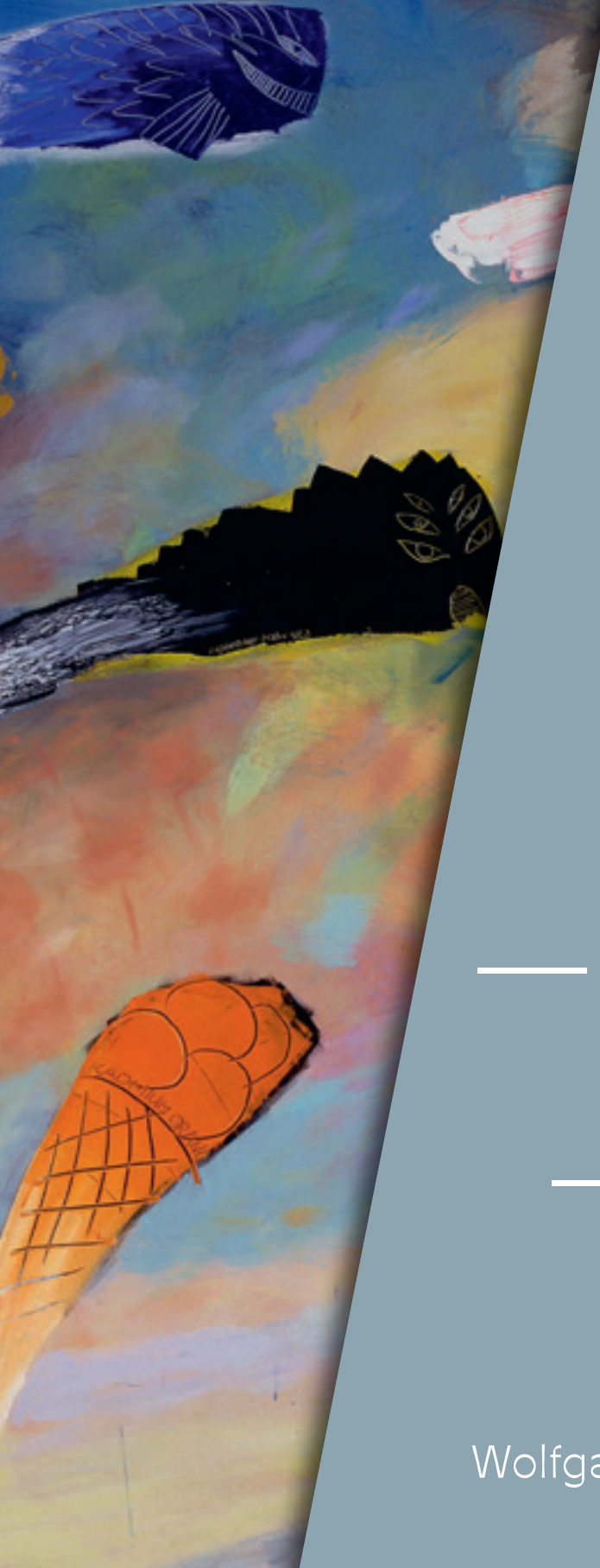




BAUKUNSTARCHIV
NRW

An abstract painting by Horst Gläser, featuring a dark, jagged silhouette of a building or landscape against a vibrant, multi-colored background of blues, yellows, and oranges. A large, stylized orange shape, possibly a fish or a wing, is visible in the lower left corner.

Horst —
— Gläser

— Farbe —
— Raum —
— Seele —

Markus Lehrmann
Wolfgang Sonne (Hg.)

„Ein Künstler drückt sich
mit seiner Seele aus,
(das Kunstwerk) muss mit der Seele
aufgenommen werden“

MARCEL DUCHAMP

Für Margret, Louis, Cecilia,
Frida und Ferdinand

Markus Lehrmann
Wolfgang Sonne (Hg.)

Horst —
— Gläser —

— Farbe —
— Raum —
— Seele —

Inhalt

Texte

SEITE 6	Vorwort
	Ernst Uhing
SEITE 8	„Verweile doch, du bist so schön!“
	Inga Soll und Heiko Sasse
SEITE 10	Farbe
	Markus Lehrmann und Wolfgang Sonne
SEITE 12	Farbe–Raum–Seele
	Ferdinand Ullrich
SEITE 42	Sonne, Abglanz und Hybriden
	Manfred Schneckenburger
SEITE 80	Magie und Vergemeinschaftungszauber
	Hans-Jürgen Schwalm
SEITE 104	Hat die zeitgenössische Kunst noch eine religiöse Dimension?
	Stephan von Wiese

SEITE 136	Der Weg über die Hintertreppe zur philosophischen Paradetreppe
	Sabine Fehlemann
SEITE 148	Campo Santo (Labyrinth) – Who is afraid of public space?
	Ingrid Raschke-Stuwe
SEITE 190	Die vielen Leben des Horst Gläsker
	Helga Meister
SEITE 208	Vita Horst Gläsker
SEITE 212	Autoren
SEITE 215	Impressum

Projekte

SEITE 16	Kölner Raum	SEITE 94	Frauen und Männer	SEITE 156	Himmel und Erde
SEITE 18	Welt-Liebes-Kuppel	SEITE 106	Zufall und Präzision	SEITE 158	Feu Eau Terre Air
SEITE 22	Faust	SEITE 108	Byzanz und Splash	SEITE 162	Drosophila
SEITE 52	Allegorien	SEITE 112	Sonnenlinien	SEITE 164	Gravitation und Rotation
SEITE 54	Sphären	SEITE 118	Quelle	SEITE 166	Warm_Kalt
SEITE 70	Exotische Welten	SEITE 122	Welten_Sender	SEITE 168	Amphoren
SEITE 72	Turm im Turm	SEITE 128	Scala	SEITE 170	Kosmos
SEITE 74	Mythos	SEITE 140	Campo Santo	SEITE 174	Genesis
SEITE 82	Reigen mit Chiron	SEITE 150	Planet	SEITE 178	Leuchttürme des Wissens
SEITE 84	Faces	SEITE 152	Mikrosplash		
SEITE 86	Tag und Nacht	SEITE 154	Weltenspiegel		

Vorwort

Architektur und Kunst können sich ergänzen und gegenseitig bereichern. Horst Gläsker hat in seinem Werk von Beginn an Bezug auf Architekturen genommen; sein Schaffen konnte sich in der Auseinandersetzung mit Architektur entfalten. Dass wir diesen außergewöhnlichen Künstler nun im Baukunstarchiv NRW mit einer Werkschau, die fast fünf Jahrzehnte umfasst, würdigen, soll nicht allein der Rückschau auf ein ebenso beeindruckendes wie vielfältiges kreatives Schaffen dienen. Vielmehr sind wir davon überzeugt, dass seine zumeist großformatigen, farb- und formenstarken Kunstwerke ungebrochen Impulse für den Umgang mit Raum und Flächen, für die Wirkung von Architektur auf den Menschen geben können.

Der 1949 in Herford geborene Künstler beschäftigt sich mit intensiven Farben, mit der Ikonografie archaischer Lebensformen und ihrer gemeinsamen Wirkung im Raum. Ein wichtiges Anliegen ist Horst Gläsker die Belebung der Verbindung von Kunst und Architektur. Seit 1984 hat er viele öffentliche (und private) Bauten mit Bildern, Mosaiken, Reliefs und Mobiles bereichert – von der Landeszentralbank in Frankfurt über das CentrO Oberhausen bis zur Justizvollzugsanstalt Gelsenkirchen.

Diese außergewöhnliche Breite der übernommenen Gestaltungsaufgaben und seiner Auftraggeberschaft verweist darauf, dass es Horst Gläsker in seinem Schaffen nicht allein um den persönlichen künstlerischen Ausdruck geht. Sein Ansatz ist zutiefst humanistisch. Ihn beschäftigt die Frage, wie raumbildende Kunst den Menschen, die Nutzerinnen und Nutzer von Gebäuden, berühren und bereichern kann.

„Was immer ich mache – es geht mir um den Belebungsakt“, hat Horst Gläsker seinen Schaffensprozess beschrieben. In diesem Prozess bemalt der Künstler Säulen, Teppiche oder Tapeten, entwirft Böden und Wände, gestaltet Figuren und Tanzbilder. So intuitiv diese Herangehensweise klingen mag, so intensiv und akribisch plant der Künstler seine Werke bis ins Detail.

Die Architektenkammer Nordrhein-Westfalen setzt sich seit vielen Jahren dafür ein, dass wieder mehr Kunst-und-Bau-Projekte ausgelobt werden. Wir appellieren dabei an die Vorbildfunktion der öffentlichen Hand für ihre Bauwerke, ermutigen aber auch private Investoren, von der besonderen Ausdruckskraft zu profitieren, die im Zusammenspiel von Architektur und Kunst entstehen kann. Die Arbeiten von Horst Gläsker sind dafür herausragende Belege, die den Betrachter und die Betrachterin faszinieren. Seit Jahrzehnten. Über Jahrzehnte hinweg.

Einen inspirierenden Besuch unserer Ausstellung wünscht Ihnen

mit herzlichen Grüßen
Ihr

Dipl.-Ing. Ernst Uhing
Präsident der Architektenkammer Nordrhein-Westfalen

„Verweile doch, du bist so schön!“

Faust, Kapitel 7, Studierzimmer,
Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832)

Die Ausstellung „Farbe – Raum – Seele“ gibt Einblicke in das facettenreiche Werk von Horst Gläsker, einem Künstler, dessen Arbeiten die Grenzen zwischen Kunst, Architektur und öffentlichem Raum fließend überschreiten. Seine Werke sind Ausdruck einer tiefen Verbundenheit zur Farbe als zentralem Element, das Räume transformiert und Seelen berührt. Im Zentrum seiner künstlerischen Praxis steht die Überzeugung, dass Kunst nicht nur wahrgenommen, sondern erlebt werden muss. Sie soll den Betrachter nicht nur intellektuell ansprechen, sondern vor allem emotional berühren und inspirieren.

Die Ausstellung im Baukunstarchiv NRW ist eine besondere Gelegenheit, den Schaffensprozess von Horst Gläsker nachzuvollziehen. Erstmals werden hier seine großformatigen Modelle gezeigt, die den Prozess von der Idee zur Umsetzung seiner Interventionen dokumentieren. Diese Modelle ermöglichen es, die Komplexität und den experimentellen Charakter seiner künstlerischen Arbeit zu verstehen. Das breite Spektrum von Gläskers Werk veranschaulichen zahlreiche ergänzende Fotografien und Videos.

Unser erster Besuch in Gläskers Atelier in Düsseldorf zog uns direkt in den Bann seiner Werke. Ein beeindruckender Aufenthalt zwischen zahlreichen Arbeitsmodellen, die einen Teil des Weges zu den fertigen Kunstwerken darstellen, gleichzeitig aber eigene Kunstwerke sind und somit unbedingt Exponate der Ausstellung werden sollten. Ziel dabei war nicht, wie bei vollendeten Präsentationsmodellen, ein fertiges Objekt in einem kleineren Maßstab zu zeigen, sondern den Prozess der Arbeit darin sichtbar zu machen. Die Objekte besitzen einen eigenen Charakter, eine besondere Strahlkraft, eine Feinheit und machen neugierig mehr über die einzelnen Kunstwerke zu erfahren.

Mit der Ausstellung „Farbe – Raum – Seele“ verwandeln wir den Lichthof des Baukunstarchives in einen Wald voller Modelle. Der Besucher betritt den Raum und findet sich wieder zwischen unterschiedlichen Modellen, auf den ersten Blick vielleicht zu viele? Bei exakter Betrachtung aber genau richtig. Gerade diese Fülle – ein wiederkehrendes Thema in Gläskers künstlerischer Arbeit – lädt den Besucher ein,



Modell zur Ausstellung im Lichthof
des Baukunstarchivs NRW

zu verweilen, sich Zeit zu nehmen einzelne Modelle genauer zu betrachten, sich einen eigenen Weg durch die Ausstellung zu suchen und vielleicht an einigen Orten erneut halt zu machen. Sie lädt ein, den Blick nach oben schweifen zu lassen und die Umrahmung aus großformatigen Fotografien und dem Wandgemälde „Tutti i Colori“ auf sich wirken zu lassen – einzutauchen in Gläskers Welt der Farben.

„Verweile doch, du bist so schön!“ Dieses berühmte Zitat aus Goethes Faust thematisiert den verzweifeltsten Wunsch, einen perfekten Moment der Schönheit festzuhalten – und die Tragik, dass dieser Wunsch möglicherweise den Verlust der Seele an einen gewissen Mephisto bedeutet. Fausts Streben nach einem ewigen Augenblick der Freude ist zugleich ein Ausdruck menschlicher Sehnsüchte und der tiefen Unsicherheit, die damit verbunden ist. Gläskers Arbeiten laden uns ein, die Augenblicke der ästhetischen Erfahrung zu genießen und dabei über die tiefer liegenden Fragen von Schönheit und Vergänglichkeit nachzudenken. Während wir durch Gläskers „Wald aus Modellen“ schreiten, mögen wir uns der Kraft und der Faszination der Kunst bewusst werden – ein bewusster Moment des Verweilens, der uns anregt, die Schönheit des Augenblicks zu schätzen und zugleich die Reise des Künstlers und die eigene Reflexion darüber zu würdigen.

Wir haben mit Horst und Margret zwei wunderbare Menschen kennen- und schätzen gelernt, die mit großer Leidenschaft ihre Kunstwerke schaffen. Mit seiner Energie und zahlreichen Geschichten zu seinem künstlerischen Schaffen hat uns Horst Gläsker direkt begeistert. Wir danken für die vielen inspirierenden Momente und die großartige und anregende Zusammenarbeit. Es war uns ein Vergnügen diese gemeinsame Ausstellung zu realisieren und wir freuen uns auf weitere gemeinsame Erlebnisse sowie noch viele Menüs Nummer drei.

Inga Soll & Heiko Sasse
soll sasse architekten BDA
Kurator*innen der Ausstellung

Farbe

Seit jeher spielt Farbe eine zentrale Rolle in der Kulturgeschichte der Menschheit. Farben sind nicht nur ästhetische Grundlagen, sondern Träger von Bedeutung und Emotion. Sie beeinflussen Stimmungen und formen kulturelle Identitäten. In der Architektur und Kunst dient Farbe als wirkmächtiges Werkzeug, um Räume zu definieren und ihnen Charakter zu verleihen. Von den leuchtenden Fresken der Antike bis hin zu den farbigen Fassaden zeitgenössischer Gebäude – Farbe ist ein unverzichtbares Mittel, um visuelle und emotionale Erlebnisse zu schaffen.

Es ist uns eine große Freude, die Ausstellung des Düsseldorfer Künstlers Horst Gläsker im Baukunstarchiv NRW präsentieren zu dürfen. Gläsker, ein Meister der Kunst am Bau, hat den öffentlichen Raum auf vielfältige Weise bereichert – von Tanz und Musik bis hin zu Skulptur und Malerei. Seine Werke sind nicht nur visuelle Erlebnisse, sondern auch interaktive Begegnungen, die den Betrachter in eine Welt der Farben und Formen entführen.

Diese Ausstellung bietet einen umfassenden Einblick in Gläskers Schaffensprozess. Gezeigt werden großformatige Modelle, die als Vorbereitung für seine Interventionen dienen sowie ausgewählte Werke und Fotografien, die seine künstlerische Reise dokumentieren. Im Mittelpunkt stehen seine beeindruckenden Farbkonzepte für öffentliche Bauten, darunter die bekannte Wuppertaler Treppe und die Universität Duisburg-Essen. Besonders hervorzuheben ist das großformatige Wandbild „Tutti i Colori“, welches die Vielfalt und Lebendigkeit von Gläskers Kunst eindrucksvoll belegt.

Die Bedeutung von Kunst in der Architektur ist unbestritten. Kunst am Bau schafft nicht nur ästhetische Mehrwerte, sondern fördert auch die Identifikation der Menschen mit ihrem Lebensraum. Sie kann Räume transformieren, Emotionen wecken und soziale Interaktionen anregen. Durch die Integration von Kunst in architektonische Projekte entstehen Orte, die weit über ihre funktionale Nutzung hinausgehen und zu kulturellen und gesellschaftlichen Bedeutungsorten werden. Horst Gläskers Arbeiten sind ein herausragendes Beispiel dafür, wie Kunst und Architektur harmonisch verschmelzen können, um inspirierende und lebendige Umgebungen zu schaffen.

Wir laden Sie herzlich ein, die Ausstellung „Farbe – Raum – Seele“ zu besuchen und sich von der schöpferischen Energie und dem visionären Geist Horst Gläskers inspirieren zu lassen.

Markus Lehrmann und Wolfgang Sonne
Die Herausgeber

Ferdinand Ullrich

Farbe – Raum – Seele

Der österreichische Architekt Adolf Loos hat 1908 seine Schrift *Ornament und Verbrechen* veröffentlicht. Darin bezeichnet er das Ornament als „vergeudete arbeitskraft und geschändetes material“ und „vergeudete gesundheit“. Keineswegs „erhöht das ornament die Lebensfreude“¹. Und etwa zur gleichen Zeit propagierte der amerikanische Architekt Louis Sullivan den Slogan „form follows function“², den er mit der Entwicklung der Formen in der Natur begründete. Er hat dies aber ebenso für die Gestaltung von Architektur und Design gefordert. Das 1919 von Walter Gropius in Weimar gegründete Bauhaus stellte diese Idee auf ein theoretisches und zugleich praktisches Fundament in der Vereinigung aller Künste – den angewandten und den freien gleichermaßen. Und so war diese Idee nicht nur für die Architektur und für die Formgestaltung des 20. Jahrhunderts extrem wirkungsmächtig, sondern ebenso für die freien Künste wie Malerei und Plastik. Betrachtet man unter dieser Perspektive das Werk von Horst Gläser und insbesondere seine Konzepte für den öffentlichen Raum und seine Kunst-und-Bau-Projekte, so ergibt sich ein offensichtlicher Widerspruch. Denn nichts von dem, was Gläser macht, scheint sich in die Idee „form follows function“ einzupassen. Ganz im Gegenteil!

Bei Gläser herrscht oberflächlich betrachtet ein „Zuviel“. Er kultiviert geradezu das Überflüssige als „Überfluss“ an Form und Farbe. Diese Fülle, besser Überfülle, verbindet ihn mit dem Jugendstil und der Idee des Gesamtkunstwerks. Das von Loos verdamnte Ornament ist hier Ausdruck eines Gesamtzusammenhangs des Lebens. Gustav Klimts Beethovenfries von 1902 und das Gebäude der Wiener Secession, erbaut von Joseph Maria Olbrich im Jahre 1897/98, mögen als prominente Referenz dienen. Das Ornament und das Dekor sind hier nicht „Verbrechen“, sondern Ausdruck einer ganzheitlichen Lebensphilosophie. Fläche, Welle, Ornament³ – das sind die formalen Grundlagen der Ganzheitsidee. Es gibt neben der formalen Ähnlichkeit aber auch Unterschiede, die sich nicht nur aus der zeitlichen Distanz von über hundert Jahren erklären. Während der Jugendstil tatsächlich an einer Utopie arbeitete und dafür erhebliche Ressourcen aufgewendet hat, zum Beispiel in der Mathildenhöhe in Darmstadt, ist Gläser eher ein Einzelkämpfer. Er nimmt angesichts

einer durchfunktionalisierten Welt eine Gegenposition ein, indem er sich die Freiheit nimmt, gerade nicht die von Immanuel Kant formulierte „Form der Zweckmäßigkeit ohne Zweck“⁴ zu wählen, sondern eine „Form des Überflusses“. Sie ist für Gläser eine „Form der Freiheit“, die durchaus nicht ohne Regelhaftigkeit auskommt. Die Regeln lassen sich konkret an den Werken und im Besonderen an den Modellen ablesen, nicht im luftleeren Raum und außerhalb gesellschaftlicher Zusammenhänge, nicht in einer Blase der utopischen Selbstbestätigung, sondern in der konkret-formalen Ausführung.

Horst Gläser setzt künstlerische Akzente in zum Teil riesigen Architekturen und Stadtlandschaften. Es ist seine Intention eine zusätzliche, sinnliche, phantasievolle Wahrnehmungsebene zu schaffen, diese Orte zu beleben, dem Ort „Seele einzuhauchen“. So sind es zum Beispiel Europas größtes Einkaufszentrum, das CentrO in Oberhausen oder die Justizvollzugsanstalt in Gelsenkirchen, in denen sich seine architekturbezogenen Werke finden. Es sind höchst gegensätzliche Orte, die aber einen jeweils eindeutigen Zweck haben: Anregung des Konsums mit dem Ziel kapitalistischer Gewinnmaximierung – durchaus mit ästhetischen Mitteln – und das Gefängnis als Ausdruck gesellschaftlicher Ordnungsmacht – hier ohne jeglichen ästhetischen Anspruch.

Die künstlerischen Eingriffe Gläasers könnte man auf den ersten Blick als bloße Bestätigung oder – schlimmer noch – als Verschleierung gesellschaftlicher Verhältnisse sehen. Tatsächlich ist ihnen aber auch ein subversives Moment inne. Dieses Widerständige besteht darin, dass der Künstler sich im Falle des Einkaufszentrums auf den verführerischen Schein der Einkaufswelt einlässt und diesen überzeichnet und in die Freiheit der überbordenden Form überführt. Im Falle der Justizvollzugsanstalt setzt er einen keineswegs dezenten Gegenakzent zur grauen Alltagswelt einer Strafanstalt. Ornament, Gold, Farbe – das sind jene Gegenakzente, die man nicht als Ironie oder gar als sarkastischen Kommentar missverstehen darf. Vielmehr sprechen sie unmittelbar ein Schönheitsbedürfnis und eine Sinnlichkeit an, die man sowohl in der Oberflächlichkeit des Konsumtempels wie auch in der zweckrationalen Beschränkung eines Gefängnisses finden kann. In beiden Fällen inszeniert Horst Gläser ein Stück Freiheit.

Auch die Kunst selbst ist Verführung. Es geht Gläser darum, das Verführungspotential nicht zu negieren, sondern zu verstärken. Dazu gehört Übertreibung, der Mut zum „Zuviel“ und der Fülle, zum Überziehen und Überzeichnen. Ein durchaus riskantes Unterfangen. Denn es heißt auch, dass sich das Werk darin nicht erschöpfen darf, sich nur auf der Ebene des Schönen, des Profanen und des Klischees zu bewegen, im bloßen Kitsch. Vielmehr gibt es weitere, tiefergehende Ebenen. So kann sich, im Idealfall, ein gedankliches und assoziatives Abschweifen einstellen. Die gesteuerte Wahrnehmung wird ungesteuert, weitere Sphären der Phantasie eröffnen sich. Die Wahrnehmung verselbständigt sich und wird selbst zu einem zweckfreien Spiel.

Thematisch geht es nicht um die Banalität des Alltags, sondern um das Ganze und das Große: Kuppel und Kosmos, Himmel und Sonne, Feuer und Wasser, Erde und Luft, Schönheit und Liebe, Tag und Nacht, Chaos und Ordnung, Wärme und Kälte, Oben und Unten. Formal zeigt sich das als Welle und Ornament, als Linie und

Fläche, mitunter auch als mehr oder weniger identifizierbare Figur (menschliche Wesen, Pflanzen, Tiere, Mischwesen) oder als nobilitierter Gegenstand (Vase, Kronleuchter, Reagenzglas). Auch das gewählte Material erhebt das Werk zur Inszenierung: Gold, Mosaik, Wasser und Licht neben Malerei, plastische Materialien wie polierter Edelstahl, Aluminium und Glas. Alles ist auf Nobilitierung angelegt. So wenig Horst Gläsker Angst vor dem Ornament hat, so wenig hat er Angst vor der Schönheit – auch wenn es mitunter ins Pathos geht. Alles steht im Dienst eines umfassenden künstlerischen Ideals.

Für seine architektonischen Projekte hat Horst Gläsker Modelle gefertigt. Ist es berechtigt, die Modelle selbst als Werk zu betrachten und nicht nur als schnelle Skizze, als spontanen Gedanken, der noch seiner Ausführung harrt? Ist die Präsentation der Modelle in einer Ausstellung auf Sockeln mit entsprechender Beschriftung nur eine Notlösung, weil man die originalen Werke aufgrund ihrer Ortsgebundenheit nicht unmittelbar vor Augen führen kann? Oder erheben die Modelle ihren Anspruch auf Eigenständigkeit zu Recht?

Modelle dienen der Vergewisserung. Und sie sind, wie der Begriff schon sagt, Modelle für etwas anderes, noch zu realisierendes. Insofern sind sie Provisorien. Aber weil Modelle noch nicht fertig sind, können sie eine eigene ästhetische Kraft entfalten. Man muss sich etwas hinzudenken. Und genau das ist es, was ein Kunstwerk ausmacht: die Möglichkeit, zu dem materiell und visuell Gegebenen weitere Ebenen assoziativ zu entdecken. Die Ansammlung von Modellen in einer Ausstellung ist auch eine Zusammenfassung. Sie zeigt eine Ganzheit über die Zeit hinweg. Sie zeigt auch ein Œuvre jenseits einer fotografischen oder technischen Dokumentation. Insofern ist die Frage der Realisierung unter diesem Gesichtspunkt fast nebensächlich. Dass es mehr gibt als eine rigoros ästhetische „Form der Zweckmäßigkeit“, hat Immanuel Kant in seiner *Kritik der praktischen Vernunft* von 1788 deutlich gemacht, indem er das Gefühl, er nennt es „Gemüth“, betont. Er spricht vom „bestirnten Himmel über mir“ und dem „moralischen Gesetz in mir.“ In beiden zeigt sich „das Bewusstsein meiner Existenz“.⁵ Horst Gläsker zeigt uns den „bestirnten Himmel“, indem er ihn gültig ins Bild setzt.

ANMERKUNGEN

- 1

Adolf Loos – Sämtliche Schriften 1897-1930
1962: herold druck- und verlagsgesellschaft
m. b. h. – wien VIII– münchen
- 2

Wikipedia-Eintrag Form follows function
abgerufen am 27.07.2024:
„Es ist das Gesetz aller organischen und
anorganischen, aller physischen und
metaphysischen, aller menschlichen und
übermenschlichen Dinge, aller echten
Manifestationen des Kopfes, des Herzens
und der Seele, dass das Leben in seinem
Ausdruck erkennbar ist, dass die Form immer
der Funktion folgt.“ aus Sullivans Aufsatz:
„The tall office building artistically conside-
red“, veröffentlicht 1896,[2] in dem er den
Ausspruch seines Partners Dankmar Adler
zitiert, der ihn seinerseits sinngemäß
von Henri Labrouste übernommen hatte.
- 3

Wolfdietrich Rasch (1967): Fläche, Welle,
Ornament – Zur Deutung der nachimpres-
sionistischen Malerei und des Jugendstils.
In: Zur deutschen Literatur seit der Jahrhun-
dertwende: J. B. Metzler, Stuttgart.
- 4

Immanuel Kant hat diese Formel 1790 in
seiner Kritik der Urteilskraft formuliert.
Z. B. Immanuel Kant:: Kritik der Urteilskraft,
suhrkamp taschenbuch wissenschaft 57,
1977 (2. Auflage), S. 143: „... daß das Schöne,
dessen Beurteilung eine bloß formale
Zweckmäßigkeit, d. i. eine Zweckmäßigkeit
ohne Zweck, zum Grund hat...“.
- 5

Immanuel Kant: Kritik der praktischen Ver-
nunft, Riga 1788, hier Kapitel 34, „Beschluß“.
Siehe dazu auch das sehr schöne Buch zur
Ausstellung in der Bundeskunsthalle: Im-
manuel Kant und die offenen Fragen – Eine
Bilderreise von Antje Herzog und Thomas
Ebers, Wienand Verlag, 2023.



„Triviale Teppiche- und Tapetenmuster sind der Ausgangspunkt für Horst Gläskers großformatige Bilder. Gegenüber amerikanischer Pattern painting mit ihren Ornamentmalereien wird das Muster durch den Akt des Nach- und Übermalens beinahe konzeptualistisch als Selbsterfahrung aufbereitet. Mehr noch: Gläsker kämpft gegen das Muster und damit das Klischee an, bricht daraus aus oder transportiert das Thema in andere Farben und Muster weiter(...) Trivialität wird also durch den Malprozess nicht affirmiert, sondern unterlaufen und das Ornament in eine Bedeutungsebene zurückgeführt, die der ursprünglichen analog ist“

VEIT LOERS IM KATALOG „TRIVIAL EIN SIGNAL“, ERSCHEINEN ZUR GLEICHNAMIGEN AUSSTELLUNG IM MUSEUM LEERER BEUTEL, STÄDTISCHE GALERIE REGENSBURG, 1982

1980 Kölner Raum

Temporäre Rauminstallation und „Tierzeichen-Teppich“
Raum: Öl- und Lackfarbe auf Tapeten kaschiert,
Schleiernessel, 3 × 4,2 × 5,5 m
Teppich: Öl- und Lackfarbe auf Teppich, 3,2 × 2,2 m
Ausstellung „Malerei von Horst Gläsker“
Galerie Hajo Müller Köln



1983–1984 Welt-Liebes- Kuppel



Temporäre Rauminstallation
Ölfarbe auf Holz, Perlontfäden, 4 × 4,5 × 4,5 m,
Modell 1:10
Ausstellung „ILLEXIS, Schmantoff's Sägewohnheiten“
Galerie Eva Keppel Düsseldorf

Temporäre Rauminstallation mit Baldachin
Holzkonstruktion, Schleiernessel, 300 m Perlontfäden,
2,5 × 4,5 × 4,5 m, in 8 m Höhe installiert,
Ausstellung „Kunstlandschaft BRD“
NBK – Neuer Berliner Kunstverein



Aufbau und Deckenansicht im Neuen
Berliner Kunstverein 1984



„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 Gläskers, dialogisierenden Fabeltiere, ägyptischen Himmelsgöttinnen, springenden Stiere, aus denen das Repertoire des Malers hervorwächst. 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“

MANFRED SCHNECKENBURGER IN „VERFÜHRUNG DES RAUMS“, REGENSBURG 2006

„Welt-Liebes-Kuppel“ in der
Galerie Eva Keppel 1983





DIE WAND

Als ich zum ersten Mal davon hörte, eine Wand zu gestalten, unter dem Thema „Faust“ dachte ich, das geht gar nicht. Ich hatte bis dahin den *Faust* nie gelesen. Und jetzt, mit 36 Jahren, sollte ich ihn nicht nur lesen, sondern damit auch noch etwas machen. Je weiter ich in den Stoff hineindrang, umso größer, lebendiger und verrückter wurde die Welt um mich herum. Sirenen, Greife, Sphinxen und Chirone tauchten auf und vermischten sich mit Figuren aus meinen früheren Bildern. Sie lachten sich über die Welt und unsere Enge kaputt. Mir wurde immer klarer, dass ich keine Illustrationen oder nacherzählenden Bilder zum Text machen kann. Ich musste selber einen „neuen Faust“ schaffen. Die überklare Erkenntnis: „Am farbigen Abglanz haben wir das Leben“; ins Sonnenlicht können wir nicht schauen, unsere Augen sind dafür nicht gemacht. Aber mit Hilfe des Lichtes, der Sonne, können wir alles Lebendige sehen, „haben wir das Leben“, einfach fantastisch. Schon die Azteken und Ägypter haben das gewusst und die Sonne verehrt.

Einmal überkam mich beim Lesen im Freien die Müdigkeit. Ich wollte etwas ins Buch legen, da fiel mir ein Blatt ins Buch, ein Ginkgo-Blatt. Ich saß unter einem Ginkgo-Baum, ohne es vorher bemerkt zu haben. Da ich als Kind Blätter von Bäumen gesammelt und gepresst habe und viele Arten kannte, wusste ich, dass er ein seltener Baum ist, der aus Urzeiten überlebt hat. Und nun dieses Blatt von oben, Faust hier unten, die Sonne wiederentdeckt, nahm ich das Ginkgo-Blatt als ein Zeichen des immer wieder kehrenden Lebens.

HORST GLÄSKER 1984

DER BRUNNEN

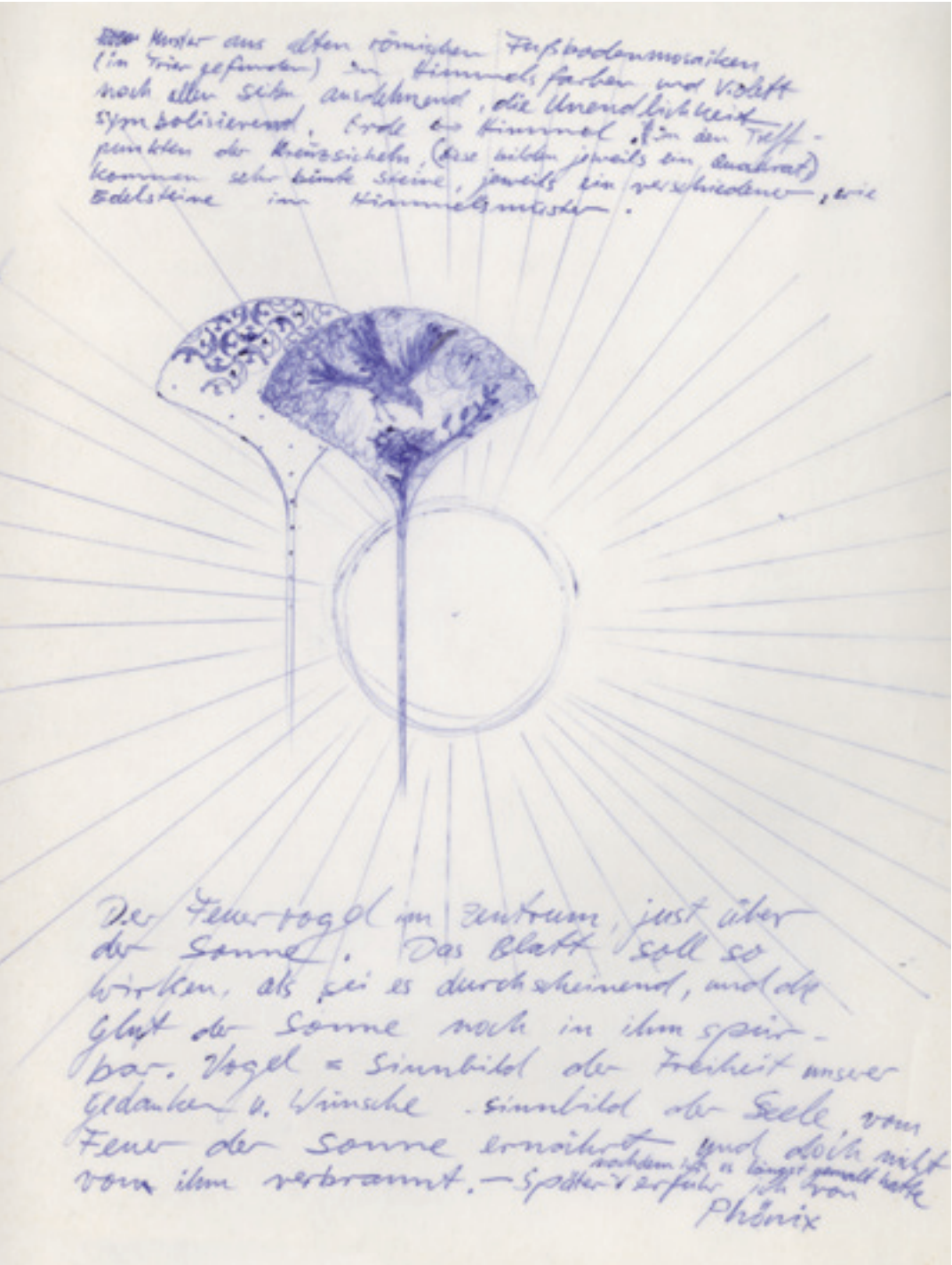
Der Brunnen, eigentlich ist es eine Wasserlache, eine Pfütze, so wie sie auf Wegen nach warmen Sommerregen in Wagenspuren zurückbleibt. Am Rande dieser Pfütze kniest du nieder und entdeckst, dass es ein „Loch“ im Erdboden ist, und darin ist der Himmel mit all seinen Wolkenlandschaften und seiner Unendlichkeit. Die Sonne gibt dem Himmelgebirge Plastizität und Fülle, und die Spiegelung im Wasser seine unergründliche Tiefe – Himmelsgewässer. Du schwebst hinein. Thales und Nereus, Doriden, Nereiden und Hippokampen tauchen auf und fliegen unter, bis Poseidon mit seinem Dreizack wieder für Ruhe sorgt. Und die tiefstehende Sonne scheint wie Feuer im himmlischen Gewässer zu brodeln.

HORST GLÄSKER 1985

1984–1988
Faust

Wandmosaik „Am farbigen Abglanz haben wir das Leben“ und
Brunnengestaltung „Himmelsgewässer“
Venezianische Glassmalte, Mosaik 5,1 × 10,7 m, Brunnen 3,4 × 9,6 m, Modell 1:10
Zentrale Halle der Landeszentralbank Frankfurt am Main,
heute: Sitz der Deutschen Bundesbank, Hauptverwaltung Hessen
Architekten: PAS – Albrecht, Jourdan, Müller und Berghof, Landes, Rang

Entwurfszeichnung zweier Ginkgo-Blätter
mit Phönix und römischem Bodenmosaik
und die Umsetzung im Mosaik (rechts)







Horst Gläser malt den Entwurf in Originalgröße auf Nessel



Die Mosaizisten Lino und Stefania Linossi und Horst Gläser (auf der Leiter) vergleichen das seitenverkehrt gelegte Wandmosaik mit dem 1:1-Entwurf an der Wand

Ginkgo-Blatt mit Homunculus

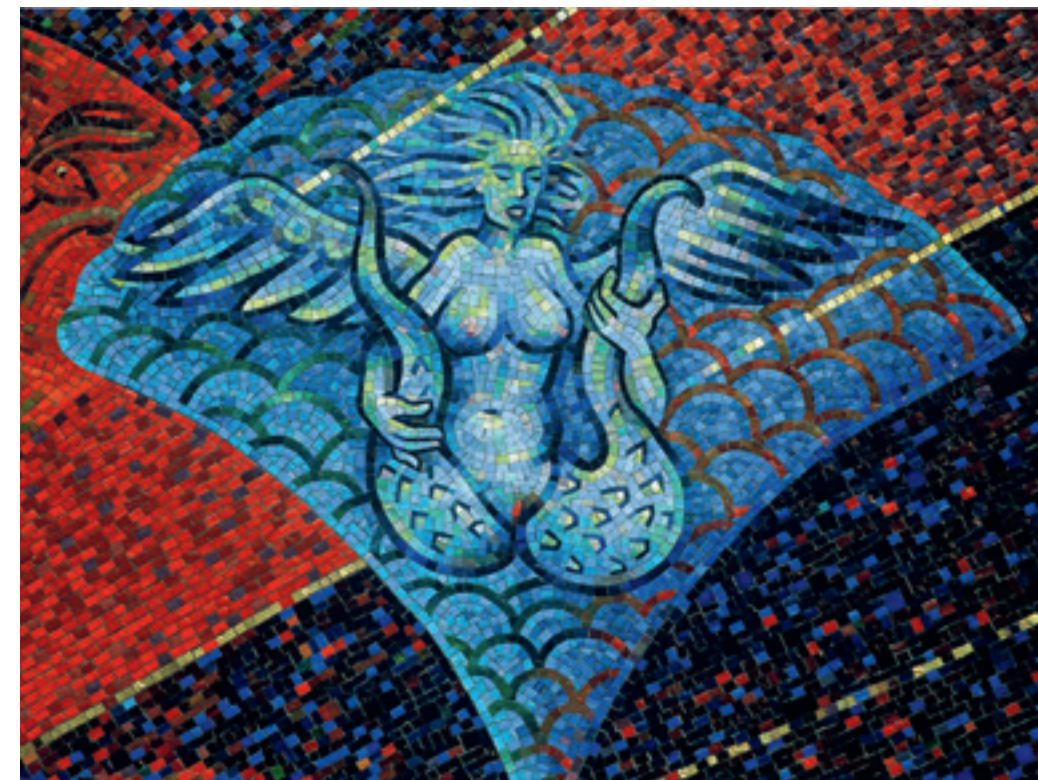






Ginkgo-Blatt mit Sirene

Ginkgo-Blatt mit Nereide



Ginkgo-Blatt mit Nympe



Ginkgo-Blätter mit Zitterblatt,
Vogeltapete, asiatischem Lampion
und Kormoranen



Ginkgo-Blatt mit Labsal



Präsentation der 1:1 Entwürfe für die Wand- und
Brunnengestaltung in der ehemaligen Montagehalle
der Schwitzke-Werke in Düsseldorf

„Himmelsgewässer“ in der zentralen Halle der
Landeszentralbank Frankfurt am Main





1. Thymus (in der Mitte)
 2. Thymus (in der Mitte)
 3. Thymus (in der Mitte)
 4. Thymus (in der Mitte)
 5. Thymus (in der Mitte)
 6. Thymus (in der Mitte)
 7. Thymus (in der Mitte)
 8. Thymus (in der Mitte)
 9. Thymus (in der Mitte)
 10. Thymus (in der Mitte)

Die Himmelstempel
steht auf dem
Grund Flossung

Chiron, Sohn des Kronos,
zieht sich eine Nymphe an und
wird bündel. obertricks an
mit einer Sings an

Die Hypophyse (Hirnanlage)
eine Nervenzelle (Glia des Nervens)
verläuft sich in (Hirnanlage)

Der Greif als Hüter
 der Schätze
 Ursprungs göttin (Fruchtbarkeitsgöttin)
 und schiebt den
 das Männliche, die Nacht
 Stoßröhren (die See)

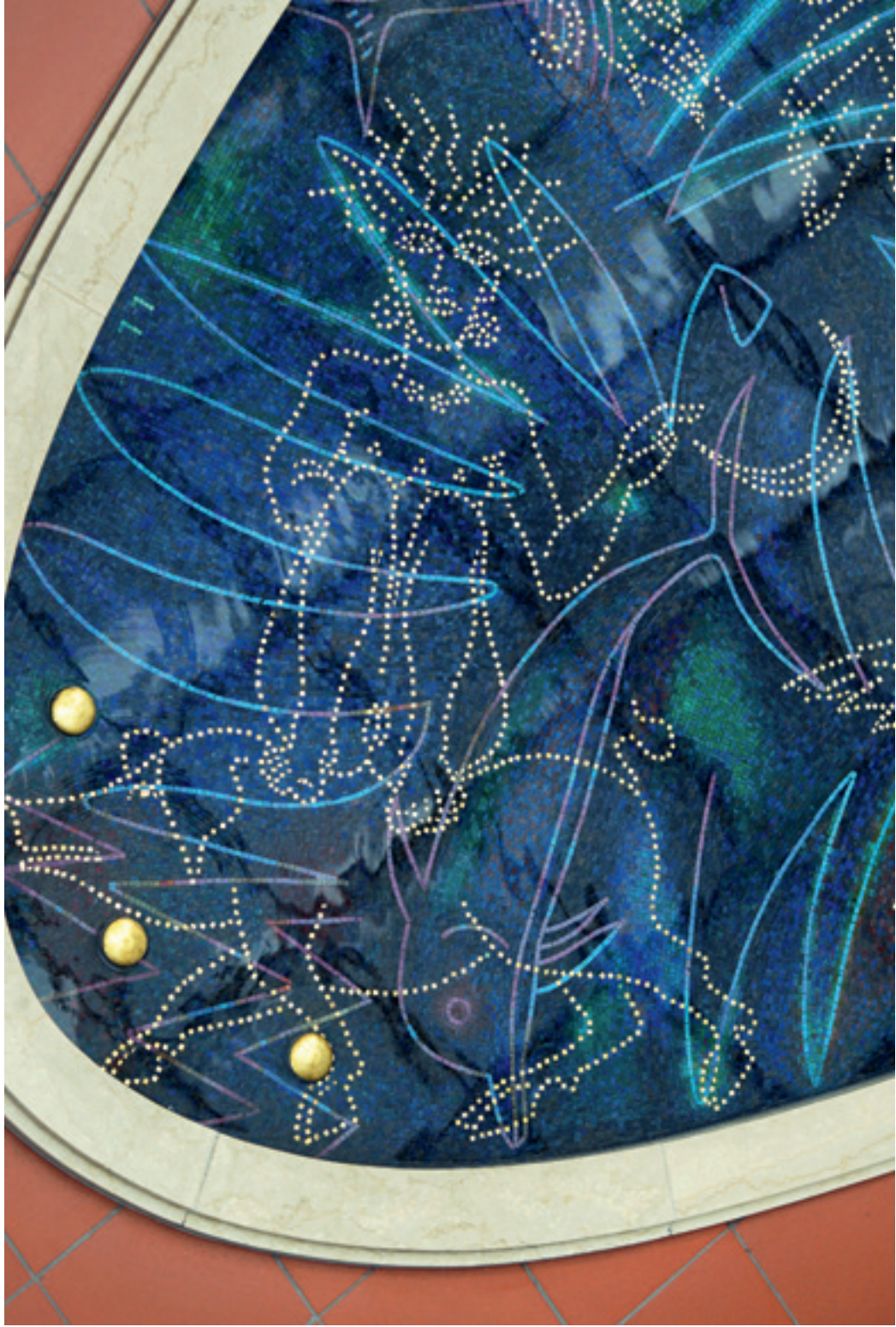
Das Schiff die germanische
 Schwein (Symbol der Sonne)
 Die Rindvieh steht für
 das Männliche und mit seinen
 Stoßröhren (die See)

Das Schiff die germanische
 Schwein (Symbol der Sonne)
 Die Rindvieh steht für
 das Männliche und mit seinen
 Stoßröhren (die See)

Lebe und der Schwarm (Zeus),
bei deren Begegnung Heland
gezeugt wird...

Die Sirene, die
mit Chiron
poussiert

Der Widderfisch als Symbol
für die Zugehörigkeit von
Wasser und Land von
Aktivität und Besinnung



„Baubo“ im „Himmelsgewässer“



Manfred Schneckenburger

Sonne, Abglanz und Hybriden

„MEIN NEUER FAUST“

Goethes *Faust* und das Bankgeschäft? Man möchte annehmen, dass ein Brückenschlag sich an der kaiserlichen Pfalz im Zweiten Teil, erster 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 greifbaren Gegenwert 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

Fausts 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 ausziselieren 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 Wider-

schein 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 Abglanz 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. Gläser 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 Gläser zugrunde.

Goethes „Farbenlehre“ entzündet sich am Widerstand gegen das physikalisch-optische Verständnis der Farbe bei dem großen englischen Naturwissenschaftler Isaak 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 Blatinnen 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 projiziert, reist 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 untersucht aus nächster Nähe Zusammenhalt, Aufbau und Oberfläche der Steinchen. Dabei lernt er auch

die alte Mosaizistenweisheit kennen, dass die Fugen genau so wichtig sind 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 Gläsker malt nun die ganze farbige Komposition in Originalgröße auf Nesseltuch, alles in allem 5,2 Meter × 10,7 Meter. 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. Gläsker 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 Glassmalti zusammen, jedes 1,5 × 1,5 Zentimeter 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 Umrisse 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, auf das 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 in ihre Seitenkanten nach außen, damit nur die ungetrübten Bruchkanten in ihren reinen Binnenfarben zu sehen sind. Etwa 10 Prozent tragen 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

Gläsker 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 Gläsker, 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. Gläskers 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 Gläsker 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 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 Rispfen, Stengel, Zweige mit Blattgespinsten. „Naturgewebe, im gesamten *Faust* zu finden“, kommentiert Gläser. Aber er fügt auch von sich aus Szenen dazu, wie zum Beispiel 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 – wörtlichen – Vordergrund, eine „Pfütze (...)“, 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 einen 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 besonnener „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 „Höllenrachen“? Spürt Gläser, dass die Handlung nicht nur an Sonnentagen, sondern auch in einer dämmrigen, nächtigen Gegenwart 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.“¹¹ 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 Gläser 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 Zeichnung ergibt sich eine Choreografie präzise umgrenzter, weitläufig kurvender oder eng ausziselierter Form- und Linienstrudel. Ihre gefrorene Dynamik erprobt Gläser 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 Ovalspitze 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 Fischeschwanz 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. Gläser spinnt den Faden von Goethes bildungsdichter Klassischer Walpurgisnacht ebenso lustvoll wie sinnenstark fort.

VERÖFFENTLICHT 2014 FÜR DIE GRAFIK-MAPPE "AM FARBIGEN ABGLANZ HABEN WIR DAS LEBEN (GOETHE) – HORST GLÄSKER – WAND- UND BRUNNENMOSAIK – DEUTSCHE BUNDESBANK HAUPTVERWALTUNG IN HESSEN FRANKFURT AM MAIN"

ANMERKUNGEN:

- | | | | |
|---|--|----|--|
| 1 | Goethe, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, hg. von Erich Trunz, 5. Aufl. 1960, S. Vers 4893 f. | 6 | Für den Zusammenhang: Ernst Bloch, Leipziger Vorlesungen zur Geschichte der Philosophie 1950–56. Frankfurt 1985, S. 513 f. |
| 2 | s. Anm. 1, Vers 4725 f. | 8 | s. Anm. 1, Vers 4695. |
| 3 | Alle Zitate ohne Namensnennung stammen vom Künstler. | 9 | s. Anm. 1, S. 255. |
| 4 | s. Anm. 1, Vers 11, 301 ff. | 10 | s. Anm. 2, S. 66. |
| 5 | Umschlagvignette nach einer (verlorenen Zeichnung von Goethe, in: Beiträge zur Optik (1791). | 11 | s. Anm. 1, Vers 7856. |

Modell zu „Allegorien“ mit Lebensbaum



„Die schlanke hohe Säule ragt wie ein Obelisk aus mythischer Zeit in die Höhe. Um die Säule rankt sich, schräg von unten nach oben verlaufend, ein Malerei-Band mit allegorischen Darstellungen, die der Künstler in Erinnerung an das Bild *Die sieben Todsünden* von Hieronymus Bosch behandelt.“

In vermeintlicher Heiterkeit der Figuren und Farben greift der Künstler die Geschichte von den Tugenden und Lastern der Menschheit auf. Wahrscheinlich werden es nicht nur die „Todsünden“ sein, die hier zur Darstellung kommen, sondern auch ein „Garten der Lüste“, der bei Horst Gläsker eher als „Garten Eden“ interpretiert wird.“

GALERISTIN ELKE ZIMMER IN DER BROSCHÜRE KUNSTKONZEPTE – HORST GLÄSKER 1994

1987 Allegorien

Säulengestaltung im Treppenhaus
(nicht realisiert),
Modell: 1:30
Neubau der Staatsanwaltschaft Fulda

Säulenentwürfe





1988–1990
Sphären

Drei Wandgestaltungen (1. Preis im Wettbewerb)

„Tor der vier Elemente“ im Mitarbeiterrestaurant
Spachtelfresco, 5,36 × 3,22 × 3,22 m

„Sphären“ im Sitzungssaal
Spachtelfresco mit venezianischen Goldsmalten, 5,3 × 27 m

„Tutti i Colori“ im Foyer
Ölfarbe auf Leinwand auf Holz, 2,5 × 16 m
Posttechnisches Zentralamt Darmstadt (PTZ)
Architekten: Hochbaureferat der Oberpostdirektion
Frankfurt am Main, Otto Vogel, Horst Debelius,
Wolfgang Last und Karl Heinz Breckemeier
(Gesamtmodell 1:50)

Der 1949 in Herford geborene Horst Gläsker gehört zu jener jungen Generation von Düsseldorfer Künstlern, die sich um 1980 gegen den formalen Purismus und gegen die vernunftbetonte Abstraktheit der modernen Kunst auflehnten und wieder nach dem Phantastischen und Erzählerischen im Ausdruck des Kunstwerkes suchten. Im Unterschied zu den sogenannten „Jungen Wilden“, in deren Umkreis auch Gläsker seine Individualität entwickelte, wandte er sich nicht aktuellen Großstadtmotiven zu, sondern er richtete seinen Blick auf eine vergangene zauberhafte, geheimnisvolle und sinnesfrohe Fabelwelt. Begabt mit einem überquellenden Talent für heiter-irisierende, leuchtend-suggestive Farbgestaltungen sowie für das Dekorative und Ornamentale, schuf sich Gläsker sein eigenes unverwechselbares stilistisches Vokabular, mit dem er bald bekannt und anerkannt wurde. Die Themen, mit denen sich Gläsker beschäftigt, sind inspiriert von archaischen Naturmythen, von astrologischen und kosmologischen Geheimlehren, von kultischen Mysterien und von uralten magischen Zauberritualen.

DAS TOR DER VIER URELEMENTE

Auch in seinen malerischen Wandgestaltungen in der Kantine ist Gläsker diesem Themenkreis und seiner typischen Palette treu geblieben: Das „Tor der vier Urelemente – Feuer, Erde, Wasser, Luft“ ist hierfür ein anschauliches Beispiel. Gläsker verwandelte einen technisch bedingten Pfeiler in ein symbolhaltiges, farbenprächtiges Monument. Jede der Seiten des Pfeilers, der wie ein architektonischer Kubus im Raum steht, ist einem Element zugeordnet, wobei Gläsker in einer subtilen koloristischen Manier in Spachtelputztechnik die einzelnen Elemente farbsymbolisch charakterisierte. In zarter Ritzzeichnung oder – wie bei der Sonne – in zeichenhafter Form integrierte er sodann figurative Motive, die jeweils das Feuer, die Erde, das Wasser und die Luft metaphorisch versinnbildlichen.

SPHÄREN

In der Arbeit „Sphären“, die er ebenfalls in Spachtelputztechnik auf der großen Wand des Veranstaltungssaales ausführte, gelang ihm ein eindrucksvolles Gleichnis für die kosmische Unendlichkeit und für galaktische Visionen. Regelmäßig in die Wand applizierte Goldmosaikkacheln verleihen diesem Gemälde eine feierliche Gestimmtheit.

TUTTI I COLORI

Das große Leinwandbild, das die Wand im Foyer vor dem Vortragssaal flächendeckend füllt, ist dagegen ein heiteres, ausgelassenes Fest der Farben. „Tutti i colori“ nannte Horst Gläsker dieses Werk, das wie ein Feuerwerk bzw. wie ein Tanz fröhlich bunter Koblode wirkt.

KLAUS WOLBERT IN „BILDER UND SKULPTUREN - KUNST FÜR EIN NEUES HAUS“,
HERAUSGEGEBEN VOM POSTTECHNISCHEN ZENTRALAMT DARMSTADT, 1990



Spachtelfresco „Sphären“ im Sitzungssaal



Entwurfszeichnung (1:10) mit Farbverteilung zu „Sphären“

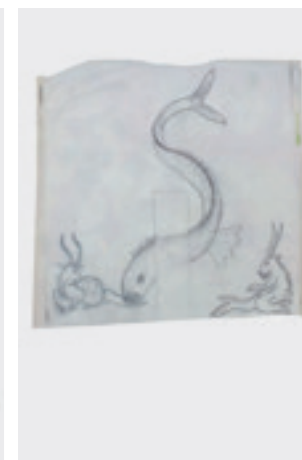
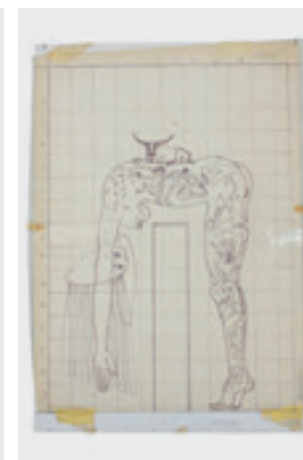




Wandbild „Tutti i Colori“ im Foyer



Modell (1:10) zum „Tor der 4 Elemente“







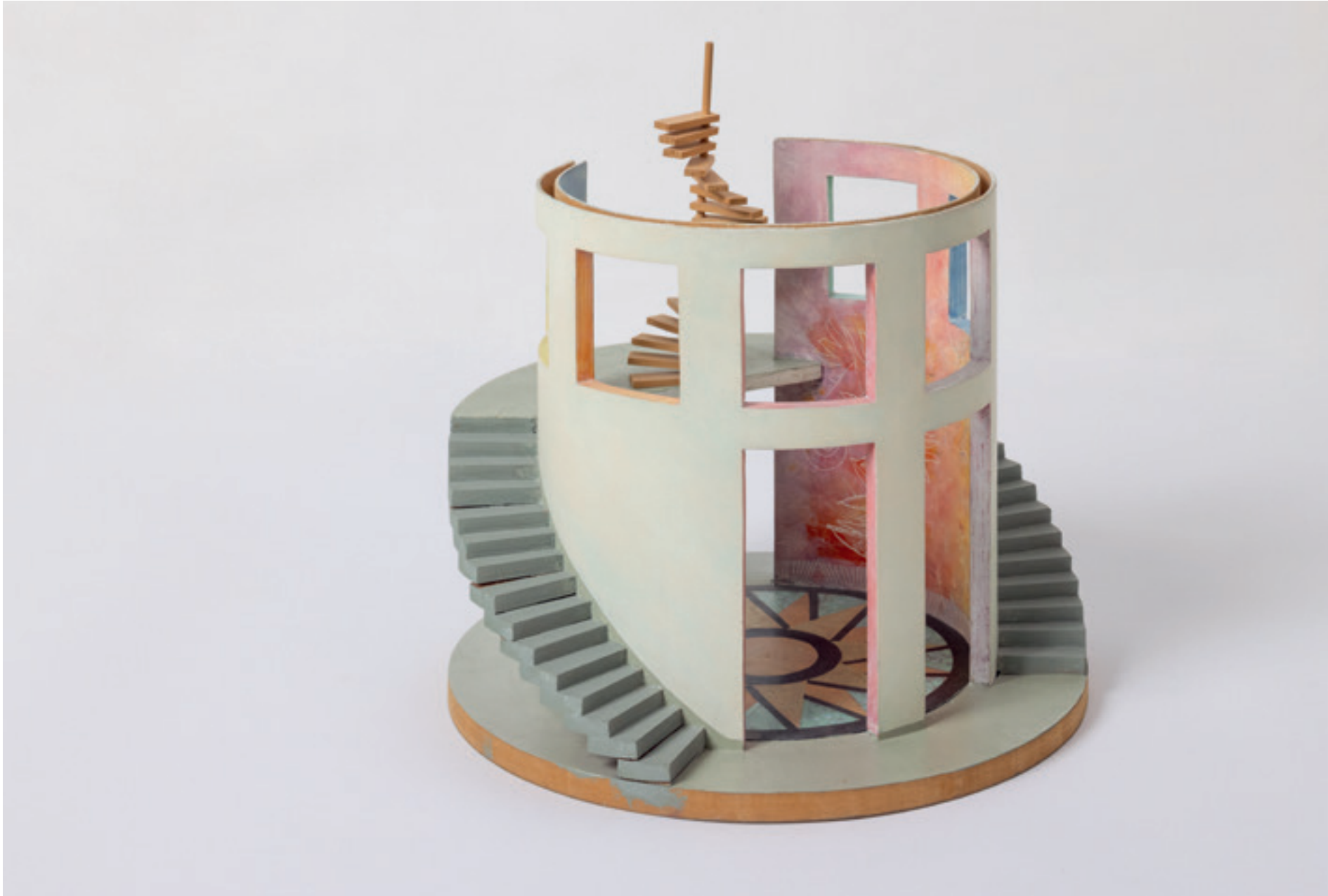
Sirenen, Faune, Wasserschlangen, Hippocampus, Widderfisch, dreiarmiger Gnom, Chiron mit Flossen, Nymphen und Schrate tauchen auf und fliegen unter – im Brunnen vor dem Bremer Rathaus.

HORST GLÄSKER



1989 Exotische Welten

Brunnengestaltung (nicht realisiert)
Venezianische Glassmalten, 9 m Durchmesser,
Modell 1:10
Marktplatz vor dem Rathaus in Bremen



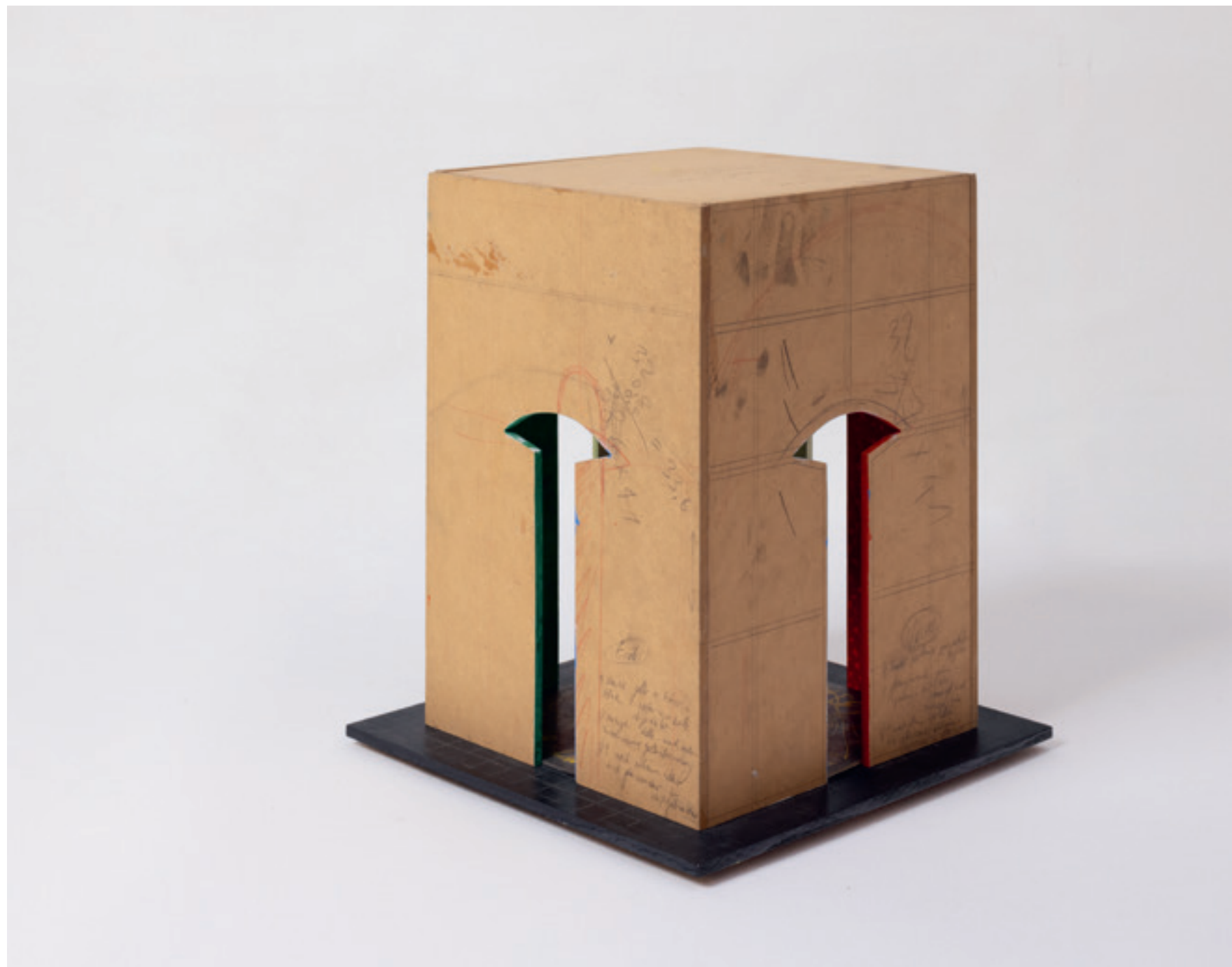
1990 Turm im Turm

Boden- und Wandgestaltung „Psyche und Freunde“
(nicht realisiert)
Modell 1:30
Innenraum des Schlossturms im Fortbildungszentrum
der Westdeutschen Landesbank, Schloss Krickenbeck
Architekt: Uwe Klasing, LRK Düsseldorf



1992
Mythos

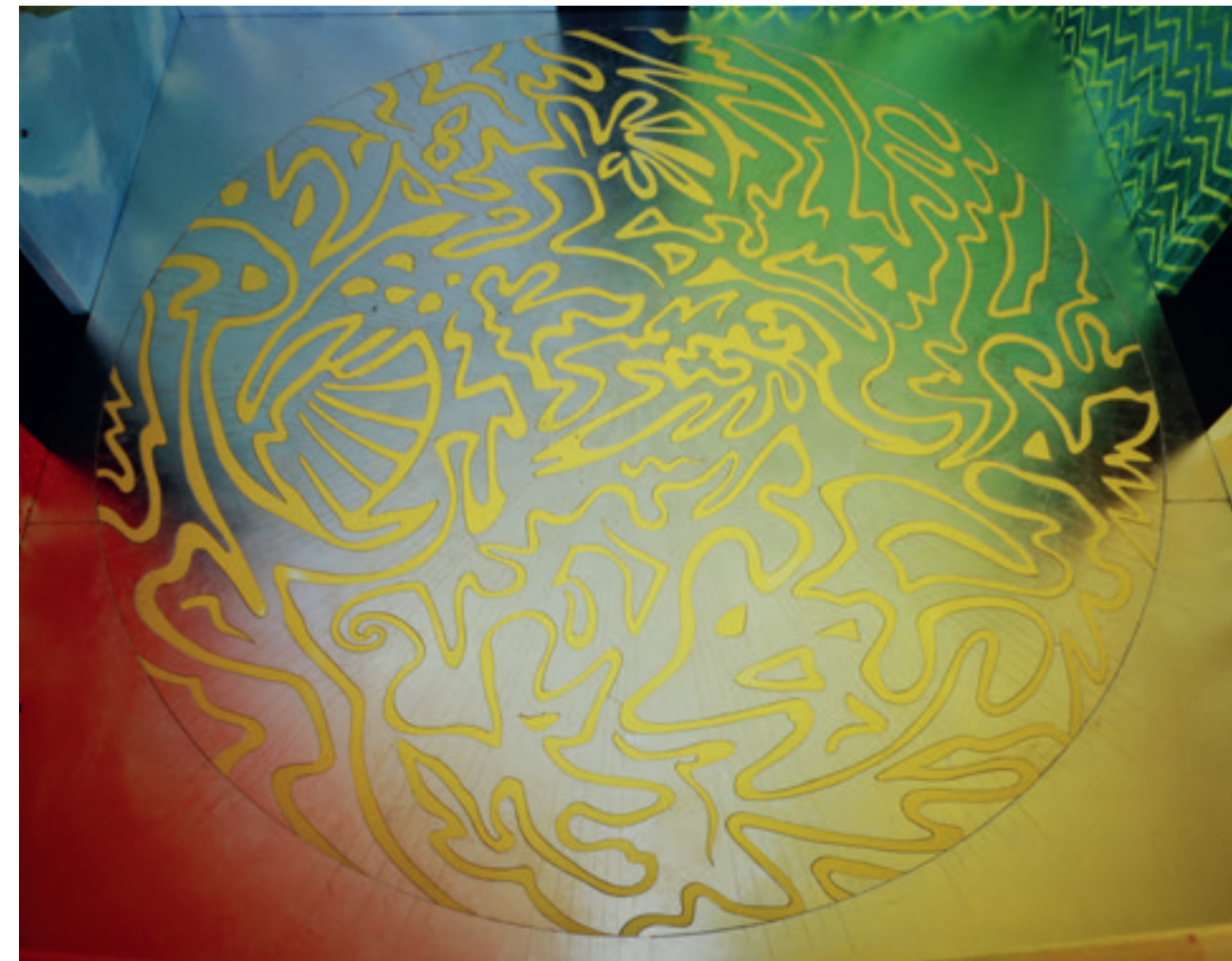
„Pavillon der vier Elemente“
Holzbau, Acryl-, Kasein- und Lackfarbe, Leinwand, Blattgold, Blattsilber,
Schraubzwinge und Halogenleuchten, 4,10 × 3,33 × 3,33 m, Modell 1:10
Ausstellung der Ruhrfestspiele „Cowboys and Indians“
Kunsthalle Recklinghausen





Deckenansicht im
„Pavillon der vier Elemente“

Bodenansicht im „Pavillon der vier Elemente“





Hans-Jürgen Schwalm

Magie und Vergemeinschaftungszauber

Für die Ausstellung der Ruhrfestspiele taucht Horst Gläsker eine Etage der Kunsthalle Recklinghausen in ein magisches blaues Licht, das den Raum entwirklicht, ihn transzendiert. Denn es überspielt seine Begrenzungen und gibt als Farbe von Himmel und Meer eine Ahnung des Unendlichen. Im Zentrum eines Kreises aus neun gehörnten Scharanen, farbenfroh beschworene menschlich-tierische Mischwesen, erhebt sich auf quadratischem Grundriß ein kubischer Pavillon, dessen Wände mittig durch schmale, in einem Kreissegment auslaufende Schlitze geöffnet sind. Mit ihnen ist der Bau auf das Koordinatenkreuz der vier Himmelsrichtungen gesetzt. Außen roh und ungestaltet belassen, um so sein handwerkliches Gebautsein zu demonstrieren, offenbart er dem Näherkommenden sein üppig ausgestaltetes Innen. Auf ein in Blattsilber und Gelb gearbeitetes, rundes Bodenmosaik, für Gläsker Sonnenscheibe und Weltenlabyrinth in einem, antwortet ein reich bebildertes Kuppelgewölbe. Hier sind heiter-bewegte Darstellungen der vier Elemente mit ihren Symbolen und Assistenzfiguren zu einem Halbrund gespannt, dessen Scheitel die Figurine des kosmischen Atems markiert: Schließlich ist er das belebende und beseelende Prinzip jedes Weltentwurfs. Gläskers Bildfindungen schöpfen aus einem Symbolfundus, in dem eigen- und fremdkulturelle Bedingtheiten, individuelle und kollektive Vorstellungen, Subjektives und Objektives spannungsvoll zu einem neuen, übergreifenden Ganzen verwoben werden. Dabei ist es ein ebenso intuitives wie bewußtes, immer aber ein fröhlich-theatralisches Eintauchen in die (Sinn-) Bilderwelten „tief vergangener Kulturen“, die für Gläsker auch heute noch die materielle Welt auf ihren Seinsgrund hin transparent werden lassen. So sieht er den Kreis als das universelle Symbol des Ewigen und Vollkommenen, einer gottgeordneten Welt, das Quadrat als ein Sinnbild der Erde und ein Hinweis auf die weltendliche Ganzheit, die Farbe Blau als Ausdruck einer das Leben ursächlich prägenden Spiritualität und scheint sich im Bild des Labyrinths die zyklische Entfaltung des Daseins zu spiegeln.

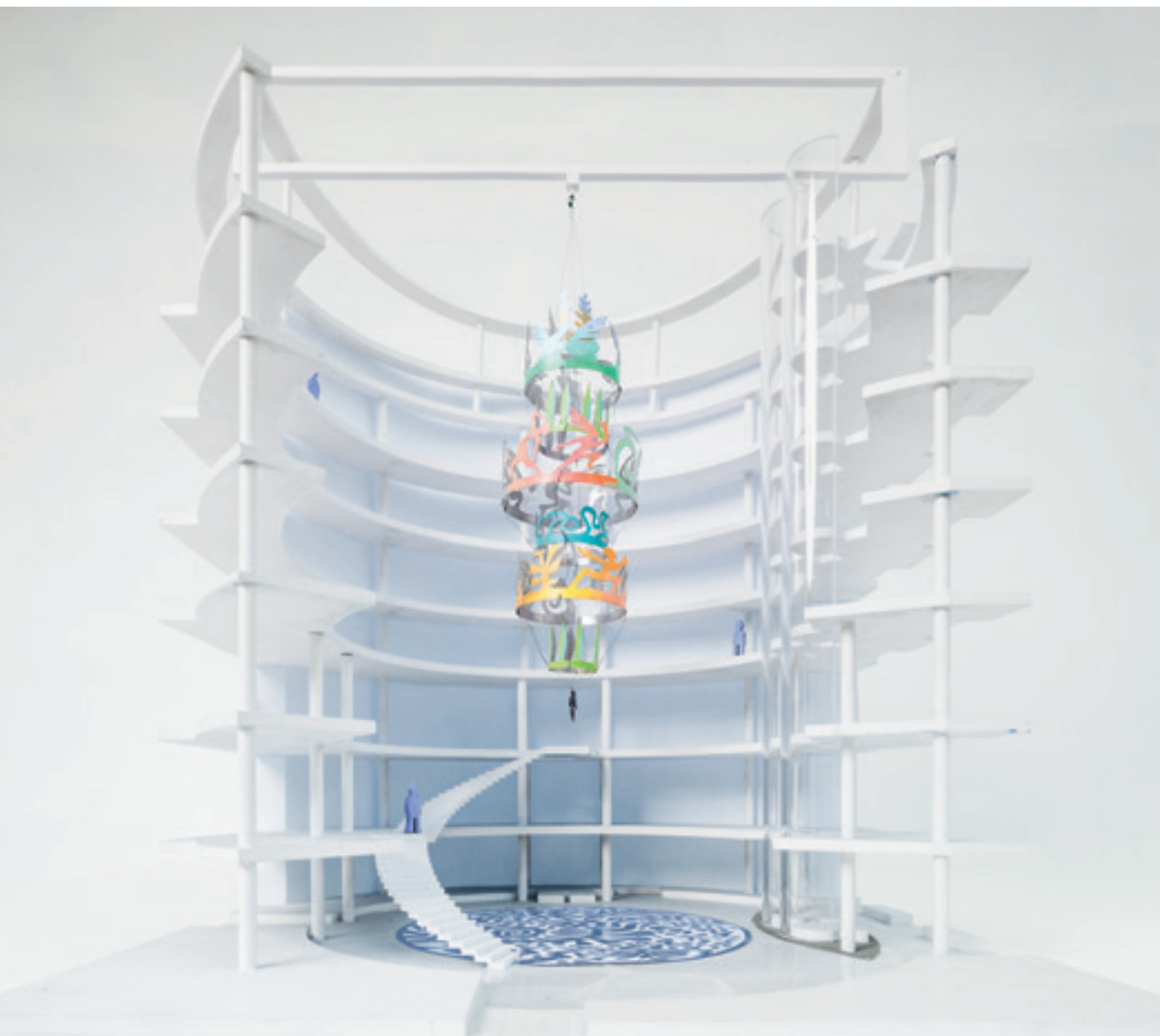
Horst Gläsker betreibt eine beinahe kultische Überhöhung seiner Inszenierung. Denn er reizt den mythischen Sinngehalt überlieferter Bilder und Bildzeichen aus, ihre unter zivilisatorischen Verschüttungen verlorengegangene rituelle Symbolmacht. Für ihn drückt sich darin eine in der Hektik moderner Industriegesellschaften veräußerlichte und mechanisierte, immer aber vermarktbare kulturelle

Ganzheitserfahrung aus. Sie bildet eine Art Bodensatz der Menschheitsgeschichte und ist gleichzeitig der Anlaß einer gegenwartsbegründeten Utopie. In Allem aber läßt Horst Gläsker seine Phantasie frei spielen. Er versteht sich als Erwecker und Entdecker, als einen umpolenden Kombinator, der neue und ungewohnte Beziehungen zwischen den Bildvorstellungen verschiedener Kulturen herstellt. Erinnerung und Imagination, die schöpferische, intuitive Auseinandersetzung mit überlieferten Ideen und Motiven, in die sich Erfindungsgabe und eigene Bildvisionen hineinprojizieren, bestimmen seine künstlerische Praxis. Ein als ursprünglich und wesentlich begriffenes Erfahrungs-, das heißt Energiepotential ist so kulturübergreifend „funktionalisiert“ und für die eigene Gegenwart fruchtbar gemacht. Mit der Recklinghäuser Installation läßt Gläsker einen „Ort universeller Abschattung“ entstehen, der die flüchtigen Bilder des individuellen Erlebens in einer mythisch zu nennenden Form kollektiver Wirklichkeit auffängt, sie miteinander verflcht und damit bedeutend stabilisiert. Seine meditative, magische Atmosphäre kristallisiert eine allgemeine geistige Vitalität, einen – im Sinne des Wortes – verbindlichen spirituellen Konsens aus.

So entfaltet der Raum einen quasi-kultischen „Vergemeinschaftungszauber“, „Verbrüderung“ wird unter magische Garantie gestellt. Bezogen auf das Ausstellungsthema ist Gläskers Arbeit weder indianisch noch europäisch zu deuten, und doch ist sie beides. Die von Künstlern schon Ende des 19. Jahrhunderts so nachhaltig aufgeworfenen Fragen „Wer sind wir? Woher kommen wir? Wohin gehen wir?“ verlangen heute eine Grenzen überschreitende Verantwortungsgemeinschaft Aller. Sie hat die tiefe Bezo-genheit der Kulturen anzuerkennen, ohne ihr Anderssein einschmelzen zu wollen: „Sich im Fremden und das Fremde in sich aufzuklären, das Fremde im Bild oder in der Schrift versuchsweise ganzheitlich, komplex und heterogen zu organisieren, sich und die Ästhetik der Zeichen in dieser Organisation zu Teilen zu verwirklichen und sich wieder zurückzunehmen um sich im Fremden aufzuklären.“ (Hans-Jürgen Heinrichs). Gemäß seiner These, dass „Indianersein keine Frage der Hautfarbe ist“, sondern eine Geistes- und Lebenshaltung markiert, sucht Horst Gläsker die vorsichtige und vergleichende Anverwandlung. Er belebt eine Bildsprache, in der sich ganz elementare Erfahrungen des Menschen niedergeschlagen haben, und die noch immer zwischen denen, die sie benutzen, eine innere kraftgeladene Verbindung schaffen. Für Gläsker waren die Europäer eigentlich unfähig, Amerika wirklich zu entdecken, es aus sich heraus zu begreifen. Dann hätten sie nämlich eine Welt gesehen, die alle Möglichkeiten bot, das erfahrene Fremde, Andere, als Begrenztheit und Einseitigkeit im Eigenen zu reflektieren.

Heute sind Flucht und Völkerwanderung, Exil und Migration dabei, ein gleichberechtigtes Neben- und Miteinander der Kulturen, Religionen und Mythen zu etablieren. Angesichts dessen gewinnen Gläskers „wunderbare“ Räume Aktualität, nämlich als meditative Orte eines geistig-ideellen Erlebens, eines mythischen Denkens, das sich vielleicht – zu einer überindividuellen, überkulturellen Realität verwebt. Zumindest provoziert es die Diagnose sozialer Lebensformen, im Fremden und im Eigenen. Und es ist nicht zuletzt ein Ausgangspunkt, um eindimensionalen gesellschaftlichen Identifikationsmechanismen Widerstand entgegenzusetzen.

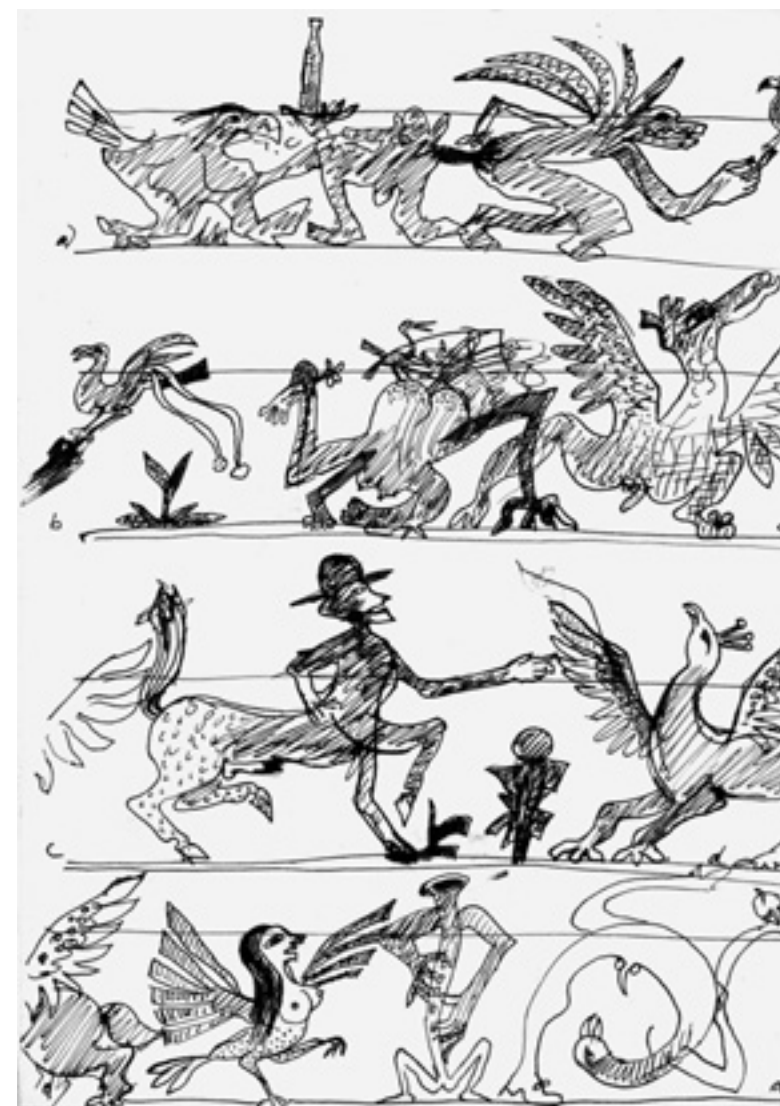
KATALOGTEXT ZUR AUSSTELLUNG „COWBOYS & INDIANS“ ZU DEN RUHRFESTSPIELEN 1992
KUNSTHALLE RECKLINGHAUSEN



1993 Reigen mit Chiron

Kronleuchter und Bodenmosaik (nicht realisiert)
Modell 1:50
Zentrale Kassenhalle der Stadtparkasse Köln
Architekten: HPP Düsseldorf

82





In meinen Entwürfen geht es mir darum, einen Raum zu schaffen, in dem sich die Kinder und Jugendlichen wohlfühlen. Als erste Idee kam mir ein Himmel voll herrlicher Gesichter. Gerade Kinder lieben das Fratzenschneiden über alles. Ich sehe die Gesichter als himmlische Wesen, Schutzgeister und Ahnen. Der Pavillon soll als Sonnenschutz dienen und als Ort zum Verweilen, Träumen, Lesen und Malen.

HORST GLÄSKER



1994 Faces

Pavillon der Faces (nicht realisiert)
Dachterrasse der Kinderklinik (Abt. Kinderonkologie)
der Medizinischen Einrichtungen der Universität Köln



1996 Tag und Nacht

Säulengestaltungen „Der Tag“ und „Die Nacht“
GFK-Säule mit Spachtelfresco, Blattgold, Granit,
12 m Höhe, 1,25 m Durchmesser, Modell 1:10
Neue Mitte CentrO Oberhausen
Architekten: RKW Rhode Kellermann Wawrowski, Düsseldorf

Das Ruhrgebiet war ein gigantisches Ballungszentrum für Kohleförderung und Stahlindustrie in West-Deutschland. Nach dem Niedergang dieser Schwerindustrie entstanden große Brachflächen und ein Strukturwandel fand statt. Eine Investorengruppe plante in Oberhausen auf dem Gelände eines ehemaligen Stahlwerks eines der größten Sanierungsprojekte Europas. Hier sollte eine Neue Mitte für Oberhausen entstehen, mit Einkaufszentrum, Promenade, Stadion, Tennis- und Gartenanlagen, Bahnhof und Musikarena. Die Architekten RKW Düsseldorf baten mich Entwürfe für die Lichthöfe der Einkaufspassage, den architektonischen Drehpunkten (Nodalpoints), und die Dome anzufertigen.

HORST GLÄSKER

„Ich sagte schon: der Aufwand der Ausführung ist, wie auch immer, groß. Um auf 12 Meter hohen Säulen oder einer 27 Meter breiten Wand Stuckmalerei aufzubringen, braucht es eine komplexe Logistik, um das kleine Modell, vielfach vergrößert, in die realen Maße zu übertragen. Ich erinnere mich wie Horst Gläsker im CentrO Oberhausen, vom Baulärm umtost, mit dem Megaphon auf einer hohen Leiter stand und den Helfern, Säulenabschnitt für Säulenabschnitt, Farbmischungen zu-brüllte. Er allein hatte den Überblick über das Ganze und konnte so die rechten Distanzen, Proportionen und Platzierungen beurteilen. Die ausführenden Hände befanden sich zu dicht an der Malerei, so dass sie keinerlei Übersicht über die Säulen hatten. Die hatte nur der Künstler-Autor und -Regisseur auf seiner Leiter, während direkt vor der Nase alles verschwamm. Erforderlich war so eine geradezu generalstabsmäßige Koordination.“

MANFRED SCHNECKENBURGER IN DER REDE ZUR ERÖFFNUNG DER AUSSTELLUNG
„HORST GLÄSKER, KUNST RAUM DIALOG“ IN DER ARCHITEKTENKAMMER NRW AM 1.2.2000



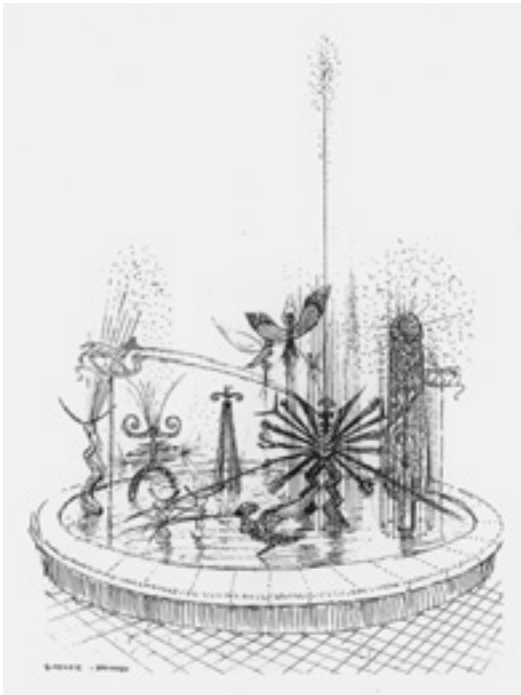
Modell für die Säule „Die Nacht“

Horst Gläsker mit Farbtabelle und Megaphon,
auf dem Gerüst Stuckateur Eduard Kneitz





Modelle zu weiteren Entwürfen
in den Nodalpoints





Gesamtgestaltung von zwei Andachtsräumen

Kapelle Frauen

Altarbild: Spachtelfresco und Blattgold, 2,40 × 8 m,
Altar und Ambo: Ahorn und Eiche,
Boden: Bitumen beschichtet,
Halogenleuchten, Modell 1:10

Kapelle Männer

Altarbild: Intarsie, Ölfarbe und Blattgold auf Holz,
2,35 × 5,60 m,
Altar und Ambo: Kirsche,
Boden: Bitumen beschichtet,
Halogen- und Neonleuchten, Modell 1:10

Justizvollzugsanstalt Gelsenkirchen-Feldmark
Architekt: Michael Bohm, Köln

1997–1998
Frauen & Männer

Ich wollte Meditationsräume im weitesten Sinne schaffen, Räume zum Besinnen, zum Durchatmen, als Gegenpol zur Tristesse der Zellen und des Gefängnisalltags. Die künstlerische Arbeit, das Malen selbst, ist für mich schon ein meditativer Akt. Dies wollte ich in die Altarbilder und die gesamte Raumgestaltung einfließen lassen und für die Gefangenen erfahrbar machen.

HORST GLÄSKER





Innenansicht der Kapelle für die Männer





Arbeitsplan zum Altarbild in der Frauenkapelle



Stephan von Wiese

Hat die zeitgenössische Kunst noch eine religiöse Dimension?

Hat die zeitgenössische Kunst noch eine religiöse Dimension? Man begegnet heute nur noch selten einer kirchlichen Kunst im dogmatischen Sinn von Format. Ihre ursprünglich kultischen Funktionen aber hat die Kunst nach wie vor nicht verloren, sie vermittelt bis heute immer wieder eine hohe Erfahrung an Spiritualität. Die beiden von Horst Gläsker gestalteten Kapellen für den Neubau der Justizvollzugsanstalt in Gelsenkirchen-Feldmark sind dafür ein überzeugendes Beispiel.

Horst Gläsker hat das Ornament als spirituelle Form der Kunst seit seinen Teppich- und Tapetenübermalungen der späten 1970er-Jahre neu entdeckt. Damals erweckte er die Muster von auf dem Sperrmüll gefundenen orientalischen Teppichen und von herkömmlichen dekorativen Tapeten zu neuem Leben, zu neuer Farbe, Sinnlichkeit und Spiritualität. Man sprach damals von „Pattern Painting“, einer Kunst des Musters, die der Dekoration, dem Ornamentalen neue Aktualität erschloss. Mit Musikaktionen und -performances, Tretorgel- und Tischkonzerten sowie einem großen Programm von „Welt-Liebes-Bildern“ hat Gläsker seine Malerei in den 1980er-Jahren weiterentwickelt: Zyklen von mythischen Figuren entfalteten aktivierende Kraft. In den letzten Jahren konzentrierte sich das Werk wieder stärker auf das abstrakte Ornament als auf eine Kunstform, die auf übergreifende Weise – ähnlich wie die Musik – Rhythmen und Lebensimpulse zur Darstellung bringt.

Für Gelsenkirchen schuf Gläsker zwei Meditationsräume, die allen Konfessionen offen stehen, deren Funktion sich aber nicht auf den engen liturgischen Bereich beschränkt. Diese Räume führen aus der alltäglichen Gefängnis-Tristesse hinaus, sind – mit den Worten des Künstlers – „Raum zum Besinnen, zum Durchatmen“. Die Gefangenen haben hier durch die Begegnung mit der Kunst die Möglichkeit, sich einer ungewöhnlichen, sie erhebenden Dimension zu öffnen. Die Räume stimulieren, mobilisieren Denken und Fühlen für Erfahrungsbereiche, die dem

menschlichen Leben und Zusammenleben Sinn und Gesetz geben. Solche Räume können somit wichtige Anstöße zu einer geistigen Besinnung, zu Veränderung, zu Resozialisation geben. Mit einer kurzen Beschreibung der Räume soll ihr inspirierender Impuls und ihre im althergebrachten Sinne erzieherische Funktion deutlich gemacht werden. Die beiden Räume vermitteln keine kirchliche Lehre, geben nicht figurativ einen bestimmten Glaubensinhalt wieder, sondern öffnen sich in abstrakter Gestaltung den kosmischen Themen, einem Bild von der universalen Schöpfung, das alle Glaubensgemeinschaften vereint. Eine Grunderfahrung wird sichtbar, indem die Kräfte des Universums, die jeder Mensch in sich spürt und die er in der Natur wahrnimmt, bildhaft werden.

Ihre Ausrichtung auf das universale Gesetz machen die beiden Meditationsräume schon dadurch deutlich, daß sie sich eng nach den beiden Kuppeln des Raumes ausrichten. Diese Kuppeln – ein Kegel im Frauenbereich, eine Pyramide im Männerbereich – waren architektonische Vorgabe; der Künstler griff sie auf und führte sie fort, nahm auf die Lichtführung entscheidenden Einfluss: gerade das Licht ist eine wichtige spirituelle Erfahrung. Mit der Lichtführung korrespondiert die Gestaltung der Fußböden und der Altargemälde. Die Kegelkuppel des Frauenbereichs projiziert sich auf die konzentrischen Kreise des Bodens sowie auf die gewölbte, schwingende, bemalte Altarwand. Im Männerbereich wird dagegen mit „extremsten Gegenformen“ (Gläsker) gearbeitet: Der Pyramide sind das weit ausbuchtende elliptische Altargemälde sowie das unendlich fortsetzbare Raster des Bodens spannungsvoll entgegengestellt. Malerei, Licht und Architektur verbinden sich jeweils zur Einheit.

Beide Räume geben verschiedene kosmische Erfahrungen wieder. Das schwingende Wandgemälde im Frauenbereich thematisiert universale Gesetzmäßigkeit. Ein Raster von goldenen Quadratformen überlagert die sphärische Himmelsdarstellung. Das Bild wurde vor Ort direkt auf die Wand gemalt. Das Altarbild im Männerbereich entstand hingegen in einem langwierigen Prozess im Atelier und zeigt blitzhafte, aktionshafte Linien, die über eine kosmische Vision vor- und zurückstoßen. Diese Formen, in denen erlebte Zeit festgehalten zu sein scheint, sind goldübermalt, intarsienhaft ins Bild einlassen. Eine Art kosmisches Gewitter, sei es in der Außenwelt der Natur, sei es in der Innenwelt des Menschen, scheint sich hier abzuspielen. Gesetz und Chaos als die beiden zentralen Themen der Kunst von Gläsker werden somit in den beiden Gemälden manifest, stehen sich als antagonistische Kräfte wie Ein- und Ausatmen gegenüber. Über den bloßen Alltag hinaus werden höhere Seinsqualitäten reflektiert und nachvollziehbar gemacht.

VERÖFFENTLICHT IN DER BROSCHÜRE „KUNST UND BAU – GESTALTUNG DER MEHRZWECKRÄUME IN DER JVA GELSENKIRCHEN“, HERAUSGEGEBEN VOM MINISTERIUM FÜR BAUEN UND WOHNEN DES LANDES NRW, 1998



1997 Zufall und Präzision

Zwei Tondos (nicht realisiert)
Intarsien, Öl- und Lackfarbe, Blattsilber
auf HDF/MDF, jeweils 5 m Durchmesser,
Modell 1:20
Eingangshalle der West LB in Düsseldorf
Architekten: Uwe Klasing, LRK Düsseldorf

106





„Die Kunsthalle Düsseldorf stand 1998 im Brennpunkt kommunaler kulturpolitischer Diskussionen. Sie war sanierungsbedürftig und ihre zukünftige Verwendung war lange Zeit strittig. Von Schließung, Abriss oder Verkauf war die Rede. In dieses Umfeld setzten Künstler und Kuratoren die Ausstellung GLUT als Zeichen zum Erhalt der Kunsthalle: Wandmalerei, Installation, Video, Performances und Konzerte fanden statt. GLUT beschreibt einen Zustand des Übergangs.

Gemeinsam wurde ein "Feuer" entfacht, welches in den folgenden zwei Jahren einen fruchtbaren Dialog zwischen Kulturpolitik, Kuratoren und Künstlern in Bewegung setzte, der letztlich zur Renovierung und dem Erhalt der Kunsthalle führte.“

RUPERT PFAB, KURATOR

1998 Byzanz & Splash

Zwei temporäre Wandmalereien
Acrylfarbe, Graphit und Schlagmetall,
jeweils 7 m Durchmesser
Ausstellung „GLUT“, Kuratorin Marie-Luise Syring und
Rupert Pfab
Kunsthalle Düsseldorf

108



Wandmalerei „Splash“



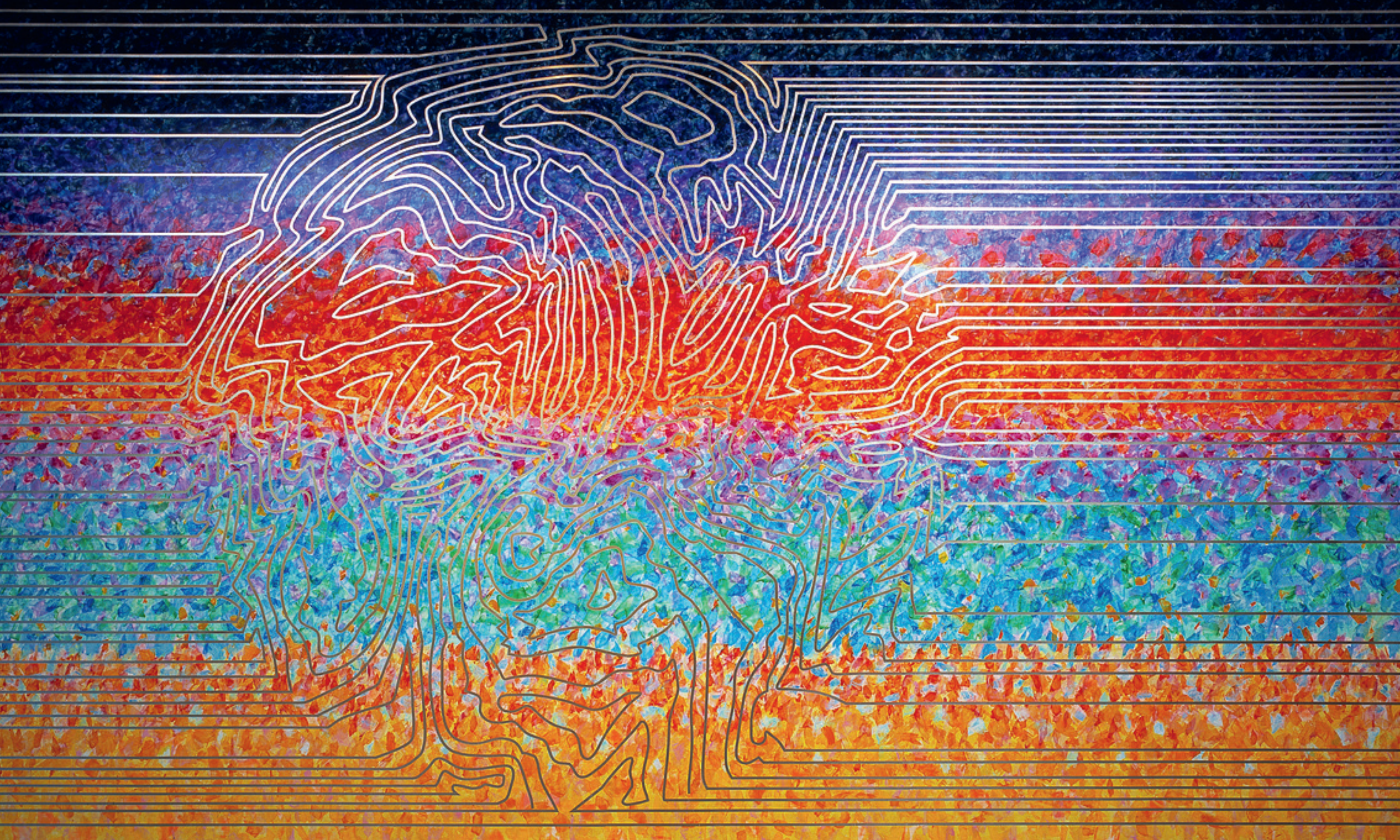
Wandmalerei „Byzanz“



1999–2000 Sonnenlinien

Zwei Wandgestaltungen und vier Säulen
Spachtelfresco, Blattgold und Schlagmetall, Wände jeweils
3,00 × 5,80 m, Säulen jeweils 2,75 × 0,30 m, Modell 1:20
Paracelsus-Klinik Marl
Architekt: Uwe Berg





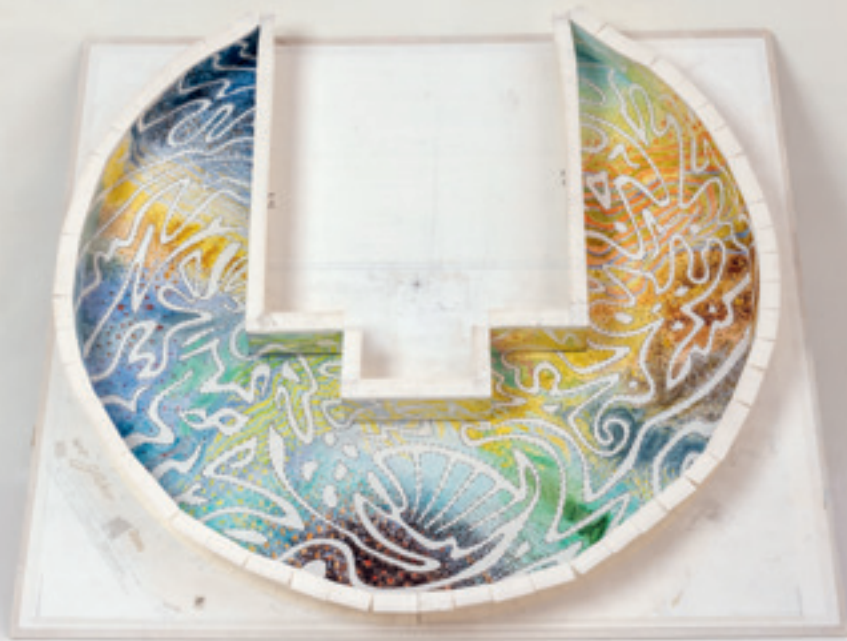
„Breite rote und grüne Streifen zonen im Gegenüber von Tag und Nacht, Wände als farbige Wärmebereiche. Ich will das nicht allzu therapeutisch zurecht stilisieren, doch der „Wärmecharakter“ (Beuys) ist unverkennbar. Intarsierte goldene Metallfäden überziehen die farbig erhitzten Wände vom Zentrum her mit labyrinthischem Linientumult. Zu den Seiten hin legt die Unruhe sich in dichten Parallelen, um auf den Säulen im Regellaß auszuklingen.“

MANFRED SCHNECKENBURGER IN „VERFÜHRUNG DES RAUMS“



In der Mitte gibt es ein fünfgeschossiges Rolltreppenhaus, mit Glaskuppel. Ich wurde von den Architekten RKW eingeladen, für den innersten Punkt, im Tiefgeschoss, am Beginn der Rolltreppe, eine künstlerische Lösung zu entwickeln. Mein Vorschlag: eine Quelle mit „Edelsteinen“, einen Mosaikbrunnen.

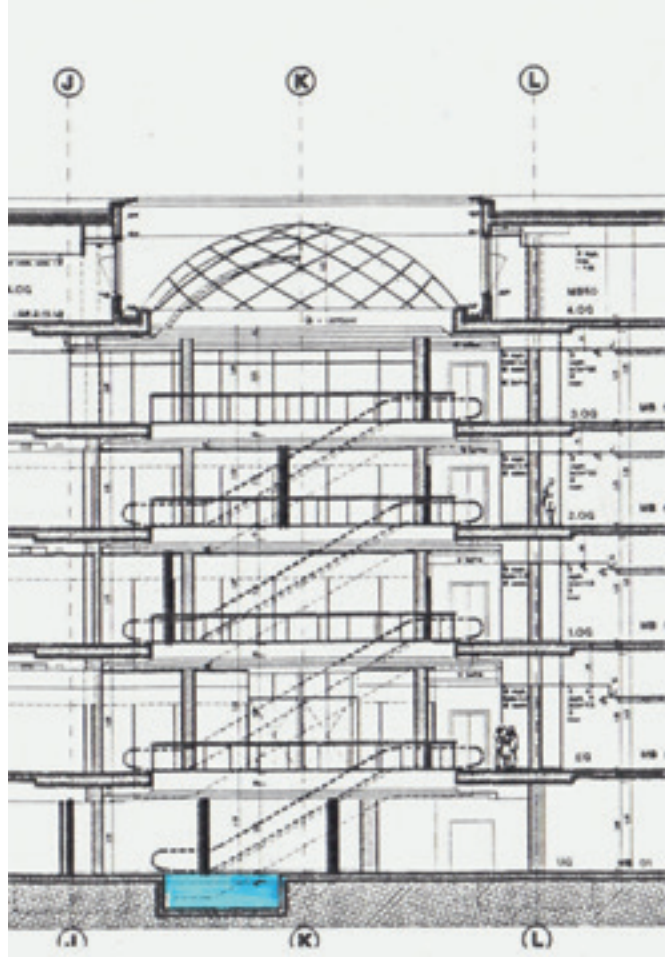
HORST GLÄSKER



2000 Quelle

Brunnengestaltung
Keramik- und Glasmosaik, 9 m Durchmesser, Modell 1:10
Rolltreppenhaus in der Einkaufsgalerie Anger 1 in Erfurt
Architekten: RKW Rhode Kellermann Wawrowski, Düsseldorf







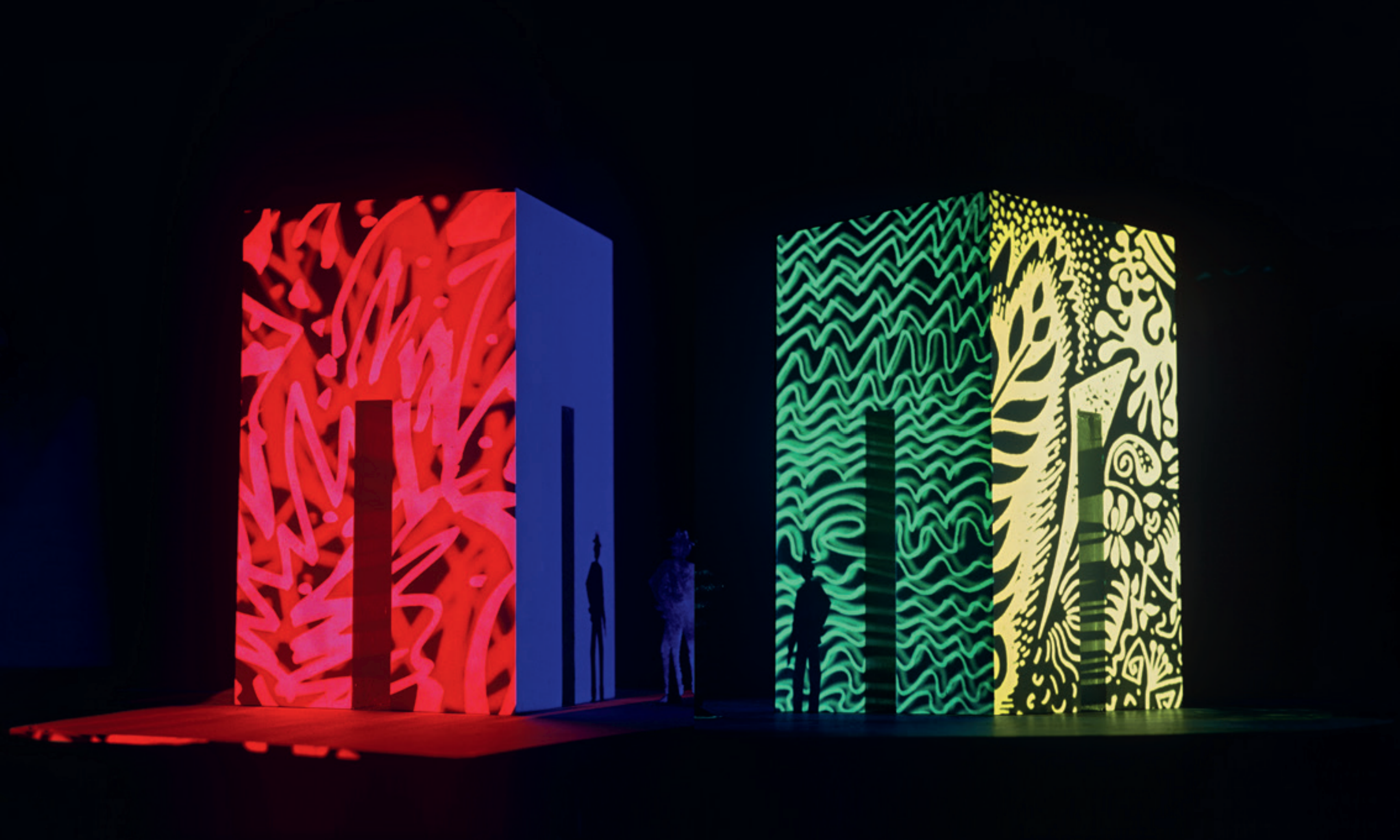
Der Leuchtquader als neues Symbol für die Bewerbung um den Titel „Kulturhauptstadt Europas 2010 für Essen und das Ruhrgebiet“. Diese audiovisuelle Modellinstallation wurde 2003, zur Auftaktveranstaltung für die Bewerbung in Brüssel, in der Zeche Zollverein vorgestellt. Eingeladen waren alle potentiellen Sponsoren, die Führungskräfte aus Industrie, Wirtschaft und Politik. Initiator: Dr. W. Költzsch, ehem. Direktor Folkwang Museum Essen

2003 Welten_Sender

Leuchtquader in den Ruhrauen
(nicht realisiert)
Audiovisuelle Rauminstallation,
4 Beamer, 4 Lautsprecher, PC,
Modell: 1:10



Entwurfzeichnung für die Projektion „Erde“





Entwurfszeichnung für
die Projektion „Feuer“





2006–2008–2016
Scala

Treppengestaltung
Acrylfarbe, 112 Wörter auf 112 Stein­stufen
Holsteiner Treppe in Wuppertal
Ausstellung „7 Treppen“, Kuratorin Ingrid Raschke-Stuwe

Im Rahmen des Kunstprojekts „7 Treppen“ der Elisabeth Montag Stiftung verwandelte Horst Gläser in Zusammenarbeit mit Margret Masuch-Gläser 2006 die bis dahin stark verwahrloste Holsteiner Treppe in eine „Treppe der Gefühle“, genannt SCALA. 112 Stufen wurden farbig bemalt und mit 112 Wörtern aus der Gefühlswelt beschriftet. Jede Stufe, im Aufsteigen zu lesen, trägt ein Wort. Von oben kommend erlebt der Benutzer den Genuss der reinen Farbscala. Die Nachbarschaft und die Bewohner des Stadtteils reagierten zunächst skeptisch auf die Arbeiten an der Holsteiner Treppe. Das Unverständnis Geld für Kunst auszugeben war sehr groß und wurde offen zum Ausdruck gebracht. Doch mit dem Wachsen der Arbeit und der wochenlangen Präsenz des Künstlers und seines Teams vor Ort, veränderte sich die Atmosphäre in Zustimmung, Begeisterung und Identifikation mit dem Kunstprojekt.

ATELIER GLÄSKER

66	E4.40.70	Aufblühen	
67	Q0.20.70	Erlauben	777 miv
68	S0.40.60	Achtung	942 miv
69	U0.40.40	Besonnenheit	
70	Q0.20.70	Lügen	
71	W0.25.50	Warnen	
72	D6.50.60	Wirr	
73	ON.00.90	Trauma (erst-flug)	
74	A0.15.65	Betrübt	
75	Y0.10.70	Beleidigt sein (771)	
76	E4.50.50	Beherrschung	
77	L0.30.70	Vorwürfe	
78	E8.40.60	Neid	
79	E0.40.70	Wut	
80	NN.01.84	Beschimpfen	
81	G0.45.80	Drohung	
82	F6.55.75	Bösartig	
83	BX.40.50	Aggressiv	86...
84	AX.40.70	Auslöser	70...
85	G8.40.80	Friedlich	
86	G0.45.80	Freude	
87	J0.48.70	Beruhigen	
88	L0.30.70	Verbot	
89	P0.20.60	Wappnen	
90	T0.30.60	Zur Wehr setzen	
91	V0.30.40	Zorn	
92	C4.30.60	Begeisterung	
93	C0.50.40	Bruder	
94	B2.20.30	Nähe	
95	Q0.50.40	Ehrlichkeit	
96	S0.50.50	Lachen	
97	Q0.20.70	Sprechen (er+777)	



Nach Beendigung des temporären Kunstprojekts (3 Monate) wurde die Treppenfärbefarbe entfernt. Es bildete sich eine Bürgerinitiative, die mit Unterschriftensammlungen und Anträgen die Stadt Wuppertal überzeugte, die bemalte Treppe vom Künstler 2008 und 2016 wieder herstellen zu lassen, um die SCALA für sich und ihren Ortsteil dauerhaft zu sichern. Das Internet-Kunstmagazin boredpanda zählt die Holsteiner Treppe 2014 zu den siebzehn schönsten Treppen weltweit.

HORST GLÄSKER





Restauration 2016



Sabine Fehlemann

Der Weg über die Hintertreppe zur philosophischen Paradetreppe

Die Holsteiner Treppe, von Horst Gläsker
zur Scala transformiert

Nicht die Mailänder Scala, sondern die Wuppertaler Scala gibt es neuerdings – dank Horst Gläsker, der sie zusammen mit seiner Ehefrau Margret Masuch inhaltlich abgestuft hat. Scala ist die italienische Bezeichnung für Treppe. Horst Gläsker hat ein temporäres Kunstobjekt erstellt, indem er verbalisierte Emotionen damit verbindet. Er nannte diese Installation ursprünglich: „Treppe der Sinne“, oder „Scala dei sentimenti“. Er will die Menschen vor Ort auf ihre Gefühle und Befindlichkeiten beim Besteigen der Treppen aufmerksam machen und ihre Emotionen durch Begriffe herausfordern, die er fortlaufend auf die Stirnseiten der Treppen montiert hat. In bunten Farben begleiten einzelne Wörter den Aufsteiger, stufenweise.

Die Holsteiner Treppe, eingepfercht zwischen Häusern, zieht sich zwischen der Gathe und der Holsteiner Straße mit 112 Stufen, kaum wahrzunehmen, aufwärts. Der Künstler hat sie von unten nach oben mit Wörtern bedacht. Diese Treppe hat neun Absätze, die der Künstler auch für seine Wortgefüge als Absätze eingesetzt hat. So hat er jeweils neun Ensembles von Wortideen geprägt. Jede Stufe trägt ein Wort, nur im Aufsteigen zu lesen. Adjektive, einzelne Verben und Substantive hat er verwendet. Neun Treppenabschnitte erinnern an die Lebensstufen in ebenfalls neun Abstufungen. Die Darstellungen der menschlichen Lebensstufen als Treppen führen nach dem Höhepunkt von 50 Jahren wieder abwärts. Hier sind die Stufen wie Himmelsleitern nur nach oben gerichtet. Gläsker hat Wortkomplexe geschaffen. Die ersten vier Treppenabsätze enthalten jeweils 15 Stufen, gemäß der Bauordnung im öffentlichen Raum, die nicht mehr als 15 zulässt, danach sind es an der fünften und neunten Treppe je elf und dazwischen je zehn Stufen mit entsprechenden Wörtern.

Der unterste Absatz wirkt noch ganz **heimelig**, da ist die Rede von der Familie, die wärmt, beschützt, streichelt, liebkost, aber auch erschrecken und dann wieder vergeben kann. Von Mutter und Glück, von Heimat, Familie, Ehre, Unschuld aber auch von Angst und schlechtem Gewissen ist in diesem Zusammenhang die Rede. Man kann sich einen ganzen Roman daraus zusammenphantasieren und vorstellen. Dem zweiten Treppenabsatz könnte man den Untertitel **Freundschaft** zuordnen. Hier gibt es nicht nur Haupt- und Tätigkeitswörter, die in einen solchen Zusammenhang passen, wie lachen, sprechen, beruhigen, aber auch wappnen und zur Wehr setzen, sondern auch Eigenschaftswörter wie friedlich und aggressiv. Im Ganzen aber zeigen hier die Hauptwörter, wo es lang geht, mit Ehrlichkeit, Nähe, Bruder, Begeisterung und Zorn. Will man den dritten Treppenlauf begreifend beschreiten, so ist **Vorsicht** geboten. Hier geht es um bzw. man geht über die Begriffe wie Wut, Neid, Vorwürfe, Trauma, Lügen, Drohung, die offenbar gekontert werden sollen durch Wörter wie Achtung, Besonnenheit und Beherrschung. Wen bösartiges Beschimpfen und Beleidigt sein betrübt, der soll wohl gewarnt werden vor dem Wirr(-Warr) höchst unterschiedlicher Reaktionen. Ein neuer, vierter Treppenlauf eröffnet eine ganz freizügig nachzuvollziehende positive **Empfindung**: Liebe, Zuneigung, Handkuss, Leidenschaft und Verehrer sind hier die alleinigen Hauptwörter. Dazu gesellen sich die Eigenschaftswörter wie überschwänglich und anziehend, bevor die Verben alles klar ziehen mit zusammenkommen, verführen, schmachten, verlieben, tanzen oder kribbeln. Der fünfte Treppenlauf zeigt **Unmut** in diesmal nur elf Stationen. Eifersucht, Panik und Zweifel werden hier mit Kurzschluss, Liebeskummer, Kränkung Hass und Enttäuschung gekoppelt. Da bleiben nur drei begleitende und erklärende

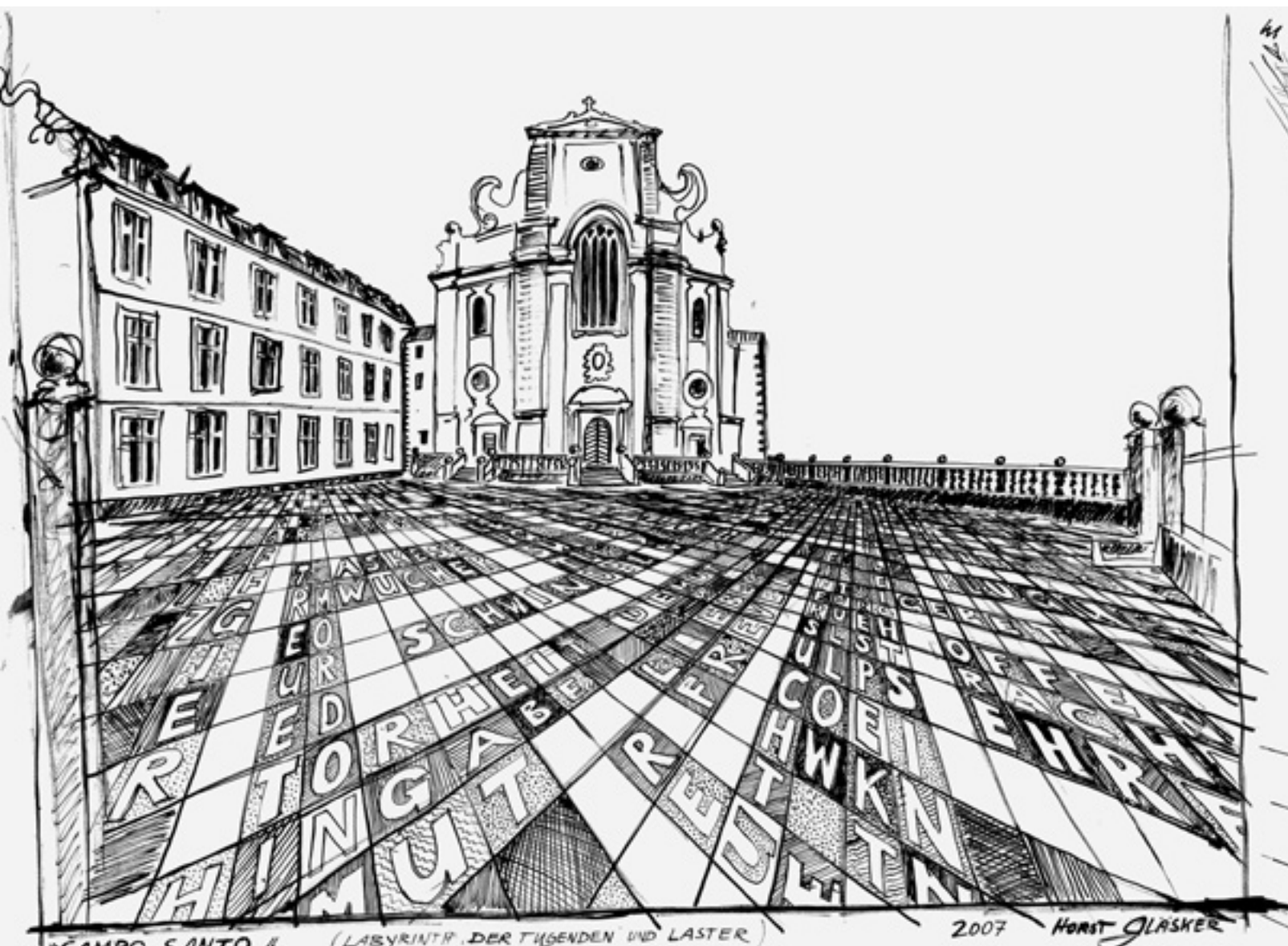
Begriffe übrig: verzweifelt, weinen und sich verlassen fühlen. Der sechste Treppenaufbau baut den nach oben Strebenden zum **Ausgleich** zehnteilig wortreich wieder auf. Er zeigt Würde, Treue, Güte, Tiefe, Klärung und Ausdauer auf. Er plädiert für standfest bleiben und für beistehen und überwinden. Darin scheint er sich göttlich zu finden. Doch hat man noch nicht alles Schlechte überschritten. In dem sprichwörtlich gefährdeten siebten Absatz folgt **Schlimmes** auf dem Fuß. Hier braucht man nur der Reihe nach aufzuzählen, um zu begreifen, worum es hier geht: Um Schuld, Tränen, Rache, Leiden, Wahn, Schweigen, Missbrauch, Verfolgung, Schrecken und Terror. Nur Hauptwörter kommen zum Ausdruck. Doch dann kommt der Frieden! Die achte Treppe zeigt die große **Versöhnung**. Auf Hoffnung baut sie auf, auf Vertrauen und Wertschätzung, ebenso wie auf Verständnis, Besinnung, Einsicht und Mitleid. Nur zwei Verben sind ihre Erfüllungsgehilfen: heilen und beschämen. Die letzte und neunte Treppe hat den ermüdeten Wanderer dann endlich ganz nach oben geführt, zu einer **Erhabenheit** mit Mut, Sinn, Ehren und Respekt. Jetzt genießt er die Weite des Blicks, die Stille der Freiheit. Die Rücksicht kann er nun wörtlich nehmen, er hat mit seinen 112 Stufen die ganze Treppe und damit viel geschafft. Er kann sich bewundern und an sich glauben. Kurz: er ist zum Schluss von Dankbarkeit bewegt. Was eine stufenreiche Treppe alles an einem sie Betretenden, wenn er denn nicht achtlos darüber geht, bewirken kann, zeigt uns der Künstler zum Teil augenzwinkernd ironisch, zum Teil auch ernst.

Minimalistische Denkbilder hat Gläsker hier geschaffen. Die Concept Art hat dabei Pate gestanden, nur die Farbigkeit hat er beibehalten. Keine ganzen Sätze, wie bei Jenny Holzer, werden formuliert, sondern präzise Wörter setzen eine poetische Logik in Gang. Horst Gläsker ist prädestiniert ein solches Projekt künstlerisch zu gestalten, auch wenn diese Arbeit ein ganz neues Licht auf seine Interessen wirft. Kunst will er nicht nur für das Ghetto Museum oder Galerie schaffen, sondern sie in die alltägliche Umwelt integrieren oder wie hier in die Stadtarchitektur einbringen. Der „Stadtindianer“ mit dem bunten Federkopfschmuck, wie er sich gern selbst darstellt, ist 1949 in Herford geboren, studierte an der Düsseldorfer Kunstakademie, hatte früh, bereits 1980/81 eine erste Einzelausstellung im Von der Heydt-Museum, hat seit 1988 verschiedene Gastprofessuren in Münster und Braunschweig inne und ist von 1998 bis 2004 ordentlicher Professor an der Kunsthochschule in Kassel. Seit langem beschäftigt er sich mit der Kunst im Dialog mit der Architektur, außerdem hat er vielfarbige, große und kleine Skulpturen geschaffen. So ist seine Auseinandersetzung mit Wörtern auf Treppen in Wuppertal, die er bereits selbst oft schon beschritten hat, für ihn ein besonderes Anliegen, das er meisterlich bewältigt.

Die Wuppertaler Treppen sind ein architektonisches Juwel und eine besondere Spezialität dieser Stadt, die aufgrund erheblicher Höhenunterschiede die Wohngebiete im 19. Jahrhundert mit Fußgänger-Treppen verband. Damals entstanden 469 Treppen mit insgesamt 12.383 Stufen. Die berühmteste Treppe hat einen sehr onomatopoetischen Namen: Tippen-Tappen-Tönchen. Denn Treppen erzeugen durch den Benutzer Geräusche. Dass sie jedoch auch Empfindungen hervorrufen können, eine märchenhafte verbal geprägte Reise nach oben begleiten und gleichzeitig zur Ertüchtigung beitragen können, das hat jetzt Horst Gläsker aufgedeckt. So schafft er hier märchenhafte Metamorphosen. Dank Horst Gläsker fängt diese so

lange vernachlässigte Treppe nun endlich an zu erzählen, und stellt sich auf ihre Begeher ein. Denn über diese Treppe schreiten Einige nachdenklich, Andere versuchen sich im sportlichen Erobern, wieder Andere sind mit ganz anderen Dingen beschäftigt. Viele können sich hier finden, die Familien, die Nachbarn, die Liebespaare, die Besorgten, die Beladenen, die Einzelgänger, sogar die Bösen sind von Horst Gläsker beim Wort genommen worden. Man kann die Treppe natürlich auch von oben kommend benutzen, doch dann wird das Lesen schwieriger, aber man kommt in den Genuss der reinen Farbskala, die nicht auf die Wörter bezogen wurde. Diese zwischen die Häuserfassaden eingeklemmte, hoch hinausführende Treppe kann sich nun endlich auch selbst zu Wort melden. Übrigens die gewählte Schrifttype heißt: Humanist.

VERÖFFENTLICHT 2006 IM KATALOG „7 TREPPEN“



2007
Campo Santo

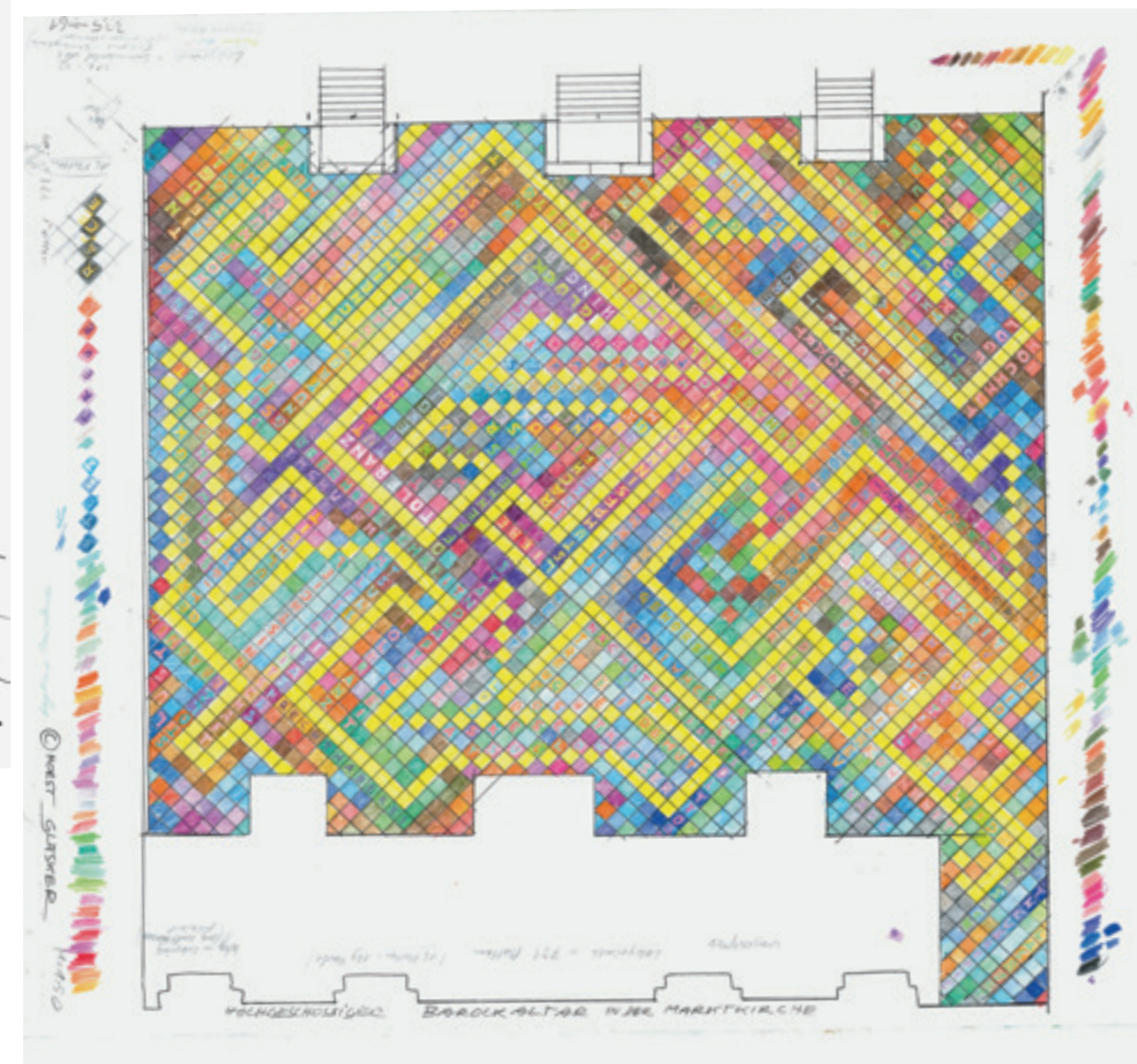
Platzgestaltung „Labyrinth der Tugenden und Laster“
Acryl- und Dispersionsfarbe auf Steinplatten, ca. 30 × 30 m
Platz vor der Marktkirche in Paderborn
Temporäres Kunstprojekt „Tatort Paderborn –
Irdische Macht und Himmlische Mächte“,
Kuratorin Ingrid Raschke-Stuwe

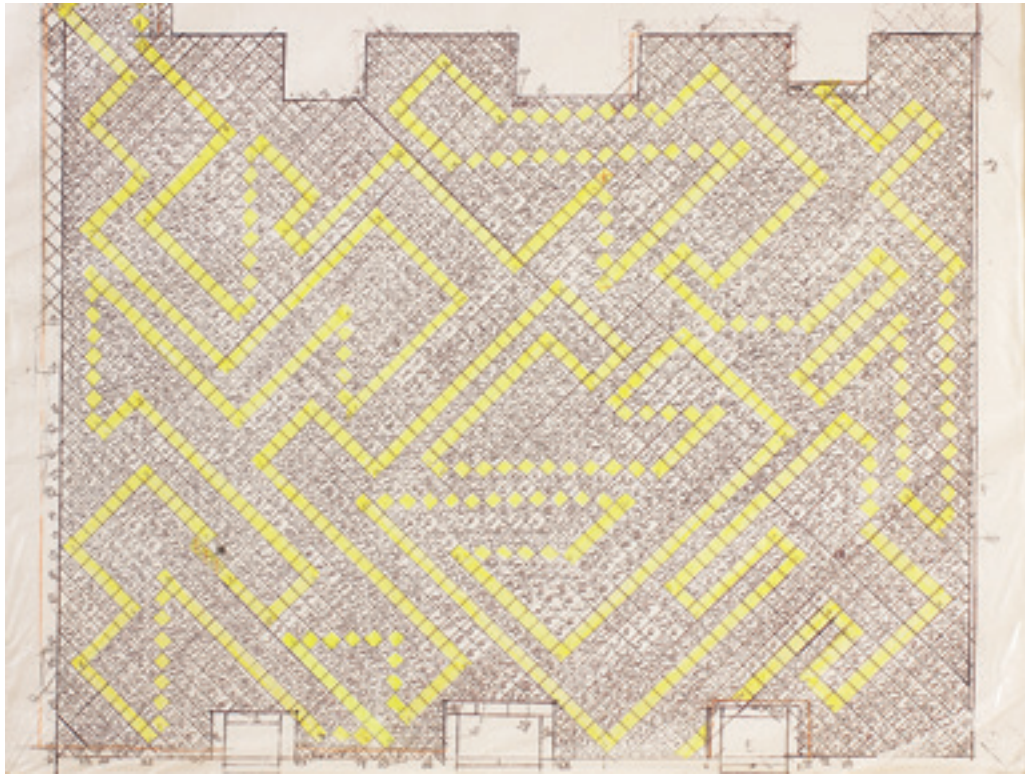
140

Den Platz vor der Marktkirche verwandele ich in ein vielfarbiges Labyrinth. Auf den Steinplatten erscheinen Begriffe von Verhaltensweisen, wie: Mut, Feigheit, Respekt, Missgunst, Wollust und Askese. Auf verschlungenen Wegen erleben Sie eine Gradwanderung zwischen den Tugenden und Lastern der Menschheit. Diese Arbeit ist eine Hommage an "Die sieben Todsünden" von Hieronymus Bosch.

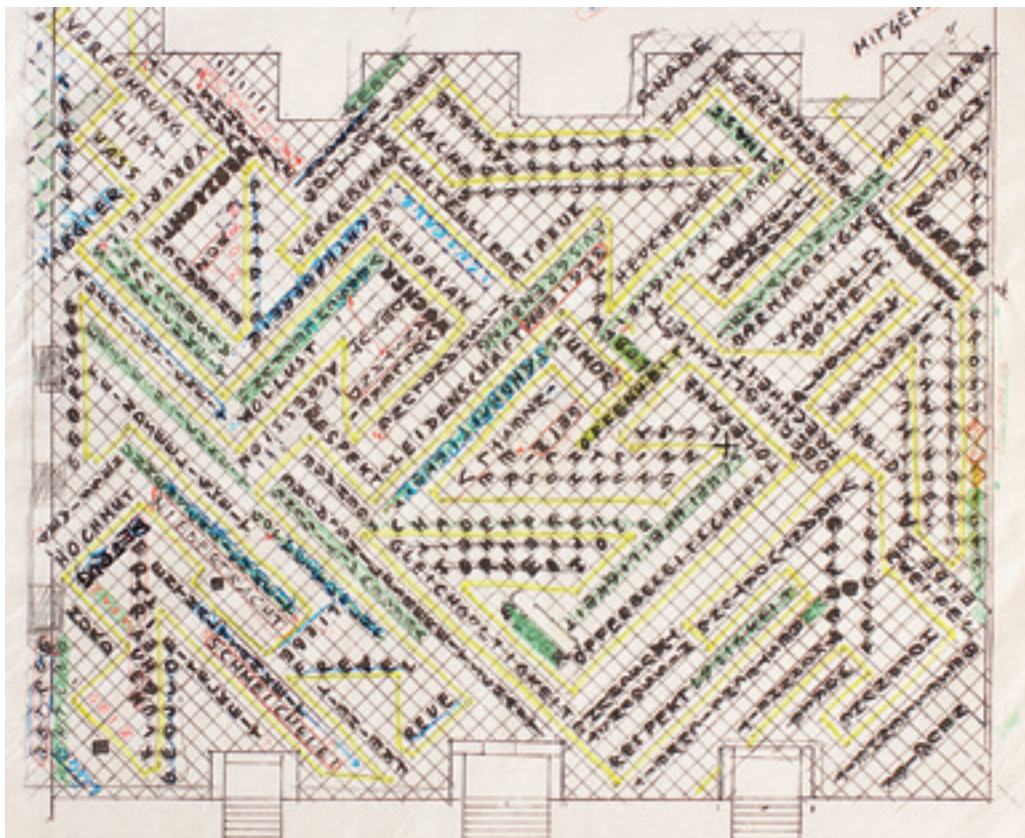
HORST GLÄSKER

Gesamtplan mit Farben, Labyrinth und Wörtern (1:50)





Plan mit Nummerierung der Farben



Plan der Wörter

Nummerierte Farben



Nummerierung der Platten auf dem Platz





Ingrid Raschke-Stuwe

Campo Santo (Labyrinth) – Who is afraid of public space?

Schon seit der Antike sind Labyrinth bekannt – undatierbar diejenigen, die man zu den womöglich ältesten zählt: Felsritzungen im Alpenraum und auf Sardinien. Das Labyrinth von Knossos ist dasjenige Labyrinth, auf das die Bezeichnung und der Begriff in der Kulturgeschichte zurückgeht. Berühmte mittelalterliche Beispiele wie die Fußbodenlabyrinth in Notre-Dame de Chartres, Notre-Dame de Amiens und im Dom von Siena haben bis heute nichts von ihrer Faszination verloren und gehen in ihrem Grundriss auf ein von der Urform abgewandeltes unverzweigtes Labyrinth zurück, das den Weg der Büsser nach Jerusalem symbolisiert.

Horst Gläsker, ein Maler, dem noch nie allein die Leinwand als Bild- und Farbträger ausreichte, dessen Obsession die Farbe ist, hat den grauen Vorplatz der Marktkirche in ein Farbenmeer überführt, hat ein Bild geschaffen, dass in seiner Leuchtkraft nicht nur den eingefriedeten „heiligen Bezirk“, den „campo santo“, wie der Künstler ihn bezeichnet, in neuem Licht erscheinen lässt, sondern weit darüber in die angrenzenden Bereiche – Plätze und Einkaufsstraßen – hinausstrahlt.

Mächtig erhebt sich die Kirche mit ihrer barocken Fassade etwas erhöht auf einem umfriedeten Platz neben dem Gymnasium Theodorianum und schräg gegenüber dem historischen Rathaus im Zentrum Paderborns. Sieben Stufen trennen ihren großangelegten, quadratischen Vorplatz, eingefriedet mit einer umlaufenden Mauer, geschlossen mit schmiedeeisernen Toren, vom Lärm des städtischen Verkehrs und dem lebhaften weltlichen Treiben. Der Platz vor dem Gebäude verstärkt den erhabenen Charakter des Gotteshauses, verwehrt gleichzeitig eine allzu beiläufige Annäherung und schafft die Möglichkeit, die Kirche aus angemessener Entfernung zu betrachten. Ist das Hauptportal geöffnet, blickt man auf den beeindruckenden, erst 2005 endgültig restaurierten, goldenen Barockaltar.

In seiner Gänze einsehbar wird der Vorplatz erst, wenn man die sieben Stufen hinaufgestiegen ist, da plötzlich eröffnet sich nun ein Farbfeld völlig unerwarteter Art: Der vormals graue Platz mit seinen quadratischen Platten ist von Horst Gläsker in eine berauschende Farbsymphonie verwandelt worden. Nichts scheint diesen Farbenrausch zu zügeln, man scheint in Farbe zu versinken, warme Partien wechseln sich mit kalten Farbakkorden ab, alles scheint in Bewegung zu geraten, ein Ein- und Ausatmen von Farbgewalten lässt den Platz zu einem wogenden Farbenmeer von unerschöpflichem Ausmaß werden.

Die etwa 3000 einzeln und unterschiedlich bemalten Bodenplatten erscheinen in ihrer Gesamtheit wie die einzelnen Großraster eines überdimensionalen Monumentalgemäldes. Unübersichtlich auf den ersten Blick und verwirrend wirkt dieses ca. 720 Quadratmeter große Kunstwerk auf den Betrachter bis er eine Art „Ariadnefaden“ entdeckt: einen gelben, dem Rhythmus der Bodenplatten folgenden, verwinkelten Weg, der, ständig die Richtung ändernd, den Besucher durch das Farblabyrinth führt. Bei seiner Wanderung begegnen ihm links und rechts des Weges Worte, die in Großbuchstaben, sachlich grau aus dem monumentalen Farbfeld auftauchen so, als seien sie schon immer dort auf der Erde niedergeschrieben gewesen. Gegensätzliche Begriffe wie: Mut – Feigheit, Wollust – Askese, Barmherzigkeit – Niedertracht beschreiben die Gratwanderung zwischen den Tugenden und Lasten der Menschheit.

Folgt man diesem Weg und vertraut der Wegführung des Künstlers, so erkundet man auf etwa einem halben Kilometer den gesamten Platz. Man findet seinen eigenen Rhythmus – so wie auch der Künstler zu Beginn seiner Arbeit einen Rhythmus finden musste, den Platz erkundete, ihn beschritt, umherging, ihn sogar wortwörtlich betante, um Rhythmus und Struktur, eben die Komposition für die später auszuführende Malerei zu finden – hält ein, um Worte zu entziffern, ihrer Bedeutung nachzusinnen. Und so wie kalte und warme Partien Teilbereiche des Bildraums farblich verändern, erzeugen auch die niedergeschriebenen Worte eine ständig wechselnde, emotionale Befindlichkeit. Das zuerst Verwirrende der Farbenpracht entfaltet nun, da man den Weg gefunden hat, eine Ordnung und Harmonie, die dem Labyrinth grundsätzlich zu eigen ist, denn die Wanderung durch den Irrweg kann auch als meditative Erneuerung aufgefasst werden, so wie durch das antike Labyrinthsymbol sehr wohl auch ein magischer Platz der Ruhe und Besinnung definiert wurde.

Gläskers Labyrinth auf dem „Campo Santo“ führt uns aber nicht in ein Zentrum von Wissen und Kontemplation mit dem Versprechen einer Lösung elementarer Fragen oder gar dem Ziel endgültiger Erlösung. Der Weg beginnt da, wo sich das eiserne Haupttor befindet und endet an den Stufen, die im linken Teil des Platzes zur Kirche hinaufführen. Hier berühren sich weltliches Leben und religiöse Besinnung, hier trifft das Irdische auf den Himmel. Ist die Schwelle überschritten, tritt der Gläubige im Gebet ein in das Gespräch mit Gott. Je nach Tageszeit wirft die mächtige Kirche ihren Schatten auf den Platz, lässt Teile des Farbenmeeres zurücktreten und andere umso leuchtender nach vorne springen. Architektur und Malerei treten hier in ein enges Verhältnis zueinander, profitieren in ihrer Ausdruckskraft voneinander und verschmelzen temporär zu einer neuen, an diesem Ort noch nie gesehenen, ästhetischen Einheit. Vielleicht erfüllt sich ja Horst Gläskers Hoffnung, dass die Menschen von diesem Platz nun stärker angezogen werden, ihn betreten, um auf unterschiedliche Weise in einen Dialog, ein Gespräch miteinander einzutreten – sei es nun über die Bedeutung von Malerei und Architektur, sei es das Verhältnis von irdischen und himmlischen Mächten oder sei es gar eine Besinnung auf oder ein Austausch über existenzielle Fragen und das Leben an sich.

AUS DEM KATALOG „TATORT PADERBORN IRDISCHE MACHT UND HIMMLISCHE MÄCHTE“ 2007



2007
Planet

Relief für ein privates Schwimmbad
Aluminium mit 8 cm Wandabstand installiert, Lackierung mit Perlacryl,
vorderseitig Weiß, rückseitig Gelb-Orange, 3 m Durchmesser, Modell 1:10

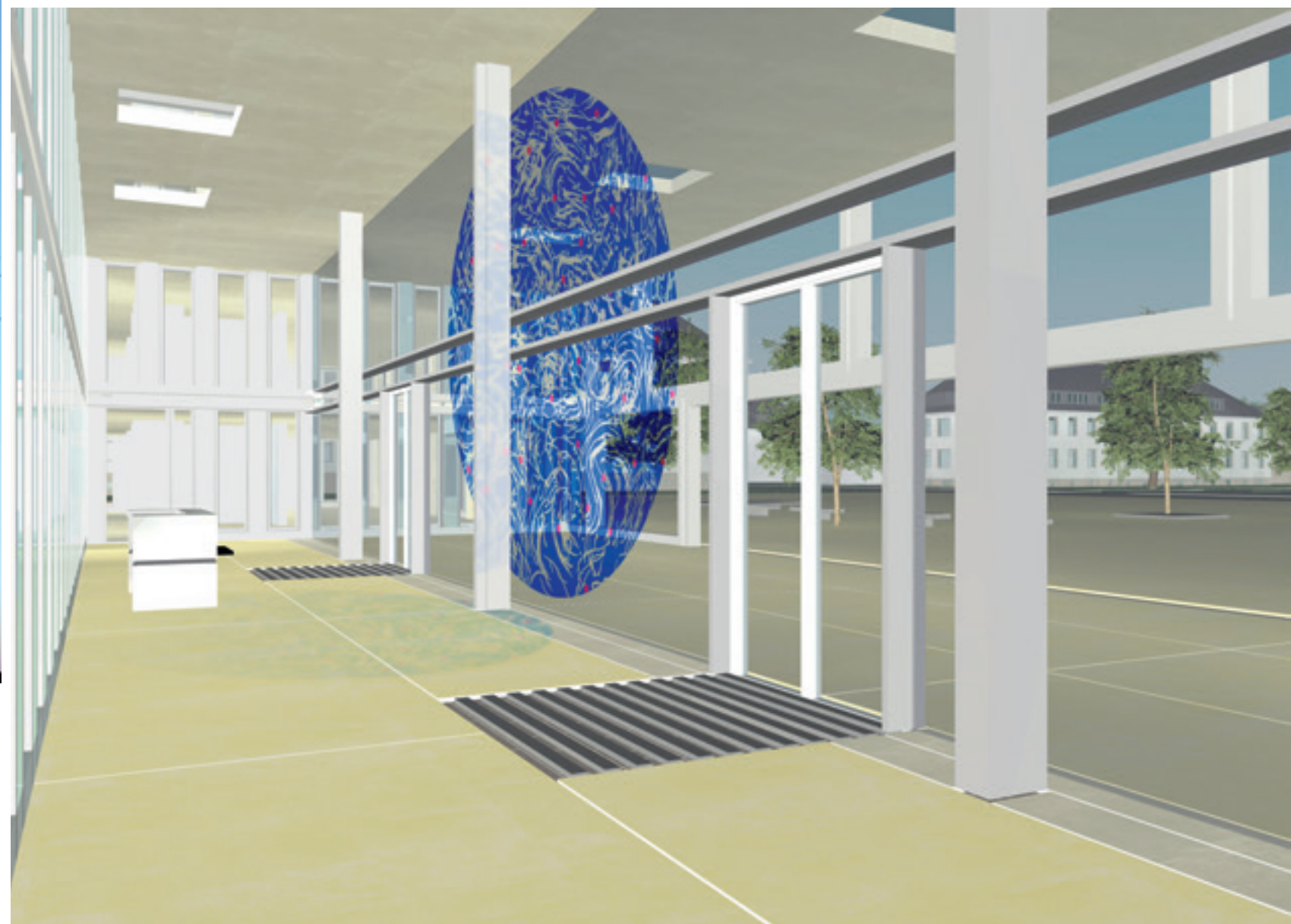
150





Das Motiv assoziiert einen mikroskopischen Ausschnitt eines biologischen Systems. Rote Zellpunkte „schwimmen“ in einem blauen, chaotischen Nervenmeer. Im Bild entfalten sich amorphe Formen mit organischen Verzweigungen. Sie entstehen aus expressiven Bewegungen, angeregt durch die Vernetzung und das Zusammenspiel der Synapsen im menschlichen Gehirn.

HORST GLÄSKER

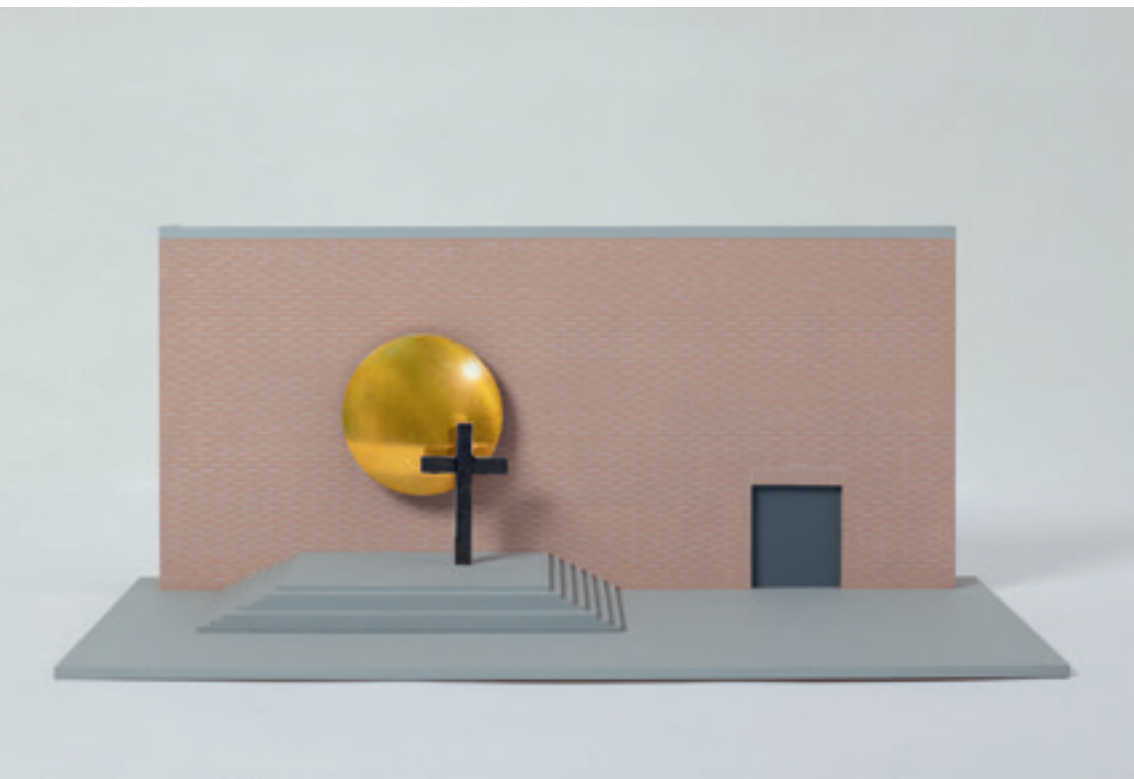


2007 Mikro-Splash

Fenstergestaltung (nicht realisiert)
keramische Schmelzfarben auf Floatglas, Modell 1:10
Foyer des Gesundheitsministeriums in Bonn

Die Aufgabe war, dem Kreuz aus der profanierten Kirche St. Pius eine neue Würdigung zu geben und an der Fassade von St. Martin neu zu installieren. Dafür wählte ich als Standort das vorhandene Podest und ließ an der Wand einen großen gewölbten amberfarbenen Weltenspiegel installieren, in dem sich der Himmel, die Umgebung und die Menschen spiegeln. Dem Kreuz gab ich einen Schutzmantel aus hellem Aluminium, um die Strenge des Kreuzes zu mildern und damit sich das Schwarz der Mooreiche in der Spiegelung nicht doppelt.

HORST GLÄSKER



2008 Weltenspiegel

Kreuz und Tondo
Kreuz St. Pius: Mooreiche, seitliche und rückseitige Ummantelung Aluminium, ca. 4 × 2 m;
Tondo: konvex gewölbte Scheibe aus hochglanzpoliertem Edelstahl mit Nano-Lacklasur, 3,35 m Durchmesser
Model 1:30
Kirche St. Martin in Langenfeld-Richrath





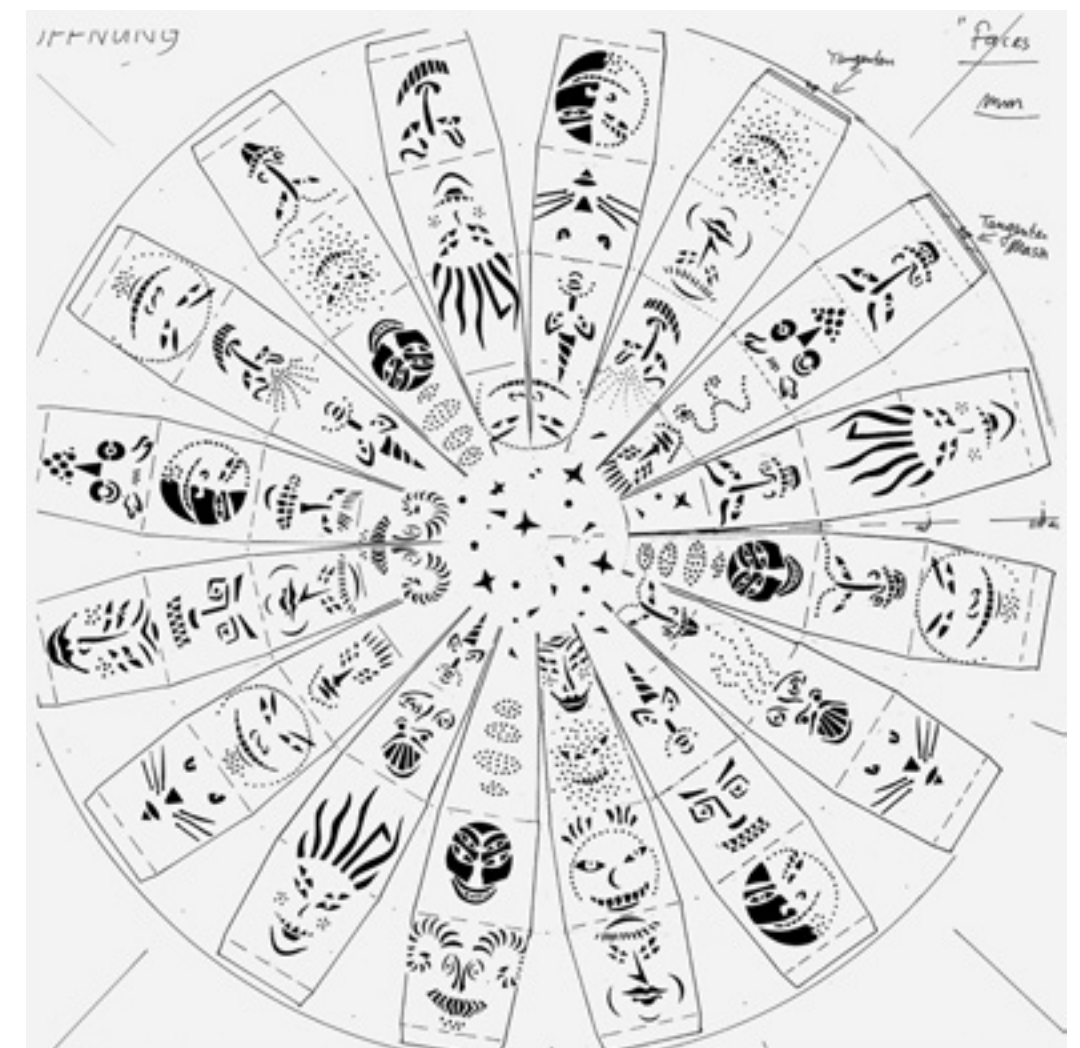
Pavillon (nicht realisiert)
lackierte Aluminiumkonstruktion auf farbigen Beton-
säulen, Höhe 6,2 m, 6 m Durchmesser, Modell 1:20
Gefängnishof der Anlage EAP in Bellechasse/Schweiz

2010 Himmel und Erde

156

Es geht darum einen Sonnenschutz und einen offenen Raum zu schaffen, in dem sich die Gefangenen entspannen und wohlfühlen können. Ein Ort zum Durchatmen, als Gegenpol zur Tristesse der Zellen und des Gefängnisalltags.

HORST GLÄSKER

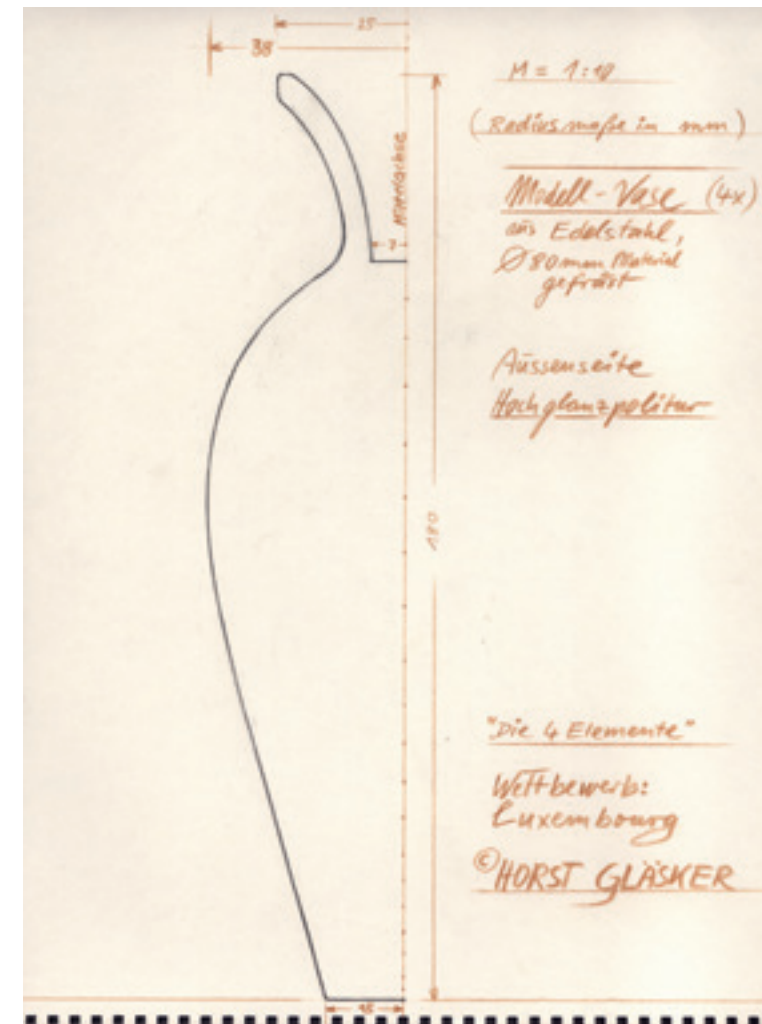




2010 Feu Eau Terre Air

Vier Vasen (1. Preis im europäischen Wettbewerb)
hochglanzpolierter Edelstahl, Lacklasur,
jeweils 1,80 m Höhe, Modelle 1:10
Oberster Gerichtshof in Luxemburg, Cité judiciaire,
Plateau du Saint-Esprit
Architekten: Rob und Léon Krier

Abdrehen, Schleifen, Polieren im
Edelstahlwerk Schmees in Pirna



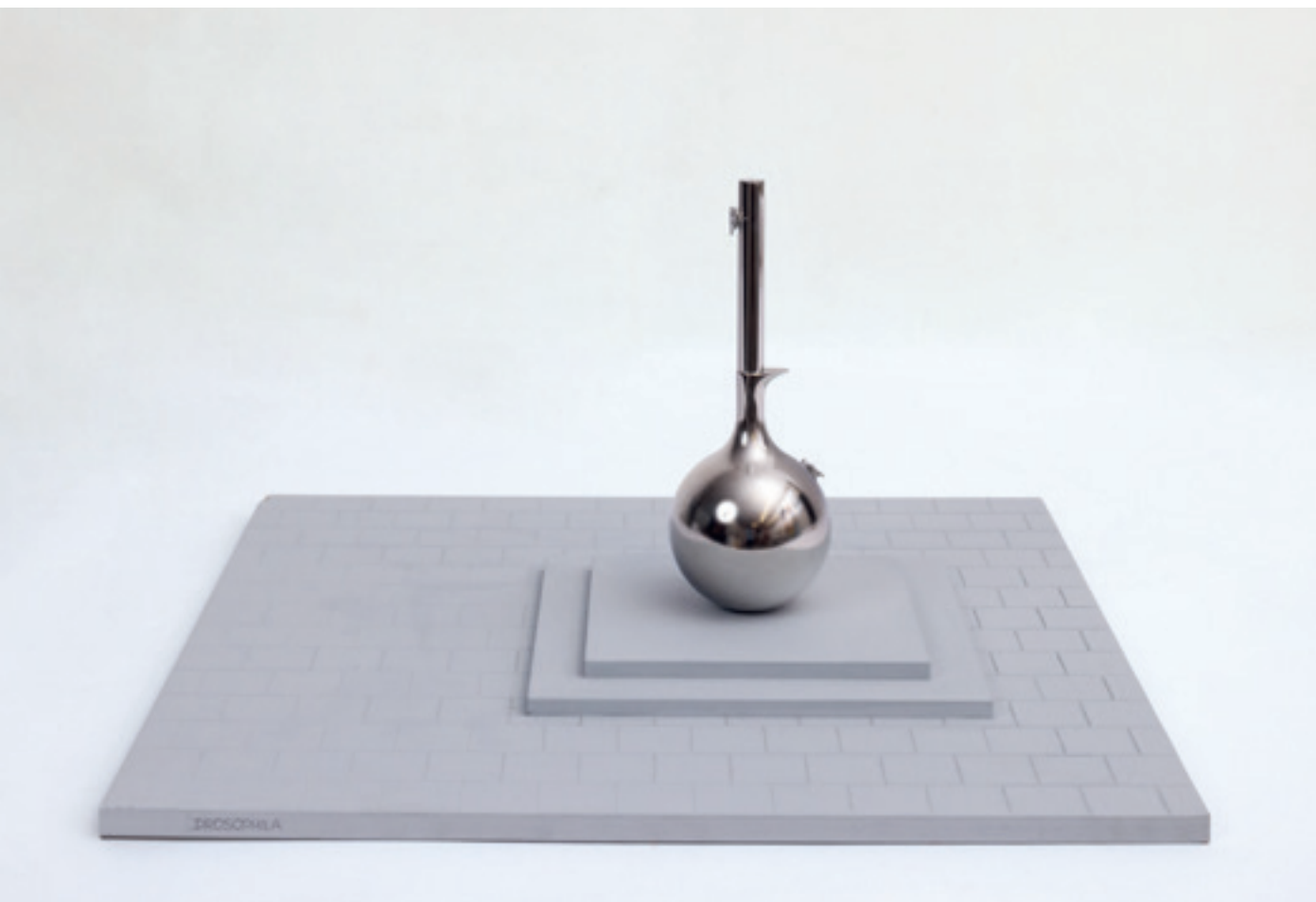


Farbkontrolle in der Lackiererei PS Sassenberg

Seit der Antike hat jede Epoche ihre spezielle Vasenform und Vasenmalerei. In meinen Entwürfen entstehen durch die Verwendung moderner Materialien zeitgenössische Vasen, die sich in die Formsprache und den Rhythmus der Architektur integrieren. Vier Vasen aus Edelstahl symbolisieren die Grundprinzipien der Welt und thematisieren durch ihre Farbigkeit ein Element: Feuer (Rot), Wasser (Türkis), Erde (Gelb), Luft (Blau).

HORST GLÄSKER





Im Rahmen des Exzellenzcluster NeuroCure wird in diesem neuen Forschungs- und Lehrgebäude mit Fruchtfliegen (*Drosophila*) experimentiert. Die Fruchtfliege dient der Wissenschaft als Modellorganismus für das Verständnis neurologischer Fragestellungen.

HORST GLÄSKER

2012 Drosophila

Platzgestaltung (nicht realisiert)
hochglanzpolierter Edelstahl
Platz vor dem Haupteingang des Forschungszentrums für Neuro- und Immunwissenschaften an der Charité Berlin

Die **Fliege** ist ein beliebtes Motiv in der Stillleben-Malerei des 15. bis 18. Jahrhunderts. Sie galt als Sinnbild der Vergänglichkeit (*Memento mori*) und auch als Ausdruck der Freude an den Wundern der Natur.

Die **Retorte** ist eines der ältesten Laborgefäße. Bereits die Alchimisten des Mittelalters benutzten die Retorte als Behälter für die „prima materia“. Hier steht sie als modernes Symbol für die Suche nach neuen Erkenntnissen. Die hochglanzpolierte Edelstahloberfläche reflektiert Menschen, Architektur und Landschaft.





2012 Gravitation und Rotation

Foucaultsches Pendel und
Wandmalerei (nicht realisiert)
Modell 1:50
Treppenhaus im Institut für
Physik der Universität Rostock

164



Das schwingende Foucault'sche Pendel und die Wandmalerei ergänzen sich und bilden eine konzeptuelle Einheit. Rotation: Das Pendel eröffnet faszinierende Erkenntnisse über kosmische Zusammenhänge, die Bewegung unseres Planeten und schafft Bewusstsein für den Fixpunkt im Universum. Die Gravitation wird mit künstlerischen Mitteln sichtbar gemacht. „Fließende Farben“ betonen die Vertikale und bilden eine vielfarbige Wandmalerei. Sie strömen und fließen in langen Bahnen über die gesamte Wandfläche. Sie verästeln und überlagern sich. Es entstehen, ähnlich wie beim Wachstum in der Natur, organische Strukturen (Bifurkationen).

HORST GLÄSKER



2012
Warm_Kalt

Wandgestaltung „Die Welt zwischen Ordnung und Chaos“
(nicht realisiert)
Modell 1: 30
Atrium im Neubau des Zentrums für Energietechnologie
an der BTU Cottbus

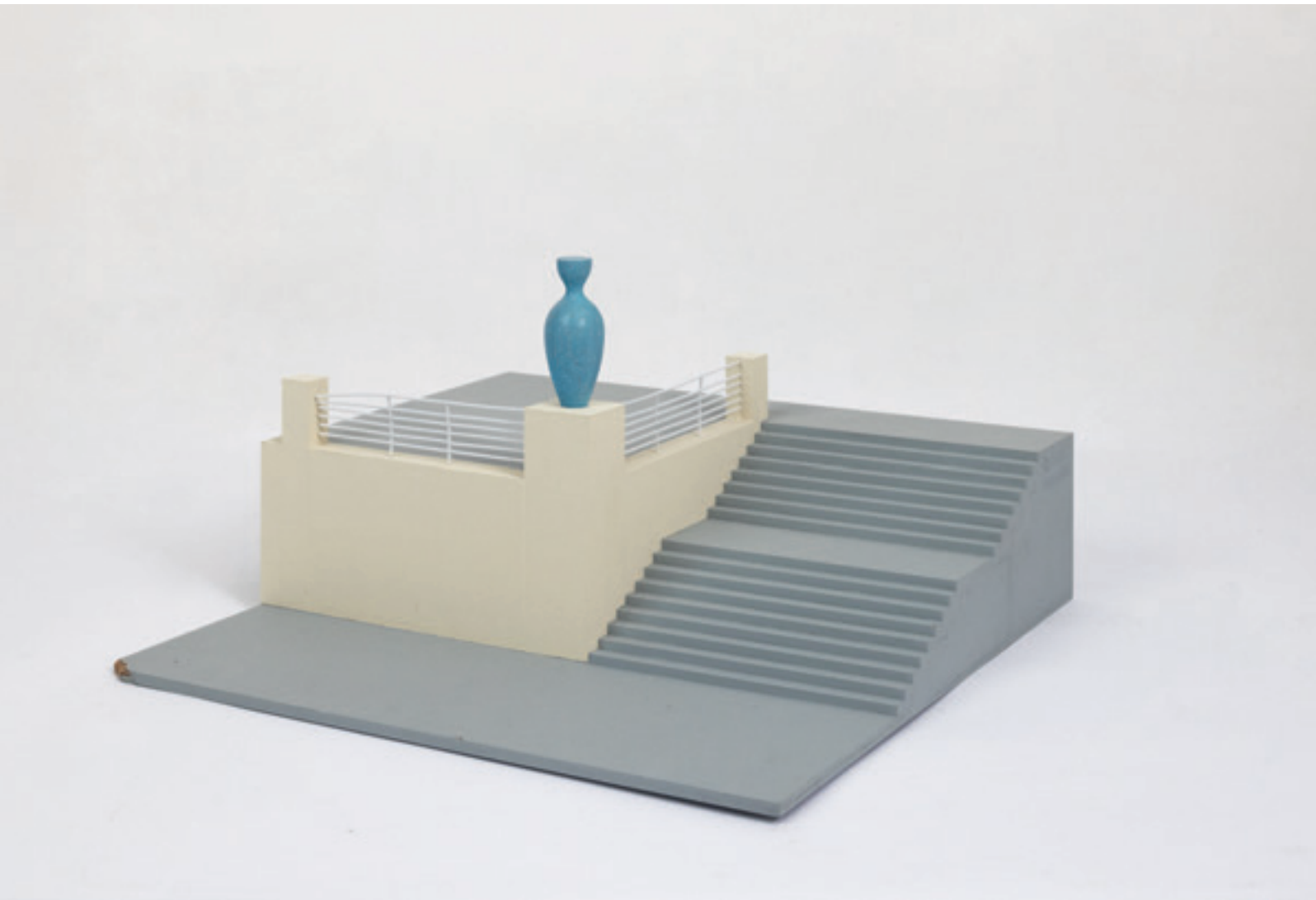
Der Entwurf greift den Forschungsschwerpunkt ENERGIE auf und assoziiert in freier künstlerischer Weise mit folgenden elementaren Begriffen: Mikro- und Makrokosmos, thermodynamisches Universum, Wärme und Kälte, geordnete und ungeordnete Bewegung, die Asymmetrie in der Natur, Energieumwandlung und Austausch, das Chaos als treibende Kraft.

HORST GLÄSKER



Diese Vasen sind eine Hommage an die Amphoren der Römer, die diese als Speicher- und Transportgefäße gebrauchten. Auch erinnern sie an die jahrhundertelange Bedeutung Regensburgs als Anlegeplatz an der Donau für Handelsschiffe und als Warenumschlagplatz zwischen Ost und West. Das Kunstwerk besteht aus vier großen Vasen in den Farben Lindgrün, Hellblau, Sandgelb, Terracotta. Diese Farben nehmen Bezug zu der Farbigkeit der historischen Bauten, der Lager- und Handelshäuser, Patrizierhäuser und Geschlechtertürme von Regensburg.

HORST GLÄSKER



2014 Amphoren

Vier Vasen (nicht realisiert)
polierter farbiger Schleuderbeton
Gesamtmodell 1:30, Vasenmodelle 1:20
Neue Uferpromenade Donaumarkt in Regensburg



Das galaktische Deckenbild betont die Bedeutung des Ortes als Schaufenster der modernen Wissenschaften und ist gleichzeitig eine Hommage an barocke Deckenmalerei mit ihren sphärischen Himmelsdarstellungen. Alexander und Wilhelm von Humboldt waren leidenschaftliche Universalgelehrte mit einem unstillbaren Wissensdrang und einer großen Neugier auf die Welt. Sie wollten wissen „was es mit der Welt auf sich hat“ und „wie alles mit allem zusammenhängt“. Exemplarisch für diese globale Weltsicht zeigt dieser Entwurf einen Einblick in das Universum, den Carina Nebula, den Alexander von Humboldt bei seiner Expedition nach Südamerika, im Kreuz des Südens, mit seinem einfachen Teleskop bereits als Besonderheit entdeckt hatte. Der etwa 7.500 Lichtjahre entfernte Sternen-Nebel, aufgenommen vom NASA- Weltraumteleskop „Hubble“, ist eines der aktivsten Stern-Entstehungsgebiete in dem der Zyklus von Werden und Vergehen sichtbar wird. Dieser Blick ins Universum wird künstlerisch modifiziert und in ein modernes Lichtdeckenbild umgesetzt.

HORST GLÄSKER

2018
Kosmos

Deckenmalerei
(2. Preis im Wettbewerb Humboldt-Forum, nicht realisiert)
15-teilig, 5 × 60 m
Treppenhaus im 3. Obergeschoss im Neubau des Berliner Schlosses



Carina Nebula





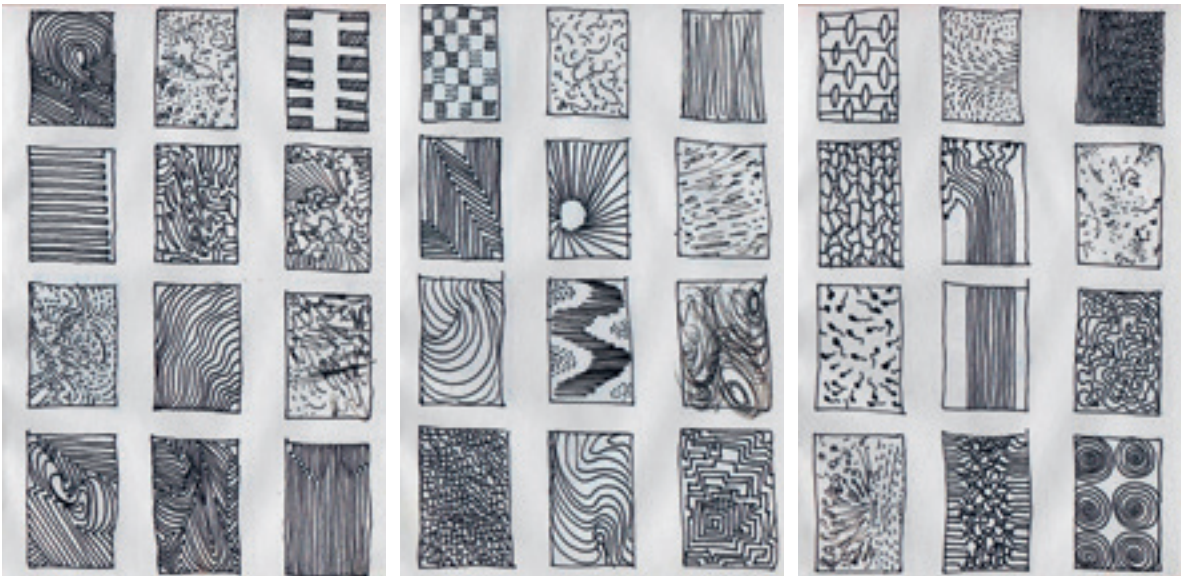
Das übergreifende Kunstkonzept „Open System“ besteht aus zwölf farbigen Glas-
teln, die an exponierten Stellen rund um das Campuszentrum installiert werden.
Diese Glasbilder sind eigenständige Kunstwerke mit jeweils eigener Identität, die
miteinander in Korrespondenz treten. Die Farben bilden in ihrer Gesamtheit eine
Farbdramaturgie die über das gesamte Kerngebiet wirkt. Es geht um den Aufbau
emotionaler Wärme, um Energie und Bewegung.

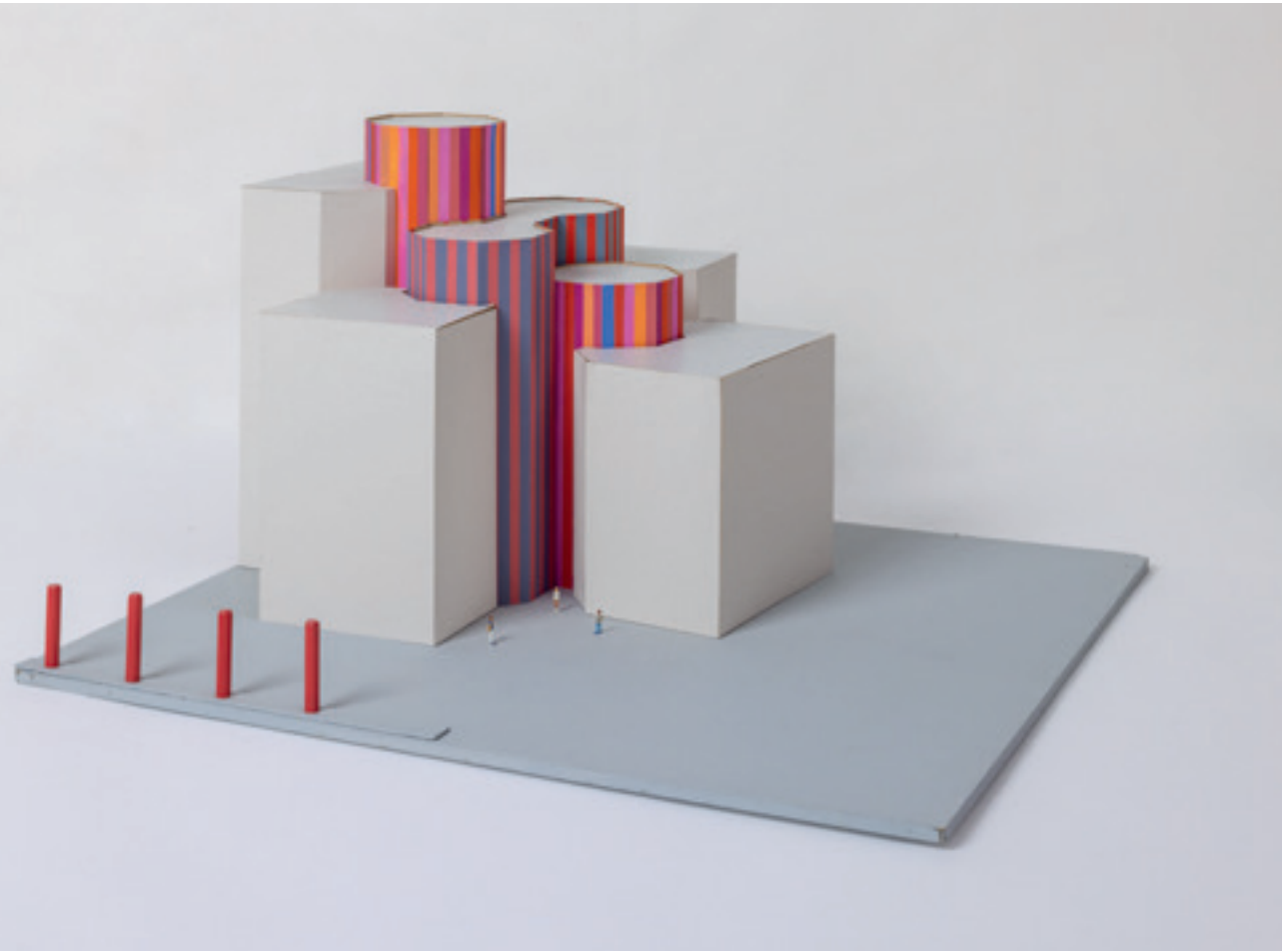
HORST GLÄSKER



2020
Genesis

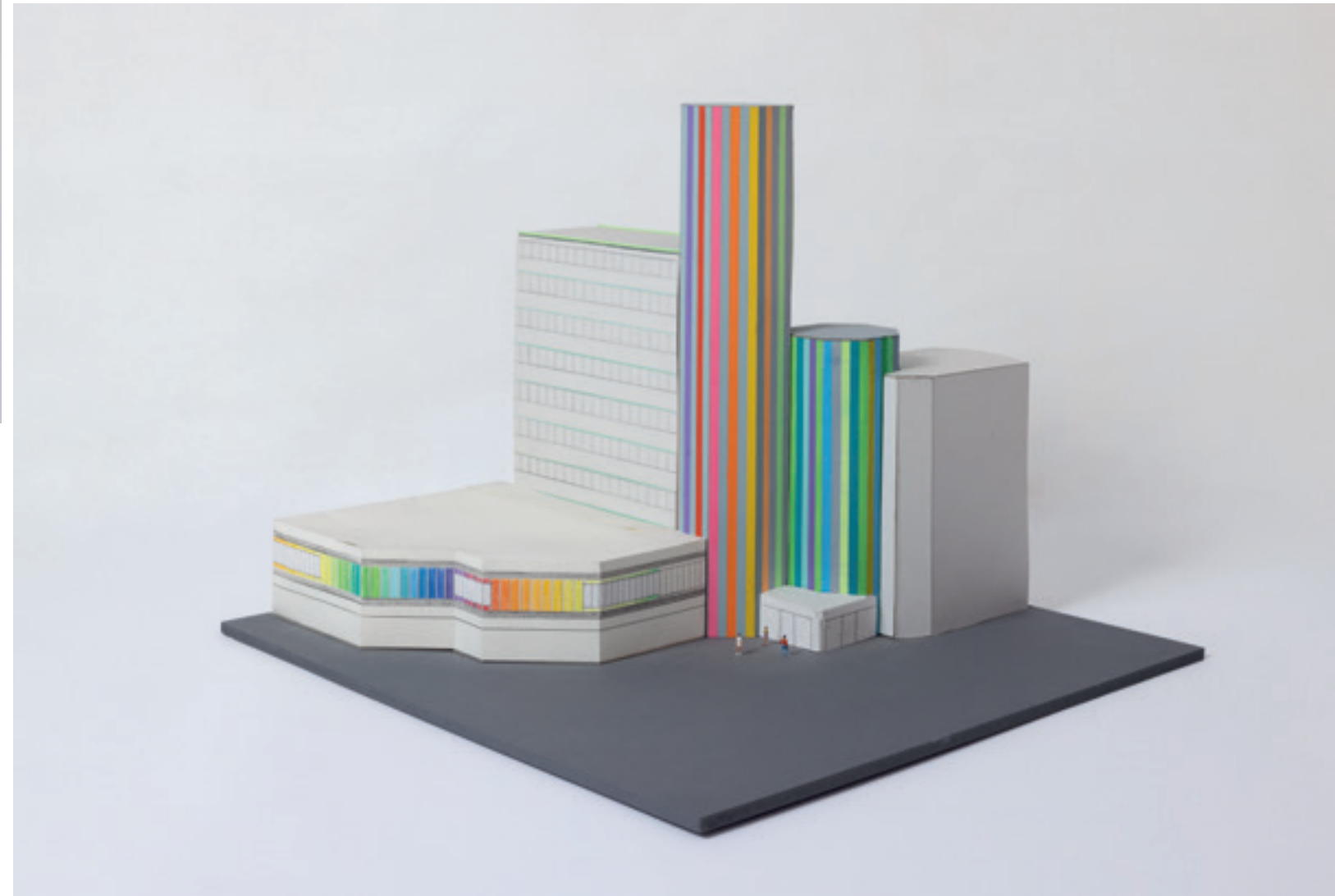
Zwölf Stelen (nicht realisiert)
Keramische Schmelzfarben auf industriellem Floatglas,
Outdoor-LED- Fassadenleuchten, Höhe 4 m, Modelle 1:10
Campuszentrum des Universitätsklinikums Frankfurt am Main





Die Universitätsgebäude werden durch klare Farben verändert und ästhetisch aufgewertet, so dass eine einzigartige, unverwechselbare Atmosphäre am Ort entsteht. Es geht darum, die Qualität und den Wert dieses Lebensraumes entscheidend zum Wohl des Einzelnen und der Gemeinschaft ins Positive zu wandeln. Das heißt auch, Verantwortung für die Menschen zu übernehmen, sie wertzuschätzen und vielleicht auch mitzureißen.

HORST GLÄSKER



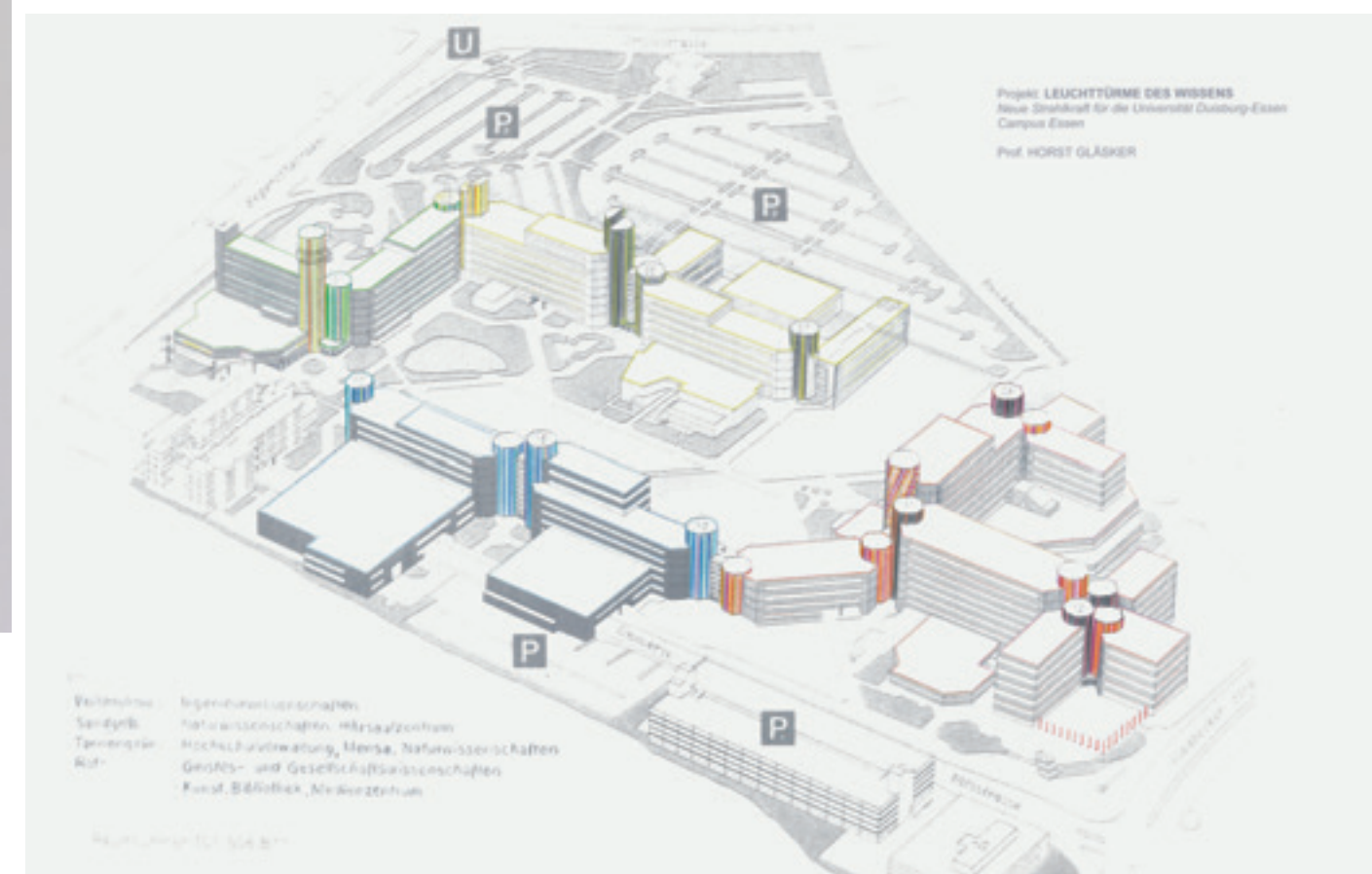
2009–2019 Leuchttürme des Wissens

Fassadengestaltung
11 Treppenhaus- und Bürotürme, Aluminiumpaneele,
pulverbeschichtet mit RAL und RAL-Design Farben,
Höhe jeweils 35–65 m, Modelle 1:100
Gebäude der Universität Duisburg-Essen, Campus Essen



Die Architektur des Campus in Essen ist geprägt von sechs- bis achtstöckigen horizontalen Gebäuderiegeln für die verschiedenen Fakultäten. Diese sind verbunden mit Türmen in denen sich die Treppenhäuser und Fahrstühle befinden. In der Stadt weithin sichtbar ist der höchste Turm, er beherbergt in den oberen Etagen das Rektorat.

HORST GLÄSKER



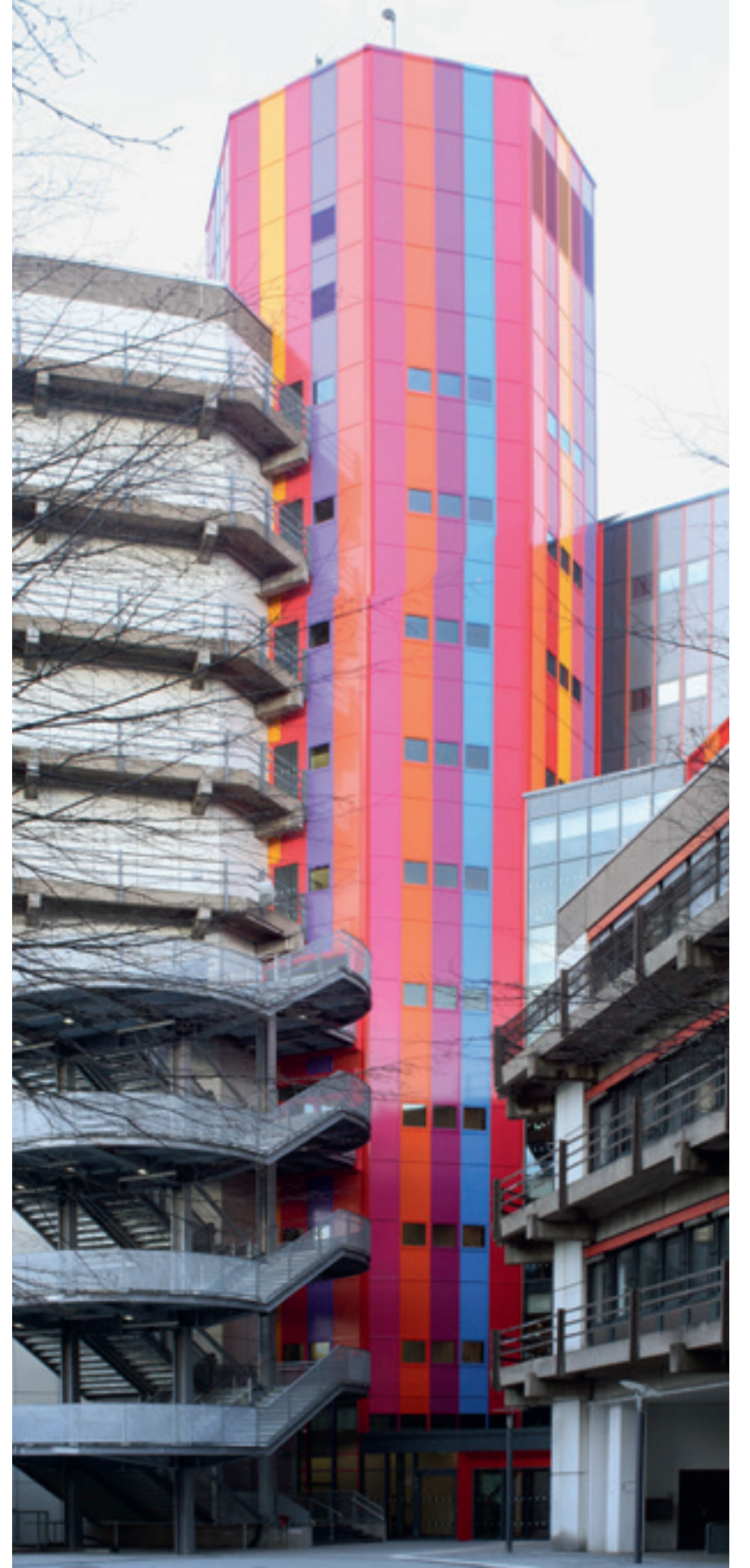


Ein bereits vorhandenes Farbleitsystem der Gebäude betonte die horizontale Linie durch farbige Bänder über den Fenstern, jeweils den verschiedenen Fakultäten zugeordnet. Grün für die Verwaltung, Gelb für die Naturwissenschaften, Blau für die Ingenieurwissenschaften und Rot für die Geisteswissenschaften. Das Kunstwerk „Leuchttürme des Wissens“ hingegen akzentuiert die Vertikale des Ensembles. Die Türme erhielten eine farbige „Bemalung“, senkrechte Farbintervale, die das Farbleitsystem aufgreifen und sichtbar erweitern. Mit der Sanierung der Gebäude des Campus Essen 2009 wurde die Gestaltung der Türme realisiert. Verbunden wurden die naturwissenschaftlichen Fakultäten (gelb) mit dem Gebäude der Verwaltung (grün). 2011 folgten die Türme des Rektorats und der Verwaltung. An der Fassade des Rektoratsturm vereinen sich die Farben aller Fakultäten.

HORST GLÄSKER



Türme der
Geisteswissenschaften



Türme des Rektorats und der Verwaltung



Türme der Naturwissenschaften
und der Verwaltung





Helga Meister

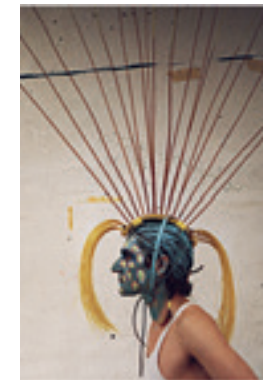
Die vielen Leben des Horst Gläsker

Horst Gläsker ist Maler, Musiker, Bildhauer, Tänzer, Performance-Künstler und Regisseur von Räumen und Fassaden. Er ist kein Wunderkind, aber er hat stets auf seine eigene Stimme gehört. Dass er es vom Schaufenstergestalter zum gefragten Künstler architektonischer Projekte brachte, ist seiner Freiheit im Denken und Handeln zu verdanken. Niemand vor ihm hat je behauptet: „Ich tanze, also bin ich.“ Zu seinen Vorlieben gehörte es, mit einer Vogelfeder im Haar durchs Leben zu gehen, mit gefundenen Orgelpfeifen alternative Konzerte zu veranstalten und die Freundschaft zu einem Antiquar durch Figuren zu begleichen, die erfolgreicher sind als die Schlachten von Napoleon. Als unangepasster Einzelgänger fand er zu einem Gesamtkunstwerk, in dem Musik und Tanz, Technik und Fantasie, Spontaneität und Präzision miteinander in Schwingung geraten. Zur Vielfalt in den Disziplinen und Materialien entwickelte er ein großes technisches Verständnis, einen unglaublichen Arbeitseifer und eine große Erzählfreude. All dies führte zu erstaunlichen Leistungen. Leben und Werk gehören bei ihm auf wundersame Weise zusammen.

JAGDGRÜNDE

Horst Gläsker wurde am 21. März 1949 in Herford geboren und verlebte seine Kindheit in der Ravensberger Mulde, einer hügeligen Beckenlandschaft zwischen Wiehengebirge, Lipper Bergland, Teutoburger Wald und Osnabrücker Hügelland. Es ist das Stammland des Widukind, des Sachsen-Herzogs, der zwar gegen Karl den Gro-

ßen den Kürzeren zog, aber in der Legende weiterlebt. Für Legenden und Mythen sollte der spätere Künstler ein Leben lang empfänglich sein. Der Vater musste für den in den letzten Kriegsmonaten gestorbenen Großvater die Zigarrenfabrik übernehmen. Doch angesichts der marktbeherrschenden amerikanischen Zigarettenindustrie entschied er sich mit 42 Jahren Pädagogik zu studieren und wurde Sonderschullehrer, um die Großfamilie mit fünf Söhnen zu ernähren. Horst war der mittlere Spross und erinnert sich: „Ich war viel in der Natur unterwegs. Die Steinkuhlen waren meine Jagdgründe. Ich habe Pflanzen gesammelt und Blätter gepresst.“ Jahrzehntlang schmückte er sich als lebende Skulptur mit Federn und Weidenruten im Haar und trug bei Performances Gesichtsbemalung. Das Weltbild eines Naturmenschen mischte sich in seinen Bildern mit griechischer, römischer und ägyptischer Kunst. Eigentlich wollte er Naturforscher werden, hatte aber schon früh mit Malen und Zeichnen begonnen. So machte er nach der Volksschule ab 1963 eine dreijährige Lehre als Schaufenstergestalter im Bekleidungsgeschäft der Firma Osterhage in Herford und wechselte als Plakatmaler ins Textil- und Modehaus Klingenthal in Herford, wo er zehn große Schaufensterwände und Blickfänge gestalten konnte.



Ben den Kürzeren zog, aber in der Legende weiterlebt. Für Legenden und Mythen sollte der spätere Künstler ein Leben lang empfänglich sein. Der Vater musste für den in den letzten Kriegsmonaten gestorbenen Großvater die Zigarrenfabrik übernehmen. Doch angesichts der marktbeherrschenden amerikanischen Zigarettenindustrie entschied er sich mit 42 Jahren Pädagogik zu studieren und wurde Sonderschullehrer, um die Großfamilie mit fünf Söhnen zu ernähren. Horst war der mittlere Spross und erinnert sich: „Ich war viel in der Natur unterwegs. Die Steinkuhlen waren meine Jagdgründe. Ich habe Pflanzen gesammelt und Blätter gepresst.“ Jahrzehntlang schmückte er sich als lebende Skulptur mit Federn und Weidenruten im Haar und trug bei Performances Gesichtsbemalung. Das Weltbild eines Naturmenschen mischte sich in seinen Bildern mit griechischer, römischer und ägyptischer Kunst. Eigentlich wollte er Naturforscher werden, hatte aber schon früh mit Malen und Zeichnen begonnen. So machte er nach der Volksschule ab 1963 eine dreijährige Lehre als Schaufenstergestalter im Bekleidungsgeschäft der Firma Osterhage in Herford und wechselte als Plakatmaler ins Textil- und Modehaus Klingenthal in Herford, wo er zehn große Schaufensterwände und Blickfänge gestalten konnte.

DER LANGE STRICH UND DER MODELLBAU

Als Lehrling finanzierte er sich einen Fernkursus für Zeichnen und Illustrieren an der Famous Artist School (USA), um Grundkenntnisse etwa in der Perspektive und im figürlichen Zeichnen zu erlangen. Als Dekorateur wusste er, mit dem Epidiaskop Vorlagen an Wände und Decken zu werfen. Schließlich leitete er die Abteilung für Plakatmalerei mit zwei fachlich versierten Mitarbeiterinnen. „Von ihnen habe ich viel

gelernt. ich kann noch heute ganz frei einen langen, geraden Pinselstrich ziehen. Ich gestaltete ganze Kampagnen zum Beispiel für die Wintermode und malte Winterlandschaften nach Prospekten auf große Pappen und Wände. Aber zwei Wochen später wurde alles in die Tonne gestampft. Diese Kurzlebigkeit, die in der Werbung üblich ist, war einer der Auslöser Kunst zu studieren.“

Alles, was Horst Gläsker tat oder tun musste, begriff er als Chance. Das galt selbst für seinen Wehrersatzdienst beim Bundesgrenzschutz in Lüneburg. Man erkannte seine künstlerische Begabung und er bekam den Auftrag, das Zonenrandgebiet zwischen Gorleben und Dömitzer Brücken an Elbe und Schnackenburg im Modell nachzubauen. Ein Schreiner stand ihm als Helfer zur Seite. So entstand in einer Größe von 3 × 5 Metern eine Landschaft mit Bergen und Tälern, kleinen Dörfern, Wäldern, mit isländischem Moos und Leuchtlämpchen für die verminten Bereiche im Todesstreifen. Er berichtet: „Ich wurde mit Hubschrauber und Fotoapparat über das Grenzgebiet geflogen, um die Grenzlandschaft zu fotografieren und in Miniatur zu reproduzieren. Ich war sogar Geheimnisträger, denn wir machten im Abstand von wenigen Metern vor der Demarkationslinie Aufnahmen mit dem Teleobjektiv, um die jungen Rekruten der Volksarmee beim Verlegen und Scharfstellen der Minen zu beobachten und zu dokumentieren.“

1970 schrieb er sich am Westfalenkolleg in Espelkamp ein, um auf dem zweiten Bildungsweg das Abitur nachzuholen. Espelkamp war ein Modellprojekt der Evangelischen Kirche und des Landes Nordrhein-Westfalen für Flüchtlinge und Vertriebene aus den Ostgebieten. In dieser Siedlung besuchte er nicht nur die Schule, sondern malte und musizierte. Als die Stadt im Frühjahr 2024 ihr 75-jähriges Jubiläum feierte, lud sie ihren ehemaligen Schüler zur „Pinseltanz-Ausstellung“ ein und präsentierte seine Malerei in der Kunsthalle „Alte Gießerei“, wo Horst Gläsker auch dem Bundespräsidenten seine Bilder erklärte.

DER MUSIKER

Schon in den 1960er-Jahren agierte er mit seinen Brüdern in einer Tanzkapelle, den Okkalini-Brothers. Er startete als Klarinettist, kaufte sich vom ersten Lehrgeld ein Saxophon, nahm Unterricht und spielte zusätzlich die verschiedensten Blasinstrumente, unter anderem Mundharmonika, Querflöte und Maultrommel. Rückblickend erzählt er: „Es war die Zeit der Blues, der Pop-Musik und des Krautrock. Ich habe stets improvisiert. Diese Begabung machte mich zu einem gefragten Musiker für Rockbands, die ich mit meinen frei gespielten Soli bereicherte.“ Seine dynamischen Rhythmen verwiesen auf den amerikanischen Jazz und den Blues. Er spielte 1974 in der Rockband „Midnight Kitchen“ zum deutschen Rockfestival in der Philipshalle. „Die Musik packte mich. Ich liebte den musikalischen Rausch.“



EIN DOPPELLEBEN

1973 wurde er an der Düsseldorfer Kunstakademie aufgenommen. Er malte im Orientierungsbereich bei Lambert Maria Wintersberger, schuf Baumbilder, Aktzeichnungen und Wolkenbilder. Als er 1974 in die Klasse von Gerhard Richter wechselte, der mit seiner Farbtafelserie nach Farbmusterkarten und mit grauen Bildern auf dem Kunstmarkt präsent war, spielte der Student nachts in Rock- und Blues-Bands und

wusste nicht, ob er Musiker bleiben oder Profi-Maler werden wollte. Als er dieses Doppelleben nicht mehr weiterführen wollte, zwang er sich nach vier Semestern zu einer Entscheidung, jobbte in den Semesterferien im Paketdienst und im Nachtdienst bei der Post, bis er 5.500 D-Mark zusammen hatte, meldete sich in der Akademie ab

und verschwand 1975 in ein kleines Bergdorf in der Toskana. Er wollte eine Entscheidung treffen und seinen eigenen Weg finden. Es war ein Jahr ohne Stipendium, ein Aufenthalt auf eigene Faust und mit wenig Geld. Er malte pointillistische Landschaftstücke, Wald, Acker, einen überwucherten Weg oder einen Felsen. Die Toskana war für ihn kein Sehnsuchtsort, sondern ein Studienort. „Ich wollte alle Farben dieser Welt kennenlernen, ich wollte begreifen, wie sie zueinanderstehen. Italien war für mich eine Schule des Sehens“, sagt er. Der Comiczeichner Jean le Guy (Janot) wohnte zwei Monate bei ihm und stand ihm Modell, später portraitierte er auch die Dorfbewohner. Die letzten dieser Bilder zeigen einen Obstgarten voller Blüte. Der Kritiker Galloway meint, es seien üppige, selbstbewusste Bilder gewesen. Gläsker heute: „Es war eine Auseinandersetzung mit Farben: Farben-kennenlernen, Far-



ben-finden, Farben-suchen, Farben-lieben lernen. Es war eine Entscheidung zum freien Künstler.“ Da fand er in einer Kirchenruine der Chiesa di Magnale in der Nähe von Tosi – Pian de Melosa einige alte, intakte Orgelpfeifen aus Holz. Schon in Italien dachte er daran, ein Klangobjekt daraus zu konstruieren, die Pfeifen mit den Füßen zu bedienen und dazu mit der Klarinette zu spielen.

Im Herbst 1976 verstaute er 20 Landschaften und ebenso viele Porträts und landete mit dem verplombten Reisegepäck wieder in Düsseldorf. Dort schrieb er sich abermals an der Kunstakademie ein und stellte die Italien-Bilder selbstbewusst in der Akademie aus. Die Landschafts- und Portraitmalerei war für ihn damit abgeschlossen. Er kam zu der Erkenntnis, dass die wahre Malerei auf den Paletten stattfindet und suchte einen anderen Weg.

MALEREI AUF TEPPICH UND TAPETE

Sperrmüll lag in den 1970er-Jahren gratis am Straßenrand, kommerzielle Verwerter gab es noch nicht. Die „Industrieperser“ waren die preiswerten Nachkommen der feinen handgewebten Teppiche, für die die Nachkriegsgeneration in Deutschland kein Geld hatte. Sie waren maschinell gefertigt, also völlig regelmäßig. Gläsker sammelte sie, drehte den Flor um, grundierte die Rückseite mit transparentem Leim und benutzte sie wie eine klassische Leinwand, denn das Ornament sah man auf der Rückseite genauso gut wie auf der Vorderseite. Er malte die Motive nach. Das gegebene Muster befreite ihn von der Suche nach Motiven. Es ging ihm um die reine Malerei. „Ich konnte verstehen, was ist Rot, was ist Gelb oder Blau, was sind ihre unzähligen Mischungen und Farbtöne.“ Sorgsam folgte er den ornamentalen Reihungen, endete aber willkürlich, oder setzte den Rapport dort fort, wo er nicht vorgesehen ist. Damit bewies er aber auch, dass er in der Zeit der „Jungen Wilden“ kein Wilder war. Er wusste, wann er ausbrechen konnte oder sich einfügen musste. Das wird in seinen architekturbezogenen Arbeiten genau die richtige Methode sein. Das Malen gleicht nun dem Musizieren, wirkt spontan und zufällig, auch wenn es genau kalkuliert ist.

Gläser macht aus seiner Kunst kein Geheimnis, sondern spricht vom langsamen Maltempo auf dem rauen, aufsaugenden Material, vom „Graben“ mit dem Pinsel in die schwerfällige Wirkware und vom „Raster und Takt“ der Ornamente. Aber gleichzeitig nahm er sich bei aller vorgefundenen Struktur und Ordnung die Freiheit zur Improvisation, verwischte die Ränder der Vorlage oder ging gegen das Farbmuster an. So war er brav genug, den Strukturen zu folgen, und pfiffig genug, das Ramponierte, Abgetretene und Ausgemusterte in eine neue Schönheit zu überführen. Gerhard Richter konnte sich mit dieser ornamentalen farbstarken Malerei nicht anfreunden, aber Karl Otto Götz nahm ihn mit den bemalten Teppichen in seine Klasse gerne auf und ernannte Horst Gläser, nach kurzer Zeit, zum Meisterschüler. „Man bleibt an der Akademie nur so lange bis der Groschen fällt. Bei Ihnen ist er längst gefallen“, so Karl Otto.

Er hatte einen ersten Erfolg. Peter Ludwig kaufte den „Berliner Teppich“ von 1979, der in der Galerie Michael Haas in Berlin ausgestellt war. Er hat am linken oberen Rand mehrere Fußabdrücke, als wolle der Künstler sich aus der strengen Gesetzmäßigkeit der Muster befreien. Das Zentrum zeigt die Blumenornamente in wechselnden weißen, mit hin reduzierten Farben in Ölfarbe und glänzendem Lack. Ein kapitaless Meisterwerk in den Maßen 330 x 245 Zentimeter.

KUNST AUS TAPETENBÜCHERN

Fast zeitgleich schuf er erste Bilder auf Tapeten und Musterbüchern. Was der maschinelle Perserteppich für den Boden, war die Tapete für die Wandbekleidung der Nachkriegsjahre, eine billige Ware. Gläser benutzte diese Malgründe mit Ornamenten und rhythmischen Formen und erkannte: „Je stupider die Muster waren, desto besser dienten sie mir für die Malerei. Ich konnte damit ungehindert experimentieren, die Malerei erforschen und die größtmögliche Freiheit in der Malerei finden.“ Es war sein Aufbegehren (Widerstand und Reaktion) gegen die damals vorherrschenden Minimal Art und die monochromen Fundamental Paintings. Das Banale war ihm gerade recht. Den Rapport der Tapete übernahm er und führte ihn weiter. Das weckte seine Lust auf eine unendliche Wiederholung. So gelangte er von der Tapete zum ausgemalten Raum. Und die Rauminstallation gedieh mit den großen Wandgemälden zum Gesamtkunstwerk.

Seinen Auftakt nahm er 1979 in der „Treppenhausgalerie“ von Annelie Brusten in Wuppertal, wo er mit Ölfarbe und Lack bemalte Teppiche und Tapeten flächenfüllend in den Fluren anbrachte. Es folgte die erste Museumsausstellung im Von der Heydt-Museum in Wuppertal. Er verleimte die bemalte Tapete auf Nessel und reagierte nun mit seinen Bildformaten auf die Formate der Wände. Ein „normales Leinwandbild“ wäre ihm zu wenig gewesen.



DAS TRETORGELSPIEL

1977 bis 1979 studierte Horst Gläser bei Karl Otto Götz und arbeitete im berühmten Beuys-Raum 19 der Kunstakademie, den das Künstlerduo Imi & Imi verlassen hatte. Dort bemalt er nicht nur Teppiche, sondern konstruiert auch seine Klangskulptur „Tret-Orgel-Teppich“. Als er 1979 zu seinem Abschied als Meisterschüler ein einwöchiges Tret-Orgel-Konzert bot, hatte sich das selbstgebaute Musikinstrument auf 62 Orgelpfeifen aus Holz und Blei vergrößert. Hinzu kamen ein Tamburin, acht Mundharmonikas, neun Pusteschlangen, zwei Propeller, acht Kinderflöten, fünf Kunststoffrohr-Schalmeien, zwei Tröten, sowie 93 Blasebälge, 300 Meter Schlauch, 16 Quadratmeter Verbundschaumstoff und PVC sowie eine Holzkonstruktion mit einem Durchmesser von 5,30 Metern. Sein Tretorgelspiel wurde eine großartige, partizipatorische Rauminstallation. 1984 veranstaltet er, in Kooperation mit zwölf seiner Studenten von der Kunstakademie Münster, ein „Mitternachtskonzert“ mit dem „Tret-Orgel-Teppich“ in der Dominikanerkirche Kunsthistorisches Museum/ Kunsthalle Osnabrück. Mit den großen Tapetenübermalungen an den Wänden und einer Lichtinstallation aus 3000 Teelichtern verwandelte er den Kirchenraum in ein interaktives Gesamtkunstwerk.

DER SPRUNG IN DIE ARCHITEKTUR

Gläser bewegt sich als Maler und Musiker auf einem schmalen Grat zwischen Zufall und Präzision. 1979/80 entstand „Ägyptische Flusslandschaft“ mit dem Untertitel „Wandformat gleich Bildformat“. Er richtete sein Studio für anderthalb Jahre in der aufgelassenen Fabrikhalle der Klöcknerwerke in Düsseldorf-Flingern ein, bevor sie 1984 als alternative Kunstszenen „Zakk“ eingeweiht wurde. Die Halle war gewaltig groß und hell. Dort produzierte er seine ersten monumentalen Arbeiten. 4,50 Meter hoch und zehn Meter breit ist eine Fantasielandschaft, die er im Von der Heydt-Museum und in der Neuen Galerie Sammlung Ludwig zeigte. Nun arbeitete er nicht mehr auf Tapetenblättern, sondern auf ganzen Tapetenwänden. Er kennt Großformate seit einem Besuch im Dogenpalast, wo er sich drei Tage lang „Il Paradiso“ von Tintoretto angeschaut hat, das damals größte Gemälde der Welt. „Ich habe mich Millimeter für Millimeter am Bild entlang bewegt, um Tintoretto's Leistung zu verstehen“, sagt er. Dieses Abschreiten, Hin-und-Her-Gehen beweist, dass er den Raum bei der Betrachtung mitdenkt. Der US-amerikanische Kurator und Kritiker David Galloway, Lehrstuhlinhaber für Amerikanistik an der neu gegründeten Ruhr-Universität Bochum, spricht im Katalog der Galerie Michael Haas vom andauernden Dialog mit Architektur und Malerei: „Das ist kein schüchterner Historismus, keine Paraphrase gefeierter Meisterwerke. Seine Methode ist intuitiv, manchmal sporadisch, häufig theatralisch, aber immer beseelt von seinem bestechenden, ansteckenden Esprit.“

1980 bietet ihm die nur kurz existierende Kölner Avantgarde-Galerie Ha. Jo. Müller am Brüsseler Platz eine erste Chance für ein Raumkunstwerk. Er tapeziert die Galerie, bespannt die großen Wandflächen mit Schleiernessel, appliziert die gemusterte Seite der Tapete und bemalt sie. Den Boden belegt er mit dem bemalten „Tierzeichen-Teppich“.



AUF DEN SPUREN NAPOLEONS

Gläsker lernt durch Reisen, Alpen-Wanderungen und Alpen-Überquerungen, später sogar durch eine Expedition zum Volk der Asmat im Urwald von Irian Jaya in Neu-Guinea. Wenn seine Bilder durch ihre Ritzzeichnungen, ihre Tiere und Zeichen an das alte Ägypten oder an Tausend-und-eine-Nacht erinnern, so liegt das auch an seiner Kontaktfreudigkeit. Er war mit Gunnar Kaldewey befreundet, einem bedeutenden Antiquar von der Poststraße in Düsseldorf, der später nach New York ging. Er entlieh ihm die Text- und Bildersammlung *Description de l'Égypte*, mit vollem Titel *Beschreibung Ägyptens oder Sammlung der Beobachtungen und Forschungen, die in Ägypten während der Expedition der französischen Armee durchgeführt wurden, veröffentlicht auf Befehl Seiner Majestät, Kaiser Napoleon des Großen*. Die Grafiken entstanden parallel zum militärischen Feldzug Napoleons nach Ägypten. Vom Wunsch des Franzosen, Alexander dem Großen nachzueifern und das Land am Nil zu erobern, ist nur diese Kupferstich-Sammlung geblieben, mit der die altägyptische Kultur überhaupt erst öffentlich wurde. In Frankreich entwickelte sich eine Ägyptomanie, die auch dem jungen Künstler imponierte. Gläsker begeistert sich an Alltag, Technik, Tier- und Pflanzenwelt der Pharaonen, die akribisch nachgezeichnet sind. Die Drucke inspirieren ihn. Er ist fasziniert von der alten ägyptischen Grabmalerei und den Reliefs in den Tempeln. So entstehen seit 1981 „Liebesritzzeichnungen“ und die „Welt-Liebeskuppel“. Figuren aus der Mythologie wie Stiere, Faune oder Satyrn tauchen auf. Diese Rauminstallation stellte er 1983 in der Galerie Eva Keppel in Düsseldorf und 1984 beim Projekt „Kunstlandschaft Bundesrepublik“ im Neuen Berliner Kunstverein aus.



IRDISCHE GELÜSTE

1983 wird er mit 40 Künstlern ins süditalienische Gravina di Puglia bei Bari eingeladen, wo die Mailänder Galeristin Grazia Terribile ein großes Feld zur Verfügung stellt. Gläsker besorgt sich weißen Kies, und streut seine Lieblingsfiguren aus dem



Matriarchat der ägyptischen Mythologie und natürlich auch aus seiner Phantasie auf den Boden. Zwei Tonnen Kies verbraucht er zum „Zeichnen“ des Erden-Bildes (Durchmesser 60 Meter) mit dem Titel „Irdische Gelüste für den Himmel“. Fast zwei Dutzend Fabelwesen tollten schließlich liebenswert in der Sonne. Und David Galloway freut sich im Katalog von Michael Haas über den badenden Stier, der sich zwischen Sternen, Fischen und akrobatischen Liebhabern aalt, während er mit einem Auge in das endlose Firmament blickt.

Nun vermischt er Mythen und Sagen aus Babylon und Griechenland, um sie mit Fabeln, Märchen und Kunstgeschichte intuitiv und assoziativ zu verbinden. Chiron wird Gläskers Götterfreund. Dieses Mischwesen aus Mensch und Pferd springt durch seinen „Paradiesgarten“ und tanzt 1985 auf dem kreisrunden Kronleuchter aus bemaltem Sperrholz mit Sirenen, Greifen und „Ichsen“ in der Galerie Zimmer. Die Lebenslust des schlanken Vierbeiners, der durch Tapetenraster oder über Blümchenmuster jagt und die ornamentale Kunst mit seinem stromlinienförmigen Körper beflügelt, ist ein Sinnbild für den Künstler selbst, der frisch verheiratet ist, zwei kleine Kinder hat und auf dem besten Weg ist, mit großen Architektur- und Kunstprojekten die Szene zu erobern.

AM FARBIGEN ABGLANZ

Der Architekt Jochem Jourdan sieht die „Weltliebeskuppel“ 1984 in Abbildungen einer österreichischen Kunstzeitschrift. Er plant seit 1979 die neue Landeszentralbank Hessen an der Taunusanlage in Frankfurt und stellt den jungen Mann mit seinen Arbeiten dem Vorstand der Bank vor. Gläsker heute: „Es gab keinen Wettbewerb.

Ich war 35 Jahre alt, hatte bis dahin noch keinen Kunst am Bau-Auftrag gemacht. Und nun sollte ich mich mit dem Prolog von Goethes *Faust II* beschäftigen, den ich gar nicht kannte. Es ging um die Worte „Am farbigen Abglanz haben wir das Leben.“ Das Thema war für die Zentralbank weniger literarisch als fiskalisch gedacht. Der bekannteste Sohn der Stadt hatte sich im *Faust* intensiv mit volkswirtschaftlichen Themen beschäftigt, schlägt doch Mephisto im Gewand des Narren dem Kaiser das Papiergeld vor, um die finanzielle Not im Reich zu beheben. Goethe kannte sich als dichtender Finanzminister und Geheimer Legationsrat am Hof in Weimar so gut aus, dass er eine „Große Steuerreform“ konzipierte, um den hochverschuldeten Kleinstaat zu sanieren. Die Landeszentralbank besaß in dem inzwischen verstorbenen Vizepräsidenten Adolf Hüttl einen Fachmann, der mit den Wirt-



schaftstheorien des dichtenden Staatsmanns vertraut war, hatte er doch für eine Hauszeitschrift einen Aufsatz über das Gold in Goethes *Faust II* geschrieben. Er holte nicht nur den Aufsatz wieder hervor, sondern identifizierte sich mit dessen Hauptfigur und reichte seine Leidenschaft und sein Wissen an Horst Gläsker weiter. Hüttl entwickelte das künstlerische Konzept für den Neubau und inspirierte den Künstler, der weder die Finanzwelt durchschaute noch die Spitzfindigkeiten der Germanistik

kannte. Sein Glück war sein Selbstvertrauen, er wollte „seinen Faust“ erschaffen. Er sollte sich selbst übertreffen, denn er schuf seinen eigenen Abglanz und implantierte die Ergebnisse in die vorgegebene Architektur. Dabei kam ihm der Zufall zu Hilfe.

So las er Goethes *Faust* an der frischen Luft im Düsseldorfer Volksgarten, als neben ihm ein Ginkgo-Blatt herunterfiel. Er verstand sofort den Fingerzeig der Natur, hatte doch Goethe seiner späten Liebe Marianne von Willemer ein Gedicht vom zweigeteilten Blatt als Liebeszeichen geschickt. Für Gläsker war es eine willkommene Idee für einen tanzenden und schwebenden Ginkgowald in der Geldzentrale. Die 29 Ginkgo-Blätter scheinen den Strahlenkranz der Sonne zu fächern und zu verschatten, als befänden sie sich im Gegenlicht. Die Sonne selbst ist ein konzentrischer Kreis, der im Weiß als Summe aller Farben beginnt und in goldenen, bräunlichen und zart-violetten Partikeln zu rotieren scheint. Diese ausgeklügelte Scheibe befindet sich auf Augenhöhe des Betrachters. Ihm gilt das Strahlen, das seine Energie bis in die Ecken und Ränder der Wandfläche abgibt.

Insgesamt wirken die unzähligen Glassteinchen des Untergrunds wie eine Vibrationsfläche. Der „farbige Abglanz“ ereignet sich als ein lebendiges Fließen und Oszillieren der Mosaik im Licht. Wie ein klingender Kosmos wirkt dieser Untergrund, der aus sich heraus strahlt und musiziert. Alles scheint in dieser Farbmystik dazu angetan, den Betrachter zu verzaubern. Aber zugleich schaukeln die Ginkgo-Blätter, und auf ihnen erzählt der Künstler fast flüsternd von Nereiden, Sirenen und Nymphen, von Widderfischen, Greifen und Schwänen. Phönix geistert über dem Feuer. Homunculus steht auf zwei nackten Füßen, will diese Lichtgestalt doch ein Körper werden. Amor und Psyche setzen zum Zungenkuss an. Paradiesvogel und schnäbelnde Vogelpärchen schwirren über die Wandbilder. Das ist ein Mosaizieren und Musizieren in feinsten Schattierungen und wunderbarste Effekten, über Türöffnungen und Durchlässe hinweg. Ein Spiel zwischen Distanz und Nähe.

HIMMELSGEWÄSSER

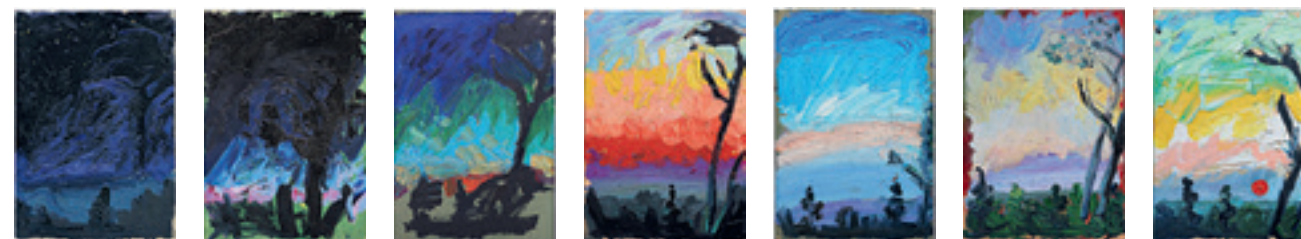
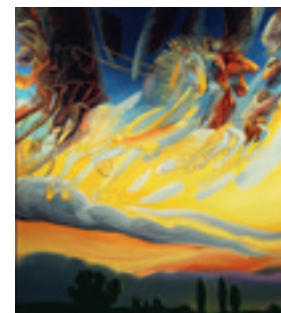
Weil man von der Galerie im oberen Stockwerk auch auf den Boden blickt, erhielt er einen weiteren Auftrag, den er bestens löste. Er implantierte ins Erdgeschoss ein dunkelblaues Wasserbecken mit tierisch-menschlichen Fabelwesen aus Glasmosaik, angeregt von der Klassischen Walpurgisnacht, eine der schönsten erotischen Stellen im *Faust II*. Aus einer Skizze im Atelier geht hervor, wie er die Figuren interpretiert haben will: Da poussiert die Sirene oder die Nympe mit Chiron, dem Helden seiner Bildgeschichten. Der „Widderfisch“ probt die „Zueinandergehörigkeit“ von Wasser und Land. Leda begegnet dem Schwan, in dem sich Zeus verbirgt. Dazu gehört auch die germanische Ursprungsgöttin Baubo als Sinnbild der Fruchtbarkeit, die auf einem Schwein reitend den Mond beiseiteschiebt.



HIMMELSBILDER

Der Künstler hatte die große Wand und den Brunnenboden gestaltet, als ihm die Frankfurter Landeszentralbank auch noch die Vigilien aus Goethes *Faust II* für den Sitzungssaal ans Herz legte. Dem Dichter geht es um die vier Phasen zwischen Abend und Morgen, um Serenade, Notturmo, Matutino und Reveille. Er war an Gretchens Tod schuldig geworden und tritt nun in ein neues, zweites Leben ein. In den kurzen Phasen zwischen Abenddämmerung, Nacht, Morgengrauen und Tagesanbruch gelingt ihm Vergessen, Heilung und Neubeginn.

In Gläskers vier Bildern vom Firmament kommt sein Temperament als Farbmaler und seine Lust an der Erzählung in der Zeichnung zu Tage. Wieder begibt er sich auf Reisen, um die Untergänge und Aufgänge der Sonne hautnah zu erleben. In Italien, Südfrankreich, der Eifel und am Rhein beginnt er den Wechsel der Sonne visuell zu begreifen. Er erzählt: „Ich übernachtete in einem französischen Nonnenkloster und saß nachts um 4.30 Uhr auf dem Osterfelsen, Ölfarbe und Pappe in der Hand, als langsam das Morgengrauen kam. Es wurde heller und noch heller, und dann ging die Sonne auf. Ich habe acht Ölskizzen-Bilder an diesem einen Morgen gemalt.“ Der Maler ist nicht der geläuterte Faust, der auf blumigem Rasen gebettet, den Heilkräften der Natur vertraut. Er tobt sich in seinen Vorstufen aus, tanzt und musiziert. Zur Ruhe kommt er erst bei der Ausführung. Dann wirkt er wie der Architekt seiner Bilder, kostet seine Farb-Erfahrungen aus, lässt den Aufenthalt der Götter in seine Welt eintreten und ritzt Phöbus Apoll frei nach Guido Reni mit dem Vierspanner in die Aurora. Elfen, Sirenen, Sphinx und Chirone, Nymphen oder Sybillen strudeln durch die Nacht. Er selbst gibt das Modell für Bacchus in der Serenade, während Apollo, der Goethe'sche „Phoebus“, zwischen zwei Sonnenrädern dahingleitet, die Friedenstaube in der Rechten und einen Magierstab in der Linken. Zwei wilde Rösser, gehalten von einer dunklen Gestalt, jagen auf dem Sonnenwagen durch das Firmament. Südfranzösische Zypressen machen deutlich, woher das Motiv stammt, denn Gläskers Kunst ist nie ortlos. Alle Figuren sind Erfindungen und Hingucker im Sitzungssaal. Ihre Energie aber erhalten sie durch die Leuchtkraft der Farben selbst in dunklen Partien, die Schönheit des Dekorativen und die Symbolik der Gestalten. Ob glühender Morgen oder dämmernder Abend, ob der Mond im milchigen Licht der nächtlich dunklen Erde, alles wirkt erfrischend.



LICHTMALEREI IM RAUM

1985 wird 40 Jahre nach Kriegsende in Köln die Wiederherstellung der zwölf großen romanischen Kirchen gefeiert. Dazu sind zwölf Künstler eingeladen. Horst Gläsker bekommt die Sankt Georgs-Kirche und konzentriert sich auf die offene Taufkapelle mit der Kuppel. Am liebsten hätte er sie mit einem Paradiesgarten bemalt, das war jedoch aus Denkmalschutzgründen nicht erlaubt. So arbeitete er mit Licht.

Zunächst nahm er ein Motiv von seinem Johann Sebastian Bach-Tepich für die „Bemalung“ des Farbhintergrunds und projizierte es auf die Kuppel. Im zweiten Arbeitsgang stach er mit Lupe und Stecknadeln Lochbilder in Silberfolien, steckte diese kleinen Matritzen gleichfalls in Diarahmen und beschickte die Kuppel mit den „handmade-Dias“ aus zwölf Projektoren. Auf ihnen tummelten sich Figuren aus seinem mythologischen Fundus. Für die Zwickel der Kuppel nahm er die vier Evangelisten als Mensch, Adler, Löwe und Stier, die er aus unbelichteten Dias austach oder zeichnete, um sie zu projizieren. Nun strahlten die Figuren auf einer Fläche von 15 × 15 Metern in 18 Meter Höhe unter der Kuppel des Baptisteriums.



ALLE FARBEN FÜR DIE POST

1987 ist er an der 25. Jahresausstellung der Neuen Darmstädter Sezession auf der Mathildenhöhe beteiligt und zeigt das ellipsenförmige Bild „Tutti i Colori“ in 4,20 Meter Breite und 3 Meter Höhe. Es ist sein letztes Bild auf Tapete, diese wird auf Leinwand geklebt und mit Ölfarbe bemalt. Er hatte es 1986 erstmals in der Münchener Galerie Albrecht gezeigt. Flott segeln und rotieren bunte Farbwischer über die Tapete und den Nesselstoff und scheinen wie Fische den Sprung in den Raum zu probieren. Auf einer blauen Farbpartie fühlt sich selbst der flötende Maler wie ein Fisch im Wasser. Es kräuseln sich Muscheln und Schnecken, es bettet eine Hand einen Apfel. Das Bild muss einen guten Eindruck gemacht haben, denn Gläsker wird 1987 zum Kunst-am-Bau-Wettbewerb für das neue Posttechnische Zentralamt in Darmstadt eingeladen und gewinnt. Der Auftrag umfasst zwei große Wandbilder und einen bemalten Turm. In der Ausführung übertrifft er sich selbst in den technischen Neuerungen, den brillanten Farben und den räumlichen Vorstellungen seiner Werke.

In den ehemaligen Schwietzke-Hallen in Düsseldorf malt er „Tutti i Colori“ diesmal achtteilig in Ölfarbe und Lack auf Leinwand. Da es die stattlichen Maße von 2,4 × 16 Metern hat, zieht er es auf Tischlerplatten auf. Es hing seit 1990 im Foyer vor dem Sitzungssaal, verschwand beim Verkauf des Gebäudes, wurde wiederentdeckt und erlebt sein Comeback zur Ausstellung im Baukunstarchiv NRW. Das Bild begeistert selbst im Entwurf, den wir in seinem Atelier betrachteten. Das extreme Breitformat wirkt wie ein trudelnder und schaukelnder Strom zarter, heiterer Töne. Darauf bettet er amöbenartige Schwimmkörper von kompakterer Farbkonsistenz, die ihrerseits um eine kleine, abstrakte Insel aus Dreieck, Viereck und Kreis rotieren. In diese Farbinseln ritzt er Figuren. Da grinst ein Mann im gelben



Mond, aalt sich eine Schöne in der Fleischfarbe, legt ein sattgrüner Widder seine Hörner beim Schwimmen an und sausen Fischköpfe über den bunten Grund. Gläsker weiß seine Betrachter mit Rhythmen, Farben und Silhouetten zu verzaubern.

SPACHTELMASSE MIT GOLDSMALTE

Für die 5,36 × 27 Meter lange Bildwand im ehemaligen Sitzungssaal des Posttechnischen Zentralamts verwendet er erstmals Stukkolustro, einen farbigen Glanzstuck, der noch heute wie frisch aufgetragen aussieht. Die venezianischen Goldsmalten, in Glas eingeschmolzene und sich spiegelnde Goldplättchen, werden plan in die feuchte Masse aus Gips und Harz eingelassen, bevor die Stuckateure die Farben nach Plan des Künstlers mit feinen Japanspachteln beimengten. Gläsker achtete darauf, dass sie die richtigen Farben an die richtigen Stellen brachten. Sie ergeben einen flirrenden und strömenden Fond für die kleinen Goldfliesen, die sich mit der Bewegung der Menschen im Raum zu bewegen scheinen.

Gläsker spricht von „Sphären“, die über Türen und Projektionsfenstern segeln und wie eine galaktische Milchstraße die drahtlosen Wege der Telekommunikation symbolisieren. Aber die Postzentrale wurde im analogen Zeitalter gebaut und wechselte im digitalen Zeitalter ihren Standort. Die Bildwand blieb jedoch unverändert bestehen. Ihr diagonal angeordnetes Raster aus Gold-Glas-Partikeln erinnert den heutigen Betrachter an die moderne Computerästhetik, die in den 1980er-Jahren noch gar nicht angedacht war.

TOR DER VIER ELEMENTE

Die dritte Aufgabe für Darmstadt lag im Mitarbeiterrestaurant. Hier errichtete Gläsker ein 5,36 Meter hohes „Tor der vier Elemente“ auf einem quadratischen Grundriss von 3,22 × 3,22 Metern. In der Bemalung griff er auf die alten Griechen zurück. So glaubte Thales von Milet, dass Wasser das Urprinzip allen Seins ist. Für Anaximander war es das Apeiron, ein stofflich nicht näher bestimmbares „Unbegrenztes“. Anaximenes ging davon aus, dass Luft der Urstoff sei. Und Heraklit nahm das Feuer als Urprinzip an. Empedokles sprach schließlich von Feuer, Wasser, Erde, Luft. Diese vier Stoffe hielt er für ewig existent und in sich unveränderlich. Gläsker reagierte philosophisch wie auch praktisch: „Ich hatte die Vorgabe eines Versorgungsturms, wo alle Leitungen zu Klimaanlage, Elektronik und Licht liegen. Aber ich wollte den Turm öffnen, ihn zum Tor machen und mit Farben der vier Elemente besetzen.“ Die Seiten sind in einer hochpigmentierten Acrylfarbe als Spachtelfresco gestaltet, für jede der vier Seiten in einem anderen Ton, passend zu den Elementen, und jeweils mit einem schmalen, hohen Durchlass versehen.

Wieder gibt es beredte Szenen. Die ägyptische Göttin Nut beugt ihren gertenschlanken Körper über das Tor der Erde, so dass ihre langen Haare am anderen Ende den Boden berühren. Gläsker zitiert damit die mythologische Vorstellung eines schützenden Himmelsgewölbes. Seine Figur hat jedoch auf ihrem Rücken einen kleinen Stier, als Persiflage auf Europa mit dem Stier. In der Sage verschluckt sie die Sonne und gebiert sie neu, in Darmstadt verspeist sie einen kleinen Gläsker-Kobold. Die Schauseite zeigt das gezackte Feuer mit der Sonne in der Mitte. Auf der wasserblauen Seite der Luft schnäbeln zärtlich zwei Punkköpfe, und im grasgrünen Nirgendwo

schwimmt ein Wels zwei Widderfischen und einer kleinen Fantasie-Kuh entgegen.

PAVILLON DER URELEMENTE

1992 griff er in der Kunsthalle Recklinghausen anlässlich der Ruhrfestspiele abermals zu einem Einbau und zu den „vier erzeugenden Stoffen des ewigen Weltalls“, wie es in den „Metamorphosen“ des Ovid heißt. Während im Erdgeschoss des ehemaligen Bunkers Bilder von Friedemann Hahn, Horst Antes und Andy Warhol zu sehen waren, baute Gläser im großzügigen Obergeschoss den „Pavillon der Urelemente“. Auf einem quadratischen Grundriss ließ er sich von den Schreibern des Hauses einen Kubus anfertigen. Er bestand aus acht Seitenteilen und zwei Deckenteilen, durch Schraubzwingen zusammengehalten, provisorisch gleichsam wie ein Indianerzelt. Für eine nächtliche Stimmung bespannte er die Bunkerfenster mit blauer Theatervollbahn und tauchte gleichsam den simplen Pavillon in ein magisches Licht. Beim Nähertreten offenbarte Gläser dem Besucher ein üppig ausgestattetes Inneres, mit einem kostbaren Boden. Er bestand aus einer, aus dem Pinseltanz entwickelten ausgeschnittenen Sonnenscheibe, mit gelbem Autolack und Blattsilber beschichtet, in der sich die Farben der Wände spiegelten. Dem Intarsien-Boden entsprach ein reich bebildertes Kuppelgewölbe.

PAPIERKUNST UNTER DER KUPPEL

1994 nahm er an der Biennale der Papierkunst „Paper Art 5“ im Leopold-Hoesch-Museum Düren teil und erhielt den Preis der deutschen Papierindustrie. Künstler wie Günther Uecker, A.R. Penck oder Timm Ulrichs bekamen im neobarocken Gebäude jeder einen Raum. Er musste mit dem zwar schönen, aber schwierigen Treppenhaus mit der elf Meter hohen Kuppel vorliebnehmen. Aber Gläser wäre nicht Gläser, wenn er nicht ein künstlerisches Abenteuer gewittert hätte. Er stellte auf hohen Papprollen seine eigene, kleine „Kuppel der Faces“, die er aus sieben Schichten dünnem Papier über einem Ballon konstruierte. Diese bearbeitete er mit Skalpell, Nagelschere und Nadeln, indem er von innen fantastische Gesichter ausschnitt. Mit dieser Halbkugel der „Gesichter“ aus Papier projizierte er mit einer Halogenlampe die Negativausschnitte, also die leeren Zwischenräume in die reale Museumskuppel. Das Licht erzeugte ein ephemeres Deckengemälde. Ein Gebläse sorgte dafür, dass das Papier nicht Feuer fing. Immerhin hatte das Gebilde eine Höhe von 482 Zentimeter bei einer Gesamthöhe von zwölf Metern. Mitsamt einem Ring als Verankerung installierte Horst Gläser die „Faces“ zum Sommerfest 1997 in den Düsseldorfer Malkasten, wo er und die Mitglieder des Künstlervereins ein Rettungsfest ausrichteten, damit die kostbare Immobilie nicht in die Hand von Investoren kam.



JVA: SPHÄRENGESANG FÜR DIE FRAUENKAPELLE

1998 wird die bemerkenswerte Justizvollzugsanstalt des Kölner Architekten Michael Bohm in Gelsenkirchen eröffnet. Die Auslobung für das Kunst-am-Bau-Projekt des Landes NRW organisierte Renate Ulrich, die Fachfrau unter dem kunstsinnigen Bauminister Michael Vesper. Gläser's Vorschläge für die Frauen- und die Männerkapelle

mit der sphärischen Malerei, der Rasterung in Blattgold, dem Altar und Ambo überzeugten. Beide Kapellen sind Gesamtkunstwerke, vom Künstler räumlich und liturgisch konzipiert. Die Autorin besuchte sie mit dem Künstler und ließ sich in ein Werk einführen, das von der Lichtführung bis zur Goldintarsie stimmig ist. Wir begannen mit der Frauenkapelle in der oberen Etage. Gleich die Bodenbemalung zeugt mit den konzentrischen Kreisen für eine besondere Ästhetik. Sie wirkt, als sei ein Stein ins Wasser gefallen und erzeuge Wellen, die auf den schwarzen, alltäglichen und praktischen Boden übergehen. Der Pfiff liegt im Wechselspiel zwischen Linie und Fläche, Form und Grund, aber zunächst einmal darin, dass das Weiß auf dem Betonboden immer schmaler wird, während das Schwarz immer breiter wird. Es gibt also konträre Bewegungen, und mit jedem Schritt fühlt sich der Besucher in diese Bewegung einbezogen. Ein brillantes und einfaches Konzept.

Altar und Ambo fangen die Wellenbewegung des Bodens durch ihre parallelen Schichtungen aus dunkler Eiche und hellem Ahorn auf. Sie sind Beispiele bester Schreinerarbeit. Der Ambo ist ringförmig ausgeführt, der Altar ist im Unterbau leicht geschwungen, fast wie ein Kiel im Wasser. Die geschichteten Hölzer kontrastieren mit den Rundungen auf dem Boden. Gläser sagt zu seiner Arbeit: „Ich wollte den Gefangenen etwas Hochqualitatives anbieten, damit sie vielleicht zum Umdenken angestoßen werden. Dann hätte ich mit meiner Kunst etwas erreicht.“ Für sein Altarbild ließ Gläser eine Rigipswand als Rundform von acht Metern Länge bauen, die auf Ständern „schwebend“ steht. Die Malerei ist in Spachtelfreskotechnik. Die kalkbasierte Spachtelmasse wird mit hochwertigen Acrylfarben angerührt. Da beide Materialien wasserlöslich sind, vermengen sich die hauchdünnen Schichten perfekt und wirken wie eine Marmorierung. Anschließend wird die glatte Fläche mit Wachs poliert.

Der immaterielle Charakter der Stirnwand, dieses Verdichten und Auflösen, war Teamarbeit. Drei Stuckateure und eine Assistentin trugen nach Gläser's Angaben mit kleinen Japanspachteln die Farben auf. Sie tupften, stupften und wischten. „Ich wollte die Farbe in einer sphärischen und atmosphärischen Form erfahrbar machen. Vielleicht habe ich in meiner Fantasie an Nebelwände oder an die wunderbaren Aufnahmen der NASA gedacht“ sagte er. Das Ganze wirkt fluid und weich, zieht sich zu Farbwirbeln zusammen, lässt ein Rot zwischen dunklen Tönen aufleuchten, erscheint geheimnisvoll wie die Nacht in blauen Schattierungen und hellt sich auf wie die Morgensonne. Das Sinnbild des Universums wird überlagert von einem Raster aus handvergoldeten Quadraten. Dabei wurde das Raster beim Auflegen diagonal etwas gekippt, denn er wollte die Tafel nicht in senkrechte und waagerechte Linien zerschneiden. Nun wirken die strahlenden Goldpartikel wie Sterne, die ihrerseits zu den Lichtpunkten an der Kuppel einen Sphärensang in diesem intimen, allseits klingenden Raum anstimmen.

JVA: DER TANZ FÜR DIE MÄNNERKAPELLE

Ein Gesamtkunstwerk von der Decke bis zum Boden ist auch die Männerkapelle. Hier betont der Künstler die formalen Spannungen zwischen der Pyramide in der Deckenkuppel und der Ellipse als Altarbild. Der Betonboden ist mit weißen Rechtecken beschichtet. Eine hellblaue Treppe führt zum Altar, der wie der Ambo aus Kirschholz ist. Wieder berührt das Altarbild weder Boden noch Decke. Es „schwebt“ von vorn



betrachtet und wird hinten an einem aufwändigen Gerüst mit einem Abstand von einem Meter zur Wand gehalten. Den Titel „Chaos und Ordnung“ nimmt er aus der griechischen Mythologie, in der die Welt aus dem Chaos geboren ist.

Das Altarbild entstand in einem langwierigen Prozess im Atelier. Er trug Ölfarben direkt auf die verleimten Platten auf, indem er tupfte, rollte oder strich. 57 Goldintarsien kreierte er nach seinen eigenen Körperbewegungen. „Ich habe an freie Formen im Universum gedacht und sie aus dem Tanz entwickelt. Dann habe ich diese Pinselbewegungen ausgeschnitten, lackieren und vergolden lassen, um den Unterschied zwischen der schnellen Geste des Augenblicks, der kurzen Momentaufnahme und dem, was dann als Entschleunigung und meditative Arbeit verstanden werden kann, zu kombinieren.“ Der Reiz der Arbeit liegt im Feuerwerk an Bewegungen, im Stelzentanz auf dem Farbgrund, in Schwingungen und Windungen, zackigen oder Lasso artigen Bändern. Zur Eröffnung der Kapellen kam auch der Direktor Uwe Rütth vom Skulpturenmuseum Glaskasten der Stadt Marl, der für die Ausgestaltung der Paracelsus-Klinik mit Kunst verantwortlich ist. Er war beeindruckt von der Gesamtwirkung dieser Meditationsräume und bat Gläsker Ideen zu entwickeln, für das neue Klinikum in Marl.

PARACELSYS KLINIK MARL

Das Besondere an der Paracelsus-Klinik in Marl ist die enge Kooperation mit dem Skulpturenmuseum Glaskasten. Viele klassische Skulpturen des 20. Jahrhunderts aus Museumsbestand begleiten Kranke wie Gäste an Wänden und in Vitrinen, von Ernst Barlach und Günther Brus über Bernhard Hoetger, Karl Hartung und Erwin Heerich bis zum Hahn von Ewald Mataré. Im Eigentum der Klinik sind die großen Fenster von Georg Meistermann.

Horst Gläsker gestaltete 1999 den Übergang vom Altbau zum Neubau an den beiden acht Meter langen Seitenwänden eines Korridors zum Café am See und in vier 2,45 Meter hohen Säulen im lichtdurchfluteten gläsernen Übergang. Die Ausführung beweist, wie genau er auf die Architektur und die Bedingungen des Lichts eingeht. Wieder benutzte er die Spachtelfreskotechnik und hielt ein Sortiment von über 20 Grundfarben in sieben bis acht Abstufungen bereit, um für jeden Spachtelhieb einen anderen hauchdünnen Akzent zu setzen.

Der Wechsel allein in den Primärfarben ist beeindruckend. Gelb ändert sich in kleinsten Partikeln von Signal- bis Goldgelb, Zitrone bis Ocker, Maisgelb bis Elfenbein. Rot variiert kühl oder warm. In einem kleinen Stakkato bildet es sich zwischen Signalrot und Lachs, Blutrot und Rotorange, Koralle und Ziegelrot bis hin zur Feuerfarbe, während die kühlen Rots über Fuchsia und Kirsche bis zur Aubergine reichen. Blau kann violett oder türkis, schwarzblau oder ultramarin sein. Es geht allerdings nicht nur um die Primärfarben, sondern auch um die Mischungen. Sie tummeln sich im grün-gelben und blauen Fond. Die Vibration der flotierenden Farbfetzen wird in den übergeordneten Farben Blau, Rot, Grün und Gelb zu Bändern zusammengefasst und springt über zu den Säulen. Wer die gewachsenen und polierten Arbeiten mit all ihren Rhythmen ein viertel Jahrhundert nach ihrer Entstehung sieht, ist erstaunt, wie die Farbfelder noch heute erstrahlen, obwohl täglich Hunderte von Menschen auf dem Weg zur Cafeteria an ihnen vorbeigehen.

Die Klinikleitung deutet das abstrakte Diagramm als Metapher für Krisen und Genesung in den goldenen und silbernen „Sonnenlinien“. Denn als die farbenfrohe Spachtelmasse des Hintergrunds getrocknet und kristallisiert war, begann der Künstler mit der Arbeit an den Schablonen für die Gold- und Silberintarsien. Auch sie entfalten eine neue Leichtigkeit, die durch den Pinseltanz entstand, hatte der Künstler doch mit einem breiten Japanpinsel am langen Stiel den Untergrund in freier tänzerischer Bewegung berührt. Die virtuelle und visuelle Bewegung springt von Säule zu Säule. Die intuitive Choreographie läuft in präzise umrissenen Linienstrudeln aus.

LEUCHTTÜRME DER WISSENSCHAFT

Horst Gläsker ist nicht nur Tänzer, Musiker und bildender Künstler, sondern auch Lehrer. Er hatte Professuren in Münster, Braunschweig, Kassel und 2006 in Georgia, USA. 2008 las er in der Rheinischen Post vom neuen Rektor Ulrich Radtke an der Universität Duisburg-Essen. Auf der Suche nach neuen Aufgaben lud er den habilitierten Geographen in sein Atelier und schlug ihm eine Professur für ein Studium generale nach dem Vorbild von Josef Albers vor, der an der Yale Universität mit großem Erfolg „The Interaction of colours“ kreierte hatte. Daraus wurde nichts. Radtke hatte eine andere Idee: Er übertrug ihm im Zuge der Universitätssanierung die Aufgabe, Vorschläge zur Attraktivitätssteigerung des Campus Essen zu entwerfen. Das Ergebnis sind pulverbeschichtete Fassaden mit differenzierten Farbintervallen, die eine positive Strahlkraft erzeugen.

Zur Vorgeschichte: 2003 wurden die Universitäten Duisburg und Essen zur Universität Duisburg-Essen vereint. Der Komplex in Essen besteht aus langen Riegeln und achteckigen Türmen mit Zugängen zu den Treppenhäusern und den Aufzügen der Fakultäten. Sie waren mit mausgrauem Blech bestückt, das rostete und teilweise abzufallen drohten. Der Eindruck war trostlos. Gläsker erzählt: „Ich schlug eine farbige Gestaltung der zentralen Türme vor, die zu den jeweiligen Fakultäten gehören. Dabei hielt ich mich an das alte System der Architekten, Rot für die Geisteswissenschaft, Grün für die Verwaltung, Gelb für die Naturwissenschaften und Blau für die Ingenieurwissenschaften. Dieses Farbleitsystem, das nur in schmalen Linien über den Fensterlaibungen existierte, habe ich auf die Türme mit sehr viel differenzierten Farben weiterentwickelt.“



Inzwischen schon ein Profi in der Kunst am Bau, machte er seine Vorschläge zunächst im Photoshop, baute Modelle, wählte aus über 2000 Farbtönen aus, bestimmte die jeweilige Farbskala und schrieb sie in die Architekturpläne ein. Dabei respektierte er das vorhandene Farbleitsystem der Universität, variierte es jedoch. Im Rot taucht auch ein blaues Band auf, neben Violett, Hellrot und Orange. Im Gelb entdeckt man etwas Orange und Türkis. Im grünen Bereich liegt die zentrale Verwaltung mit dem 60 Meter hohen Rektoratsturm, in dem sich alle Grundfarben der Fakultäten wiederholen. Schon von weitem ragt er aus dem Beton der Umgebung heraus und wird in der Dunkelheit von 15 Scheinwerfern ins rechte Licht gehoben. Die Realisierung dauerte zehn Jahre. Heute sprechen die Essener von den „Leuchttürmen des Wissens“ und bezeichnen die 21 Türme als strahlende Landmarken.

RETTUNG DER KUNSTHALLE MIT PINSELSCHLÄGEN

In Düsseldorf gab es 1998 eine Aktion der Künstler zur Bewahrung der Kunsthalle in bester Citylage vor Abriss und Verkauf. „GLUT“ hieß ihre Ausstellung. Horst Gläsker beteiligte sich mit „Splash“ und „Byzanz“, zwei runden Riesenbildern im Kinosaal. „Splash“ lässt sich mit dem klatschenden Pinselschlag vergleichen. Die Wandarbeit bestand aus Graphit, das er mit selbstgebauten, dicken Stiften energisch in die Acrylfarbe rieb, so dass sich das Tageslicht darin verding. „Byzanz“ verdankte seinen Titel einem Bodenmosaik aus dem Markusdom von Venedig, dessen rotierende Kreise und Rauten er mit Schlagmetall in die Wand drückte, um anschließend flüssige Farben nach dem Gravitationsprinzip einfach frei darüber fließen zu lassen. Die Künstler hatten Erfolg. Die Kunsthalle wurde gerettet und renoviert. Gläskers sakral anmutende Wandgemälde, sowie alle anderen Wandarbeiten aber blieben nicht erhalten.

WETTBEWERB IN LUXEMBURG

2010 wagte er sich erstmals an Großplastiken in Edelstahl, als er einen europäischen Wettbewerb unter 150 Konkurrenten für den neuen obersten Gerichtshof des Staates Luxemburg gewann. Vier 1,80 Meter hohe, hochglanzpolierte Vasen sind mit einer Nano-Lack-Glasur überzogen. Die Arbeit, die erneut das Thema der vier Elemente symbolisiert, ist längst ein Publikumsmagnet geworden. Besucher sehen sich in den Vasen selbst, und zugleich haben sie den Himmel und die Landschaft auf der spiegelnden Oberfläche. An keinem anderen Gebäude in Luxemburg entstehen mehr Selfies als dort.

Der neue Justizpalast wurde von den Architekten Rob und Léon Krier im historisierenden Stil errichtet und 2008 eingeweiht. Die Nischen waren vorgegeben, in denen üblicherweise klassizistische Figuren stehen. Aber Gläsker entschied sich für reflektierende Körper in der Form griechischer Vasen. Diese mannshohen Objekte wurden in den Edelstahlwerken Schmees gegossen und mit einer transparenten Lackierung in Rot für Feuer, Türkis für Wasser, Amber für die Erde und Blau für Luft überzogen. Sie sind korrosionsbeständig und wirken repräsentativ. Die spiegelpolierte Oberfläche verleiht den tonnenschweren Figuren die Anmutung von Eleganz und Leichtigkeit. Sie führen einen permanenten Dialog mit ihrer Umgebung und den Menschen.

Gläsker sagte einmal, er brauche fünf Leben für seine überbordende Kreativität. Wir sind gespannt, wie es weitergeht.

Vita Horst Gläsker

in Herford geboren

- 1973–1979 Studium der Malerei an der Kunstakademie Düsseldorf
- 1988–1991 Gastprofessur an der Kunstakademie Münster
- 1995–1997 Gastprofessur an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig
- 1998–2004 Professur an der Kunsthochschule Kassel
- 2006 Gastprofessur am Savannah College of Art and Design in Georgia/USA
- lebt und arbeitet freischaffend in Düsseldorf

AUSSTELLUNGEN (Auswahl)

- 1980 **Bemalte Teppiche, Tapeten und Klangskulpturen** (Einzelausstellung)
Kunst- und Museumsverein im Von der Heydt-Museum Wuppertal und Galerie Löhrl, Mönchengladbach
- Les nouveaux Fauves – Die neuen Wilden**
Neue Galerie – Sammlung Ludwig Aachen
- XI. Biennale de la Jeunesse**
Musée d’Art moderne, Paris/Frankreich
- 1981 **Bemalte Teppiche, Tapeten und Musikmaschinen** (Einzelausstellung)
Neue Galerie – Sammlung Ludwig Aachen
- Bildwechsel**
Akademie der Künste Berlin
- Treibhaus 1**
Kunstmuseum Düsseldorf
- 1983 **Kunst nu**
Groninger Museum, Groningen/Niederlande

- 1984 **Weltliebesbilder und lustvolle Askese** (Einzelausstellung)
Kunsthalle in der Dominikanerkirche, Osnabrück
- Kunstlandschaft BRD**
Neuer Berliner Kunstverein
- Weltliebesbilder** (Einzelausstellung)
Galerie Michael Haas, Berlin
- 1985 **Märchen, Mythen, Monster**
Neue Galerie Graz/Österreich und Rheinisches Landesmuseum Bonn
- 1986 **Gefühlscollagen – Wohnen von Sinnen**
Kunstmuseum Düsseldorf
- Zeus, Bilder und Installationen** (Einzelausstellung)
Galerie Elke und Werner Zimmer, Düsseldorf
- 1989 **Meditationsbilder** (Einzelausstellung)
Galerie Albrecht, München
- 1990 **Figurenpopulation** (Einzelausstellung)
Galerie des Landes NRW, Brüssel/Belgien
- Malerei und Skulptur** (Einzelausstellung)
Gustav-Lübcke-Museum Hamm
- 1992 **Cowboys & Indians**
Kunsthalle Recklinghausen – Ruhrfestspiele
- Bilder, Räume, Projekte** (Einzelausstellung)
Galerie Elke und Werner Zimmer, Düsseldorf
- 1994 **Paper Art 5 – Internationale Biennale der Papierkunst**
Leopold-Hoesch-Museum Düren
- 1998 **Altarbild** (Einzelausstellung)
Kunstmuseum Düsseldorf
- GLUT**
Kunsthalle Düsseldorf
- 1999 **Die Einbeziehung des Anderen**
Galerie Münsterland, Emsdetten
- 2001 **Lo voglio diverso**
Isola Bella, Lago Maggiore/Italien
- 2003 **Pinseltanz** (Einzelausstellung)
Galerie Hans Mayer, Düsseldorf

2004	ARTKlyazma International festival of the contemporary art, Moskau/Russland
2006	7 Treppen Projekt der Elisabeth Montag-Stiftung, Wuppertal
2007	KUNST RAUM DIALOG (Einzelausstellung) Haus der Architekten, Düsseldorf Tatort Paderborn. Irdische Macht – Himmlische Mächte Kunstprojekt der Stadt Paderborn
2009	Pinseltanz (Einzelausstellung) Städtische Galerie Lippstadt
2011	Vom Rhythmus der Bilder (Einzelausstellung) Kunstverein Langenfeld
2013	9 Video Weekends Museum Kunstpallast Düsseldorf
2016	Rhythmusfelder (Einzelausstellung) Galerie Löhrl, Mönchengladbach Gegenwelten Galerie Münsterland, Emsdetten
2017	Byzanz und Splash (Einzelausstellung) FiftyFifty Galerie, Düsseldorf
2019	Photographische Malerei (Einzelausstellung) Galerie Fils Fine Arts, Düsseldorf
2021	Zufall und Präzision (Einzelausstellung) Schloss Reuschenberg, Neuss
2021	The Collection Groninger Museum, Groningen/Niederlande
2022	Die 4 Elemente Galerie Löhrl, Mönchengladbach
2024	Pinseltanz (Einzelausstellung) Kunsthalle Alte Gießerei Espelkamp Farbe – Raum – Seele (Einzelausstellung) Baukunstarchiv NRW, Dortmund

WEITERE REALISIERTE KUNST IM RAUM PROJEKTE

1967	WOOGÉ Wandmalerei in der SCALA Jaguar-Beat-Club, Herford	1991	Adler und Farne Mobile Schulungszentrum McDonald's, München
1983	Irdische Gelüste für den Himmel Temporäres Landart-Projekt Ausstellung „Intervento Omocromico“, Agri-art, Gravina/Italien Adler und Farne Mobile, temporäre Installation Ausstellung „Montevideo Diagonale“, Antwerpen/Belgien	1992	Anubis-Chiron Wandbilder Info-Pavillon, Bundesministerium für Verteidigung, Bonn
1984	Himmelsgewässer Temporäres Licht-Decken-Gemälde Ausstellung „Es ist wie es ist“ des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen, Kunsthalle Düsseldorf	1994	Kuppel der Faces Temporäre Lichtinstallation Ausstellung „Paper Art 5“, Leopold- Hoesch-Museum, Düren und 1997 im Theatersaal Künstlerverein Malkasten Düsseldorf
1985	Paradiesgarten Temporäre Lichtinstallation Ausstellung „Kunst im Jahr der romanischen Kirchen“, Sankt Georg, Köln	1995	Granit Granit-Intarsien-Böden Königsgalerie Kassel
1988	Psyche & Lobo Malerei in Azulejo-Technik Privates Schwimmbad, Algave, Portugal Tutti i Colori Wandgemälde Foyer AID-Gebäude, Bonn Stachelgeister und Psyche schauen sich gemeinsam in die Augen Temporäre Wandmalerei Galerie Sylvia Steineck, Wien/Österreich	1997	Warm_Kalt Temporäre Lichtinstallation in Zusammenarbeit mit Studenten Hochschule für Bildende Künste, Braunschweig
		2001	Chaos und Ordnung Wandrelief aus Edelstahl Kulturhaus Langenfeld Lebenslinie Wandmalerei Arbeitsamt Magdeburg
		2008	Kabinett der Farbe Temporäre Wandmalerei Villa Prieger, Montag-Stiftung Bonn
		2009	Tor der Faces Installation am Parktor Malkastenpark Düsseldorf

Autoren

Sabine Fehlemann (*1941 †2008) studierte Kunstgeschichte, Philosophie, Romanistik, Archäologie und Musikwissenschaft. Ab 1977 war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin und Kustodin am Städtischen Museum Abteiberg in Mönchengladbach. Von 1985 bis 2006 leitete sie das Von der Heydt-Museum in Wuppertal, wo sie zahlreiche Ausstellungen zur Klassischen Moderne und zur zeitgenössischen Kunst realisierte.

Dr. phil. Helga Meister ist Kunstkritikerin, Kuratorin, Buchautorin und Ausstellungsmacherin. Sie schreibt in Tageszeitungen und Kunstmagazinen über die Kunst der Gegenwart. Seit Jahrzehnten ist sie kritische Beobachterin und Begleiterin der Düsseldorfer Kunst- und Fotoszene.

Ingrid Raschke-Stuwe ist Kunsthistorikerin und Kuratorin. Ihre Schwerpunkte sind: Internationale Kunst im öffentlichen Raum, Kunstkommunikation, Symposien, Workshops und Kooperationsprojekte. So kuratierte sie z.B. „Tatort Paderborn – Irdische Macht und Himmlische Mächte“ und „7 Treppen“ in Wuppertal, beides Kunstprojekte im öffentlichen Raum. Hauptamtlich war sie von 1991 bis 2007 Geschäftsführerin des Kunstvereins Galerie Münsterland in Emsdetten und von 2007 bis 2014 im Vorstand der Montag Stiftung Kunst und Gesellschaft in Bonn.

Prof. Dr. Manfred Schneckenburger (*1938 †2019) war Kunsthistoriker, Kurator von internationalen Kunstaussstellungen und Hochschullehrer. Er war zweimal künstlerischer Leiter der documenta in Kassel (1977 und 1987) und publizierte Bücher und Kataloge zur Kunst des 20. Jahrhunderts. Ab 1991 war er Professor für „Kunst und Öffentlichkeit“ an der Kunstakademie Münster und von 1995 bis 2003 auch deren Rektor.

Dr. Hans-Jürgen Schwalm studierte Kunstgeschichte, Archäologie und Philosophie. 1988 bis 1990 arbeitete er als wissenschaftlicher Mitarbeiter am Rheinischen Landesmuseum Bonn. Seit 1990 war Schwalm stellvertretender und seit 2017 leitender Direktor der Museen der Stadt Recklinghausen. Er kuratierte zahlreiche Ausstellungen zur Kunst der Klassischen Moderne, der Kunst nach 1945 und der zeitgenössischen Kunst und lehrte an der Heinrich-Heine Universität in Düsseldorf.

Prof. Dr. Ferdinand Ullrich ist Kunsthistoriker, Kurator, Künstler, Designer und Hochschullehrer. Von 1988 bis 2017 war er Direktor der Museen der Stadt Recklinghausen und Leiter der Kunsthalle Recklinghausen. Er lehrt seit 2002 als Honorarprofessor für Kunst im öffentlichen Raum an der Kunstakademie Münster und veröffentlichte zahlreiche Publikationen zur zeitgenössischen Kunst. Von 2015 bis 2017 war er Sprecher der RuhrKunstMuseen.

Stephan von Wiese ist Kunsthistoriker und freier Kunstkurator. Von 1976 bis 2008 leitete er die Moderne Abteilung des Kunstmuseums Düsseldorf am Ehrenhof, heute Kunstpalast. Er publiziert zur Kunst der Moderne und der Gegenwart, gab und gibt Kunstkataloge und Werkverzeichnisse heraus und initiiert heute mit der Berliner galerie kleinervonwiese Ausstellungen zeitgenössischer Kunst, so im Rahmen der Reihe Points of Resistance in der Berliner Zionskirche. Besondere Schwerpunkte sind dabei u.a. das Werk von Joseph Beuys und seiner Schülerinnen und Schüler und die Kunst des ZERO-Umfelds sowie die jüngste Berliner, Kölner, Düsseldorfer und internationale Kunst der Gegenwart.

Dr. Klaus Wolbert (*1941 †2020) war Kunsthistoriker und Kulturpolitiker. Er leitete als Direktor von 1989 bis 2005 das Institut Mathildenhöhe in Darmstadt. Dort kuratierte er große Thementausstellungen zu Jazz, Lebensformen und Design sowie Ausstellungen mit internationaler zeitgenössischer Kunst. Zusätzlich war er Mitgründer des Deutschen Jazz-Instituts.

Fotosnachweise

Olaf Bergmann
(Seiten 113, 114, 115, 116, 117)

Jürgen Brinkmann
(Seiten 119, 121)

Thomas Eicken
(Seiten 56, 59, 64, 65, 68, 69)

Tita Giese (Seite 36, 37)

Archiv Gläsker
(Seiten 44, 89, 132, 133, 159, 160, 161, 192, 194, 195)

Horst Gläsker
(Seiten 19, 20, 21, 24, 28, 30, 31, 38, 39, 49, 59, 67, 76, 78, 79, 83, 92, 93, 96, 97, 100, 101, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 140, 141, 142, 143, 151, 154, 155, 157, 163, 169, 174, 175, 176, 177, 181, 183, 184, 185, 198, 199, 205, 208)

Karsten Gliese
(Seiten 130, 131, 134, 135, 143, 144, 145, 146, 147)

Anne Gold (Seiten 193, 196)

Bernd Jansen (Seite 36, 29)

Heinz Jokisch
(Seiten Ausklapper innen, 77, 90, 91, 99, 186, 202)

Hartmut Kiefer (Seiten 16, 17)

Erika Kiffel (Seiten 108, 111)

Klaus Klinger (Seite 36, 193)

Horst Kolberg (Seiten 109, 110)

Waltraut Krase
(Seiten 25, 26, 27, 28, 31, 32, 33, 34, 35, 40, 47, 199)

Dieter Leistner (Seite 36, 41)

Jochen Littkemann (Seite 36, 19)

Heiko Sasse (Seite 9)

Magazin Stern (Seite 36, 196)

NASA (Seiten 172, 173)

Detlef Podehl
(Seiten 18, 52, 53, 54, 66, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 82, 83, 84, 85, 86, 88, 93, 94, 95, 106, 107, 112, 118, 150, 154, 156, 158, 162, 164, 166, 168, 178, 179, 180)

Scheffer (Seiten 182, 186, 187, 188, 189)

Gert Spans (Seite 36)

Nic Tenwiggenhorn
(Seiten 36, 98, 102, 103)

Werner Zimmer
(Seite 198)

Impressum

Eine Publikation aus der
Schriftenreihe des
Baukunstarchivs NRW

Herausgeber
Markus Lehrmann
Wolfgang Sonne

Kurator*innen der Ausstellung
Inga Soll und Heiko Sasse

Lektorat
Alexandra Apfelbaum

Grafische Gestaltung
Judith Anna Rüther

Die Ausstellung wird unterstützt von:

Udo van Meeteren, Düsseldorf

Akademie der AKNW gGmbH,
Geschäftsführerin Dr. Friederike Maus

Edelstahlgießerei | SCHMEES cast
Langenfeld & Pirna GmbH



Gesamtherstellung
Druckerei Kettler, Bönen

Erschienen 2024 im
Verlag Kettler, Dortmund
www.verlag-kettler.de

ISBN
978-3-98741-164-9

© 2024, Baukunstarchiv NRW
gGmbH, Verlag Kettler

„Ich suche die Freiheit der Farbe
und finde die Überraschung.“

HORST GLÄSKER



Der Düsseldorfer Künstler Horst Gläsker bereichert den öffentlichen Raum auf vielfältige Weise – von Tanz und Musik bis hin zu Skulptur und Malerei. Seine Werke sind nicht nur visuelle Erlebnisse, sondern auch interaktive Begegnungen, die den Betrachter in eine Welt der Farben und Formen entführen.

Der Ausstellungskatalog des Baukunstarchivs NRW bietet einen umfassenden Einblick in Gläskers Schaffensprozesse und einen Überblick über sein Werk. Gezeigt werden großformatige Modelle, die als Vorbereitung für seine Interventionen dienen sowie ausgewählte Werke und Fotografien, die seine künstlerische Reise dokumentieren.

Im Mittelpunkt stehen seine beeindruckenden Farbkonzepte für öffentliche Bauten, darunter die bekannte Wuppertaler Treppe und die Universität Duisburg-Essen. Einen Höhepunkt bildet das großformatige Wandbild „Tutti i Colori“, welches die Vielfalt und Lebendigkeit von Gläskers Kunst eindrucksvoll belegt.