



HORST GLÄSKER

David Galloway (Deutsche Fassung von Christian Sabisch)
Ausstellungskatalog Horst Gläser, Galerie Michael Haas Berlin, 1984

HORST GLÄSKER: Gedanken über die Kunst des Zauberns, das Auge des Dichters und den Clown als Revolutionär von David Galloway

In den späten 70er Jahren stürmten Horst Gläser und seine Altersgenossen die Bastille reduktionistischer Kunst und hißten ihre farbenprächtigen Banner. Einige waren verwegen genug, Revolutionäres direkt auf makellose Wände zu kritzeln. Es war eine bunte Schar, ohne Anführer, Manifeste oder gemeinsame Sprache, doch mit dem gemeinsamen Ziel, Fantasie und subjektive Erfahrung zu befreien. In Amerika hatten „New Image Painting“ und „Pattern Painting“ schon die aufziehende Revolte angekündigt. *Arte Cifra* in Italien und *Figuration Libre* in Frankreich sollten bald zu Sammelplätzen Europas werden. Zwei mutige Ausstellungen dokumentierten die neue Ära in Deutschland: *Les nouveaux Fauves: Die Neuen Wilden* 1980 in Aachens Neuer Galerie und Bildwechsel 1981 in der Berliner Kunstakademie. Beide Ausstellungen enthielten monumentale Arbeiten von Horst Gläser. Ihr kraftvoller, gestischer Stil und ihre überschwängliche Palette stellen ihn mitten in die „neue Malerei“.

Schon damals zeichnete sich das eigene Idiom Gläskers durch Empfänglichkeit gegenüber den klassischen Problemen der Malerei aus. Wie kaum ein anderer seiner Zeitgenossen versuchte er, die Lehren der Vergangenheit nicht über Bord zu werfen, sondern sie brauchbar zu machen. Seit er sich 1975 ein ganzes Jahr lang den tradierten Genres der Landschafts- und Porträtmalerei widmete, besteht sein Werk aus einem andauernden Dialog: nicht nur mit der bildenden Kunst, sondern auch mit Architektur und Musik. Gläskers Vision ist darum durch eine Tiefenschärfe charakterisiert, die der Dichter S. Eliot in dem Essay über „Die Tradition und das individuelle Talent“ beschwor. In dem Versuch, die authentisch modernistische Leidenschaftlichkeit zu definieren, argumentierte Eliot: „Wir brauchen ein Auge, das die Vergangenheit mit ihrer entschiedenen Andersartigkeit zur Gegenwart an richtiger Stelle sehen kann, und doch so lebhaft, daß sie uns so gegenwärtig ist wie die Gegenwart. Dies ist das schöpferische Auge...“

An Gläskers Arbeit ist jedoch nichts programmatisch in der Anwendung von Vergangenheit — kein schüchterner Historismus, keine Paraphrase gefeierter Meisterwerke. Seine Methode ist intuitiv, manchmal sporadisch, häufig theatralisch, aber immer beseelt von seinem bestechenden, ansteckenden Esprit. Kurzum, er gehört zu jenem seltenen und gehegten Phänomen: dem Künstler als Clown. Es ist die besondere Begabung des Clowns, Banalitäten so herauszustellen, daß ihre Schönheit und ihr Pathos offenbar werden. Solche Transformationen sind nur möglich, wenn haargenaues Zeitmaß und scharfsinnige Nuancen aufeinandertreffen; doch hängt die betonte Reaktion des Betrachters direkt von der anscheinenden Ungekünsteltheit der Vorstellung ab. Der große Clown unserer Tage ist Joseph Beuys, und die Tatsache,

daß Gläser seine ersten Teppich-Bilder und seine grandiose, zirkusartige Orgel in dem Klassenzimmer produzierte, das Beuys in der Düsseldorfer Kunstakademie hatte aufgeben müssen, belegt eine bestechend poetische Logik.

Gläser ist am besten bekannt für seine übermalten Tapeten und maschinell produzierten Orient-Teppiche — jene gefundenen Werkstoffe, deren dominante Muster ihn zeitweise davon befreiten, sich mit Struktur und Komposition auseinanderzusetzen und sich auf die grundlegende Handlung des Malens selbst konzentrieren zu können. Nicht zufällig stehen diese banalen, grellen Erzeugnisse des Industriezeitalters in einer höchst verfeinert ästhetischen Tradition. Beide kamen aus dem Nahen Osten nach Europa, aus den Zelten der Nomaden und aus Marmorpalästen, wo Böden und Wände mit wollenen Belägen ausgestattet waren. Sie dienten als Wärmeschutz und boten gleichzeitig mit ihrer reichen Ornamentik einen dramatischen Kontrast zur dürren Wüstenlandschaft. Ob aus derber Wolle oder kostbarster Seide, sie trugen stets zur räumlichen Definition bei, und erst in der Renaissance begann man, zwischen Boden- und Wandbelägen zu unterscheiden. Für die Wand mochte man Samt, Brokat, gaufrirtes Papier oder Leder verwenden, doch der orientalische Einschlag der elaborierten Ornamente dominierte. Berühmte Künstler des 18. Jahrhunderts entwarfen handbemalte Tapeten mit panoramahaften Landschaften oder Trompe-l'oeil-Stilleben. Erst die industrielle Produktion konnte der überhandnehmenden Nachfrage für bürgerliche Salons nachkommen, und die Rotationsmaschinen sollten später schrill bedruckten Wandschmuck kilometerweise auswerfen. Als die Lücke zwischen Künstler und Techniker sich vergrößerte, verschwammen auch die Maßstäbe. Anstelle die Architektur zu bereichern, schufen aggressive geometrische Muster und übergroße Blumen eher optische Verwirrung und Claustrophobie: Doch blieben sie stets ein unverzichtbares Symbol der guten Stube.

Gläser's erste Tapeten-Bilder gingen aus den losen Blättern ausgesonderter Musterbücher hervor; sein „Perser-Teppich“ kam vom Sperrmüll. Auch sie waren dekadente Nachkommen einer rühmlichen Vergangenheit — jener handgewebten Seidenläufer mit fein abgestuften, leuchtenden Farben, die erstmals im Mittelalter nach Europa kamen. Indem er die maschinell gefertigten Stücke übermalte, gab Horst Gläser ihnen ihre Einzigartigkeit, ihre künstlerische Dimension zurück und entdeckte gleichzeitig ein neues Medium seiner in Italien begonnenen Experimente. „Mit den Persern“, erinnerte er sich, „fand ich neuen Zugang zur Malerei. Als ich zu arbeiten begann, war es wie Meditieren. Ich erkannte das wahre Wesen der Farben, von Rot, Gelb, Blau und all die unzähligen Möglichkeiten ihrer Mischungen.“ In provokanter Analogie vergleicht er seine Methode mit Berbern, die den Rahmen aufstellen und dann das Zelt darüberstülpen: „Das Zelt mag in Farbe und Ornament variieren, doch die Grundform ist vorbestimmt.“

Der meditative Aspekt seiner Arbeit wurde durch das langsame Maltempo gefördert. Das rauhe, aufsaugende Material widerstrebt dem Pinsel, und jede einzelne Fläche muß mühsam mit Farbe beschichtet werden. Im Unterschied zu den Tapetenstudien, die er 1978 begonnen hatte, war hier ein breiter, gestischer Effekt nicht möglich. In Arbeiten wie „Johann Sebastian Bach Teppich & New York Yellow“ (1979) wird der Gesamteindruck elegant gedämpft, obwohl in anderen Arbeiten der formale Aufbau am Rand gänzlich unbeachtet ist und die Farbe spielerisch über die strenge Geometrie schwappt. Der „Berliner Teppich“ (1978-79) beweist nicht nur seine Freiheit,

mit strikten Kompositionsregeln zu brechen. In der oberen linken Ecke finden sich die Impastos von munteren Fußabdrücken, die zum ersten Mal eine autobiographische Dimension einbringen. Von diesem Punkt an wird die Vermengung von Kunstgeschichte und Personengeschichte zum stilistischen Gütezeichen und zentralen Motiv.

Ein stärkeres Selbstbewußtsein als Maler führte zu forciertem Ausdruck innerhalb der Kompositionsdiagramme. Sein formaler Erfindungsgeist wurde weiter ermutigt durch die Verwendung ganzer Tapetenrollen, die willkürlich auf einem Gewebeuntergrund zusammengefügt waren und so zu Wandgemälden zwischen drei und neun Meter Länge wurden. Die Aufgabe des Malers war es, die widersprüchlichen Farben und Muster in einer Komposition aufzulösen. Das größere Format legte die architektonische Dimension nahe, die der Künstler in einer ehrgeizigen Installation 1981 verwirklichte. Ein endloses Tapetengemälde, das einen ganzen Raum umspannt, und Teppich-Bilder auf dem Boden ergaben ein Gesamtkunstwerk, das Gläskers neueres Interesse am Ägypten der Pharaonen widerspiegelte. Er wurde sich bewußt, daß frühere Kulturen weniger getrennte Kunstwerke als vielmehr ganze Raumgestaltungen hervorgebracht hatten, in denen Wände, Säulen, Mobiliar und Hausgeräte harmonischer Tribut an die Götter, Betrachtungen über die natürliche Welt oder Gedächtnis an geschichtliche Begebenheiten waren. In „Ägyptische Flußlandschaft“ (1980) wird ein Mittelband aus geometrischen Formen wie eine Reihe kleiner Fernsehapparate dargestellt, die verschwommen abstrakte Ausblicke zeigen, darüber die üppigen, sich wiegenden Palmwedel. Darunter windet sich ein Band exotischer Blumen entlang der Biegungen, die die majestätische Bewegung eines Flusses suggerieren.

Auch wenn Tapeten und Teppiche von gleichem architektonischen Ursprung sind, war „Ägyptische Flußlandschaft“ das erste Gemälde, das diesen Hinweis in räumliche Gestalt umsetzte. Mehr als vier Meter hoch und zehn Meter lang, erinnert es mehr an antike Fresken als an bemalte Leinwand. Doch bei aller pharaonischen Anspielung ist der direkte Ursprung dieser Arbeit eher in der Faszination des Künstlers mit Tintoretto's „Il Paradiso“ im Dogenpalast in Venedig zu suchen. Zur Zeit seiner Fertigstellung war diese Leinwand die größte der Welt und wurde gänzlich in die bestehende Architektur mit einbezogen. Gläsker studierte das Gemälde stundenlang, bewegte sich nur um Zentimeter, schaute, rückte weiter, um die vielfältigen Aspekte Tintoretto's Leistung zu verstehen. Diese Erfahrung stärkte seine Überzeugung, daß ein Kunstwerk sich nicht von nur einem Standpunkt aus offenbaren sollte; seine eigenen dreidimensionalen Arbeiten sollten später diesen Grundsatz reflektieren.

Nicht nur das Format von „Il Paradiso“, sondern auch die extatische Hymne auf die Schöpfung ist mit Horst Gläskers eigener, messianischer Vision von der Rolle des Künstlers verwandt. Er vermeidet alle Sentimentalität und Belehrsamkeit, wenn er voller Enthusiasmus von der lebensbejahenden Botschaft spricht, die er seinen Betrachtern entgegenbringt. Er gibt gern seine christliche Überzeugung zu, und träumt er auch davon, eines Tages eine Kirche auszustatten, so wäre er ebenso glücklich, „die Kassenhallen jeder Bank in Düsseldorf“ auszumalen — als Protest gegen die Betonwüsten moderner Städte. Solches Sendungsbewußtsein wird auch in der wiederholten Forderung deutlich, Kunst nicht nur in dem Ghetto der Galerien und Museen zu belassen, sondern in die alltägliche Umwelt zu integrieren. Den vor-

handenen Wänden die Bildgrößen anzupassen ist ein Schritt in dieser Richtung; seine drei Meter hohen Säulen von 1981 und 1982 waren ein weiterer.

Das Bestreben, seine Kunst in die Stadtarchitektur einzubringen, resultierte in immer größeren Arbeiten, deren Transport und Lagerung für einen jungen Künstler ein unüberwindliches Hindernis darstellen. Mit quirligem Talent für Improvisation und ruhelos kritischer Energie hat Gläsker das Dilemma gelöst, indem er ältere Arbeiten umgestaltet. Doch über all diese ästhetische Verarbeitung hinweg bleibt gewöhnlich ein einzelner Tapetenausschnitt unbemalt als anonym, in Massen produzierter Zeuge des handgemalten, handkolorierten Originals, auf dem die Serienproduktion fußt. Ringsherum sind die Schichten Gläskers sukzessiver Transformationen sichtbar. Seit 1981 ritzt er seine, mittlerweile für ihn typischen, Ritz-Zeichnungen in die frische Farbe mit dem Holzende des Pinsels; wenn die nasse Oberfläche aufgeschlitzt ist, werden die verborgenen Spuren früherer Konfigurationen sichtbar - wie ein Pflug, der antike Scherben aufwirft.

Mit ihren verwandelten Raubtieren und priapeischen Göttern erinnern Gläskers kraftvolle Piktographie an die Mythologien aus Babylonien, Griechenland und Indien. Die immer wiederkehrende Figur des springenden Stiers verkörpert die extatische, sexuelle Energie, die sich durch alle „Welt-Liebes-Bilder“ und „Welt-Liebes-Säulen“ zieht. Doch an keiner Stelle wird hier versucht, eine systematische Mythologie aufzupropfen; wieder einmal ist die Methode intuitiv, assoziativ. Der Hang zu Anthropologie, Fabeln und Märchen vermischt sich hier mit dem leidenschaftlichen Interesse an Kunstgeschichte, um eine universelle Bildsprache zu formen. Darum sind auf autobiographischer Ebene diese hellen Intaglios Reflektionen über die idiosynkratische Kompositionsmethode des Künstlers; die Gesichter von Gläskers „Liebesgöttern“ prangen mit seinem markanten Profil. Ein Kritiker verglich dieses Idiom mit den sinnlichen Zeichnungen Picassos — eine Analogie, die sich in den kleineren, eher zufälligen Arbeiten von Gläsker bestätigt. Mit den simpelsten Mitteln wird eine verbrauchte Palette oder ein Stück Holz zum Pinsel-Abstreichen in eine Fantasielandschaft verwandelt. Aus Karton oder Sperrholz ausgeschnittene Figuren beleben diese Miniaturwelten, definieren ihre Größenordnung und verleihen ihnen im Gegenzug ihren verletzbaren, menschlichen Kontext.

Welche symbolische Dimension solche Figuren auch immer nahelegen, ihr Ursprung findet sich immer in der Erfahrung des Künstlers. Er betont, daß es eine „erfahrene Mythologie“ sei, und zitiert die Entstehung seiner Adler als typisches Beispiel. 1979 richtete sich Horst Gläsker vorübergehend in einem verlassenen Lagerhaus in der Nähe des Düsseldorfer Hauptbahnhofs sein Studio ein. In dem gewaltigen, finsternen Raum, in den es hineinregnete, produzierte er seine ersten Monumentalarbeiten. Die hier möglichen neuen Formate regten ihn an, aber das verfallene Gebäude mit den undurchdringlichen Schatten deprimierte ihn ungeheuer. Um die bösen Geister zu vertreiben, schnitt er die Silhouette eines Adlers aus Sperrholz aus, bemalte ihn auf beiden Seiten in hellen, kontrastierenden Farben und hängte ihn von der Decke. Während der Glücksbringer sich langsam im Luftstrom drehte, zeigte er stets zunächst das eine, dann das andere Gesicht. Die Möglichkeit, den Adler von mehreren Standpunkten aus betrachten zu können, entsprach seiner Vorliebe für das Entdecken von Neuem. Sie wurde durch eine Dimension erweitert, als er sich entschloß, auch die Negativformen, aus denen die Adler geschnitten waren, mit aufzuhängen.

Vorder- und Rückseite sind jeweils unterschiedlich bemalt, und der Adler wird in der Schablone aufgehängt. Während Positiv und Negativ sich drehen, ergeben sich schier endlose Kombinationen. Diese optische Metamorphose ist die logische Ergänzung zu Gläskers sich verwandelnden Tieren und den Tapeten-Bildern, die wiederholt übermalt und schließlich mit erotischen Intaglios geschmückt wurden.

Obwohl der Adler ein nahezu weltweites Symbol für Mut, Vision, Hoheit und Stärke ist, war es doch mehr oder weniger zufällig, daß Gläser ihn in sein Repertoire aufnahm. Aber seine Fähigkeit, ein Felix Culpa zu kennen und ästhetisch auszunutzen, ist ein weiterer Hinweis auf die ungeheure Aufnahmefähigkeit seiner künstlerischen Vorstellungskraft. In jüngster Zeit entstand eine überzeugende lyrische Komposition durch die ausgefeilte Arbeit seiner „Welt-Liebes-Kuppel“. Die gewölbte Form wird von vier Männerfiguren getragen, die auf dreieckigen Podesten stehen; diese Liebesgötter wiederum bestimmen die architektonischen Proportionen des Stückes. Gläser experimentierte mit verschiedenen Größen, übermalte einige Schablonen, um ein Gefühl dafür zu bekommen, wie Farbe die bildhauerische Eigenheit vervollkommen könne. Dazu legte er als Schutzunterlage ein früheres Tapetenbild auf den Boden. Als er die Figur anhub, hinterließ sie ein Geisterbild, das ihn dazu anregte, den „Tanz der Fruchtbarkeitsgötter“ zu malen. Andere Arbeiten seiner Experimente sind ein Ensemble freistehender Figuren, Vorder- und Rückseite charakteristisch in gegensätzlichen Stilen bemalt. „Die Götter haben immer zwei Seiten“, betont Gläser.

Die vier tragenden Elemente hatten in der Zwischenzeit ihre eigenen unterschiedlichen Persönlichkeiten herausgebildet, und ein jedes hatte eine zeremonielle Rolle zu spielen: der Silber-Pappel-Indianer, der China-Rosen-Gott, der Stieleichen-Indio, der Apfelblüten-Gott. Die Zeichnungen in den Farboberflächen, die auf einem botanischen Lehrbuch basieren, bekräftigen Gläskers Einsatz für eine neue Vereinigung von Mensch und Natur. Um diesen Aspekt seiner Vision zu verstehen, ist es notwendig, die pointillistischen Landschaftsstudien, die er 1975-76 in Italien malte, näher zu betrachten; auch hier liegt der Ursprung seiner Gefühle für das Drama der Farbe. Die Reise trat er an, nachdem er zwei Jahre lang mit den Konzepten einer „fundamentalen Malerei“ an der Düsseldorfer Kunstakademie gekämpft hatte. Die analytischen Übungen in Komposition schienen ihn nicht näher an seine malerischen Ziele zu bringen, und ein Jahr lang suchte er seinen eigenen, disziplinierten Weg in einem kleinen Bergdorf der Toskana.

Als Themen wählte er klassische Übungen in Porträt- und Landschaftsmalerei, stapfte, wenn das Wetter es erlaubte, mühsam mit einer zusammengehämmerten Staffelei durch das Gelände und stellte sich engumrissene Aufgaben, um Auge und Hand zu trainieren. Er suchte nicht die anheimelnden, künstlerischen Ausblicke. Die Perspektive ist oft angeschrägt, um den Himmel vom Bild auszuschließen und einen Acker, einen aufgeweichten Weg oder einen hervorstehenden Felsen einzufangen. An Regentagen arbeitete er an Porträts „in italienischer Manier“ - zunächst nach Fotografien von Freunden, später malte er die Dorfbewohner. Die erste Anerkennung kam, als er einen Berg hinaufstiefelte und ein Bauer ihm „Bona lavora“ wünschte. Von diesem Augenblick an war er Arbeiter unter Arbeitern - jeder mit seinem Werkzeug, seinen eigenen ernst zu nehmenden, traditionellen Aufgaben. Am Ende seines Aufenthaltes hatte der Besucher seine Werkzeuge im Griff. Die letzten seiner italienischen Landschaften zeigen einen Obstgarten in voller Blüte; es sind üppige,

selbstbewußte Bilder, die der regenerativen Kraft der Erde huldigen.

Während jener bewegten Monate hatte Horst Gläsker sich vor allem mit den grundsätzlichen Eigenschaften von Farbe vertraut gemacht, und heute vergleicht er diese Erfahrung mit den „Aufwärmübungen eines Tänzers“. Es war auch ein Abschied von der Karriere als professioneller Musiker. Im Alter von vierzehn, als er seine Lehre als Schaufenstergestalter begann, avancierte er auch zum Klarinettenisten in der Band seines Bruders und spielte berufsmäßig, bis er 26 Jahre alt war. „Wir waren eine typische Dorfkapelle“, erinnert er sich, „mit Anzug, Krawatte und Glitter auf den Notenständern.“ Später lernte Gläsker Mundharmonika und Saxophon, konzentrierte sich auf den Blues. Dieses Doppelleben hielt auch an, nachdem er sich an der Kunstakademie eingeschrieben hatte. Doch die Tatsache, tagsüber zu malen und nachts zu spielen, verstärkte seinen Konflikt. Das italienische Experiment war darum nicht nur ein Versuch, seine malerische Begabung richtig einzuschätzen, sondern auch die Entscheidung zwischen Malerei und Musik zu forcieren.

Die Wahl hatte schließlich (und vorhersehbar) psychische Auswirkungen auf die Arbeit im Atelier. Eines der italienischen Bilder zeigt die Ruine einer Kapelle, wo Gläsker mit seiner Spürnase eine Reihe von Orgelpfeifen fand, die er mit nach Düsseldorf nahm; später kaufte er weitere dazu, als eine Kirche zum Abriß freigegeben wurde. Zwei Jahre lang überlegte er, wie die Teile zu einer Musikskulptur zusammengebaut werden könnten. Das Ergebnis war die runde „Tret-Organ“, die er 1978 in Beuys' leerem Klassenraum zusammensetzte. Blasebälge für Luftmatratzen sind in den Boden eingelassen, und die Töne werden erzeugt, indem man über die Arbeit läuft, besser noch, über die Arbeit tanzt. Gläsker selbst gab lebhaft improvisierte Gastspiele, als er seine ersten zwei Museumsausstellungen eröffnete. Fasziniert schaute er zu, wie 1980 während der Pariser Biennale eine junge Ballerina einen gänzlich anderen Ausdruck auf dem Instrument fand. Einmal mehr hat das Konzept von Verwandlung Material, Thema und Reaktion auf ein Werk erfüllt. Die „Tret-Organ“ und das „Luxus-Harmonium“ waren Abschiedsvorstellungen für den Profi-Musiker; sie waren zugleich Zeugnis seiner eigenen triumphierenden Verwandlung in den Maler. Immerhin hatte er damit auch angefangen. Er denkt gern zurück an die Zeiten, als er im Alter von zehn Jahren mit seiner Großmutter den Dresdner Zoo besuchte. Dort füllte er ganze Hefte mit Skizzen seiner Lieblingstiere und - prophetisch - mit Teppichentwürfen.

Seit 1979, als er seine erste Einzelausstellung in Deutschland hatte, ist Horst Gläsker wie ein Derwisch von einer Ausstellung zur nächsten geeilt. Die Anforderung, ständig neue Arbeiten für neue Räumlichkeiten produzieren zu müssen, stählt ihn. Er verpaßt keine Gelegenheit, seine das Leben umarmende Botschaft vorzubringen, und kein Forum scheint ihn einzuschüchtern. Im Sommer 1983, kurz nachdem er seine „Welt-Liebes-Kuppel“ fertiggestellt hatte, komponierte er eine Erdzeichnung in der Flachebene bei Bari in Süditalien. Überwältigt von der Unermeßlichkeit des Himmels, „wie eine vollkommene Kuppel“, entschloß er sich, ein Bild für den Himmel zu schaffen. Mit 30 Zentner feinem weißen Kies, so, wie er auf Plätzen und Friedhofswegen verwendet wird, streute er einen Kreis auf die Erde. Der mehr als 50 m Durchmesser große Kreis ist nach den Windrichtungen ausgelegt: Ein Badender blickt nach Osten; ein Stier aalt sich zwischen Sternen, fischen und akrobatischen Liebhabern, während ein Auge hinauf in das endlose Firmament blickt.

Vielleicht ist es das, was Eliot mit dem „schöpferischen Auge“ des Künstlers meinte, das die Vermählung zwischen Vergangenheit und Gegenwart, Mythos und Wirklichkeit, Himmel und Erde herbeiführt.