausen diese einseitige Ausrichtung, indem sie die rigide Vertikalität in horizontale Reihungen überführt. Zur plastischen Tiefenspannung tritt so jenes orthogonale Gegeneinander der Grundrichtungen.

Es ist ein wechselhaft sich darbietendes Spiel: Auf- und Abwärtsbewegungen entzweien sich mit der seitlichen Ausdehnung, Flaches steht gegen Sichaufbäumendes und dennoch verlieren sich sämtliche Bestandteile nicht. Ist doch die Bedingung aller Auseinandersetzung, dass zuvorderst überhaupt erst einmal etwas ineinander gesetzt werden muss. Und so knickt, kippt und faltet Gisela von Bruchhausen die Elemente in- und gegeneinander, verkantet sie miteinander, lässt sie sich einander gegenseitig be- oder entlasten, lässt sie materiell wie visuell an- und

abschwellen. Kurz, die Gegensätze heben sich gegenseitig hervor und setzen einander ins Recht, denn bildnerisch ist Lebendigkeit – selbst die abstrakte – allein durch Spannungsbezug plausibel zu machen.

Ebenbürtiges gilt auch für die bewusste Beschränkung und Vereinfachung im verwandten Helldunkel. Allerdings ist diese schwarzweiße Unfarbigkeit eine gebrochene, unreine. Es handelt sich schließlich nicht um ein gleißend absolutes, nahezu grafisches Schwarzweiß. Es ist hingegen ein Schwarzweiß, das im Grunde keines ist. Sanft vergraut das Weiß und das Schwarz verschiefert. Das Schwarz ist eigentlich ein herkömmlicher, wetterfester Brückenanstrich. Doch gerade diese Farbmaterie trägt die zu erwartende Verwitterung bereits in sich. Das Schwarz wittert. Und so nutzt Gisela von Bruchhausen eine sanfte Härte, die vordergründige Extreme meidet und stattdessen ihre Spannung aus den Halb- und Zwischentönen gewinnt. Beide, sowohl das Weiß als auch das Schwarz sind dabei nicht artifiziell monochrom verwandt, sondern besitzen durchaus eine lebendige, subtile Farbtextur.

Hinzu kommt eine Besonderheit, die für die plastische Verfasstheit von eminenter Bedeutung ist. In der Abgrenzung von Hell zu Dunkel heben sich die Formen scharf voneinander ab oder stoßen fulminant aneinander. Da sie nicht bloß als bemalte Formen erscheinen, sondern eindrücklich als Farbformen vor Augen stehen und die tragenden Platten genauso in schwarz oder weiß gegeben sind, definieren sich die einzelnen Bänder und der Grund in konstantem Wechsel. Sie begrenzen sich und treiben damit die Eigenheiten des Materials, der Farbigkeit und der plastischen Gesamtheit hervor. Maßgeblich liegt dies an

der gleichberechtigten Farbauffassung, dass nicht etwa mit Schwarz auf weißem Grund gearbeitet würde. Vielmehr lässt Gisela von Bruchhausen sich die weißen und schwarzen Farbformen über- und unterlagern, sich voneinander abhebend durchdringen.

Der strukturalen Balance geschuldet gebraucht sie die beiden Unfarben vollkommen farbig. Werden Helles und Dunkles doch ohne Unterschied und durchaus maleisch zur kraftvollen Formartikulation eingesetzt. Visuell ist somit jedes Positiv-Negativ-Prinzip von Grund und Figur außer Kraft gesetzt. Vielmehr erlangt die Farbigkeit eine räumliche Dimension, indem sie in Eins fällt mit der jeweiligen plastischen Struktur und Grund wie Figur untrennbar miteinander verschränkt. So sehr, dass 2006 in „Schatten I“ und dem komplementär dazu das Verhältnis von Schwarz und Weiß spiegelnden „Schatten II“ kaum auseinanderzuhalten ist, was nun Schatten, Trug-, Vor- oder Nachbild des anderen sein könnte. Denn aus Farbe und Struktur wird eine beeindruckende Farbstruktur, die sich vergleichslos und souverän aus sich selbst setzt. Fläche, Masse, Richtungskräfte und Kontraste werden in einem massiven Zusammenschub vereint und mit unnatürlicher Perspektivbewegung über- oder untereinander, vor- oder hintereinander gestellt. Sie werden zu einem Hier und einem Dort, einem Darüber und Darunter, einem Recht und Links.

Das Besondere an Gisela von Bruchhausens Flächenplastiken ist dabei, wie sich im konstruktiven Bauen ihrer Arbeiten die der Wand vorgeblendeten Flächen und Bänder durch die plastische Rhythmisierung – die Auflehnung – von eben dieser lösen. In der konkaven oder konvexen Auffaltung dynamisieren sie die geschlossene, frontale Flächigkeit

und dehnen sie in lateraler Abfolge. Wodurch gleichsam die Tiefe, der Abstand der einzelnen Bänder zur Wand ersichtlich wird. Etwas ‚ruft‘ und fordert damit sogleich die ‚Antwort‘ ein.

Ein Bauprinzip, das zweifelsfrei den einstimmig gesungenen Gregorianischen Chorälen mit ihrem Vor- und Nachsingen vergleichbar ist. Eine Phrase wird vorgetragen, erfährt eine respondierende Widerrede, wird wieder aufgenommen und eben aus diesem Vor und Wider entsteht eine Periode oder Ausdrucksreihe. Was man sehr artikuliert an „Contra“ 2003 und „Adversus“ feststellen kann. Auf „Contra“ finden sich eine weiße und eine schwarze Stahlplatte im Verhältnis 2:1, welche bogenförmig eingeschnitten und miteinander verklammert sind, „Adversus“ beantwortet diesen Ruf mit einer komplizierenden Umkehrung des Farbverhältnisses in 1:2. Wieder mit Bezug auf die gregorianische Kompositionslehre hat Gisela von Bruchhausen 2008 die Prinzipien einer sich selbst verzierenden Choralgroßstruktur in „Concentus“ als weitläufige melodiose Flächenornamentik umgesetzt.

Kompositional handelt es sich hierin nicht um ein rationales, proportional ausgewogenes oder berechnetes Vorgehen. Ganz im Gegenteil. Fern von aller Didaktik folgt Gisela von Bruchhausen intuitiv den jeweiligen Erfordernissen der kompositorischen Notwendigkeit und verbindet die strenge Faktizität des Materials mit einem ungeplant Spielerischen, das etwa einem langgeübten, freien Musikmachen gleichkäme. Form, Gewicht, Maß, Spannung, Intervalle und Folgen, Balance oder Struktur, sie alle verbinden oder trennen sich, so wie man musikalisch den Takt verschleppt, Töne überbindet, sich vorpreschend vor den Schlag begibt oder gelassen hinter diesen zurückfällt.

Für die Betrachtung verstärkt sich durch Gisela von Bruchhausens parataktische Reihungen der eigensinnig aufgefalteten Stahlbänder der Eindruck, dass das pulsierende Geschehen geradewegs in der schauenden Begegnung zur vollen Ausprägung kommt. Umso mehr, als dass der scheinbar statische Rhythmus innerhalb der Plastik, die betrachtende Zeit erfüllt. Die frei hingeworfenen Bänder werden – durch und durch musikalisch gedacht – vom intuitiven, bedeutungsfreien Rhythmus zusammengehalten. Aber in diesen Grenzen nehmen sie erst ihr ganzes Ausmaß an. Der Rhythmus fungiert hier im Sinne eines Rahmens.

Die internen Abfolgen und Intervalle rahmen bzw. halten die gereihten Bänder gewissermaßen von innen her und schließen sie ruhend aus der Fernsicht und nahsichtig mit pulsierendem Flirren und Ineinandergleiten zusammen. Gisela von Bruchhausen lässt vielgestaltige Passagen entstehen, welche die diskontinuierlichen und schroffen Brüche mildern und ihre Flächenplastiken mit facettierten Durchschnitten umsichtig durchlichtet, die geschlossene Frontansicht mit ungezählten Neben- oder Seitenblicken in luftige Lagen auflockert. Jede Plastik besitzt nun als Gefüge von Einzelteilen gleichwertige Vorder- und Hinteransichten, die in beständigem Wandel wahrgenommen werden können: was eben noch den Blick versperrte, zieht sich mit einem Mal an den Kanten in linearer Schärfe zusammen, Ausgebuchtetes umfängt zugleich die konkaven Leerstellen und bündelt sie zu plastischen Kleinstvolumina.

Es ist ein bewegtes Changieren zeitlicher Wahrnehmung. Die Wand ist dabei nicht allein der tragende Grund, sondern sie wird durch die sich selbst setzenden und horizontal aufspannenden Flächenplastiken überhaupt erst als

Raum zum Ausdruck gebracht. War die Wand zuvor ungestalt und diffus, wird sie nun durch die flächige Ausdehnung und das Sichaufspannen der Plastiken räumliche Qualität.

Auf der Wand eröffnen Gisela von Bruchhausens Arbeiten je ihren eigenen Ort, ein plastisches Feld, das die Wand in ihrer visuellen Erscheinung inkorporiert wie an „Differentia“ 2005 offenbar wird. Die Arbeit, bestehend aus mannigfach gezackten Stahlkörpern, leitet sich ab aus den Proportionen der Abstände oder der Differenzräume zwischen den Stahlbändern und der Trägerplatte in „Staccato II“, je-doch kippen diese seitlich und werden zu Flächenprofilen. Die Stahlkörper heben sich ab von der unterbrechenden Wand, verbinden sich in der Betrachtung aber sogleich wieder zu einer einzigen Struktur. Gestützt wird dies von den Be- und Entschleunigungen des Blicks in den dominanten Schwarzweißintervallen. Was den Arbeiten zudem die Anmutung einer umfassenden Entgravitierung verleiht, so dass sie als unvermitteltes Gegenüber auf der Wand zu schweben scheinen.

Dies ist eine Unnatürlichkeit, die der Plastik seit ihren Anfängen eigen ist. Denn eine Plastik nimmt zwar teil am Weltgeschehen, ist im Grunde aber kein Teil von dieser. Das Plastische macht schon immer ein gehöriges Maß an Entrückung aus, selbst wenn dieses sich naturhaft mit der größten Selbstverständlichkeit und Gelassenheit in die Welt stellt. Ohne überflüssiges Drumherum vereint Gisela von Bruchhausen das naheliegend Wesentliche (des plastischen Bauens) mit dem weitestgehend Zufälligen (ihrer Intuition); jüngst in „Ohne Mitte“ 2010. Die Überlegung hierzu war eine Plastik, deren Mitte quasi leergeräumt ist und sämtliche Gewichte an die Seiten verlagert sind. Diese Gewichts-

verlagerung erzeugt aber keine Leere, sondern steigert unsichtbar die Mitte.

Diese strukturelle Exzentrik betont die undurchdringliche Flächigkeit und zugleich hebt die Frontalität die Tiefendimension des Ganzen hervor. Die Arbeit besteht aus sieben gleich hohen, schwarz und weiß sich abwechselnden Kisten oder Kästen, welchen Stahlbänder eingelegt bzw. eingehängt sind. „Ohne Mitte“ verbindet die verschiedenen Kompositionsprinzipien der vergangenen Jahre, denn es findet sich sowohl die Translation oder reihende Verschiebung als auch ein kreisendes Drehen oder Rotieren, doch hier koppelt oder staucht Gisela von Bruchhausen beides mit gewandter Diskretion zu einer sich diagonal durch die Fläche schraubenden Gleitdrehung zusammen.

„Ohne Mitte“ errichtet als Plastik gegenüber der Wirklichkeit einen autonomen, exterritorialen Ort. Der über seine befremdlich aufragenden Lagenbeziehungen eine ganz und gar selbstgesetzte physikalische Präsenz ausbildet, die den Betrachter einzig auf sich selbst zurückwirft. Doch in diesem Zurückwurf auf sich selbst liegt zugleich die große Chance für diesen. Denn wie vor der schonungslosen Weite eines windbewegten Meeres, das, wie von T.S. Eliot 1917 in „The Love Song of J. Alfred Prufrock“ heraufbeschworen, aufgepeitscht und aufwallend schwarz und weiß vor Augen steht, erfährt man sich selbst vor Gisela von Bruchhausens Plastiken in aller Beschränkung, doch damit immer auch mit allen noch zu entfaltenden Möglichkeiten.



STACCATO I, 2001

Stahl, verzinkt, bemalt
130 x 110 x 28



STACCATO II, 2005

Stahl, verzinkt, bemalt
130 x 110 x 27



STACCATO IV, 2005

Stahl, verzinkt, bemalt
130 x 110 x 28



STACCATO III, 2005

Stahl, verzinkt, bemalt
130 x 110 x 28,5



STACCATO V, 2005

Stahl, verzinkt, bemalt
130 x 110 x 23,5



CONTRA, 2003

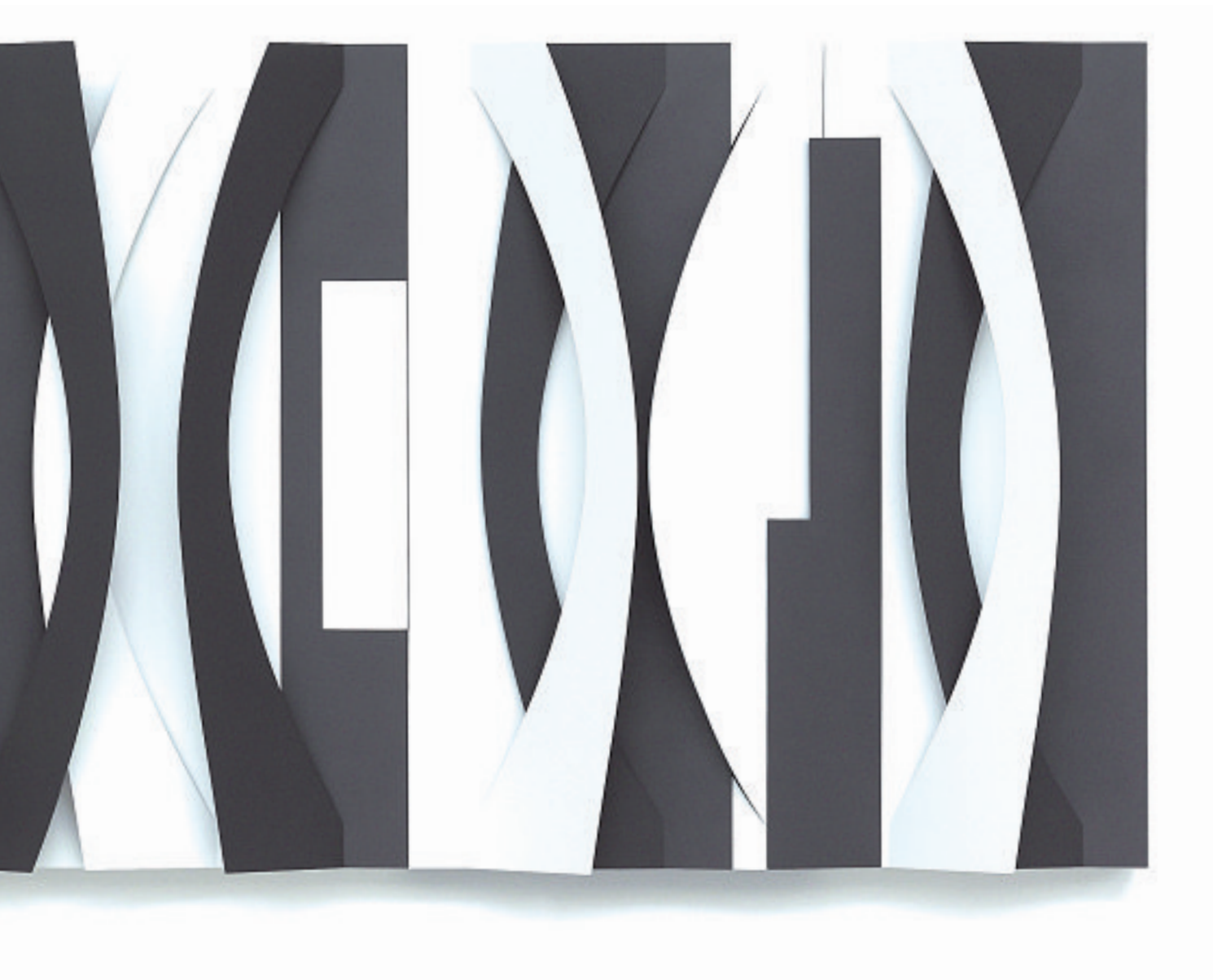
Stahl, verzinkt, bemalt
100 × 60 × 15



ADVERSUS, 2003

Stahl, verzinkt, bemalt
100 x 60 x 15





CONCENTUS, 2008

Stahl, verzinkt, bemalt, 6 MDF-Bildträger
130 x 360 x 27



CONTRAV, 2010

Stahl, verzinkt, bemalt
60 × 100 × 31



STEP-BETWEEN, 2007
Privatsammlung

Stahl, verzinkt, bemalt
108 x 61 x 44





BETWEEN, 2006
Privatsammlung

Stahl, verzinkt, bemalt
60 x 37 x 35





JOY, 2006

Stahl, verzinkt, bemalt
126 × 47 × 42



ON TOP, 2006

Stahl, Zaponlack matt,
Granitsockel
30 x 11 x 11



TURN, 2007

Stahl, Zaponlack matt,
Granitsockel
34 x 13 x 15



ROUND ABOUT, 2008

Stahl, Zaponlack matt
34,5 x 39 x 22



SOMEHOW STANDING, 2008

Stahl, Zaponlack matt
43 x 22 x 15



SCHATTEN I, 2006
(Acrylform-weiß auf
schwarzem Grund)

4 Mdf-Kästen, Acryl, farbig
130 x 285 x 7,5



SCHATTEN II, 2006
(Acrylform-schwarz auf
weißem Grund)

Mdf-Kästen, Acryl, farbig
130 x 285 x 7,5



DIFFERENTIA, 2005

Stahl, verzinkt, bemalt, 8 Teile
200,5 × 334 × 15



OHNE MITTE III, 2010

Holz (Mdf) bemalt, Stahl bemalt
175 x 183 x 32



Biografie

- 1940** geboren in Berlin
- 1978 – 84** Studium der Bildhauerei an der Hochschule der Künste Berlin bei Phillip King und David Evison
- 1982** Gründungsmitglied der Bildhauergruppe ODIIOUS
- 1985** Stipendium Cité Internationale des Arts, Paris
- 1986** Arbeitsstipendium, Senator für Kulturelle Angelegenheiten, Berlin
- 1987** Assistentin bei Anthony Caro im Workshop Stahl '87, Bildhauerwerkstatt Berlin
- 1989 / 90** Lehrauftrag an der Hochschule der Künste Berlin
- 1990** Teilnahme am Emma Lake Artist's Workshop, Saskatchewan, Kanada
- 1991** Mitglied des Deutschen Künstlerbundes
- 1992** Ausbau eines Ateliers in Nichel, Kreis Belgig, Brandenburg
- 1992** Workshop Stahl '92 mit Tim Scott, Berlin, Philip Morris Kunstförderung
- 1995** Arbeitsstipendium Stiftung Kulturfonds
- 1999** Stipendium Künstlerhaus Lukas der Stiftung Kulturfonds / Ahrenshoop

- 2001** 3. Bildhauersymposium / Adliswil / Schweiz
- 2001** Arbeitsstipendium Stiftung Kunstfonds e.V. Bonn
- 2001** Umzug und Aufbau eines neuen Ateliers in Werder / Havel
- 2006** Mitglied im Sculpture-Network Org.
- 2008** Gastdozentur an der Chinesisch-Deutschen Kunstakademie (CDK) in Hangzhou / China

Einzelausstellungen

- 1986** Galerie In Fonte, Berlin (K)
- 1987** Off-Galerie
(mit Gisela Genthner – Malerei), Berlin
- 1988** Villa Oppenheim
(mit Andreas Lahusen – Malerei), Berlin
- 1989** Galerie im Kornhauskeller, Ulm
- 1989** Galerie Waszkowiak, Berlin
- 1991** Galerie In Fonte, Berlin
- 1992** Galerie Am Scheunenviertel
(mit Gabriele Gehrman – Malerei), Berlin
- 1994** Galerie Heinz Teufel
(mit Christian Roeckenschuss – Malerei), Bad Münstereifel – Mahlberg (K)
- 1995** Galerie Waszkowiak, Berlin
- 1996** Forum Kunst, Rottweil
- 1997** Galerie Hartmann & Noé, Berlin
- 2001** Neue Reliefs und Skulpturen,
Galerie Hartmann & Noé, Berlin
- 2003** Stahlreliefs und Collagen,
ortart no. 3, Nürnberg
- 2004** Skulpturen – Schnitte – Collagen,
charlier / Berlin
- 2006** Gisela von Bruchhausen – Stahlskulpturen
(mit K. H. R. Sonderborg – Grafik),
Galerie Wiechern, Hamburg
- 2007** Gisela von Bruchhausen-Skulpturen und
Loredana Nemes-Fotografie,
Galerie Ruhnke, Potsdam
- 2010** Galerie Sacksofsky, Heidelberg (K)
- 2010** Galerie Tammen, Berlin (K)

Sammlungen – Ankäufe und Standorte

Museum Berlinische Galerie, Berlin
Künstlerförderung Senat Berlin
Philip Morris, München
Kunstpfad Universität Ulm
Hochbauamt Ulm
Kunstverein Ludwigsburg
Kunsthalle Mannheim / Skulpturenpark Heidelberg
Kernforschungszentrum Karlsruhe
Saartoto Saarbrücken
Sammlung Robert Simon, Museum Celle
Skulpturenpark Pfaffenhofen, Ilm
Skulpturenpark Schloß Wiligrad, Lübstorf b. Schwerin
Investitionsbank Berlin
Skulpturenpark im Findlingsgarten, Seddiner See, Kähnsdorf
Privatsammlungen in Deutschland, Niederlande, Kanada

Arbeiten im öffentlichen Raum

Parkfriedhof Neukölln, Berlin (ODOIUS)
BuGa Berlin (ODIOUS)
„Große Parabel“, Landratsamt Ostalbkreis, Aalen (ODIOUS)
„BeZüge“, Neuenkirchen / Soltau (ODIOUS)
„Sam's Memory“, Berlin

Ausstellungsbeteiligungen (Auswahl)

1981 „Konkret – Konstruktiv“,
Museum Berlinische Galerie, Berlin
1981 – 95 Freie Berliner Kunstausstellung, Berlin (K)
1982 / 84 Große Kunstausstellung München,
Neue Gruppe, München (K)
1983 Deutscher Künstlerbund, Nationalgalerie,
Berlin (K)
1984 „Materialien – Elemente – Ideen“,
Berlinische Galerie, Berlin (K)
1985 „Bericht 1985“, Staatliche Kunsthalle, Berlin (K)
1985 Quergalerie im Eisstadion, Berlin (K)
1985 5. Bremer Freiskulpturen Ausstellung, Bremen (K)
1985 Düsseldorfer Kunstausstellung, Düsseldorf (K)
1986 „Unwiderstehlich“, Eisfabrik Hannover

1986 Skulpturen im Berggarten, Hannover (K)
1986 „Gegenlicht – 60 Jahre GEDOK“,
Staatliche Kunsthalle, Berlin (K)
1986 Sammlung Berlinische Galerie,
Martin-Gropius-Bau, Berlin
1987 Deutscher Künstlerbund, Weserburg, Bremen (K)
1987 „Das verborgene Museum“,
Akademie der Künste, Berlin (K)
1987 „Momentaufnahme“, Staatliche Kunsthalle Berlin,
Brasilien, Künstlerhaus Wien (K)
1988 „Brücke E 88 Berlin – Bonn“, Kunsthalle Bonn (K)
1988 „KUNSTüberall“, Salzgitter – Lebenstedt
1988 Skulptur in Berlin 1968 – 1988,
Georg-Kolbe-Museum, Berlin (K)
1989 Eberhard Roters zu Ehren,
Museum Berlinische Galerie, Berlin (K)
1989 4. Triennale Kleinplastik, Fellbach (K)
1989 Art Express, Orangerie Charlottenburg, Berlin
1990 Berlin Art, Galerie Derix, Taunusstein (K)
1990 Kunstszene Berlin-West 1986 – 89,
Martin-Gropius-Bau, Berlin (K)
1990 Berliner Kunststücke, Berlinische Galerie im
Museum der Bildenden Künste Leipzig (K)
1990 Berliner Bildhauerinnen, Kunstforum Seligenstadt
1990 „bis jetzt ...“ – Von der Vergangenheit zur
Gegenwart. Plastik im Außenraum der
Bundesrepublik, Georgengarten, Hannover (K)
1990 Galerie Terbrüggen, Heidelberg
1991 Sammlung der Berlinischen Galerie, Dublin (K)
1991 Sculptura Ulm '91, Ulm
1991 Plastik '91 Leonberg, Stadtpark Leonberg (K)
1991 Deutscher Künstlerbund, Darmstadt (K)
1992 „Kaleidoskop“, Haus am Waldsee, Berlin (K)
1993 „Abstrakte Stahlskulptur“,
Akademie der Künste, Berlin,
Museum Stadt Bad Hersfeld,
Gasteig, München, Papenburg (K)
1993 Stahlplastik in Deutschland 1993,
Staatliche Galerie Moritzburg, Halle (K)
1994 Skulpturenalle Landesgartenschau Fulda,
Fulda, Galerie Scheffel, Bad Homburg v. d. Höhe
1994 Galerie Scheffel, Bad Homburg v. d. Höhe
1994 Skulpturen im Schloßpark Niederschönhausen,
Berlin

1994 „Abstrakte Stahlskulptur“, Museum Bochum,
Kunsthalle Mannheim,
Sächs. Landtag Dresden (K)
1994 Galerie Waszkowiak, Berlin
1995 „Positiv-Negativ“,
Künstlerwerkstatt Bahnhof Westend, Berlin (K)
1995 „panta rhei“,
Internationale Skulpturenausstellung,
Strausberg b. Berlin (K)
1996 „Lichtblicke“,
Landesverband Berliner Galerien e.V.,
Marshall, Berlin, Galerie Hartmann & Noé
1996 „Querschnitt“, Galerie Hartmann & Noé, Berlin
1997 Skulpturenpark, Pfaffenhofen / Ilm (K)
1997 „Was ist“, Deutscher Künstlerbund,
Wismar und Rostock (K)
1997 Künstler machen Schilder für Rottweil,
Rottweil (K)
1997 5. Kunstmesse Villa Oppenheim, Berlin
1998 Bildhauerzeichnungen der Gegenwart
Sammlung der Stadt Rottweil, Teil I,
Dominikanermuseum Rottweil (K)
1998 ART COLOGNE,
Galerie Hartmann & Noé, Köln (K)
1999 Internationale Skulpturenausstellung,
Kunsthalle Budapest, Ungarn (K)
1999 Skulptur Heute '99,
Galerie Marie-Louise Wirth,
Hochfelden / Schweiz
1999 Reale Skulptur,
Kunst-Stiftung Celle, Bomann-Museum und
Französischer Garten, Celle
1999 „Stein – Stahl – Bronze“,
Galerie Hartmann & Noé, Berlin
1999 „1999“, Neue Werke von Künstlern der Galerie,
Galerie Hartmann & Noé, Berlin
2000 3. Gabriele Münter Preis,
Frauenmuseum, Bonn (K)
2001 Skulpturenausstellung Kunstverein Wiligrad e.V.,
Lübstorf / Schloß Wiligrad (K)
2002 Deutsch-Tschechisches Künstlertreffen,
Leitmeritz / Tschechien (K)
2002 Galerie Jaspers, München

2003 Kunstaktion: Der Narrenspiegel –
Künstler interpretieren ein Motiv aus der
schwäbisch-alemannischen Fastnacht,
Forum Kunst Rottweil
2003 Zeitgenössisch – Kunst in Berlin,
Berlin, CD
2005 Zeitstrecke, Villa Oppenheim, Berlin (K)
2005 Schöne Aussichten in der Bank,
Investitionsbank Berlin, Kalender 2006
2006 Quartier, charlier, Berlin
2006 ART Karlsruhe, Karlsruhe,
Galerie Tammen / Berlin (K)
2006 Skulpturen im Findlingsgarten,
Kähnsdorf (Seddiner See),
Galerie Ruhnke, Potsdam
2008 Here we are,
Mina Dresden Gallery, San Francisco, USA
2010 Skulptur im Park,
Skulpturenpark Heidelberg (K)

Ausstellungen mit der Gruppe ODIOS

1983 Kutscherhaus, Berlin (K)
1983 Josef-Haubrich-Hof, Köln
1984 Galerie Im Kornhaus und „Kunst im Freien“,
Garten Mack, Kirchheim u. Teck
1984 Galerie „Kultur unterm Turm“, Stuttgart
1984 Kunstverein Aalen, Aalen
1984 „Kunst in der Stadt“, Rottweil
1985 „MÄRZ – Ausstellung“, Berlin (K)
1985 „BeZüge“, Symposium und Sommerausstellung,
Kunstverein Springhornhof, Neuenkirchen (K)
1986 Hartje-Gallery, Frankfurt (K)
1988 Villa Stuck, München (K)
1988 Rupertinum Salzburg, Salzburg (K)
1988 Galerie im Körnerpark, Berlin (K)
1988 Kunsthalle Mannheim, Mannheim (K)
1988 Galerie Terbrüggen, Sinsheim b. Heidelberg
1989 Stadtgalerie Saarbrücken, Saarbrücken (K)
1989 Museum Bochum, Bochum (K)
1989 Sculptura – Ulm '89, Ulm (K)
1989 Freilichtgalerie der Stadt Ludwigsburg,
Ludwigsburg