



HORST GLÄSKER

Katalogtext zur Ausstellung **Horst Gläser - Malerei und Skulpturen**
Städtisches Gustav-Lübcke-Museum Hamm, 1990

Heinz Thiel

"Meine laute Stille"

Gedanken zu Malerei und Meditation, Skulptur und Kosmologie von Horst Gläser

Horst Gläser macht es seinen Betrachtern leicht, abgestempelt und mißverstanden zu werden. An seinen Bildtiteln kann man es ablesen: die Malerei auf quadratischen Leinwänden bezeichnet er als 'Meditationsbilder' und die Skulpturen tragen mythen-trächtige Titel wie 'Stachelgeist', 'Lebensbaum' oder 'nächtliche Sonnenfrau'. Die Titel sind zutreffend und assoziieren präzise ihre Herkunft wie ihre Zielrichtung - und gerade das macht sie aussagekräftig und zugleich suspekt. Sie meinen, was sie sagen, auch wenn der Betrachter der Kunstwerke das nicht wissentlich versteht. Horst Gläser legt die Kommunikationsebene seiner künstlerischen Arbeiten ins Vorbewußte - gemeint ist damit, daß der Betrachter schon beim ersten Blick etwas versteht; er weiß, worum es geht, auch wenn er damit nicht einverstanden ist.

Die 'augenblickliche' Reaktion des Betrachters erzeugt einen Zwiespalt, der sich in dem Maße vergrößert, wie man über seine Hintergründe nachdenkt. Zustimmung wie Abneigung sind gleichermaßen spontan vorhanden und Verständnis wechselt mit Unverständnis, wenn man versucht, sich über die eigenen Empfindungen Rechenschaft abzulegen. Die künstlerischen Arbeiten von Horst Gläser erwecken soviel Kindheitserinnerungen und Wunschwelten zum 'erwachsenen Leben', daß dem Durchschnittsbürger darob Angst und Bange werden kann. Er fühlt sich ertappt (und damit gleichzeitig schuldbewußt), obwohl er weder Anhaltspunkte, noch Gründe dafür hat. Der Unmut, der wegen dieses Unverständnisses aufsteigt, richtet sich, weil er ein Ziel braucht, gegen die Bilder und Skulpturen. Der 'Stachelgeist' wird dann, halbbewußt, tatsächlich als unangenehm, weil stachelig, empfunden. Die Abwehrreaktion ist, ihn als kitschig zu deklarieren.

Unter den vielen Versuchen, Kunst und Kitsch zu unterscheiden, findet sich auch das Gegensatzpaar: Kunst ist Ehrlichkeit, Kitsch ist Verlogenheit. In dieser Spannung steht das künstlerische Werk von Horst Gläser. Das bezieht sich nicht ausschließlich auf die in Katalog und Ausstellung vorgestellten Arbeiten, sondern gilt gewissermaßen flächendeckend für sein gesamtes Oeuvre.

Die hier vorgestellten skulpturalen und malerischen Arbeiten unterscheiden sich deutlich von denen der frühen und mittleren 80er Jahre: die Figuration ist nur noch in der Skulptur vertreten und sehr viel statischer geworden. Der Rausch exhibitionist-

ischer Erotik und ritueller Kopulationen aus der Zeit der 'Weltliebesbilder' ist einer ruhigeren Betrachtung und Behandlung von Welt und Kunst gewichen.

In den Kontext der künstlerischen Formulierungen aus den letzten drei Jahren fügen sich die kleinformatischen "Palettenbilder" aus der Mitte der 70er Jahre nahtlos ein. Sie markierten damals das Ende naturalistisch-psychologischer Malerei für Horst Gläser und erscheinen heute im Licht seiner Entwicklung als Vorgriff auf die "Meditationsbilder". Das, was in ihnen steckt - die Auseinandersetzung mit der 'reinen Farbe' -, ist die Klammer für alle gestalterischen Impulse des Künstlers.

Dazwischen steckt nun allerdings die figurative Gestaltung der Skulpturen und das irritiert den Betrachter. Man kann sich keinen Reim auf dieses Auseinanderbrechen von Malerei und Skulptur machen. Im Oeuvre von Horst Gläser muß man immer gewärtig sein, auf Gegensätze zu stoßen, wenn man nach eindeutigen und einheitlichen Aussagen sucht.

Das Ziel der Bindung ist die Loslösung

Die Titel von Bildern und Skulpturen aus dem letzten Jahrzehnt deuten an, daß Horst Gläser seine Figuren in eine 'mythische Welt' setzt oder sie aus einer 'mythischen Welt' heraufholt und sein Gestalten in einem kosmologischen Umfeld versteht. Er steht damit in einem Kontext, der durch das Stichwort von den 'individuellen Mythologien' und vom Beuysschen Schamanismus geprägt ist. Zu den Widersprüchlichkeiten im Zusammenhang mit seinem Werk gehört, daß diese Zuordnung nicht zutrifft; sie basiert lediglich auf vagen Äußerlichkeiten. Die 'individuellen Mythologien', so wie sie 1972 die dokumenta 5 vorstellte, waren fast ausnahmslos nonfigurativ. Allerdings waren sie gegenständlich und hatten einen 'beschwörenden' Charakter, wie ihn auch die Skulpturen von Horst Gläser aufweisen. Mit den schamanistischen Performances von Josef Beuys, den politischen Deklarationen und den material-symbolistischen Installationen verbindet Horst Gläser's Kunst im sinnlich-sichtbaren Bereich gar nichts. Unter der darstellerischen Oberfläche gibt es dann aber doch Berührungspunkte. Sie ergeben sich aus einem vergleichbaren Verständnis von Kultur. Beiden Künstlern ist selbstverständlich, wie der französische Kulturphilosoph und Ethnologe Claude Lévi-Strauss das Ende der 50er Jahren definierte: "Die Kultur umfaßt innerhalb einer gegebenen Form der Zivilisation die Gesamtheit der Beziehungen des Menschen zur Welt;...Die Kultur schafft Organisation: Wir bebauen die Erde, errichten Häuser, wir stellen Gegenstände her. ¹⁾ Beuys wollte die Beziehungen qualitativ verändern, indem er vergessene und verdrängte Elemente wieder einbrachte. Ganz ähnlich denkt auch Horst Gläser. Aber seine Äußerungen sind sehr viel weniger dramatisch, puristisch oder material-fetischistisch als die von Beuys. Horst Gläser ist in seiner Kunst spielerischer, farbiger und fröhlicher. Gleichwohl benutzt er dabei 'Bilder', die aus einer anderen, einer weitgehend versunkenen Welt stammen. Im Gegensatz zu Beuys bewegt er sich in bildträchtigen Kulturen, die ihre Vor-Bilder in uns hinterlassen haben; Beuys schuf erst die Bilder, mit denen wir unser Inneres erschließen können.

Horst Gläser beschrieb als seine 'Vor-Bilder' "tief verlassene Kulturen" *). Ägyptische, etruskische, aber auch melanesische Gegenstände und Architekturen haben ihn fasziniert und in seinen Formulierungen bestätigt. Nie hat er sich bewußt Anregungen in fremden Kulturen geholt. Sie begegneten ihm und er konnte in sie

hinabtauchen. Sicherheit gab ihm, daß er eine seinen Vorstellungen vergleichbare Welt-"Organisation" ahnte: seine Vor-Bild-Kulturen nahmen Bauten und Gegenstände gleichermaßen wichtig zum Leben wie zum Gestalten, "sie wollten das Leben angenehm machen und auch das Überleben" *). Leben und Überleben angenehm zu machen, verstand Horst Gläser nicht als materiellen Luxus, sondern als geistigen. Diese Komponente vermißt er in der Ideologie unserer Gesellschaft. "Im Grunde möchte ich alles so bearbeiten, daß es mir wohltut," meint Gläser *). Die Kunst gibt ihm eine Möglichkeit, solches Wohlbefinden zu artikulieren. Daß er dabei immer wieder auf Vor-Bilder stößt, zeigt uns, wie lebendig dieser Wunsch in uns ist.

Es ist eine Überzeugung der zeitgenössischen Psychologie, daß das Ziel einer Bindung die Loslösung ist. Wenn Horst Gläser die figurativen Vor-Bilder in seinem malerischen Oeuvre zu Gunsten einer 'reinen Malerei' verläßt, wie mit den "Palettenbildern" 1976 und den "Meditationsbildern" 1988/89, dann läßt sich das so verstehen, daß er ein Maß des Wohlbefindens erreicht hat, das ihn freisetzt von den Erscheinungsweisen. Er verläßt die Ebene der Bilder und dringt ein in das Reich der Ideen.

Das Eintauchen in die mythische Welt ist der Beginn der Distanzierung von ihr. In der gegenwärtigen Werkphase ist beides offengelegt - die Skulpturen verweisen auf das Eintauchen, die Gemälde auf das Distanzieren. Werner Haftmann hat das 1955 in seiner Eröffnungsrede zur ersten documenta in zweifacher Weise formuliert. Einmal verweist er auf den philosophischen Aspekt: "Die Methode des modernen Denkens ist eine eigentümliche Koppelung aus hellwacher logischer Intelligenz und tiefer Intuition." Und daneben zeigt er auch auf die psychologische Komponente: "Jedes Bild, sofern es wahrhaftig ist, hat im Künstler eine Sehnsucht erfüllt. Sie ist im Bild eingeschlüsselt. Dort ist sie auch aufzufinden. Ständig liegt in uns...etwas Ungeußtes, etwas Wundervolles, vag Gespürtes, aber nicht Geußtes. Es wartet auf eine Berührung, damit es erlöst und Teil unserer aktiven Lebenskraft wird" ²⁾.

Vom Paradiesgarten zum Lebensbaum

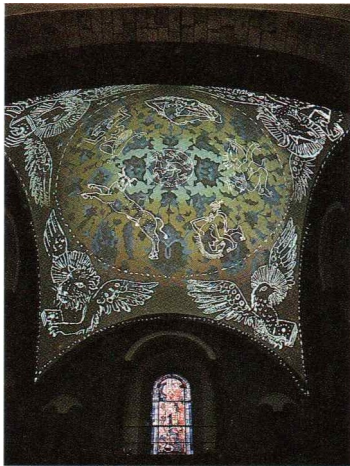
Für Horst Gläser ist Malerei immer eingebunden gewesen in weitere Kunst- und Kulturäußerungen. Während des ersten Teils seiner Akademieausbildung in Düsseldorf hat er intensiv und semiprofessionell Saxophon und Klarinette in verschiedenen (Blues)Bands gespielt; nach seinem Entschluß, bildender Künstler und nicht Musiker zu werden, wurde die Musik skulptural. Er baute sich während des zweiten Teils seiner Akademieausbildung sein Tretorgel-Objekt. Zeitgleich hatte er sich fabrikmäßig hergestellte Teppiche mit Orientmustern zum Malgrund gewählt. Sie waren ihm Wand- wie Bodenbilder; er ging mit seinen Kunstäußerungen in den Raum. In den 'Teppichbildern' entwickelte Gläser seine Vorstellung von 'reiner Malerei'; es waren nonfigurative, ornamentale Gemälde ohne Rahmen.

Zu Beginn der 80er Jahre dann, 1983 im süditalienischen Gravina di Puglia, dehnte er den Raum, den er mit seinen künstlerischen Äußerungen ansprechen und füllen wollte, über den architektonischen Wohnraum aus. Aus weißen Steinsplintern 'säte' er ein figurenträchtiges "Bild irdischer Gelüste für den Himmel". "Kraftstrotzende Fabelwesen mit erigierten Penissen springen eitel, prahlerisch und doch auch fröhlich, liebenswert und naiv ins Licht der Sonne...Das Künstlerbild ist ein Teil der Phantasie, mit der sich die Menschen ihre Welt erklären " ³⁾. Die Zeichnung war eine kosmologische Erzählung. In einem Kreis von 56 m Durchmesser waren fast zwei Dutzend Figuren lose auf die Erde gelegt. Kein Betrachter konnte das 'Bild' übersehen - im doppelten Wortsinne: es weder überschauen, noch achtlos an ihm vorbeigehen.

Ein Jahr später 'malte' Horst Gläser mit Teelichtern seine Kosmologie in den offenen Raum der ehemaligen Dominikanerkirche in Osnabrück (ein Ausstellungsplatz des Kulturgeschichtlichen Museums). Ein Tretorgelkonzert und seine Teppichbilder ergänzten die sanften Feuerbilder.

Gläser füllt den Raum, ohne daß er sich dabei an logische Vorgaben hält - er hätte seinen Materialeinsatz, Kerzen (Feuer), Orgel (Luft), Teppiche (Erde), gut zu einem 'Spiel der Elemente' ergänzen können. Aber diese Art von Strenge liegt ihm nicht; er spielt lieber mit den immateriellen Elementen, mit Weihrauch (Kerzen), Lobgesang (Orgel) und Verehrung (Teppichbilder).

Ein weiteres Jahr später (1985) wird seine Malerei noch 'luftiger': in der romanischen Kirche St. Georg in Köln projiziert er einen "Paradiesgarten" in 18 m Höhe unter die Kuppel des Baptisteriums. 12 Projektoren zaubern imaginäre Figuren und farbige Muster in die Luft. Horst Gläser hat die vier Evangelisten in ihren (sinn)bildhaften Gewändern Mensch, Adler, Löwe, Stier, zu Eckpfeilern seiner Erden-und-Himmel-Gelüste gewählt. Die Figurationen wurden ausgestochen aus unbelichtet entwickelten Dias.



Menschen, Tiere und fabelhafte Mischwesen bestimmten das figurative Repertoire von Horst Gläser. Ägyptische, griechische und frühchristliche Ikonographie waren Vorbilder und Anregungen für sein kosmisches Szenarium. Aber die Figuren waren nicht eigentlich bildhafter Sinn, sondern immer nur Verweise auf ein Lebensgefühl, das er aufscheinen lassen wollte. Seine Erzählungen wünschte Horst Gläser sich 'fabelhaft', also mit witzig-satirischen oder moralisch-belehrenden Effekten (letztere kommen nur im Lexikon beim Stichwort 'Fabel' vor, nicht aber bei Horst Gläser).

Die Zeit der "Sirenen, Greife und Ichse" (so im Kronleuchter-Titel 1985) wird mit dem "Paradiesgarten" als letzter großer Installation abgeschlossen. "Weltliebesbilder" und "Paradiesgarten" beschreiben die Sehnsucht nach Geborgenheit in partnerschaftlicher Zweisamkeit und im Einklang mit der Natur (was umfassender gern 'Schöpfung' genannt wird); es ist der Zustand 'vor' dem Sündenfall, aber in der abendländisch-christlichen Kultur nicht denkbar ohne die nachfolgende Versündigung und Vertreibung.

Danach beginnt die Phase der "Lebensbäume" und 'Geister'; sie hat sich in Jahren herausgebildet und ist charakterisiert durch die strikte Trennung von Skulptur und Malerei, die jeweils eigenständige bildnerische Gebiete geworden sind. Der 'Kosmos' hat sich konzentriert auf einzelne, herausragende Sinn-Bilder.

Die Lebensbaum-Phase, das ist die mythische Geburtssituation ohne personifizierte Göttlichkeit und ohne zwangsweises Zerbrechen der Ur-Welt. Es ist ganz einfach die Einbettung der Menschengeburt in einen natürlichen Kreislauf; es ist eine Weltvorstellung ohne Hierarchien.

Welt und Kunst in einem umfassen

Die Skulpturen im Oeuvre von Horst Gläser sind nie Einzelpersönlichkeiten gewesen. Das hat weniger mit ihrer plastischen Form zu tun, als vielmehr mit ihrer figurativen

Erscheinungsweise: Gläser wollte keine Individuen erschaffen, sondern 'Bilder' mit einem Stellvertretungsaspekt. Im Laufe der Jahre, beginnend mit den "Liebesritzungen" und dem "Bullensexek" 1981, entwickelte sich ein Repertoire an Figuren, aus dem der Künstler immer aufs neue schöpfte. Ein Druck zur permanenten Innovation bestand für Horst Gläser nicht. Den an Inhalte gebundenen erzählerischen Gestus hatte er schon mit seiner Teppichmalerei abgelegt: die Form war nur noch zur Begrenzung von Farben geworden, zum probaten Mittel dem horror vacui zu entfliehen - "Man hat manchmal Schwierigkeiten, ins Bild einzusteigen..." *). Rhythmus und Ornamentik haben Gläser immer geholfen, sich einzufinden in die Gestaltung der Farben: es waren die 'banalen' Muster der nachgemachten Orientteppiche, die gleichermaßen stupiden Muster auf Tapeten oder es war das Musizieren, das Trommeln auf einem einfachen Küchentisch oder auf einem afrikanischen Xylophon.

Den Aspekt von Rhythmik und Ornamentik haben auch die Skulpturen. Horst Gläser hat die meisten freigestellten Figuren in kleinen Serien hergestellt. Der 'Körper', die Form also, hatte durchaus einen Multipel-Charakter, aber die sehr individuelle Farbbehandlung verwies auf ein Verständnis als Figuren-Gruppe. Jede Figur ist ein Unikat, auch wenn die Form unverändert bleibt. Die Figur ist zwar Malgrund, aber nicht im figuralen Sinn. Horst Gläser spaltet die Erscheinungsform seiner künstlerischen Äußerungen auf: in die Malerei und in das Sinn-Bild.

Die Konturen umreißen ein 'Bild', das eine Stimmung evozieren soll. Hierbei wird in doppelter Hinsicht der Vorbild-Charakter relevant: die Figuren wollen für den Betrachter ein Vorbild sein, dem nachzugehen Sinn macht, und die Figuren bekommen ihre Aussagekraft von Vor-Bildern, auf die sie ihrerseits zurückgehen.

Es geht Horst Gläser also nicht um einen geschichtlichen Bruch, sondern um eine Kontinuität. Er ist sich allerdings des Umstands bewußt, daß er in einer Welt lebt, die immer in der Gefahr ist, sich von der eigenen Historie zu trennen. Das technisch und industriell Machbare tritt so stark in den Vordergrund, daß das menschlich Notwendige und Sinnvolle vergessen wird. Horst Gläser nutzt künstlerische Ausdrucksweisen, um dem Vergessen zu entreißen, was der Mensch zum Wohlbefinden außer den technischen Erleichterungen braucht. "Wichtig ist, daß man sich gegenseitig was Gutes antut und das ist etwas ganz Einfaches. Wenn Du einen streichelst, dann ist das besser, als wenn Du ihn nicht streichelst. Da braucht man garnichts zu verkomplizieren: Hand auf die Haut - alles klar. Das ist ganz banal. Für mich hat diese Banalität auch Tiefe" *).



Horst Gläser nutzt künstlerische Ausdrucksweisen, um dem Vergessen zu entreißen, was der Mensch zum Wohlbefinden außer den technischen Erleichterungen braucht. "Wichtig ist, daß man sich gegenseitig was Gutes antut und das ist etwas ganz Einfaches. Wenn Du einen streichelst, dann ist das besser, als wenn Du ihn nicht streichelst. Da braucht man garnichts zu verkomplizieren: Hand auf die Haut - alles klar. Das ist ganz banal. Für mich hat diese Banalität auch Tiefe" *).

Damit der Mensch sich dieser Banalität zuwendet, stellt ihm Gläser "so mythologische Helfer" *) zur Seite, menschlich-tierische Mischwesen in 'Weltliebesbildern' und 'Paradiesgärtlein' und 'Stachelgeister' oder 'Sonnenfrauen' mit den hier präsentierten Skulpturen. "Ich will schon, daß das Wirkung hat, was ich mache. Das soll eine Art Mitteilungsart sein" *).

Die Mitteilungen von Horst Gläser müssen aber in doppelter Weise aufgenommen werden: als reine Malerei und als Sinnbild.

Das sind Irritationen, wenn nicht gar Gegensätze; jede Betrachtung von Kunstwerken

Horst Gläskers bestätigt das. Andererseits trifft er damit die aus der künstlerischen Arbeit erwachsene Erkenntnis von Asger Jorn: "...man kann die Wahrheit nur mit Mitteln ausdrücken, die der Wahrheit entgegengesetzt sind" ⁴).

Skulptur: rituelle Zeichnung und malerische Körperlosigkeit

Die neuen Skulpturen von Horst Gläsker sind statisch. Gemessen an der zeichnerischen und skulpturalen Figuration der frühen und mittleren 80er Jahre, als Mensch, Tier und Mischwesen beständig auf dem Sprung und in Bewegung waren, sind die geisterhaften Wesen nun ruhig und besonnen.

Am deutlichsten sichtbar wird es bei den 'Lebensbäumen'. Bei ihnen ist die Bewegung ins 'Innere' verlegt. Ausgesägte Formen bilden ein 'Negativ'-Ornament. Horst Gläsker hat in das kompakte Material Holz gewissermaßen 'geritzt' wie früher in die Farbflächen auf Tapeten. Die kleineren Lebensbäume sind in ihrer 'formalen' Struktur recht einfach - lanzettförmige Blätter wachsen, paarig sich gegenüberstehend, aus einer Mittelachse. Sie erinnern stärker an ein Farn-'Blatt' als an einen Baum. Aber sie tragen die Struktur der 'Geister'-Skulpturen in sich - und sie führen den Betrachter im Oeuvre zurück auf die 'baumartige' (Hänge)Skulptur "Adler und Farne", die 1982 in den Montevideo-Hallen in Antwerpen gezeigt wurde. Dort hatte Gläsker die Positiv- und Negativformen von Adler- und Farn-Figurationen installiert. Bei dieser zugleich getrennten wie ganzheitlichen Präsentation von skulpturaler Figuration wurde spürbar, wie weit die figurative Form den Charakter eines Ornaments annimmt - als Zeichen und Hinweis für die reine Malerei.

Bei den größeren "Lebensbaum-Pfählen" tritt der ornamentale Charakter deutlicher hervor, weil Negativ- und Positivformen ein weniger einheitliches und auch weniger einsichtiges Bild ergeben. Knapp unterhalb der Mitte des Pfahles beispielsweise ist als ausgesparte Form ein Paradiesvogel erkennbar, dessen 'Umgebungsformen' eine Spirale ergeben, die der Betrachter assoziativ zu ergänzen sucht (etwa zu einem Notenschlüssel). Die Lebensbaum-Motivik führt in weitaus ältere Kulturschichten hinab, als es zuvor die Figurationen der 'Weltliebesbilder' taten. Der 'Lebensbaum' ist ein archetypisches Motiv (das allerdings nicht in die Psychologie aufgenommen wurde), das als sprachliche, nicht aber als bildliche Form auf uns gekommen ist. Jede Kultur hat ihre eigene Ausprägung; mal ist der Baum das 'Elternsymbol', dem Kinder als 'Blätter' entwachsen, mal das 'Frucht'-Symbol, das sichtbarste Produkt der zeugenden Erde, und mal ist er selbst das Leben gebende, zeugende Prinzip, als neu zum Leben erwachter Wald- und Vegetationsdämon, der den Frauen Segen und Fruchtbarkeit verleiht ⁵).

Einen ähnlich 'grundsätzlichen' Platz wie der 'Lebensbaum' nimmt in vielen Kulturen der 'Weltenbaum' ein. In der altgermanischen Kosmogonie gibt es eine Esche, die Ober- und Unterwelt verbindet, und in indischen Kulturen gibt es einen 'Weltenbaum', der die Achse bildet, mit der die Erde im Kosmos festgemacht ist. 'Weltenbaum' und 'Lebensbaum' gehören zu einem Zeitalter, in dem das Leben auf der Welt noch nicht durch Hierarchien reglementiert war. 'Weltenbaum' und 'Lebensbaum' markieren eine archaische Zeit. Kulturell können wir das nur auf sogenannte 'primitive Gesellschaften' übertragen - und das sind, nach Michel Thévoz, Gesellschaften ohne Staat ⁶).

Neben die 'Lebensbäume' stellt Horst Gläsker denn auch skulpturale Figuren, die nicht zu Repräsentanten bestimmter Hierarchien taugen. Zwar tragen Stachelgeister,

Sonnenfrauen und Sputnik-Göttinnen Attribute, die immer nur hohen Würdenträgern in den Welten von Menschen und Göttern zugestanden wurden, doch nimmt der Künstler ihnen durch eine unpräntiöse Gestaltung die entsprechende Macht-emanation.

Ausgeprägt ist bei allen diesen Skulpturen der Kopfputz, und das war in allen Kulturen ein Zeichen von Ansehen, Reichtum und Macht. Hörner galten als Symbole der göttlichen Seele. Horst Gläsker gibt sie seinen Skulpturen als Stachelhaare, als Strahlen oder als eingedrehte Gehörne mit. Die Gesichter, die dazu gehören, sind allerdings nicht würdig, sondern weit eher in einem theatralischen Sinne maskenhaft: das vermeintlich Göttliche löst sich auf ins vermeintlich Lächerliche.

Es gibt immer wieder nur assoziative Annäherungen an bildhafte Präfigurationen in vergangenen Kulturen; sie setzen Akzente, aber sie dominieren nicht als Sinnträger. Der 'hohe Stachelgeist' etwa erinnert an die ägyptische Glyphe für 'Sonne', die sich unter Amenophis IV. zum Bild des 'strahlenden Aton' entwickelte: ein Kreis mit nach unten gezogenen Linien und einem Zentrum, das ursprünglich von einem 'Augen'-Punkt, später von einem stilisierten Horusfalken gebildet wurde ⁷).

Entscheidender als diese Assoziationen zu Bildern einer Hochkultur dürfte aber ein scheinbar 'formaler' Aspekt sein. All die hier angesprochenen Skulpturen haben eine 'formal' diffuse Körperlichkeit.

Die Aufhebung der Körperlichkeit strebten die 'wilden Menschen', die in 'primitiven Gesellschaften' lebten (und zu einem sehr kleinen Teil heute noch so leben) durch Körperbemalung an. Das ist eine ganz offensichtliche Parallele zu Gläskers Behandlung der Figurenoberflächen. "Die Hautverzierung muß entmenschlichen, entpersönlichen, entstellen, das Gesicht nehmen, die natürliche Form überschreiten, jede vertraute Identifikation auslöschen. Deshalb gebraucht sie antinaturalische Elemente, wie Gerade, Dreieck und Kreis, starre geometrische Figuren also, die mit der Geschmeidigkeit der physiognomischen Züge... einen auffälligen Kontrast bilden" ⁸).

Bei den schlangenförmigen Scharanen-Skulpturen, die noch am ehesten eine 'einheitliche' Körperlichkeit haben, finden sich für die These der Auflösung von Körperlichkeit die deutlichsten Hinweise. Schlangen (in manchen Kulturen als Drachen wiedergegeben) sind zwar mal Sinnbilder des Todes (Indien) und mal Sinnbilder des Glücks und Gedeihens (Afrika), aber immer sind sie das 'Bild' für die noch ungeteilte Einheit vor der Schöpfung ⁹). In den meisten Kosmogonien verkörpert das Tier allgemein "das Mischwesen zwischen dem Unbenennbaren und dem Menschen, zwischen dem unbewußt Anonymen und der Subjektivität" ¹⁰). Rituelle Körperverzierungen entspringen, dem Verständnis ihrer 'Maler' nach, den magischen Kräften, die die Wirklichkeit lenken, sie gehören zum Jenseitigen, das bei den 'wilden Gemeinschaften' "das Heterogene, das absolut andere" ist ¹¹). Kosmische Energien wiederum werden als Schlangen verkörpert (in Südindien). Symbolträchtige Figuration und Körper löschende Malerei wechseln einander in immerwährender Rhythmik ab: sie bedingen einander, verweisen aufeinander und greifen ineinander.

Vom Charakter der Meditation mit Hilfe der Malerei

Das Meditative ist zu einem arg strapazierten Terminus im Kontext der Kunst der 80er Jahre geworden. Umgekehrt ist aber auch zeitgenössische Kunst in hohem Maße als Illustration für esoterische Denksysteme und Praktiken benutzt worden.

Horst Gläser versteht seine aktuelle Malerei mit der Bezeichnung "Meditationsbilder". Er liefert sie damit dem Vorwurf des Modischen ebenso aus wie dem des Illustrativen; beides meint er nicht, aber beides trägt er. Ihm geht es um seine persönliche Ehrlichkeit bei der Titelgebung - und vielleicht um die persönliche Auslotung eines mit Zeitgeist aufgeladenen Begriffs, der ebenso vielfältig ist wie die Erscheinungsformen von Malerei.

In Gesprächen hat Horst Gläser immer wieder und gern darauf hingewiesen, daß ihm das Malen auf den vom Sperrmüll geholten industriellen Orient/Ornament-Teppichen wie eine Meditation vorkam. Er hat seine Teppichbilder als "Meditation in Farbe" *) bezeichnet.

Der Begriff Meditation ist schillernd geworden, weil sehr unterschiedliche Praktiken sich seiner 'Haut' bedienen; vielleicht machen aber auch nur die verschiedenen Einstiegsweisen den Unterschied aus. Die abendländisch-christliche Meditation wurde zu Beginn dieses Jahrhunderts noch mit 'Nachdenken, Betrachtung, Andacht' erklärt; heute, gegen Ende des Jahrhunderts, versteht man nur noch Formen der religiösen 'Versenkung' darunter. Horst Gläser hat Meditation vor allem als eine Form der Konzentration empfunden, der Konzentration auf Farbe. Das Entscheidende seines Italienaufenthaltes Mitte der 70er Jahre war die Auseinandersetzung mit der Farbe. "Die Sensibilität meines Auges auf minimalste Nuancierungen wurde immer stärker" *). Damit die Farbabstufungen sich frei entwickeln und bewegen konnten, mußte Gläser auf das 'Bilder Malen' verzichten.

'Bilder Malen', das hieß für ihn: "komponieren, auf die Kunstgeschichte reagieren, ein Novum kreieren" *). Heute formuliert er es nur geringfügig anders: "Ornamente immer zu wiederholen - das nenne ich Meditation" *). Teppiche und Tapeten gaben ihm bis in die 80er Jahre die Ornamente vor; sie waren ihm ein Ariadnefaden, der ihn aus dem Kompositions-Labyrinth befreite. "Sobald man anfängt, über den Strich an der Figur nachzudenken, leidet die Malerei" *). Das ist auch ein Grund dafür, daß Gläser seinen figurativen Kanon beschränkt. Die sich häufig -und damit in einer gewissen Zeitspanne 'stetig'- wiederholende Form bekommt einen ornamentalen Charakter. Die Malerei hat freien Lauf, wenn sie nicht die Form erfinden muß.

Die geometrischen Formkombinationen und -konstellationen hat Horst Gläser 'vor der Farbe' entworfen. Er ist dabei nicht unbedacht vorgegangen, aber auch nicht, um Sinn in jedem Fall zu evozieren. Bei den ineinander geschachtelten Quadraten hat er lange nach der für sein Empfinden richtigen Proportion gesucht. Eine logisch oder mathematisch nachprüfbare Abfolge ist dabei nicht entstanden.

'Geometrische' Malerei hat es in der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts in vielfältiger Weise gegeben. Waren es nicht Flächen-, sondern Farbuntersuchungen, so ist dabei generell die sich durch Schnittlinien ergebende Fläche mit einer Farbe ausgefüllt worden. Horst Gläser behandelt aber jede dieser Teilflächen sowie einen autarken Malgrund. Er beschränkt sich im Grunde nur auf ein Farbmaterial und eine Auftragstechnik bei einer (Teil)Fläche. In einem Bild können so viele verschiedene Farbmaterialien und/oder Techniken vorkommen, wie es geschlossene Felder gibt. Und dennoch respektiert der Künstler die Felder als eine autonome Vorgabe keineswegs. Durch seine Malerei entkleidet er die geometrischen Grundformen mehr oder weniger deutlich ihrer 'Körperlichkeit'. Er benutzt nicht nur Zeichen, die von sich aus eine Individualität leugnen, sondern er behandelt sie auch noch so, daß sie die Strenge ihrer Zeichenhaftigkeit verlieren.

Zwei der zwölf "Meditationsbilder" sind klassische Mandala-Kompositionen - in einem

Kreis durchkreuzen sich neun Dreiecke, fünf nach unten gerichtete und vier nach oben gerichtete Dreiecke. Diese Komposition wird als 'sri-yantra' bezeichnet. Das Mandala ist ein archetypisches Symbol für Ganzheit und Totalität. "Die Komplexität von optischen Signalen - Quadraten, Dreieck, Labyrinth-Muster — stellen in diesen die absoluten und widersprüchlichen Elemente der Totalität dar" ¹²⁾.

Horst Gläser arbeitet an seinen Gemälden, wie auch an der 'Körpermalerei' seiner Skulpturen, sehr lange. Zum einen liegt das an notwendigen Trocknungsprozessen für die unterschiedlichen Farbmaterialien, zum anderen liegt es daran, daß bei der Komplexität der Malerei das Abwägen ein sehr heikler Prozess ist. Es fällt schwer, das Gemälde konsequent und kontinuierlich zu lesen, aber es fällt ebenso schwer, es zu überschauen. Immer wieder wechselt man von der Aufsicht ins Detail und wieder zurück zum Ganzen. Das Betrachten der "Meditationsbilder" ist ein beständiges 'Flackern' der Augen.

Die 'Palettenmalerei' hat ihn zum ersten Mal mit dieser widersprüchlichen Empfindung konfrontiert. 1976 hat Gläser aus der selbstverständlichen und unkontrollierten Handhabung eine künstlerische Aufgabe gemacht.

Ausgestellt werden sie in dieser Schau zum ersten Mal. - Für seine in Italien betriebene Portraitmalerei benutzte er kleine, etwa schulheft-große Papiere, um Farben anzumischen oder abzustreifen. Im fertigen 'Bild' waren die Farben eine unter mehreren Aussagekomponenten, sie waren für Gläser "weggemalt" *). "Bei den Paletten waren die Farben für sich als Gehalt noch zu sehen und zu erleben. Die gefielen mir einfach besser als Bild, als die fertig ausgemalten Portraits" *). In der zeitgenössischen Philosophie wird 'schön' (entwickelt am Beispiel "ästhetischer Texte", aber hier ohne weiteres analog zu verstehen) umschrieben, wenn "Bedürfnisse nicht als frustriert, sondern als befriedigt vergegenwärtigt werden" ¹³⁾.

Horst Gläser tut nichts anderes, als immaterielle Bedürfnisse zu befriedigen, Bedürfnisse, die er bei sich spürt und an deren Befriedigung er gerne die Welt teilhaben lassen möchte. Aber Bedürfnis und Befriedigung lassen sich nur empfinden, man kann sie nicht nachweisen.

"Auch Malerei ist ein Ton, den man nicht beschreiben kann" +).

Heinz Thiel

- 1) Claude Lévi-Strauss: 'Primitive' und Zivilisierte'. Nach Gesprächen aufgezeichnet von Georges Charbonnier. Zürich 1972, S.39/40
- 2) Werner Haftmann: Über das moderne Bild, veröffentlicht in FAZ 30.07.1955 und in: W. Haftmann: Skizzenbuch. Zur Kultur der Gegenwart. Reden und Aufsätze, München 1960, S. 118 und 121
- 3) Heinz Thiel: Bilder und Geschichten von der Gegenwart der Vergangenheit. Dt. Originaltext, in engl. und ital. Übersetzung in 'Intervento Omocromico' Milano 1984
- 4) Asger Jorn: Es gibt viele Abenteuer ohne Fortschritt. in: Am Anfang war das Bild. Katalog München/Emden 1990, S. 100
- 5) verschiedene Beispiele in: Aigremont: Volkserotik und Pflanzenwelt, Darmstadt o.J.(1908)
- 6) Michel Thévoz ist Direktor der Sammlung Art brut in Lausanne und Prof. für Kunstgeschichte an der dortigen Universität
- 7) Günther Roeder: Volksglaube im Pharaonenreich, Stuttgart 1982
- 8) Michel Thévoz: Der bemalte Körper, Zürich 1985, S. 34
- 9) Manfred Lurker: Adler und Schlange. Tiersymbolik im Glauben und Weltbild der Völker, Tübingen 1983, S. 12
- 10) Michel Thévoz a.a.O. S.30
- 11) ebd S.33
- 12) A. Mookerjee/M. Khanna: Die Welt des Tantra, Bern, München 1978, S.46/47
- 13) Franz Koppe: Kunst und Bedürfnis, in: Ästhetische Erfahrung, hrsg. von Willi Oelmüller, Paderborn 1981, S.85

*) Gespräch mit Horst Gläser am 14.März 1985 in Düsseldorf

+) Gespräch mit Horst Gläser am 4.Juli 1990 in Düsseldorf