



HORST GLÄSKER

Manfred Schneckenburger

Rede zur Eröffnung der Ausstellung: *Horst Gläser, Kunst Raum Dialog*
in der Architektenkammer NRW, am 1.2.2007

Meine Damen und Herren,
gegen Ende der 70er Jahre findet Horst Gläser auf Hautnähe den Kontakt zur Architektur. Während in ganz Deutschland die längstbewährte „Kunst am Bau“ einen Hautgout bekam und durch die flexiblere „Kunst im öffentlichen Raum“ eine deutliche Umorientierung erhielt, machte Gläser sich daran, die zunehmend als Oberflächenkosmetik geschmähte, als Dekor verpönte Liaison von Kunst und Bau mit neuen Federn zu schmücken. Wörtlich, wörtlich hielt er am alten Begriff fest – und malte phantasievoll ausschweifende, bunt harmonisierende Teppichmuster direkt auf die Wand. Enger könnte der Verbund nicht sein. Schon 1980 überzieht er Galeriewände in Köln und Wuppertal mit freien Tapetenvariationen über abgesunkene orientalische Teppichmuster. Sein ausgreifender floraler Rapport wuchert ins Wandformat. Er gewinnt allein durch die Erstreckung, einen architektonischen Bezug. Teppiche expandieren zur Tapete und gewinnen, nach dem Boden, auch die Wand. Das gleichzeitig in Amerika aufkommende Pattern Painting sieht gegen den flamboyanten Schwung des Düsseldorfers regelrecht kommerzgesteuert aus. Dabei hat der parallele amerikanische Strang für Gläser etwas Gutes: Man erkennt seinen ruppigen Exotismus jetzt auch in Europa in seiner Eigenart: Die Kunstzeitschrift „art“ widmet ihm ein Titelblatt und eine 9 Seiten lange Hymne. Als Miterfinder und europäische Speerspitze der Pattern Art.

Dann folgen die Kontakte mit der Architektur Schlag auf Schlag. Im Lauf der 80er Jahre erkennt Gläser, dass er sich seine Räume und Raumgerüste für die Malerei zunächst selber bauen muss. Er erobert sich ein ganzes Repertoire an eigens konstruierten Bildträgern: Kleinarchitekturen, runde, viereckige Pavillons, mit aufsteigenden Kuppeln oder abgehängten Decken, dazu Architekturteile wie Säulen, im Boden eingelassene Brunnen, Kronleuchter. Er füllt die Einbauten mit dem Treiben seiner bizarr konturierten Kentauren, Sirenen, Greife und anderen grotesken Mischwesen aus der antiken oder individuellen Mythologie Gläskers. Er entwickelt ein wirkungsvolles, umrissverliebtes dramatisches Personal, eine Choreografie der Silhouetten und zugehörigen Negativformen, die gemeinsam Reigen tanzen. Er bevölkert seine Pavillons und Kuppeln mit Halbgöttern und Naturgeistern. Sie schwingen im Rhythmus von Tag und Nacht, Ordnung und Chaos, Ausatmen, Einatmen. Sie sind Ausdruck des elementaren Wellenganges der Natur. Das bewahrt sie, selbst in ihren kräftigsten Schaulusteffekten, vor der Schlagseite zum reinen Dekor.

Dabei bekennt Gläser sich zur ältesten Ausdrucksform aller Kunst am Bau: zum Ornamentalen und zum Ornament. Er erfindet es, nach einem verlorenen Jahrhundert, praktisch neu. Er lädt es mit Vitalität, Dynamik, Rhythmus auf. Er ist

enthusiastisch davon überzeugt, dass dieser Herzschlag die Ornamentik zu einem Zweig der Kunst macht, weit über dienende, schmückende Funktionen hinaus. Er etabliert einen extensiven Ornamentbegriff, als hätte es das harte Verdikt von Adolf Loos „Ornament ist ein Verbrechen“ nie gegeben und wären Bauhaus und internationaler Stil nie herrschende Strömungen mit samt ihren Auszehrungen gewesen. Dabei hat er mit der postmodernen Zitatengarnitur und der Koketterie mit vergangenem Zierrat nichts zu schaffen. Sein Ornament verhält sich zu den überkommenen Mustern wie Pflanzenwuchs zum Herbarium. Letztlich steht es dem Chaos näher als dem Rapport. Sein Ursprung liegt im bildnerischen Rhythmus, dessen Geburtshelfer der musikalische ist. Auf ein Beispiel komme ich noch zu sprechen.

Einen eigenen Komplex bilden also die selbständigen Einbauten: Tempiettos, turmartige Gevierte, Kuppeln, Säulen. Damit hat Gläser auch die architektonische Höhendimension erreicht. In der „Weltliebeskuppel“ tummeln sich 1983, über unseren Köpfen, um einen 4,5 m großen Reif gereiht, Fabeltiere, springende Stiere, eine ägyptische Himmelsgöttin, paarweise und in exzessiver Zuwendung. Vier Atlanten mit dem charakteristischen Adlerprofil Gläskers, tragen den Weltenring. 1992 entwirft der Künstler für Recklinghausen und die Ruhrfestspiele einen „Pavillon der Urelemente“. Er arbeitet sein Vokabular der Silhouetten jetzt immer reicher aus und orchestriert es farbig wie linear. Symbole stehen neben subjektiven Zeichen. 1989 bringt Gläser mit seiner „Kuppel der Faces“ zur Papier-Biennale in Düren die Negativausschnitte der Maskengesichter zum Leuchten und betont so noch einmal die besondere Aktivität der „leeren“ Zwischenräume. Andernorts, in Darmstadt, variieren turmartige Einbauten das Thema der vier Elemente in groß angelegten Ritzzeichnungen.

Mitte der 80er Jahre tritt eine Wende im Werk Gläskers ein. Sein wachsender Erfolg bringt ihm, jenseits der Einbauten, wirkliche Kunst am Bau-Aufträge ins Haus. Der Künstler ist nun, bei aller Lust zum eigenen Entwurf, nicht mehr darauf angewiesen, selber Rundtempel und Gevierte zu konzipieren. Er bespielt, interpretiert jetzt auch real gebaute Architektur und reagiert auf deren vorgefundene Funktion. Er geht auf ganz bestimmte Zweckbestimmungen und die vorhandenen Dimensionen ein. In Frankfurt antwortet er auf das Zahlenklima einer großen Bank mit Entzug. In Darmstadt auf ein Verwaltungsgebäude der Bundespost, in Oberhausen und Erfurt auf Einkaufszentren, in Gelsenkirchen auf die Enge von Gefängniszellen, in Marl auf die Hoffnungen in einem Krankenhaus, in München auf den lauten Werbejargon einer MacDonal-Filiale. Sie sehen – die Herausforderungen können nicht verschiedener sein! Gläser löst die Aufgaben, in dem er seine eigene Welt mit ihren antiken Mythologien, stürmischen oder lyrisch zarten Farbverwehungen als Gegenwelt bereit hält – und doch auf die spezifische Aufgabe einstimmt. Das heißt nicht, dass sein geistvoll heiteres, surreal beschwingtes Temperament immer gleich durchschlägt und sich uniform der verschiedenen Anlässe bemächtigt. Im Gegenteil, Gläser antwortet jeweils mit großer Genauigkeit auf die Architektur und ihre Zweckbestimmung, ob als Ergänzung oder im Widerspruch.

Der Einstieg in die großen Aufträge bringt gleich – ich sage das mit vollem Bedacht – ein Meisterwerk hervor: für viele das opus magnum Gläskers, das selbst Künstlerkollegen, die seinem überschwänglichen Hang zum Dekorativen sonst eher skeptisch gegenüberstehen, kleinlaut macht. 1984 wollte die Hessische Landesbank

in Frankfurt an der Stirnwand ihres überdachten Innenhofes, ganz ortsnah, eine künstlerische Auseinandersetzung mit Goethes „Faust II“. Gläsker hatte das Stück nie gelesen und jetzt, „mit 36 Jahren sollte ich etwas damit machen“. Je weiter er jedoch in die Lektüre eindringt, desto vertrauter erscheint ihm das Getümmel der Klassischen Walpurgisnacht. Kentauren, Sirenen, Sphinxen, Nereiden fanden sich, auch ohne Umweg über Goethe, direkt aus den Sagen des klassischen Altertums, auch schon in seinem früheren Werk. Im wird in aller Bescheidenheit klar: „Ich muss einen eigenen Faust schaffen.“ Er liest die Verszeile: „Im farbigen Abglanz haben wir das Leben“. Sie wird sein Ansatz zur Interpretation. Er reist nach Ravenna und studiert wochenlang die Mosaiktechnik der byzantinischen Meister, ihre Geheimnisse der Abstufung und der Interaktionen klein dosierter Farben – alles Zielsetzungen, die ihn schon bei seinem 10 Jahre zurückliegenden Aufenthalt in der Toskana umtreiben. Jetzt eignet er sich die Mosaiktechnik an. Zwei wochenlang suchte er beim Großhändler in Venedig aus einem riesigen Sortiment ca. eine Million Steinchen in Tausenden von Tönen und Zwischentönen heraus. Dann malte er seinen „Faust“ erst einmal. Doch das Mosaik wird die Malerei bei weitem übertreffen. Das Modell, das sie in der Ausstellung sehen, bleibt der schwache Abglanz eines Abglanzes, der im Original überwältigend ist. Die zentrale, gleißend weiße Sonne, ihre Strahlkraft, das violette Verdämmern, Verschatten in Unzählige Nuancen – Gläsker hat aus der ihm völlig neuen Technik des Mosaizierens unbeschreibliche Effekte herausgeholt, ohne plakativ oder grell zu wirken. Auch das mythologische Personal, das sich 30fach in den aufgefächerten Ginkoblättern tummelt, ist von einer drängenden Präsenz, die Antike sinnlich und gegenwärtig macht. Gläsker widerstand der naheliegenden Versuchung, seine Motive aus dem „Faust II“ auch am Kaiserhof zu suchen, wo Mephisto gerade das Papiergeld erfindet und damit das Bankwesen der Verschreibungen und Gutscheine in Gang setzt. Der Künstler bleibt, ohne die wohlfeile Anknüpfung zu nutzen, bei seiner Mischwesen-Mythologie. Er meidet Terrain, das nicht seines ist.

Darin liegt auch die besondere Qualität der beiden Gefängniskirchen bei Gelsenkirchen, die Gläsker – fast als Gesamtkunstwerk? – von der Überdachung bis zum Bodenbelag und zur liturgischen Ausstattung mit gestaltet. Auch hier: bleibt er bei sich selbst. Er entwirft kosmische Gegenwelten zur Gefängnisenge der 8 qm großen Zellen, die die Gefangenen umschließen. Für die Männerkapelle unter einem stumpfen Pyramidendach, über rechteckig strengem Bodenraster und geometrisch hartem Altartisch: die befreit schwingende Ornamentik eines Altarbildes, das in die Mystik regenbogenfarbiger Übergänge entführt. Ein elliptisches Format, eine Art magischer Iris, die nicht nur gesehen wird, sondern auch sieht und zum Träumen, Sinnieren, Meditieren in spektralen Galaxien einlädt. Für die Frauenkapelle: eine gerundete Gesamtform, auch hier alles wie aus einer Hand, aus einem Guss: Hinter dem Altar schwingt eine gebogene Wand ins Rund. Das Bild zeigt kosmische Verwehungen, farbige Wolkenstürme im Aufbruch, die von quadratischen Rasterpunkten überlagert werden. Gläskers alte Polarität: Chaos und Ordnung, auch im Universum. Verglichen mit der Männerkirche: Einatmen, Ausatmen, sich Weiten statt sich im Oval zusammenziehen. Beide Kirchen sind, gemessen an der schwierigen, heiklen Aufgabe, Glücksfälle einer architektonisch geprägten konstruktiven Einheit und deren Neu- oder Umdeutung durch Malerei.

Auch die anderen Kunst am Bau-Projekte zielen auf Gegenwelten, bestärken aber auch eine im Gebäudezweck angelegte Zielidee. Krankenhäuser dienen der

Genesung. In der Paracelsus-Klinik in Marl zieht Gläsker über roten und grünen farbigen Klimazonen goldene „Sonnenlinien“ ein, deren labyrinthischer Linientumult zu den Seiten hin in Regelmäßigkeit abklingt. Eine Metapher für Störung, Krise, Genesung? Das abstrakte Diagramm eines Krankheitsverlaufes?

In dieser Weise ließen sich alle öffentlichen Kunst am Bau-Projekte aus dem Umfeld und seinen besonderen Bedürfnissen begründen, ob das nun die Konsumtempel in Oberhausen und Erfurt, das Arbeitsamt in Magdeburg oder das Posttechnische Zentralamt in Darmstadt ist. Jedes Mal findet Gläsker eine großdimensionierte Lösung, die die kommerziellen oder administrativen genius loci in Freiheit, Gelöstheit, Beschwingtheit oder, wie der Maler schreibt, „mit allen Farben, Entdeckungen, Nuancierungen“ begegnet.

Was sie in den Modellen nur unzureichend erkennen, ist der hohe technische Aufwand ihrer Ausführung. Die Modelle sind fast durchweg mit Wasserfarben bemalt. Für die endgültige, architektonische Version belebt Gläsker alte Techniken, wie Spachtelstuckmalerei oder Mosaizieren neu. Bei der ersten Technik wird in unzähligen Spachtelzügen farbiger Stuck auf die Oberfläche gebracht. Er verbindet sich dadurch nachhaltig mit dem Grund. Er wird ein Teil davon, der sich nicht mehr abwaschen lässt, sondern nur noch abgeschlagen werden kann. Von den Feinheiten der Mosaikkunst war schon die Rede. Der Vorbereitung dienen manchmal auch „Pinseltänze“: Spontane Aktionen mit breitem Japanpinsel an einem langen Stil. In freier tänzerischer Bewegung berührt, umschmeichelt, attackiert der Pinsel eine am Boden ausgespannte Leinwand. Sie wird förmlich rhythmisch durchwühlt. Ich erinnere Sie an eine anfängliche Bemerkung, dass der musikalische Rhythmus den bildnerischen zur Welt bringt. Auf den ersten Blick: Pinselspuren als sprühendes Chaos, doch dann wird der Verlauf fixiert, geklärt, überschaubar ins Reine gezeichnet: Die anarchische Aktion ist, bei aller Faszination durch die wirbelnde Performance, vor allem der Einstieg in sorgsam geplante Bilder. Die choreographie directe bereitet zentrale Motive für Wand- und Bodenmalereien vor, die über Computerversionen, als Intarsien eingelegt oder als präzise umrissene Form-Farb-Linienstrudel eingefügt werden. Oft überziehen sie die informellen Farbverwehungen mit einem ebenso geschmeidigen wie präzise umrissenen Kurvenspiel – ein Basisreservoir, in dem die Spontaneität der Pinseltänze sich diszipliniert und festigt, ohne dass ihre Dynamik verloren geht.

Ich sagte schon: der Aufwand der Ausführung ist, wie auch immer, groß. Um auf 12m hohen Säulen oder einer 27m breiten Wand Stuckmalerei aufzubringen, braucht es eine komplexe Logistik, um das kleine Modell, vielfach vergrößert, in die realen Maße zu übertragen. Ich erinnere mich, wie Horst Gläsker im CentrO Oberhausen, vom Baulärm umtost, mit dem Megaphon auf einer hohen Leiter stand und den Helfern, Säulenabschnitt für Säulenabschnitt, Farbmischungen zubrüllte. Er allein hatte den Überblick über das Ganze und konnte so die rechten Distanzen, Proportionen und Platzierungen beurteilen. Die ausführenden Hände befanden sich zu dicht an der Malerei, so dass sie keinerlei Übersicht über die Säulen hatten. Die hatte nur der Künstler-Autor und –Regisseur auf seiner Leiter, während direkt vor der Nase alles schwamm. Erforderlich war so eine geradezu generalstabsmäßige Koordination. Der Anblick von Gläsker auf der Leiter, wie er Farbmischungen und –Platzierungen durch den Krach der Baustelle, gegen Hammerschläge und Motorsägen, tönt, enthält

für mich ein komprimiertes Bild von Gläskers Kunst am Bau. Es verbindet spontanen Einsatz mit exakter Planung, malerische Freiheit mit penibler Realisierung, auch durch Helferhände, Pinseltanz und Reinzeichnung. Wenn Sie wollen: Chaos und Ordnung, die nicht nur Gläskers Werk, sondern seinem ganzen Wesen zugrunde liegen. Ich danke Ihnen für Ihre Geduld.