



HORST GLÄSKER

Katalogtext zur Ausstellung

Horst Gläser – Bemalte Teppiche, bemalte Tapeten, Musikobjekte
im Kunst- und Museumsverein Wuppertal / Von der Heydt-Museum, 1980
und zur Ausstellung

Horst Gläser - Bemalte Teppiche und Tapeten, Musikmaschinen
in der Neuen Galerie-Sammlung Ludwig, Aachen, 1981

WOLFGANG BECKER

Zu den ersten Werken von Horst Gläser

In der seriellen Malerei und Musik, die sich in den sechziger Jahren aus dem Konstruktivismus entwickelte, im „systemic painting“ ist eine Tendenz zum Ornament verborgen, die am Ende der siebziger Jahre vorherrschend wird. Für Musiker wie Steve Reich, Philip Glass oder Terry Riley ist es schon seit Jahren selbstverständlich, auf der repetitiven Musik der Araber und der Inder aufzubauen, viel später scheinen sich die bildenden Künstler diesem romantischen Orientalismus zu ergeben, in dem die historische Ornamentik die technologische Struktur ersetzt. In dem Querschnitt verwandter Bemühungen beobachten wir eine breite Skala: von den historischen Zitaten der Joyce Kozloff bis zu den malerischen Gesten des Kim McConnel, in denen Ornamentgeschichte als eine Art von Flohmarkt in China Town auftritt.

Gläser spielt in diesem Radius eine eigenartige Sonderrolle, die offenbar vom Klima Düsseldorfs und seiner Akademie ebenso bestimmt ist wie von seinem persönlichen Temperament. Und wenn wir von einem einzigartigen Klima der Düsseldorfer Akademie reden, so kommen wir nicht daran vorbei, Joseph Beuys zu erwähnen. Er hat großen Teilen dieser Schule eine Ideologie gegeben, in der künstlerische Tätigkeit als kreatives Verhalten verstanden wird, eine Hierarchisierung zwischen hoher und niedriger Kunst nicht stattfindet und eine Liebe zu banalen Materialien sich mit der Aufforderung verbindet, mitzumachen.

Ich kann Gläser nicht anders als aus dieser fluxus-Atmosphäre verstehen: er ist zuerst Handlungskünstler und so, wie ich seine phantasievollen Musikinstrumente erst dann begreife, wenn er sie spielt, kann ich die ganze Dimension seiner bemalten Teppiche und Tapeten erst dann fassen, wenn ich die Tätigkeit, sie zu bemalen, mir vorstelle.

Diese Tätigkeit widerspricht dem Kanon akademischer Kunst und scheint jener Schablonenmalerei zu gleichen, die Erwachsene Kindern zur Betätigung anbieten. In Wirklichkeit ist sie eine der qualifiziertesten, ich möchte fast sagen: kraftvollsten Auseinandersetzungen mit der Kunstgeschichte. (Für schwächlich in diesem Zusammenhang halte ich alle Auseinandersetzungen, in denen große Vorbilder der Malerei paraphrasiert, zitiert, verzerrt werden und dabei genüßlich mit ihrem Attraktionswert

spekuliert wird.)

Gläser ist frech und kühn genug, als Basis seiner Malerei Gegenstände der Kunstgeschichte zu verwenden, die auf geradezu groteske Weise banalisiert sind: billigste Perserteppiche im höchsten Grad der Abnutzung, billigste Tapeten und Tapetenmusterbücher. Dieser Gebrauchsgegenstand „Perserteppich“, der in seinem unwirtlichen Atelier der Kälte­dämmung dient, auf dem er herumtritt und tanzt, wenn er Saxophon spielt und seine Musikinstrumente entwickelt, wird plötzlich zu einer formalen Falle, die ihn einzufangen sucht und provoziert, ihren banalen, gestanzten Erfolgsrezepten eine individuelle Handschrift, eine feierliche Aura entgegenzustellen, die ihre Herkunft beleuchtet.

Denn diese miserablen Gebrauchsgegenstände tragen doch immer noch ein geringes Leuchten jener triumphalen Erscheinung, die ihren Prototypen eigen war: dem kostbaren Seidenteppich, den bedeutende Zeichner des 15. Jahrhunderts entwarfen und an dem große Ateliers von Lohnarbeitern jahrelang arbeiteten; der von Hand hergestellten Seiden- oder Ledertapete.

In der — ich glaube man muß sagen: meditativen Handlung des Bemalens eines solchen Teppichs oder einer solchen Tapete folgt Gläser sorgsam den ornamentalen Reihungen, endet sie aber willkürlich dort, wo es ihm beliebt, setzt Rapporte dort fort, wo es nicht vorgesehen ist, mischt sich — für den Außenstehenden erst langsam einsehbar — in den ornamentalen Organismus des Gesamtbildes illusionierend so ein, daß er ihn am Ende vollkommen verändert. Oder anders : er vervielfältigt den Vorgang der Wahrnehmung: dem Raster des banalen Gegenstandes wird der verschönernde Schleier einer neuen Farbgebung übergeworfen; die Verschönerung erweist sich als Veränderung ; die Veränderung weist auf einen Prototypen hin, der am Anfang der Trivialisierung stand, und zugleich auf eine Neuschöpfung, die das alte Muster in unsere Zeit einbettet.

Eines der ganz frühen Werke von Robert Rauschenberg ist ein an die Wand gehängter Bettbezug, dessen Bettdecke ein schöner amerikanischer „quilt“ ist. Aber es ist nur darum ein schönes Bild, weil die Ornamentik des quilts den Betrachter warm anstrahlt, und weil die darüber gekleckerten Farben dem Bild einen Anspruch von menschlicher Partnerschaft abverlangen. Mit diesem moralischen Anspruch etwa treten die Objekte von Gläser auf, und da, in der Kunst der späten 50er Jahre, haben sie ebenso ihren Ursprung wie die Werke seiner heutigen amerikanischen Kollegen.

Was gewinnt Gläser daraus für uns? Was werden so junge Künstler wie er daraus machen? Meinen Sie nicht, daß die Auseinandersetzung mit der Ornamentgeschichte uns in das 19. Jahrhundert zurückführt? Darf ich mit einer Frage antworten: Wäre es nicht eine Bereicherung, wenn uns die Auseinandersetzung mit der Ornamentgeschichte in das 19. Jahrhundert zurückführte? Wären denn alle Gedanken des 19. Jahrhunderts zu Ende gedacht? Könnte es nicht sein, daß die Avantgarde der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts uns heute in eine Fülle von Verlegenheiten stößt, die wir nur mit Hilfe der historischen Erbschaften des 19. Jahrhunderts lösen können?

Ich freue mich nicht zuletzt auf diese Ausstellung, weil Gläser dabei Musik macht.