



HORST GLÄSKER

Prof. Dr. Manfred Schneckenburger in **Horst Gläsker- Verführung des Raums**, erschienen im Verlag Lindinger + Schmid zur Ausstellung **Kunst Raum Dialog** in der Architektenkammer NRW, Düsseldorf 2006

Lust auf Ornament: Horst Gläskers „Kunst am Bau“

Gläskers Malerei ist pure Lust am Malen und am Rhythmus des Pinselschwungs. Schon die Person vibriert bis in die Fingerspitzen, wenn es um die Dynamik der Bilder geht. Darin liegt weder Nervosität noch Unsicherheit, wohl aber der pochende Pulsschlag erregter Empfindungen. Sie erfüllen den Künstler, wie das sonst nur ein Musikstück kann. In den vielen Überlegungen, die dem Titel dieses Buches vorausgingen, war Gläskers klarer Favorit: Rhythmus. Ein Zeitmaß, kein primär visueller Terminus, war dem Maler wichtiger als alle Begriffe, die um Sensationen der Netzhaut kreisen. Dieser leidenschaftliche *peintre pur* ist immer zugleich Saxophonspieler und Klarinettist, Mundorgler und Tretorgeltreter, auch wenn seine Auftritte längst Pinseltänze sind. Im Rhythmus verbindet sich seine musikalische mit seiner malerischen Existenz. Er ist der größte gemeinsame Nenner, auf dem seine Kunst beruht. Rhythmus fundiert seinen zentralen Beitrag zur Malerei: die Wiederentdeckung von Ornamentik und freiem Ornament.

Auf den ersten Blick mag das befremdlich, ja, verdächtig klingen, so wie Gläsker überhaupt leicht unterschätzt wird, weil er seine Lust exzessiv zelebriert und ohne Bedenken Geschmacksgrenzen schleift. Doch diese (in einem sehr weiten Sinn) ornamentale Malerei ist weder naiv noch unreflektiert, sondern besitzt ihre eigene Authentizität. Ihre Vitalität schwingt in den Rhythmen von Leben und Natur: Tag und Nacht, Ordnung und Chaos, Ebbe und Flut, Ausatmen, Einatmen. Das bewahrt sie, noch in ihren stärksten Effekten, vor der Schlagseite zum Kitsch.

Gläsker ist enthusiastisch davon überzeugt, dass dieser Herzschlag die Ornamentik zu einem Zweig der Kunst macht, weit über dienende, schmückende Funktionen hinaus. Er bekennt sich zu seinem extensiven Ornamentbegriff, als hätte Adolf Loos nie sein Verdikt verkündet und wären Bauhaus und Internationaler Stil mitsamt ihren Trivialfolgen nie beherrschende Strömungen in der modernen Architektur gewesen. Dabei hat er mit den postmodernen Applikationen von vergangenem Zierrat nichts zu tun. Sein Ornament steht zu den überkommenen Mustern wie Pflanzenwuchs zum Herbarium. Letztlich steht es dem Chaos näher als dem Rapport. Sein Ursprung liegt, noch einmal, im bildnerischen Rhythmus, dessen Geburtshelfer der musikalische ist.

Das lässt sich durchaus wörtlich verstehen. Zentrale Formvorstellungen gehen auf die berühmten „Pinseltänze“ zurück. Der Körper, in schweifende, kreisende, eruptive Dynamik versetzt, hat das erste Wort. Dann erst bindet Gläsker in einem nächsten,

abgetrennten Schritt die wogenden Delirien in kontrollierte Linienschwünge ein. Davon muss später ausführlich die Rede sein. Nicht selten wählt Gläser als Rahmenform den Kreis: das geschlossenste, nach innen wirkende Format, das als Tondo ein Lieblingsformat der florentinischen Frührenaissance war. Eine eigene Welt, die aus- und abgrenzt und kaum Kontakt zur Umgebung wahr. Am Ende des Spektrums stehen panoramatische Breitformate – die horizontal ausgebreitete, offene Version der ins Reine gemalten Pinseltänze. Sie bedecken ganze Wände und greifen wie von selbst auf die Architektur über. Beides, Absonderung in sich selbst und Orientierung in ein Umfeld bestimmen Gläskers Verhältnis zu Bau und Raum. Kunstgeografisch zugespitzt: in ihren ausgearbeiteten Endfassungen weisen die Pinseltänze einen florentinischen und einen venezianischen Weg. Sie erinnern an die beiden wichtigsten Kunststädte und –traditionen, denen Gläser wesentliche Eindrücke verdankt. Hier hat er gelernt, mit seiner Lust auf Farbe und Ornament umzugehen. Hier empfing er die stärksten Anregungen für das Zusammenspiel von Ornament und Architektur: keine Vorlagen, aber Maßstäbe, die bis heute tragfähig bleiben.

In der Toskana suchte der junge Künstler Mitte der 70er Jahre die Abkehr von der damals grassierenden konzeptuellen Malerei, in die er sich an der Düsseldorfer Akademie verkrampft hatte. Italien befreit ihn zum malerischen Handwerk und einer überschwänglichen Palette. Unmittelbar nach dem einjährigen Aufenthalt beginnt er maschinell gefertigte, „Perser“-Teppiche vom Sperrmüll zu übermalen. Die entstehenden Bilder sind freie, sehr freie Variationen über abgesunkene orientalische Muster. Eine neue Spontaneität des Pinselstrichs lädt sie mit jungen Energien auf und macht aus verrotteten Fußabtretern malerische Ereignisse. Das kurz danach in Amerika aufkommende Pattern Painting sieht dagegen wie eine kommerziell dirigierte Modeerscheinung aus. Ein Jahr später geht Gläser vom Boden zu den Wänden über und bemalt Tapetenmuster, deren serielle Ornamentabläufe er mit flamboyanten Farben, lebhafter Gestik und ausgesuchten floralen Details neu erfindet. Damit stehen bereits zwei Drittel des Raumes zur Disposition. 1980 geht Gläser in einer Kölner Galerie zum ersten Mal konsequent ins Dreidimensionale. Mit Ölfarbe, Goldstaub, Lack konstruiert er geometrische Tierzeichen für den Boden, bunt schweifende Rauten und Wellen für die Wände. Die Abstufung von Dunkelheiten ins Licht nimmt künftige Tag- und Nachtverläufe vorweg. 1981 fallen im Von der Heydt-Museum in Wuppertal Wandabmessungen und Bildformat in einer ungeheuren Expansion des Ornamentalen zusammen. Der Dekor hat den Raum restlos erobert und umhüllt.

Aber auch andere architektonischen Bildträger deuten sich schon an. Eine „Weltliebessäule“ zieht sich als motivreiche Spirale nach oben. Auf den Bändern, die sich hochwinden, sind in die Blumenpracht blütenartiger Flecken kopulierende Paare, Tiermenschen, Sternenhäuser eingeritzt – frühe Hinweise auf das mythologische Personal, das Gläser lustvoll ausziseliert wird. „Welt-Liebes-Bilder“ mit eingeschriebenem Früchtekranz oder konzentrisch eingefügten Paarungen bereiten die „Weltliebessäule“ von 1983 vor. Damit hat Gläskers räumliche Ausweitung auch die Höhendimension erreicht. Er ist jetzt in der Lage, nicht nur einen vorgegebenen Raum auszumalen, sondern selbständig dessen architektonische Voraussetzungen zu errichten und mit seiner Malerei in den Griff zu nehmen: In der „Welt-Liebes-Kuppel“ von 1983 tummeln sich, über unseren Köpfen, vor einem luftig grünen Fond, um einen 4 Meter 50 großen Reif gereiht, all die silhouettierten, dialogisierenden

Fabeltiere, ägyptischen Himmelsgöttinnen, springenden Stiere, aus denen das Repertoire des Malers hervorsticht. Vier große Atlanten mit dem charakteristischen Profil Gläskers und zwei kleinere Paare stützen den Weltenring: eine Anordnung, die letztendlich architektonisch, nicht kunstgewerblich begründet ist. Gläsker drängt so schon früh zur Baukunst, doch Phantasie und Schwung drängen darüber hinaus. Sie bespielen die Architektur und verwandeln sie streckenweise in schiere Malerei.

Mit einer Lichtinstallation für St. Georg in Köln betritt der Künstler 1985 zum ersten Mal den Kirchoraum. Er nutzt die Vierungskuppel und ihre Hängezwickel, ganz in Sinne der traditionellen Ikonografie, für leuchtende Evangelistensymbole. An Stelle der fehlenden Laterne hellt Gläsker das Zentrum der Kuppel lichtblau auf, so dass der Eindruck eines Durchblicks in den Himmel entsteht. Im Kreis rundum ergeht sich in einem blätterreichen Paradiesgarten die bekannte tiermenschliche Population. Als nächster Schritt folgen die selbst konstruierten Einbauten, 1992 in der Kunsthalle Recklinghausen der „Pavillon der vier Ur-Elemente“, 1994 zur Papier-Biennale in Düren der eingestellte Tempetto unter der „Kuppel der Faces“. Gläsker arbeitet sein Vokabular der Silhouetten, der Negativ- oder Positivkonturen von Paarungen, Mischwesen, Menschen, Tieren und Pflanzen jetzt immer subtiler aus. Mythologisches steht neben bizarren Erfindungen, Symbolisches neben subjektiven Zeichen. Die konzentrische Gliederung bildet ein imaginäres Gerüst. Farben steigern sich zu atmosphärischer Dichte, flutend blauem Himmel und tiefem Ozeanrön. In Recklinghausen ist der Boden überdies mit labyrinthischen Verschlingungen überzogen, deren Ursprung im Umfeld der Pinseltänze liegt.

Wir berühren damit ein weiteres Reservoir der Intuition für Gläskers Ornament. Ich gehe darauf ausführlicher ein, denn etliche der großen Scheibenbilder für gebaute Wände, dazu mehrere Intarsien auf dem Grund von Wasserflächen oder im Boden stammen davon ab.

Seit 1992 führt Gläsker diese Pinseltänze auf. Bei der Beschreibung folge ich streckenweise Carl Friedrich Schröer, der mehrfach Augenzeuge war. In einer Spontanaktion kreist der breite Japanpinsel an einem langen Stil über der am Boden ausgespannten Leinwand. Berührt, umschmeichelt, attackiert und durchwühlt sie. Auf den ersten Blick wirkt das Resultat chaotisch, doch die gezielte Fixierung balanciert die wild zerstiebenden Fetzen aus und klärt die sich kreuzenden Bogenschläge mit ihren Spritzflecken. Die anarchische Aktion ist, bei aller performativen Faszination, nur ein Durchgangsstadium, ein Anweg, um über die choréografie directe des Einstiegs hinaus zu sorgsam ausgeführten Bildern, technisch erfindungsreichen Monotypien – oder Formmaterial für Anwendungen in der Architektur zu kommen: Gebannte Augenblicke, auf der Basis eines ekstatischen Gründungsaktes geläutert und kultiviert, den Gläsker mit sorgsam abgestimmten Arbeitsschritten in changierende Farben zwischen Tag und Dämmerung überführt. Die Explosionswellen der entstehenden Bilder laufend über die ganze Fläche. Schröer hat diese „Reinzeichnungen“ nach dem Urknall zu kosmischen Szenarien verklärt und mit „einem künftigen galaktischen Glück“ assoziiert. Die präzise kalkulierten Form- und Farb- und Linienstrudel sind allerdings keine Malerei, sondern der Ausbruch aus den Konventionen von Malerei und Komposition in einem ursprünglichen Befreiungsakt. Eine Vermeidung arbiträrer Entscheidungen am Anfang des künstlerischen Prozesses. In großen Rundbildern erreichen die ins Reine gemalten Pinseltänze mit bis zu 7 Metern Durchmesser eine architektonische Dimension. In der Bundesbank

zu Frankfurt und in einem Erfurter Einkaufszentrum bedecken sie die Böden von Mosaikbrunnen. In der Gefangenenkirche für Männer bei Gelsenkirchen fundieren sie das offene Ornament der Altartafel. Immer wieder greift Gläser auf dieses Basisreservoir der befreiten und gebannten Dynamik der Pinseltänze zurück. Er besitzt nun ein ebenso bewegtes wie diszipliniertes, linienstarkes wie geschmeidiges, labyrinthisches wie überschaubar abgehobenes dekoratives Vokabular. Zeichnungen mit Hilfe bewegter Taschenlampen halten verwandte Muster als Lichtlinien fest.

1984 bekommt Gläser den anspruchsvollsten Auftrag, den er bis heute ausgeführt hat. Die Landeszentralbank in Frankfurt möchte an der Stirnwand ihres überdachten Innenhofes eine künstlerische Auseinandersetzung mit Goethes „Faust, II. Teil“. Der Maler hat das Stück nie gelesen: „Und jetzt, mit 36 Jahren, sollte ich ihn nicht nur lesen, sondern etwas damit machen.“ Je weiter er jedoch in den Stoff eindringt, desto vertrauter erscheint ihm das Personal der klassischen Walpurgisnacht. Tummelten sich Sirenen, Greife, Sphinge, Nereiden, Kentaurer nicht auch in seinem früheren Werk? Ihm wird klar, das er das Drama weder illustrieren noch nacherzählen kann. Und da es ihm an Selbstbewusstsein ebenso wenig mangelt wie an Visionen, stellt er fest: „Ich muss selber einen neuen „Faust“ schaffen.“ Er findet eine Wegweisung in der Plotinisch eingefärbten Weisheit: Im farbigen Abglanz haben wird das Leben. Sie trägt ihn über alle Hürden und Einwände hinweg. Um ihr gerecht zu werden, reist er wochenlang nach Ravenna, um die Mosaiktechnik der byzantinischen Meister zu studieren, ihr Geheimnis der Abstufungen bis zum hellsten Licht, ihre Kenntnis um die Mischung kleindosierter Farben und ihre Fähigkeit, deren Interaktionen einzukalkulieren.

Das Resultat ist überwältigend – ein opus magnum des Künstlers. In einem steilen Anlauf eignet er sich die Mosaiktechnik an. Nicht, um die Ausführung selber zu übernehmen, wohl aber, um seine italienischen Fachleute um Lino Linossi genauestens ein- und anweisen zu können. Zwei Wochen lang sucht er beim Großhändler in Venedig aus einem Sortiment von einer Million Steinchen und Tausenden von Tönen und Zwischentönen heraus. Dann malt er einen „Faust“ erst einmal, denn die Malerei soll erreicht und übertroffen werden. Schließlich setzt er noch durch, dass vor der Wand ein längsovaler Brunnen eingelassen wird, dessen Boden wieder ein Mosaik mit antiken Sagengestalten bedeckt. Darüber erhebt sich, gut fünf Meter hoch, ein 29teiliger, vierstufiger Fächer aus Ginkoblättern, die vor dem Strahlenkranz der Sonne aufscheinen: Figuren, Tiere, Menschen, Mischwesen der griechischen Mythologie. Viele davon kehren in der Klassischen Walpurgisnacht wieder. Das Licht zentriert in einer weiß gleißenden Sonne, verdunkelt sich nach oben ins Blauviolette, hellt sich nach unten ins Gelbgrüne auf. Ein Strahlen, Dämmern und Verschatten in unzähligen Übergängen und Nuancen, eine unbeschreibliche Emanation von Licht! Es umfließt die Motive auf den Ginkoblättern oder hüllt sie in Dunkelheit: ein Auge der Vergangenheit und Weitsicht, eine Nereustochter, eine Sirene, Homunculus, Zeus als Schwan, die Rosse Neptuns, Phönix, aber auch unendlich weiter gedachte Vogeltapeten, ein funkelndes Auf und Ab, eingebettet in den Fächerschlag der Blätter. Aus dem Wasser antwortet, in Goldmosaik punktiert, die nasse Götter- und Halbgötterwelt der Antike von Neptun mit seinem Gespann über Leda in den Armen des Schwans bis zur Nereide, die sich in Chiron verliebt. Ein sinnliches Völkchen, mit dem Gläser seinen eigenen „Faust“ darlegt und den Goethes interpretiert, kommentiert.

1990 folgt ein umfassender Auftrag für das Posttechnische Zentralamt in Darmstadt. Orte sind die Kantine, zwei endlos lange Wände und eine dritte Wand, die von Säulen überschritten wird. Im Speisesaal errichtet Gläser einen kubischen Torbau. Thema sind sie vier Elemente: Feuer, Wasser, Erde, Luft zeigen jeweils eine nach außen gewandte Schauseite. Erstmals bedient Gläser sich der Spachtelstuckmalerei, die Farben tiefer, stabiler, leuchtender mit dem Malgrund verschmilzt. Allerdings erfordert sie Helfer. Sie decken, unter der strengsten Observation und Obhut des Künstlers, das rein Handwerkliche ab. Auf diese Weise erhält jede Wand ihr sonnflammendes, grünzackiges, gelbtoniges, luftblaues koloristisches Äquivalent: ein intensiver Akkord im Geviert, dem jeweils in mächtigen Kurvenschwängen Symbole und Bewohner eingeschrieben sind. Im großen Saal öffnet die gedehnte Stirnwand einen lebhaft bewegten Himmel mit hellfarbig verwehtem Wolkenspiel. Die luftigen Schwaden steigen leicht schräg aufwärts und geben der Wand die zarte Andeutung einer harmonisch verfließenden Gegenwelt: Farbige Kontraste strömen zusammen, Härten lösen sich auf. Eine Stimmung von Abend und Morgen, eine Summe der atmosphärischen Malerei Gläser, in der „alle Farben, alle Entdeckungen, alle Nuancierungen enthalten sind“ und „die Geste des Augenblicks sich der Kraft der Unendlichkeit entgegenstellt“, wie der Urheber schreibt. Schließlich bemalt Gläser noch 2,50 x 16 Meter Leinwand mit Ölfarbe: „Tutti colori“. Ein spannungsvolles, in diesem Fall wirklich komponiertes extremes Breitformat aus farbig bewegtem Fond und fegendem Fleckengestöber, das wie Torpedos durch den Bildraum schießt oder ihn amöbenartig aufwirbelt. Gläser hat in die wie Prellböcke vorstoßenden stumpfen Vorderseiten Menschen-, Widder- oder Fischköpfe geritzt – ein heiterer Geist streitbarer Zusammenstöße, tutti colori als brodelndes Plasma, in dem bunte Tropfen wie unter dem Mikroskop ihre Details erkennen lassen. Unter allen Raumgestaltungen ist die Darmstädter Lösung am weiträumigsten, besonders großzügig und unbeschwert.

Der Beitrag für den Konsumtempel Centro in Oberhausen ist dagegen das Kernprogramm eines sehr viel umfassender vorgeschlagenen Konzeptes. Ganz Gläser, bezog es auch zahlreiche Übergangs-, Zwischen- und Nebenräume ein. Zu den Problemen dieses geborenen Expansionisten gehört eben, dass sein Zugriff auf das Gesamtkunstwerk immer wieder an kleinmütigerem Einspruch oder schlicht am Budget endet. Bestand hatten zwei 12 Meter hohe Säulen unter den beiden Licht-Kuppen: Gegenpole wie Tag und Nacht. Säulen sind eine alte Leidenschaft Gläser und eine seiner wichtigsten Einlassungen auf architektonische Grundformen. Seine (sehr freie) Adaption reicht bis zu ägyptischen Obelisken und der Trajanssäule in Rom zurück. Eine Art breiter Wendeltreppe zieht sich jeweils um die Säule herum. Die Spachtelstuckmalerei nimmt die Spiralbewegung auf und folgt ihr mit eingelassenen Goldmarkierungen. Deren regelmäßige Abstände und berechenbarer Verlauf verkörpern für Gläser die Ordnung im informellen Gewimmel auf den Säulenschäften. Eine Tagsäule entwickelt sich aus baumartigen Netzwerk zu lichtem Grün, das von goldgelben Schlieren übersponnen ist. Die Nachtsäule verläuft umgekehrt. Ihre tiefblaue Spitze lichtet sich zur Basis hin in gelbgrüne Milchstraßen und Wolkenbänke auf. Die Nacht holt Masken und Gesichter aus der älteren Dürerer „Kuppel der Faces“: kindliche Abstraktionen, Halloweenkürbisse, Lampions. Ein konzentriertes ästhetisches Kontrastprogramm zum Centro mit seinen funktional angepassten Verkaufsmäulen? Oder eine Überhöhung, die auf einer höheren Ebene eine ähnliche Kulinarik kultiviert?

1999 übernimmt Gläsker eine Aufgabe, die zu den schwierigsten seiner bisherigen Künstlerlaufbahn gehört. Dabei ist das Projekt ein Glücksfall. Endlich kann er ganze Räume auf ein meditatives Ambiente einstimmen. Endlich stößt seine Idee vom Gesamtkunstwerk (etwa im Sinne des Jugendstils) nicht von vorneherein auf Skepsis und Widerstand. Die Gelegenheit ist ebenso unerwartet wie die Herausforderung: Gläsker stattet die Gefangenenkapellen für Frauen wie Männer in der Justizvollzugsanstalt Gelsenkirchen aus. Er nimmt Einfluss vom Bodenbelag bis zur Überdachung und zur Lichtführung. Er entwirft kosmische Gegenwelten und –weiten, die nur ermisst, wer einmal in einer der 8 qm großen Gefängniszellen gestanden hat. Er konzipiert, zweifach verschiedenen, Altartisch und –bild, dazu die Kanzel. Zwei Würfe aus einem Guss, wie die Variationen über „Faust II“ in Frankfurt! Gewiss wirken auch die Gefangenenkirchen, vordergründig betrachtet, dekorativ – doch in seinen besten Werken rehabilitiert Gläsker diesen von Matisse hoch geschätzten, danach in den Verruf gefälliger Anpassung geratenen Begriff. Gläsker geht von den Dachkonstruktionen aus, reagiert auf die stumpfe Pyramide im Männertrakt mit einem rechteckig strengen Bodenraster und einem stereometrisch harten Altartisch. Nur das Bild darüber entführt mit der beschwingten Ornamentik eines Pinseltanzes in die Mystik regenbogenfarbiger Übergänge. Die ebenso exakte wie effektsichere Beleuchtung hebt das Bild als eine Art magischer Iris, die nicht sieht, sondern gesehen wird, aus ihrem strikt orthogonalen Umfeld heraus. Noch deutlicher tritt der meditative Appell im Frauentrakt hervor. Einer Kegelkuppel antworten am Boden konzentrische Kreise, Altar und runde Kanzel führen das als Scheibenaufbau fort. Hinter dem Altar schwingt sich eine gebogene Wand ins Rund. Sie zeigt kosmische Verwehungen, dunkelviolette und gelborange Wolkenstürme im Aufbruch, der von quadratischen Rastern überlagert wird. Die alte Polarität Gläskers: Chaos und Ordnung, auch im Universum ein Grundgesetz. Verglichen mit der Männerkirche: eher Ausatmen als Einatmen, sich Weiten statt zusammenziehen: eine Spiritualität, die bis ins Physiologische reicht.

Die beiden nächsten „Kunst am Bau“ – Arbeiten rühren an einen anderen Gegensatz. Schon in seinem „Pavillon der Urelemente“ und in seinem „Elementor“ hatte Gläsker explicit Feuer und Wasser in Szene gesetzt. Schon damals stand die Sonne für Erwärmung, Hitze, feurige Glut. 1999 zieht er in der Paracelsus-Klinik in Marl „Sonnenlinien“ über die Wand und lässt sie auf zwei Säulen weiter laufen. Breite rote und grüne Streifen zonen im Gegenüber von Tag und Nacht, Wände als farbige Wärmebereiche. Ich will das nicht allzu therapeutisch zurecht stilisieren, doch der „Wärmecharakter“ (Beuys) ist unverkennbar. Intarsierte goldene Metallfäden überziehen die farbig erhitzten Wände vom Zentrum her mit labyrinthischem Linientumult. Zu den Seiten hin legt die Unruhe sich in dichten Parallelen, um auf den Säulen im Regellaß auszuklingen.

In Erfurt entstand im Jahr 2000, für ein Einkaufszentrum, der Brunnen „Himmels-gewässer“, aus dessen Rund eine Rolltreppe nach oben steigt. Kühles Blau der Mosaiksteine und Keramikplatten dominieren – das feuchte Element am Gegenpol zu den Hitzewellen in der Marler Klinik. In den Boden ist, von Wasser überspült, ein helles Ornament aus der Familie der Pinseltänze in den nuancenreich mosaizierten Grund eingelassen. Alle Linearität scheint sich zu öffnen und auseinander zu fluten. Weit gezogene abstrakte Schriftzeichen führen ein Unterwasserballett auf, das Wellenbewegungen ornamental verdichtet. Fällt Sonne auf den Grund, wo sich, wie ein Hort im Rhein, Steinchen ins Rotgelb erwärmen und die kühlen Verschlingungen eckig brechen?

Bisher wurden Hauptstationen von Gläskers Beiträgen zu „Kunst am Bau“ im öffentlichen oder halböffentlichen Raum beschrieben. Dazwischen gibt es eine Fülle von Konzepten, Projekten, Motiven, die der Architektur nahestehen, ohne es zur dauerhaften, festen Installation zu bringen. Schon 1982 schnitt Gläser seine ersten „Adlerobjekte“ aus. Auf einer Ausstellung in Montevideo und Antwerpen waren sie mit den Silhouetten von Farnen kombiniert, die als Negativform so gut wie als Positivform aus Holz gesägt sind. Ein abbreviiertes, wucherndes Dickicht zackiger Überschneidungen, aus Adlern getürmte Totempfähle, wechselseitige Überwucherungen. Wild und aggressiv gewordene Sägebilder zwischen Figur und Grund, Positiv- und Negativform, die Durchbrüche von gleicher Expressivität wie die stehen gebliebenen Umrisse. Im Münchner Schulungszentrum „MacDonalds“ nimmt Gläser seine kühnen Sägearbeiten aus Heraldik und Vegetation 1991 in einem architektonischen Umfeld flächig zurück und dämpft die spitz bewehrte Mehrdimensionalität.

Dass Gläser auch anders kann, zeigen zwei weitere Arbeiten. 1901 führt er im Arbeitsamt Magdeburg unterhalb einer durchlaufenden Empore einen Fries und eine Wände überspannenden Malerei aus. Sie orientiert sich am Schema reich abgestufter Farbtafeln, wie Gerhard Richter sie im Prinzip schon 1974 in die Malerei eingeführt hat. Gläser, der mit seinem ehemaligen Lehrer nicht immer ganz zu Recht kam, weitet das Tafelschema ins Architektonische, setzt die Farbbänder schräg vom rechtwinkligen Umraum ab und gibt ihnen auf diese Weise einen dynamischen Impuls. Warme Farbstufen wechseln mit kühleren Abtönungen, kräftige mit weiß gebrochenen Feldern – eine Ordnung, bei der Gläser geometrische Trennschärfen wahrt. Mit einer Ausnahme: über sämtliche Farbfelder schlängelt sich eine hell getönte „Lebenslinie“, die in Sinuskurven ausbuchtet, lappig buckelt und sich kontinuierlich über sämtliche Raumgrenzen hinwegsetzt. Ein Symbol? Geht das Leben weiter, über farbige Modulationen hinaus? Aktiviert Gläser so die eigene, optimistische Beharrlichkeit an einem schwierigen Ort?

Die andere Arbeit stammt aus dem Sommer 2006. Sie ist durch und durch urban und wertet eine trostlose Umgebung auf. In Wuppertal hat Gläser im Rahmen eines Projektes, an dem mehrere Künstler teilnahmen, eine lang gezogene Außentreppe mit einer Skala farbiger Schwingungen bemalt. Sabine Fehlemann-Kimpel beschreibt in diesem Buch die emotional-verbale Begleitmusik beim Auf- und Absteigen. 112 Stufen, die sonst unscheinbar zwischen Häuser gepfercht sind, ziehen sich als Aufwärtsbewegung hoch. Sämtliche Stufen sind farbig gefasst. Auf den Treppenabsätzen markieren Substantive, Adjektive, Verben, die nur im Aufstieg zu lesen sind, ganze Romane zwischen Euphorie und Verzweiflung, Liebe und Hass, Wut und Besonnenheit...Eine Treppe als Verzeichnis menschlicher Gefühle, Stichworte für ein Drama menschlicher Reaktionen, dessen Akteure die Treppensteiger sind. Stufen, die eine Psychologie der Farben fingieren (oder suggerieren?) und gleichzeitig eine „poetische Logik in Gang setzen“ (Fehlemann-Kimpel). Erst der Rückweg offenbart die Opulenz der reinen Farbskala.

Durch viele „Kunst am Bau-Projekte“ zieht sich eine Population grotesk-bizarrer Figurinen mit ausladendem Gehörn, hochstehenden Haarbüscheln, Schlangengeleibern oder kaum definierbaren Eltern. Etliche sind aber auch der antiken Mythologie entsprungen und deshalb ohne weiteres zu identifizieren. Scharen von Kentaurern, Satyrn, Sirenen, Greifen mischen sich mit unbekanntem Scharanen, Ichsen,

indianischen oder ozeanischen Geistern. Sie alle verbindet vor allem eines: Sie haben überdeutliche, extrem artikulierte Konturen, die hochragen, sich winden und sprühen von Sinnlichkeit. Sie treiben ihr neckisches Spiel mit sich selber oder mit ihresgleichen in Parks und auf Brunnen, Mobiles oder Kronleuchtern. Sie sind Gläskers Wildes Heer, das überall auftaucht, wo Schabernack sich mit Erotik paart und eine administrierte, langweilige, graue Welt sich den Wonnen des Mythologischen und Phantastischen, Dekorativen und Ornamentalen, Exzessiven und Intensiven öffnet. Gläskers Populationen sind Immigranten aus einer Rätsel- und Märchenwelt. Dass sie in seine Großprojekte Einlass gefunden haben, gibt diesen Esprit, Temperament, einen betörenden Charme und immerwährenden Sex. Sie sind Gläskers Stellvertreter in einer Welt, die nur Menschen kennt.