



HORST GLÄSKER

Grafikmappe: *Horst Gläsker „Am farbigen Abglanz haben wir das Leben...“ (Goethe) zum Wand- und Brunnenmosaik* in der Deutsche Bundesbank, Hauptverwaltung in Hessen, Frankfurt am Main, 1984-88

Auflage 30, nummeriert und signiert, Inhalt: 18 Fine-art-prints auf Büttenpapier mit Text von

Prof. Dr. Manfred Schneckenburger, 2014

Sonne, Abglanz und Hybriden

Goethes "Faust" und das Bankgeschäft? Man möchte annehmen, dass ein Brückenschlag sich an der kaiserlichen Pfalz im Zweiten Teil, 1. Akt, festmacht: Mephisto löst die drückenden Finanzprobleme des Reiches, indem er dem Kaiser rät, Papiergeld einzuführen. Die Deckung soll durch sämtliche noch im Erdboden befindlichen oder in Kriegswirren vergrabenen Schätze abgesichert sein:

"In Bergesadern, Mauergründen,
Ist Gold gemünzt und ungemünzt zu finden." ¹⁾

Zielt der Teufel in voller Absicht auf ein finanzielles Debakel? Die Luftnummer entzündet zwar zunächst ein Strohfeuer, doch Goethe hatte schon 1796 an den wertlos gewordenen Assignaten der französischen Revolution kennengelernt, wie rasch bedrucktes Papier ohne greifbare Gegenwerte Währungen inflationiert. Als zeitweiliger Finanzminister und Steuerreformer waren die Lehren der jungen Nationalökonomie ihm vertraut. Dass Mephisto seinen Vorschlag im Narrenkleide macht, ist Kommentar genug. Wie naheliegend wäre es gewesen, in einer ehemaligen Landeszentral-, heutigen Bundesbank, ihre regulierende, kontrollierende Funktion herauszustellen!

"AM FARBIGEN ABGLANZ ..."

Doch die Bank wählte zum Glück einen anderen Weg. Sie gab dem Künstler ein Zitat vor, das uns in die ideale Gegenwelt der freien Natur, in eine "anmutige Gegend" versetzt. Nach der "Tragödie erstem Teil" erwacht Faust aus seinem Heil- und Vergessens-Schlaf. Über ihm steigt strahlend die Sonne empor, auf dem Wasserfall steht ein Regenbogen:

"Der spiegelt ab das menschliche Bestreben,
Ihm sinne nach, und du begreifst genauer,
Am farbigen Abglanz haben wir das Leben." ²⁾

So endet der Lichtmonolog des wiedererstandenen, neu geborenen Faust. Sein maßloses Streben nach den "schönsten Sternen" und der "höchsten Lust", dem Un-

erreichbaren, seine Konflikte und seine Schuld bleiben hinter ihm. Die Kräfte der Natur schenken ihm Vergessen, mit dem er in die nächste Phase seines Lebens tritt.

Wir fassen in diesen Versen die tragende Idee für eine hinreißend visuelle Umsetzung. Gläsker war dem "Faust", wie er bekennt, bisher nur als verordnete Schullektüre begegnet: "Jetzt, mit 35 Jahren, sollte ich ihn nicht nur lesen, sondern auch etwas damit machen." ³⁾ Er vertieft sich in die Dichtung, und je weiter er eindringt, desto mehr verspürt er die Nähe zur eigenen, überschwänglichen Bilderwelt, nicht nur zur Lichtführung kosmisch anmutender, bunter Kuppeln, sondern auch zur munteren Population mythologischer Mischwesen, die sich in seinen Lauben und Liebestempeln ebenso tummeln wie in Goethes "Klassischer Walpurgisnacht". Dem Künstler wird klar, dass er das Drama weder illustrieren noch nacherzählen kann. Bestenfalls lässt es sich auf seinen innersten Kern zurücknehmen und mit den Girlanden des Dichters und den eigenen verflechten. Er entschließt sich, die Entwicklung Faust weiträumig zu umgehen. Titelheld, Mephisto, Gretchen, Helena, das komplette weltliche dramatis personae bleiben ausgespart. Gläsker berührt den Text nur, wo er, bildnerisch gestrafft, eine einzige Vision vor Augen stellen und vielerlei halbgöttliche Umtriebe ausziseln kann: beim Leitthema "Abglanz" und den hybriden Halbgöttern. Und da es ihm weder an Vorstellungskraft noch an Selbstvertrauen fehlt, konstatiert er kühn: "Ich muss einen neuen Faust schaffen."

Seine wichtigste Wegweisung liefert das zitierte Schlüsselmotiv. Es drückt nicht nur Goethes innerstes Weltverständnis aus: Es setzt den Widerschein der alldurchdringenden, unendlichen Natur bis zur Identifikation mit unserer eigenen, enthusiastischen Wahrnehmung. Im gleichen "Faust II" blickt der Türmer Lynkeus auf ein vom Schauen gesättigtes Leben zurück:

"Ihr glücklichen Augen
Was je ihr gesehen,
Es sei, wie es wolle
Es war doch so schön." ⁴⁾

Eine Federzeichnung von Goethe isoliert das Sehorgan groß vor einem Wolkenhimmel. ⁵⁾ Gläsker variiert dieses Motiv auf einem Ginkgo-Blatt inmitten der Sonnenstrahlung - intuitiv, wie er versichert, er habe die Goethe-Skizze vorher nie gesehen. Weil aber Natur und göttlicher Abglanz die sichtbare Außenwelt durchdringen, darf (muss?) der Mensch sich mit Hilfe des Augensinns an diesem pantheistischen Allgefühl genügen.

Goethe zog daraus den Schluss:

"Wär das Auge nicht sonnenhaft,
Die Sonne könnt es nie erblicken,
Läge nicht in uns des Gottes eigene Kraft,
Wie könnte uns Göttliches entzücken." ⁶⁾

Der Klassiker paraphrasiert hier eine Stelle aus den Enneaden Plotins (I, 6), des lange vergessenen Lichtmystikers aus dem 3. Jahrhundert n. Chr. Dieser bezieht sich "auf den farbigen Abglanz, auf das Hineinstrahlen des Unendlichen ins Endliche" (Ernst Bloch). ⁷⁾ Er widerspricht expressis verbis seinem Anreger Plato, für den Ab-

glanz und Abbilder, die ganze Kunst, nur Schatten von Schatten sind. Wir erkennen, mit welchen philosophischen Positionen Goethe bricht, indem er den "Abglanz" aus der Schattenwelt ins Reich des Schönen und der Lebenswirklichkeit hebt.

SONNENLICHT UND FARBENLEHRE

Goethes Antwort darauf ist, dass er den "Abglanz" mit dessen Ursprung, der sich erhebenden Sonne, verbindet. Das hohe Bild fasst er in erhabene Verse:

"Hinauf geschaut" Der Berge Gipfelriesen
Verkünden schon die feierlichste Stunde;
Sie dürfen früh des ewigen Lichts genießen,
Das später sich zu uns hernieder wendet ...
Sie tritt hervor - und, leider schon geblendet,
Kehr ich mich weg, vom Augenschmerz durchdrungen." ⁸⁾

Das ist also der gesteigerte Moment, in dem sich unsere Fähigkeit zur Wahrnehmung verdichtet. Deshalb wendet Faust sich von der übermächtigen Sonne ab, zur Erde und zum Wasserfall. Erst jetzt sieht er, wie das "göttliche Feuer" sich in tausend Farbtönen und Reflexen bricht und der Mensch seinen triumphalen Zugang zum Widerschein der unendlichen Natur erfährt. Gläsker hat das bildnerisch konzentriert: Indem die Sonne sich wie eine riesige Gloriole über die Wand spannt, greift sie weiter als der vorgegebene Raum und setzt sich mit der Energie ihrer Strahlung über die Bildränder hinweg. Ihr imaginäres Kraftfeld reicht bis in profan zurücktretende Nachbarzonen. Dennoch wird die Helligkeit, von ihrem Lichtkern ausgehend, nach außen immer schwächer. Zu den Rändern hin versickert sie im Farbenspiel dunkel getönter roter, blauer, violetter Partikel. Für die Lebenswelt des „Abglanzes“ stehen 29 Ginkgo-Blätter. Ihr lebendiger Rhythmus repräsentiert Fauna und Flora dieser Erde mitsamt ihren mythologischen Ableitungen.

Zur Antwort Gläskers gehört aber auch, wie er mit dem Attribut "farbig" umgeht. Es bedeutet für ihn ebenso wenig wie für Goethe, eine austauschbare, bloße Zutat zum "Abglanz". Im Gesamtwerk des Dichters gibt es nur zwei Themen, mit denen er sich vergleichbar ausdauernd, umfangreich (und zweiteilig) befasst: "Faust" und "Farbenlehre". Das Drama zieht sich, mit Unterbrechungen, fast durch Goethes ganzes Leben. Theorie und Geschichte der Farbe halten ihn immerhin von 1791 bis 1810 fest. Da für Goethe "die Farben Taten des Lichts"⁹⁾ (ich füge hinzu: und der Dunkelheit) sind, nehme ich das zum Anlass, die enge Beziehung zu vertiefen. Sie liegt sowohl Fausts Lichtmonolog als auch der intuitiven Interpretation durch Gläsker zugrunde.

Goethes "Farbenlehre" entzündet sich am Widerstand gegen das physikalisch-optische Verständnis der Farbe bei dem großen englischen Naturwissenschaftler Isaac Newton (1643 - 1727). Für diesen besteht Licht aus farblosen Strahlen, die erst durch ein Prisma zerlegt und als Spektralfarben wahrgenommen werden. Farben sind also sekundäre Qualitäten. Dagegen besteht der ganzheitlich empfindende Goethe auf Farben als einem Urphänomen: Helle Farben wie Gelb, dunkle Farben wie Blau entstehen aus Abstufungen von Nähe und Ferne zu den Urphänomenen Licht und Finsternis. Zu fragen, wer Recht hat, wäre allerdings verfehlt. Newton experimentierte mit Messgeräten in einem verdunkelten Zimmer, Goethes Faust kehrt

sich, von der Sonne geblendet, in die erhellte Natur, die für ihn "auf der Folter der Apparate verstummt". Newton lenkt und korrigiert das Auge, Goethe weiß es auf dem Königsweg zur Erkenntnis der Weltfülle.

Einleuchtend, wenn Gläser sich, wie viele Maler vor ihm, gegen die wissenschaftliche Optik auf die Seite Goethes schlägt! Seine Sonne strahlt von einer goldenen Mitte aus, die ein weißer Ring umgibt. Gold mischt sich über das ganze Bild hinweg auch in die Strahlen und Zwischenräume: "Abglanz", wörtlich genommen und breit gestreut. Selbst im dunklen Indigoblau und opaken Schwarz zum Formatrand hin glüht noch der eine oder andere goldene Funke. Dass die Farben (wie Goethe in einem Experiment nachzuweisen sucht) an den Rändern von Hell und Dunkel auftreten, kann man am Kontrast von Ginkgo-Blättern im verschatteten Gegenlicht zu ihren besonnten Pendants ablesen. Beide entfachen im Blattinneren ein koloristisches Feuerwerk. Es lohnt hier, sich Blatt für Blatt auf die Nuancen der Übergänge vom Lichtkern bis zu farbigen Dunkelheiten einzulassen. Dann wird auch klar, warum der Maler von Anfang an unzählige Mosaiksteinchen als einzig mögliches Material im Auge hatte: Nur so gelingt die Verschmelzung von Farben, Gold, manchmal Silber, in einem ebenso homogenen wie koloristisch brillierenden Fleckenteppich. Nur so scheint der Glasfluss gebrochener Seitenkanten von gut einer Million Mosaiksteinchen in unendlichen Reflektionen als immaterielle Aura auf.

MUSIVKUNST

Wo die Gesamtwirkung sich derart eng mit der künstlerischen Praxis verbündet, müssen auch die Vorbereitung und vor allem die rar gewordene Musivkunst ins Blickfeld rücken. Mosaikböden gehörten schon im griechischen und römischen Altertum zur Ausstattung vornehmer Häuser. Im frühchristlichen Kirchenbau stiegen die Mosaiken zu Wänden und Gewölben auf, mit einem frühen Gipfel in Ravenna. Als Gläser seine "Faust"-Wand projektierte, reiste er zunächst in die Stadt hinter der Adriaküste, um bei den byzantinischen Meistern wochenlang die Mischung kleindosierter Farbmengen und koloristischer Interaktionen, verbunden mit ungewohnten Subtilitäten der Lichtführung, zu studieren. Er untersuchte aus nächster Nähe Zusammenhalt, Aufbau, Oberfläche der Steinchen. Dabei lernt er auch die alte Mosaizistenweisheit kennen, dass die Fuge genau so wichtig ist wie die Farbe. Er weiß jetzt, was er von der neuen Materie zu erwarten hat und welche Wunder sie zu leisten vermag.

Zurück in Deutschland, plant er den ersten Schritt vorläufig im vertrauten Metier. Er skizziert einen umfangreichen Probeentwurf im Verhältnis 1:10. Sein Vorschlag wird akzeptiert, und Gläser malt nun die ganze farbige Komposition in Originalgröße auf Nesseltuch, alles in allem 5,2 m x 10,7 m. Das fertige Bild dient als Grundlage und Vorgabe, die bei allen weiteren Arbeitsgängen einzulösen ist.

Für die handwerkliche Ausführung findet er in Düsseldorf einen hochkarätigen Fachmann aus Italien: Lino Linossi. Gläser hat in Ravenna zwar Optionen analysiert und sich für Möglichkeiten sensibilisiert. Dennoch bleibt er Maler, der seine Vorstellungen jetzt einer Technik überantwortet, die idealiter als Vision vor ihm steht, ohne dass er über die Feinheiten der Ausführung verfügt. Gemeinsam mit dem gelernten Mosaizisten sucht er, stets den gemalten Entwurf im Blick, aus dem riesigen Sortiment eines Herstellers in Venedig, über eine Million "Glas-Smalti" zusammen, jedes ca. 1,5

x 1,5 cm groß, insgesamt rund 300 verschiedene Farbtöne. Sie sollen nun das Pinselwerk ersetzen, steigern, übertreffen.

Was jetzt bevorsteht, erfordert ein gerüttelt Maß an Logistik und exekutiver Strategie. Zunächst werden die Umriss der gewaltigen Vorlage vom Nessel auf Pergamentpapier durchgepaust, anschließend mit Hilfe von Kohleblättern auf robustes Packpapier übertragen. Dieses zerschneidet der Künstler entlang von Verlaufsformen der Komposition, oft innerhalb der Konturen eines Ginkgo-Blattes.

Auf jedes der 29 Blätter kommen mehrere Unterteilungen wie auch auf die Strahlenbahnen dazwischen. Dutzende Kartons, jeweils mit einem bestimmten Farbton, werden bereitgestellt. Nun fixieren die beiden, in sorgsamster Abstimmung zwischen gemaltem Entwurf und den Nuancen des Mosaiks, auf einem Packpapierstück ein Mosaiksteinchen nach dem anderen mit leicht löslichem Mehlkleister - ein Umkehrverfahren, bei dem sich nach und nach die (im Glasfluss transparente) Rückseite abzeichnet. Umrissform für Umrissform, Bildpartie für Bildpartie überlagert das entstehende Mosaik den Entwurf auf Packpapier. Zuletzt staut sich ein Puzzle aus gut 200 fragmentarischen Bildpartien im Atelier, sämtliche mit einer laufenden Nummer versehen, um später die Rekonstruktion zu ermöglichen. Diese Vorbereitung folgt in engster Zusammenarbeit mit dem gelernten Mosaizisten und nimmt, aufs Ganze gesehen, zwei Jahre in Anspruch.

Damit sind die Voraussetzungen für ein schrittweises Verfahren zur Fixierung auf der Wand am Ziel. Jetzt gehen vier Zentner Mosaik mitsamt Packpapierböden nach Frankfurt. Der Arbeitstakt ergibt sich aus der Trocknungsdauer des Mörtels, in den die Steinchen gelegt oder besser gedrückt werden. Sie haften fest, wenn der Mörtel während der Arbeit noch feucht und weich ist. Aus dem gleichen Grund arbeiteten die Freskenmaler der Renaissance als fresco in "Tagewerken". Vier Wochen später sieht der Künstler sein vollendetes Werk zum ersten Mal.

Alle Steinchen kehren ihre Seitenkanten nach außen, damit nur die ungetrübten Bruchkanten in ihren reinen Binnenfarben zu sehen sind. Ca. 10 % trägt an der Oberfläche einen Überzug aus Blattgold, den wiederum eine sehr dünne Lage aus transparentem, farblosem Glas abdeckt. Das Gold verteilt sich, von innen nach außen abnehmend, locker über die ganze Wand und springt auch auf die Strahlenbahnen der Sonne über. In seiner Gesamtheit taucht es die Komposition in einen schwebenden zarten Glanz, weit über das einzelne Steinchen hinaus. Da die Bruchstellen durchweg mit winzigen Unregelmäßigkeiten in Erscheinung treten, verstärkt sich diese auratische Epidermis noch. Die Farben sind nicht nur im Sinn Goethes "Taten des Lichts", sondern auch Verbündete, die es tragen und mit funkelnder Lebendigkeit überhauchen.

VOLLENDUNG

Das alles wirkt überwältigend, sobald sämtliche Teilstücke vor Ort aufgebaut sind, das Packpapier abgewaschen ist und die ganze Pracht von Sonne, Licht, Abglanz, Leben die Wand überströmt. Jetzt sehen wir, wie der gleissend weiße Kreis einen gelbgoldenen Lichtkern umringt, wie der Strahlenkranz sich nach allen Richtungen auffächert, an Helligkeit verliert, um mit wachsender Entfernung von der Lichtquelle in violette Dunkelheiten und opake Schwärzen überzugehen. Wie Ginkgo-Blätter als

ein Baum (oder Hain?) des Lebens hochstreben, sich in Licht und Gegenlicht entfalten und Fauna wie Flora oder deren halbgöttliche Hybriden umschließen. In einem berühmten Gedicht aus dem "Westöstlichen Divan" besingt Goethe das Ginkgo-Blatt:

"... Ist es ein lebendig Wesen,
das sich in sich selbst getrennt?
Sind zwei, die sich erlesen,
Dass man sie als eines kennt? ..." ¹⁰⁾

Gläser entscheidet sich meist für eine durchlaufende Kurve am oberen Rand. Sie stärkt die Einheit. In wenigen Fällen markiert aber auch der Anriss einer Spaltung die Zweiheit. Korrespondenzen mit dem dargestellten Motiv - einmal ein Paar sich kreuzender Vogelschnäbel, dann Zeus als Schwan auf flügelplatternder Suche nach Leda - sind offenkundig. Das "Farn-Ginkgo-Blatt" fasert auseinander und vereinnahmt so, bezeichnend für die fluktuierenden Morphologien bei Goethe wie Gläser, die Struktur einer anderen Pflanze. Den Abschluss rechts bildet ein "Urform"-Blatt der aufgefächerte Stil wie plattgespreizt, die Sonnenseite rot-orange erwärmt, die abgewandte Hälfte in silbrig durchwobenes, kühles Blau gehüllt. Gläser's Kommentar verweist auf die "simpelste Fläche für den biochemischen Prozess Stickstoff zu Sauerstoff". Bemüht der Künstler sich, auch mit dem Naturwissenschaftler Goethe Schritt zu halten?

In den amphibischen oder sich zum Himmel aufschwingenden Mischwesen trifft Gläser aus Eigenstem auf Goethe. Denn von gehörnten Faunen, Teufelsfratzen, Weiblichkeit mit Fischschwanz, verrenkten altägyptischen Himmelsgöttinnen, Sonnenkränzen auf Stelen, Adlern und Farnen wimmelt es auch auf seinen vorausgehenden und gleichzeitigen Pavillons, Lauben und Säulen. Er war schon früher mit seiner sehr persönlichen Walpurgisnacht zugange. Jetzt darf er die Phantasie an der "Klassischen Walpurgisnacht" bewähren. Sie schweift aus, sogar jenseits klassischer Kopulationen. Jedem Blatt eingeschrieben ist ein Aspekt menschlicher Lebensfülle, eingebettet zwischen Tieren, Pflanzen und im Widerschein in der Mythologie.

Wie in der "Klassischen Walpurgisnacht" tummeln sich auch im Blätterwald der Ginkgo-Fächer Sirenen, Nereiden, Greif, Widderfisch, Zeus als Schwan (und Erzeuger Helenas), aber auch Homunculus, die denkbar unklassische Ausgeburt des Faust-Assistenten Wagner. Sie will aus ihrer Flammenexistenz heraus, um endlich Körper zu werden. Stellenweise malt Gläser die alten Geschichten von Göttern, Halbgöttern und ihren Liebschaften weiter aus. So erfindet er zahlreiche Fisch- und Froschaugen, die er auf ein meergrünes Blatt häuft: Nereiden, die 50 Töchter des Nereus, deren Augen über Seefahrer wachen und sie beschützen. Ein paar Mal springen Handlungselemente von einem Blatt auf das andere über. Der Feuervogel Phönix stammt vom Sonnenkult im alt-ägyptischen Heliopolis. Auf der Wand erhebt er sich senkrecht über der Sonne, deren Glut das Feuer nährt, ohne dass der Vogel verbrennt. Seine absolut zentrale Position überhöht die Einstiegsszene Sonnenaufgang ins Mythische und verstärkt so Goethes Emphase. Vom Zusammenhang des isolierten Auges mit dem Lichtmonolog Fausts war schon die Rede. In einem weiteren Ginkgo-Format verflechten sich vor lichtgrünem Grund dunkelgrüne Rispen, Stängel, Zweige mit Blattgespinsten. "Naturgewebe, im gesamten 'Faust' zu finden", kommentiert Gläser. Aber er fügt auch von sich aus Szenen dazu, wie z. B. Amor,

der Psyche umarmt. Wir erkennen bei Amor leicht das charakteristische Profil des Künstlers unter dem federbestückten Kopfputz eines Indianers. Auch andere Motive entziehen sich dem "Faust". Sie heißen "Vogel-Tapeten-Blatt", "Asiatisches Lampion-Blatt" oder schlicht "Fruchtschale". Ihre Anregungen stammen von römischen Mosaikfußböden, japanischen Farbholzschnitten, barocken Stilleben-Traditionen. Gläser mischt Literarisches mit Mythologischem, vermengt Zoologisches mit Botanischem, verwebt Dekoratives mit Symbolischem. Er legt auf seine Weise Trittsteine durch die gleichermaßen ferne wie unerschöpfliche Bildungslandschaft der "Klassischen Walpurgisnacht".

Alles in allem: 29 Ginkgo-Blätter stufen sich im Rhythmus meist paarig gereimter Verse zum Baum (oder Hain?) eines Lebens, das "Abglanz" ist. Nur wo die Blätter an langen Stielen in die Höhe wachsen, schieben sich vertikal dreiteilige Verse dazwischen. Bei variablen Abständen weicht auch die waagerechte Verteilung der Blätter asymmetrisch von der vorherrschenden Zentrierung ab. Als Analogie bietet sich eher der vers libre als eine streng gebundene Form an. Dennoch bleibt das zugrunde liegende rhythmische Muster unverkennbar.

"HIMMELSGEWÄSSER"

Szenenwechsel für die Mythologie. Anstelle der "anmutigen Gegend" bei Sonnenaufgang rückt ein Gewässer in den - wörtlich - Vordergrund, eine "Pfüte ... , so wie sie auf Wegen, nach warmem Sommerregen, in Wagenspuren zurückbleibt". Hatte der Künstler das Gefühl, der Dichtung noch etwas schuldig zu sein? Bestand er deshalb auf einem zweiten Schauplatz, in dem sich der Nachthimmel zu spiegeln scheint? Was bewegt Gläser, noch eine andere Bühne vorzuschlagen? Warum besteht er darauf, in den Boden vor der Stirnwand ein "Gewässer" zu legen und dieses nachtblau zu fundieren, mit Konturen, in denen seine Personage wie Sternbilder leuchtet? Warum ergänzt er sein gelungenes Werk im Sonnenglanz durch ein Notturmo im flachen Wasserbecken?

Denkt er an den lebendigen Wechsel von besonnter "anmutiger Gegend", "Lustgarten" in der Morgensonne, "hell erleuchteten, weitläufigen Sälen" zur "finsternen Galerie" und den nicht weniger finsternen "Pharsalischen Feldern", einem Turm in "tiefer Nacht" und "vier graue Weiber um Mitternacht", im letzten Akt an den Kontrast von hellem Himmel und "Höllensrachen"? Spürt Gläser, dass die Handlung nicht nur an Sonnentagen, sondern auch in einer dämmrigen, nächtigen Gegenwelt spielt, dass beide Szenarien sich unregelmäßig, doch in wohlbedachter Abfolge, durch das ganze Drama ziehen?

Die andere Ausweitung besteht im Einschluss des nassen Elements. In der "Klassischen Walpurgisnacht" bevölkern zahlreiche amphibische Naturgötter und -geister den Oberen und Unteren Peneios, einen Fluss in Griechenland. Das letzte Bild mit seinen Sirenen und Nereiden ist vollends in "Felsbuchten des Ägäischen Meeres" angesiedelt. Die Bewohner beider Gewässer finden sich in Gläser's Wasserwelt wieder. Vielleicht hatte er dabei einen Vers im Gedächtnis, den Goethe dem griechischen Naturphilosophen Thales in den Mund legt: "Im Feuchten ist Lebendiges entstanden." ⁸⁾ Oder er erinnert sich an einen Streit, der damals die gelehrte Welt umtrieb: Erwuchs die Gestalt der Erdoberfläche durch Absenkung des Meeresspiegels oder durch Eruptionen und Rissbildungen aus dem Erdinneren?

Goethe selbst tendierte (gegen die Vulkanisten) zu den "Neptunisten", die auf Überflutung und Trocknungsprozesse setzten. Spuren dieses Diskurses schlagen sich im "Faust" mehrfach nieder. Entsprechend findet die "Klassische Walpurgisnacht", von einer einzigen knappen Szene auf festem Boden abgesehen, so gut wie ausschließlich im oder neben dem Wasser, zwischen Schilf und Rohr oder bei "Flutgeplätscher" statt. Wo wir hinschauen, Nereustöchter, Neptuns Pferde, Meeresdrachen, Meertiere, -kälber, -widder. Gewinnt das ovale "Wasserloch" mit seinen nassetriefenden Bewohnern erst vor diesem Hintergrund seine tiefere Bedeutung?

Auf dem Boden des Beckens verlaufen, noch unter dem mythologischen Potpourri darüber, weite Kurvenschwünge und haarnadelscharfe Kehrtwendungen eines hellblauen Linienmusters. Manchmal scheint es die Fischrundungen und Zackenkämme der Wassergeister und ihres Anhangs großzügig ins Abstrakte zu ziehen, manchmal heben sich ein Delphin, ein Seestern, ein Polyp oder ein Schwanenhals heraus, dann entlaufen die Linien wieder ins schiere Ornament. Letztlich nehmen sie die Pinseltänze vorweg, wie Gläsker sie seit 1992 zu einem eigenen Strang seiner Kunst ausbildet: In einer Spontanaktion kreist und wirbelt sein ganzer Körper über eine am Boden ausgespannte Leinwand. Beidhändig fegt er mit einem breiten Japanpinsel über den Grund. Er berührt, umschmeichelt, attackiert die Bildfläche. Das Ergebnis wirkt auf den ersten Blick chaotisch, doch in der Reinzeichnung ergibt sich eine Choreografie präzise umgrenzter, weitläufig kurvender oder eng ausziselierter Form- und Linienstrudel. Ihre gefrorene Dynamik erprobt Gläsker auf dem Grund des "Himmelsgewässers" zum ersten Mal.

Anders als auf dem Wandmosaik fehlt im Wasser ein Zentralgestirn. Die Mitte bleibt leer und wird nur vom Schwung weit ausholender Bögen überbrückt. Statt der einen Sonne pulsiert das quirlige Sinnenleben der niederen Götterhierarchie in Form punktierter Linien aus goldenen Mosaiksteinchen. Sie rufen Tierkreiszeichen und Sternbilder am Himmel wach. Wand und Wasserstelle bezeichnen so auch den Gegensatz von Tag und Nacht und wölben diese über den ganzen "Faust".

Die feuchten Umtriebe sind rasch erzählt. Was sich reckt, räkelt und liebt, tummelt sich am Rand und hält Kontakt mit dem Oval. Der Widderfisch lagert entlang der Ovals Spitze zunächst der Stirnwand. Er vereint Wasser mit Land und repräsentiert, gleichsam als geschmeidiger Eckstein, den Umstieg vom einen ins andere Element. Andere Schwerpunkte verteilen sich rund um die ovale Bordüre. Ich folge dem Widderfisch im Uhrzeigersinn und stoße auf Leda, wie Zeus sie in Gestalt eines Schwanes verführt. Das Duo wird rechts von einer Sirene flankiert, die daneben ein Geplänkel mit dem Kentauren Chiron anbahnt. Links von Leda (deren Profil und federbestückter Kopfputz verdächtig dem Künstler ähneln) streckt ein Greif seinen Vogelkopf über den Löwenleib. Weiter links schnippt die "alte Baubo ... auf dem Mutterschwein" den Mond beiseite: eine Hexe aus "Faust I", die Fortführung einer wegen ihrer belustigenden Obszönität bekannten Magd der Fruchtbarkeitsgöttin Demeter. Schweine sind die hauptsächlichen Opfertiere für die in Eleusis verehrte Göttin. ¹²⁾ Nach der Umrundung des unteren Ovalscheitels begegnen wir noch einmal Homunculus, der unvollendeten Kreatur des Faust-Famulus Wagner, der nur als Flamme, bestenfalls als Geist ohne Körper existiert und vergeblich zu Fleisch und Blut strebt, wo allen anderen die Metamorphose mühelos glückt. Neben dem halbfertigen Homunculus dann die "Himmelsnereide", deren symmetrisch gespaltenen Fischschwanz ein Flügelpaar komplettiert. Auf dem Weg zur anderen Spitze läuft uns

mit gestrecktem Leib der Kentaur Chiron davon, dem sich eine kahlköpfige Nereide innig zuwendet, während er schon mit der gegenüber lockenden Sirene züngelt. Nereide und Kentaur zirkulieren gemeinsam mit dem Widderfisch und der übrigen Entourage in einem Karussell sinnlicher Begierden. Gläsker spinnt den Faden von Goethes bildungsdichter "Klassischer Walpurgisnacht" ebenso lustvoll wie sinnestark fort.

Prof. Dr. Manfred Schneckenburger

ANMERKUNGEN:

1. Goethe, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, hg. von Erich Trunz, 5. Aufl. 1960, S. Vers 4893 f.
2. s. Anm. 1, Vers 4725 f.
3. Alle Zitate ohne Namensnennung stammen vom Künstler.
4. s. Anm. 1, Vers 11, 301 ff.
5. Umschlagvignette nach einer (verlorenen Zeichnung von Goethe, in: Beiträge zur Optik (1791).
6. Für den Zusammenhang: Ernst Bloch, Leipziger Vorlesungen zur Geschichte der Philosophie 1950-6. Frankfurt 1985, S. 513 f.
8. s. Anm. 1, Vers 4695.
9. s. Anm. 1, S. 255.
10. s. Anm. 2, S. 66.
11. s. Anm. 1, Vers 7856.