



In contrast to traditional positions in art history, one of the essential features of art of the 20th and 21st century is the relation of the output to the artist's biography. The conditions under which artists work today are mainly determined by the fact that they are active without a commission, that is, freelance. This entails an increase in the artwork's subjectivity (cf. Bonnet, Anne-Marie: KUNST DER MODERNE, KUNST DER GEGENWART, Cologne 2008, pp. 34–5). This subjectivity makes the pieces hard to decipher. Thus, success depends to a large extent on whether an artist has succeeded in developing a language that the audience can hear and understand.

In order to find the key to the "increased subjectivity" of Angela Glajcar's work it would therefore make sense to take a closer look at her biography. The personal information is taken from detailed conversations and from questions the artist answered in writing.

Angela Glajcar was born in 1970 in Mainz as the second child of Dr Michael Glajcar and his wife Felicitas Glajcar. Her father worked as a teacher at a vocational business school, and her mother had trained as a dispensing chemist and worked, on and off, in various jobs such as RE teacher and eventually as secretary at the women's section of the diocese of Mainz. Her sister Stefanie is three years older, her brother Daniel three years younger. According to Angela Glajcar, the sister was clearly mommy's girl and the brother daddy's boy, while she was always somehow apart, perhaps even "on the sidelines." This individual description is in line with psychological literature describing the middle child between sister and brother as not having a clear place amongst the siblings, as the role of the "oldest girl" and "youngest boy" are already taken (Toman, Walter: original title: FAMILIENKONSTELLATIONEN, IHR EINFLUSS AUF DEN MENSCHEN – FAMILY CONSTELLATION. ITS EFFECTS ON PERSONALITY AND SOCIAL BEHAVIOR – Munich 2011, p. 28).

At first, the fact that such a young child should concern herself with the allocation of family roles seems curious and begs the question of whether this is not a case of retrospective evaluation. However, Angela Glajcar's biography is dotted with occasions conducive to a contemplation of roles, making this self-awareness less surprising. Angela Glajcar was not even two years old when her mother suffered from the first of many slipped disks. At that time, her mother had to spend two months in a body cast, rendering her unable to do any housework whatsoever. Neighbours and friends helped the father, who was working on his thesis at the time, with looking after the eldest daughter, while Angela (her brother had not yet been born) was sent to live with her godmother in the Black Forest.

One hardly needs any particular psychological training to understand immediately how drastic an experience like this must have been for the child. Particularly since, according to her, "she did not recognize anyone anymore." Implicating all her relatives in

HEAL MY HURTS (FAITHLESS)

SASA HANTEN

Im Gegensatz zu historischen Positionen der Kunstgeschichte ist ein grundlegendes Charakteristikum der Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts der Bezug des Werkes zur Biografie von Kunstschaffenden. Denn die Arbeitsbedingungen bildender Künstlerinnen und Künstler sind heute wesentlich davon bestimmt, ohne Auftrag, also freischaffend, zu arbeiten. Diese Grundsituation bringt eine gesteigerte Subjektivität des Werkes mit sich (vgl. Bonnet, Anne-Marie: KUNST DER MODERNE KUNST DER GEGENWART, Köln 2008, S. 34/35). Das bedeutet, die Arbeiten sind durch diese Subjektivität schwerer zu entschlüsseln. Erfolg hängt also zu einem Gutteil davon ab, ob es einer Position gelingt, eine Sprache zu entwickeln, die im Dialog mit dem Publikum gehört und verstanden wird.

Um den Ausgangspunkt der „gesteigerten Subjektivität“ des Werkes von Angela Glajcar zu ergründen, ist es demnach sinnvoll, ihr biografisches Erleben zu betrachten. Die persönlichen Angaben stammen aus ausführlichen Gesprächen und von der Künstlerin schriftlich beantworteten Fragen.

Angela Glajcar wird 1970 als zweites Kind von Dr. Michael Glajcar und seiner Frau Felicitas Glajcar in Mainz geboren. Der Vater ist Berufsrespektive Handelsschullehrer, die Mutter gelernte Drogistin und mit Unterbrechungen in verschiedenen Berufen tätig, etwa als Religionslehrerin und schließlich als Sekretärin im Frauenreferat des Bistums Mainz. Die Schwester Stefanie ist drei Jahre älter als Angela. Der Bruder Daniel ist drei Jahre jünger. Die größere Schwester habe unverrückbar zur Mutter, der kleine Bruder zum Vater gehört. Sie selbst sei immer irgendwie extra, vielleicht sogar „am Rand des Geschehens“ gewesen. Die individuelle Beschreibung deckt sich mit den Standards der Psychologie, das mittlere Kind zwischen Schwester und Bruder nehme keine markante Rolle zwischen den Geschwistern ein, denn die markanten Rollen „ältestes Mädchen“ und „jüngster Junge“ seien bereits vergeben (Toman, Walter: FAMILIENKONSTELLATIONEN, IHR EINFLUSS AUF DEN MENSCHEN, München 2011, S. 28).

Zunächst erscheint die Beschäftigung eines so jungen Kindes mit dieser Rollenzuschreibung erstaunlich und die Frage drängt sich auf, ob es sich nicht um retrospektive Wertungen handelt. In Angela Glajcars Lebenslauf boten sich allerdings immer wieder Anlässe die Auseinandersetzung mit der Rollenwahrnehmung zu fördern, sodass die Selbstbeobachtung insoweit weniger überrascht. Angela Glajcar ist keine zwei Jahre alt, als ihre Mutter einen ersten Bandscheibenvorfall erleidet, dem noch mehrere folgen sollen. Zu der Zeit bedeutet das für die erkrankte Mutter zwei Monate Gipsbett und damit den Ausfall als Hausfrau. Unterstützung bei der Betreuung der älteren Tochter erhält der zu dieser Zeit an seiner Dissertation arbeitende Vater aus der Nachbarschaft und von Menschen aus dem direkten persönlichen Umfeld. Angela Glajcar unterdessen wird (das jüngste Kind war noch nicht geboren) zu ihrer Patentante in den Schwarzwald gegeben.

Auch ohne besondere psychologische Fachkenntnisse erschließt sich sofort, wie einschneidend diese Erfahrung für das Kind gewesen sein muss.

14 the statement of “not anyone” is somewhat artificial, a transfer of
15 her experience of father and sister who, in her absence, had formed
a close union. Thus, the situation found upon her return already
anticipated the family role of the middle child feeling marginalized.
According to John Bowlby, while a child is away from home,
family life can organize itself in such a way that it leaves no space
for the returning child to take over the role as a child
(c.f. TRENNUNG. PSYCHISCHE SCHÄDEN ALS FOLGE DER TRENNUNG
VON MUTTER UND KIND, Frankfurt am Main 1986, p. 30; original
title: SEPARATION. ANXIETY AND ANGER, London 1973).

In general, family life was determined by the father’s origins and
his career. Today, Angela Glajcar sees her father’s work constraints
in a different light, namely as restlessness and a lack of
commitment as a result of different factors.

Angela Glajcar: “It is surprising to see the extent to which his
refugee background had an impact on our lives; his biography left
its mark on all of us.”

While his ancestors hailed from Czechoslovakia, Angela Glajcar’s
father was born in 1939 in Breslau, which became part of Poland
in 1945 and was renamed Wroclaw. Following the expulsions
of the city’s German inhabitants after World War II, the family
settled in Frankfurt/Main. Her grandfather, who returned from
captivity as a prisoner of war in the late 1940s, established
a furrier’s workshop there but died soon thereafter.

During her childhood and youth, she had no opportunity to find an
explanation for her father’s conduct or her parent’s relationship
to one another. The past was not an issue. Nobody talked
to the children about it. Basically, what little she did know
reached her via the detour of her own children, with whom her
father seemed to be prepared to talk more.

Angela Glajcar’s individual experience in this respect is in
line with the results of scholarly studies of her father’s peers.
Edna Brocke writes: “The grandparents are able to talk to their
grandchildren. It is almost as if a generation were skipped.”
(Brocke, Edna: IMPRESSIONS FROM TALKS WITH JEWISH HOLOCAUST
SURVIVORS, THEIR CHILDREN AND GRANDCHILDREN”, in: PSYCHO-
SOZIAL 1988, No. 36, pp. 38–43, p. 42). However, this indirect
communication only gave her a vague impression of the life
of her direct ancestors: the cruel fate of being expelled, an absent
father first due to war and then early death, a cold/stern mother,
no tender and loving care and the constant feeling of being
unwanted, as a German national in Poland and as a displaced
person in Frankfurt. The immediate impression is that of a familiar
story. Jürgen Müller-Hohagen of the Dachau Institute describes
stereo-typical, “boring” reports as a specific characteristic of the
stories of traumatized persons (Müller-Hohagen, Jürgen:
VERLEUGNET VERDRÄNGT VERSCHWIEGEN: SEELISCHE NACHWIRKUNGEN
DER NS-ZEIT UND WEGE ZU IHRER ÜBERWINDUNG, Munich 2005,
p. 129). Because of this typical speechlessness, the mass
phenomenon of traumatization amongst the war generation had
consequences that are felt to this day.

Verstörend sei vor allem die Rückkehr gewesen. Insbesondere habe sie
„niemanden mehr erkannt“. Die alle Angehörigen umfassende
Beschreibung „niemanden mehr erkannt“ ist etwas artifiziell. Sie spricht
für eine Übertragung des Erlebens von Vater und Schwester, die sich
während Angelas Abwesenheit zu einer Schicksalsgemeinschaft gefügt
haben. Die Familienkonstellation des Sandwichkindes, das sich als
randständig wähnt, wurde in der Rückkehrsituation gleichsam vor-
weggenommen. John Bowlby führt aus: „Das Familienleben kann sich
so gestalten, dass kein Platz bleibt, den das zurückgekehrte Kind
einnehmen kann.“ (Bowlby, John: Trennung: PSYCHISCHE SCHÄDEN
ALS FOLGE DER TRENNUNG VON MUTTER UND KIND, Frankfurt am
Main 1986, S. 30)

Das äußere Familiengeschehen sei von der Herkunft und vom beruf-
lichen Werdegang des Vaters geprägt gewesen. Die beruflichen Zwänge
des Vaters erscheinen Angela Glajcar heute in einem anderen Licht,
und zwar als Rastlosigkeit und Bindungsarmut, die sich aus
anderen Quellen speist.

Angela Glajcar: „Es ist auch verblüffend zu sehen, wie stark seine
Flüchtlingsgeschichte in unser Leben hineingewirkt hat,
seine Geschichte hat uns alle geprägt.“

Die namensgebenden Vorfahren stammten aus Tschechien.
Angela Glajcars Vater wurde jedoch 1939 in Breslau, also im heutigen
Polen, geboren. Nach der Vertreibung ließ sich die Familie in
Frankfurt am Main nieder. Der Ende der 1940er-Jahre aus der
Gefangenschaft zurückgekehrte Großvater hatte dort einen
Kürschnerbetrieb, verstarb aber früh.

Als Kind und Jugendliche habe sie keine Möglichkeit gehabt, sich das
Verhalten des Vaters oder das Verhältnis der Eltern zueinander
zu erklären. Die Vergangenheit sei kein Thema gewesen. Es sei mit den
Kindern nicht gesprochen worden. Im Grunde wisse sie das Wenige,
das sie dennoch erreichte, nur über den Umweg der eigenen Kinder,
mit denen mehr inhaltliche Auseinandersetzung stattfand.

Das individuelle Erleben Angela Glajcars deckt sich insoweit mit den
Ergebnissen der wissenschaftlichen Betrachtung in der Generation ihres
Vaters. Dazu Edna Brocke: „Mit den Enkeln können die Großeltern
reden. Es wirkt fast so, als sei eine Generation übersprungen worden.“

(Brocke, Edna: EINDRÜCKE VON GESPRÄCHEN MIT JÜDISCHEN ÜBER-
LEBENDEN, IHREN KINDERN UND ENKELN, in: PSYCHOSOZIAL 1988, Nr. 36,
S. 38–43, S. 42)

Doch selbst über diese indirekte Kommunikation
bleiben die Einblicke in die Lebensgeschichte der unmittelbaren Vor-
fahren holzschnittartig. Vertreibung mit grausamen Erfahrungen, der
abwesende Vater zuerst im Krieg, dann früh verstorben, eine harte
Mutter, keine liebevolle Kindheit und immer wieder das Gefühl,
unerwünscht zu sein: als Deutscher in Polen, als Vertriebener in Frankfurt.

Sofort hat man den Eindruck, all das schon einmal gehört zu haben.
Jürgen Müller-Hohagen vom Dachau-Institut Psychologie und Pädagogik
bezeichnet stereotype, „langweilige“ Berichterstattung als spezifisches
Charakteristikum von Berichten Traumatisierter (Müller-Hohagen,
Jürgen: VERLEUGNET, VERDRÄNGT, VERSCHWIEGEN: SEELISCHE NACH-
WIRKUNGEN DER NS-ZEIT UND WEGE ZU IHRER ÜBERWINDUNG, Mün-
chen 2005, S. 129). Das Massenphänomen der Traumatisierung inner-
halb der Generation der Kriegskinder hat auch durch diese typische

Angela Glajcar made these observations early, thus proving a keen eye for her surroundings. However, it is well known that identifying a problem does not in itself solve it. As her father was the focal point of the family, Angela Glajcar had to come to terms with his noncommittal stance, on the one hand, and his overwhelming need for security, on the other.

After her father had completed his doctoral thesis, the family moved to Berlin for a couple of years (1973–1979), but returned to Mainz at the end of Angela's time at elementary school. They moved within the city several times after that. During primary school and until puberty Angela Glajcar was a sensitive child, who was often ill and felt helpless before medical attempts at diagnosis and therapy, but she remembers the time in Berlin as a happy one. She felt included, had friends even though her frail health caused her to miss more than thirty days of school each year. During this time, she had her second early, intensive experience: visits to the Ethnological Museum of Berlin in Dahlem. Even today, listening to the Glajcar talk about the dark halls with dimly lit boats, rafts, huts and tools from Africa and Oceania, it is impossible not to notice the impression this must have made on her back then. A mysterious, a mystic place. This museum became the place of her dreams. The artist's current take on exhibitions, namely that they should touch the viewers and not be academic and bereft of emotion, is surely based on this intense, almost dreamlike childhood experience. Naturally, however, it was not predictable at that point that her own works, (and particularly the monumental installations in museums, churches and offices), would have an impact on viewers comparable to her experience with that museum.

Sprachlosigkeit folgen, die bis heute fortwirken. Angela Glajcar hat diese Beobachtung früh gemacht und beweist damit ein gutes Gespür für die Vorgänge um sie herum. Das Problem zu sehen, bedeutet aber bekanntlich nicht, es zu lösen. Mit der Bindungsarmut einerseits und einem übergroßen Sicherheitsbedürfnis des Vaters, der das Zentrum der Familie bildet, muss sie zurechtkommen.

Die Familie zog nach der Promotion für ein paar Jahre nach Berlin (1973–1979), um gegen Ende der Grundschulzeit Angelas nach Mainz zurückzukehren. Innerhalb der Stadt schlossen sich mehrere Umzüge an.

Obwohl Angela Glajcar vom Grundschulalter bis zur Pubertät ein sensibles, kränkliches Kind war und sich hilflos ärztlicher Diagnose- und Behandlungsversuche ausgesetzt sah, beschreibt sie die Zeit in Berlin als schön. Sie habe sich eingebunden gefühlt, Freunde und Freundinnen gehabt und das, obwohl sie in jedem Jahr krankheitsbedingt mehr als 30 Tage in der Schule gefehlt habe. In diese Zeit fällt die zweite frühe tief greifende Erfahrung in Angela Glajcars Leben: Besuche im Dahlemer Museum für Völkerkunde. Noch heute spürt man die Wirkung auf das Kind in der Erzählung über die schwarzen Hallen mit sparsam ausgeleuchteten Booten, Flößen, Hütten und Werkzeugen aus Afrika und Ozeanien. Geheimnisvoll, ja mystisch sei es dort gewesen. Dieses Museum war fortan ein Sehnsuchtsort. Die Auffassung der Künstlerin heute, dass Ausstellungen berühren müssen und nicht akademisch und emotionslos sein dürfen, liegt sicher auch in dieser eindrücklichen, fast traumhaften Initialerfahrung begründet.

Dass ihre eigenen Arbeiten, insbesondere die monumentalen Installationen in Museen, aber auch in Kirchen und Geschäftshäusern, einmal eine Wirkung auf Menschen haben würden, die mit ihrer Museumserfahrung vergleichbar ist, war damals naturgemäß noch nicht denkbar.

Angela Glajcar, Museum, Berlin



Angela as a girl realized that possibly there was no place where children actually belong. Still a school pupil, in the museum she found a space for wistfulness. Here, things caught her eye and her soul soared. This engagement with space eventually became the defining constant in the oeuvre of Angela Glajcar the artist.

In order to understand why Angela Glajcar's artwork is not just related to space per se, but frequently occupy extraordinary locations within Operating System Art such as the aerial space of reception halls or tricky stairwells, and in order to understand why they are emotionally so captivating, it bears addressing what is the key theme in the artist's life – namely the field of words and associations – for oneself. Angela Glajcar's profound intuition then becomes easier to grasp and it becomes easier to explore one's own responses to Glajcar's pieces.

Space is
never
neutral

Every space is a staged space. The rooms in which we live are the stage of our life. It is thus crucial who designs the stage set. What determines the design choices we make? Are we doing it together with our family, with friends? Do we take our cue from professionals such as interior designers as stage designers, or do we do it all ourselves? How happy are we with the result and how static do the rooms in which we live remain over time? Do we re-arrange things?

Leading a privileged life means being able to experience oneself anew at different places by having a second home available, such as a holiday home at the seaside or in the mountains. Is that a space for an alternative biography, perhaps? Why are tiny homes cool and a caravan so fusty? Is it not the case that both reflect the yearning for circumscribed space, for the benefits of simplicity? And spaces that you only enter and inhabit for a short time, such as a store or a hotel room, even your reserved seat on a train journey, becomes a space you have filled and changed. Just as the same wine tastes different when enjoyed on holiday than it does when drunk at home, we defined every space in which we tarry.

The feeling of a space can differ greatly: Comfy, prestigious, cool, awe-inspiring, cozy, airy, confined, musty, cold. Each of these qualities depends on your inner attitude toward a room or space. There is no objective way of defining what your feeling for space is. Is it filled with terror or a protective haven? Is it at home or at an exposed place? Do we seek out the bovine stable warmth of the stadium fan stands and our local pub, or are we claustrophobic? How much intervening space do we need, who do we let get close? And how close? There are countless ways of approaching space: powerfully, playfully, leisurely, or encroachingly.

Space changes through our physical presence, but also through our gaze just as people change when they encounter a loving or a rejecting, punishing look. Spaces and how we see them make us what we are. This insight is to a certain extent so trivial that it is far too rarely subject to fundamental reflection "Space is never neutral" says Angela Glajcar. She renders space tangible for us, guiding our experience of it in the process.

During the pandemic, space was a ubiquitous topic, and the enduring experience was that a different approach to space was needed without leaving scope for any major personal decisions. In everyday life, the rules of the game may have disappeared now, but the sensitivity to the issues and the unsettling aspects have remained. Space as Angela Glajcar's key theme has of late also become all the more poignant as our habitat is changing. Regions that were until very recently places we yearned for as marvelous holiday destinations are being transformed by heat and aridity into uninhabitable places.

Das Mädchen Angela nahm für sich wahr, womöglich dort keinen Platz zu haben, wo man als Kind eigentlich hingehört. Im Museum fand die Schülerin einen Sehnsuchtsort. Hier verfang sich ihr Blick und ihre Seele breitete die Flügel aus. Die Auseinandersetzung mit Raum wurde schließlich für die Künstlerin Angela Glajcar die prägende Konstante ihres Schaffens.

Die Kunstwerke von Angela Glajcar sind nicht nur für sich raumbezogen, sondern besetzen im Betriebssystem Kunst häufig auch außergewöhnliche Orte wie den Luftraum von Empfangshallen oder knifflige Treppenhäuser. Um zu verstehen, warum sie emotional so sehr verfangen, lohnt es sich, das Lebensthema der Künstlerin über das Wort- und Assoziationsfeld für sich selbst zu erschließen. Die tiefe Intuition von Angela Glajcar lässt sich so leichter erfassen und individuelle Reaktionen auf Glajcars Werke sind besser auszuloten.

Jeder Raum ist ein inszenierter Raum. Wohnen ist die Bühne unseres Lebens. Wer das Bühnenbild gestaltet, das ist wichtig. Wovon wird unser Gestaltungswille bestimmt? Gestalten wir mit der Familie, mit Freunden und Freundinnen? Lassen wir uns leiten von Innenarchitektur-Profis oder gestalten wir allein? Wie zufrieden sind wir mit dem Ergebnis und wie statisch bleibt der Wohnraum über die Zeit? Räumen wir um?

Privilegiertes Leben heißt, sich an verschiedenen Orten neu erfahren können, indem man einen weiteren Wohnsitz, ein Ferienhaus am Meer oder in den Bergen zum Beispiel, zur Verfügung hat. Ist das dann ein Raum für eine alternative Biografie? Warum sind Tiny Homes cool und ein Wohnwagen soll spießig sein? Bedienen nicht beide die Sehnsucht nach überschaubarem Raum, nach wohltuender Einfachheit? Auch Räume, die wir nur für kurze Zeit betreten und bewohnen, wie ein Geschäft oder ein Hotelzimmer, selbst der bestimmte Platz auf einer Zugfahrt, ist ein von uns ausgefüllter, veränderter Raum. So, wie der gleiche Wein am Ferienort genossen anders schmeckt als daheim, wird jeder Raum, in dem wir uns aufhalten, von uns geprägt.

Raumgefühl kann sehr unterschiedlich sein: behaglich, repräsentativ, cool, Ehrfurcht einflößend, gemütlich, luftig, eng, muffig, kalt.

Die jeweils zugeschriebene Eigenschaft hängt von der inneren Haltung zu einem Raum ab. Raumgefühl kann nicht objektiv bestimmt werden. Angstraum oder Schutzbunker? Zu Hause oder ausgesetzt? Suchen wir die Stallwärme von Fankurve und Stammkneipe oder haben wir Platzangst? Wie viel Zwischenraum brauchen wir, wer soll nahekommen? Wie nahe? Umgang mit Raum ist vielgestaltig: machtvoll, verspielt, nachlässig, übergriffig.

Raum verändert sich durch unsere physische Anwesenheit, aber auch durch unseren Blick, so, wie sich ein Mensch verändert, auf den ein liebender oder ein ablehnender, ein strafender Blick fällt. Räume und unser Blick darauf machen uns aus. Die Erkenntnis ist in gewisser Weise so trivial, dass sie zu selten gründlich reflektiert wird.

„Raum ist nie neutral“ sagt Angela Glajcar. Sie macht Raum für uns fühlbar und lenkt unsere Erfahrung.

In der Pandemiezeit war Raum ein ubiquitäres Thema, und die Erfahrung, dass mit Raum anders umgegangen werden musste ohne große eigene Entscheidungsmöglichkeiten, bleibt. Im Tagesgeschehen sind die Spielregeln verschwunden, aber die Sensibilität und die Irritation haben Bestand. Angela Glajcars Lebensthema Raum hat zuletzt zusätzlich besondere Brisanz dadurch bekommen, dass sich Lebensraum verändert. Gegenden, die eben noch Sehnsuchtsorte waren im Sinne von herrlichen Urlaubszielen, werden durch Hitze und Trockenheit unbewohnbar.



After her time in Berlin (with the important impressions she had in the museum), back in Mainz the sickly child was nicknamed “red Angela” on account of her ginger hair. Now she also felt excluded outside of the family, lost and curiously defenseless. From now on, she frequently pursued her interests alone: crafting, working with her hands, walking, playing outdoors – those were the things she liked to do.

In 1985, the parents separated, and the answer to the question of what to do with the children seemed clear: The brother was to stay with the father, the sister with the mother, and Angela was to decide for herself whom she wanted to live with. A great responsibility for a child. Between 1985 and 1987 she stayed with her father, then moving to live with her mother until 1991, when she started studying. She sees the need for security embodied in her father’s and siblings’ choice of the profession. Both brother and sister continued the family tradition and adhered to social conventions: The brother qualified as a high school teacher, the sister as an elementary school teacher.

Angela Glajcar describes life at home, particularly before the parents’ separation, with analytical detachment as that of a typical teacher’s household, with the school at the centre. Her father’s favorite pupils were constant visitors, and they received a lot of attention. For a while, her parents were involved in the ecumenical grassroots organisation “Kirche von Unten” (Church from Below). Her mother was to intensify her involvement later, after her separation from her husband and eventual divorce, through her work in the church administration. However, religious issues played no (major) role in their daily life. In their free time, the family went hiking and on simple holidays. Visits to the museum or similar excursions, however, were definitely the exception rather than the rule. They were by no means of the intellectual middle-class. Art in particular played no role whatsoever in the family. There is no indication of a particular inclination towards the arts in the extended family, either.

At the end of high school, the direction in which she would develop and the career path she would follow were completely open.

It was obvious to her in principle “that I had to sort out my career myself, [because] nobody else showed any great interest in it.” This impression of a middle child is also in line with the results of research in the field. Middle children see themselves as frequently overlooked and excluded from the family, and imagine themselves to be the least important. They are the children most likely to move away from the family, both geographically and with regard to their choice of career (Toman, *loc. cit.*, p. 28).

In continuation of her childhood activities she spent a large part of her free time in the studio of Reginald Krämer, her teacher, and, thanks to his contacts, at the school vacation camp in Winterburg. In fact, Reginald Krämer, his wife and his children were for years like a second family to her. At the school vacation camp Angela Glajcar joined a group known as the “Construction Crew.” The group, who was responsible for carrying out all kinds of manual

Nach der Zeit in Berlin mit ihren eindrücklichen Museumsbesuchen wurde aus dem ohnehin anfälligen Kind zurück in Mainz die – wegen ihrer roten Haare – gehässelste „rote Angela“. Nunmehr fühlte sie sich auch außerhalb der Familie ausgegrenzt, verloren und eigenartig wehrlos. Sie sei fortan häufig ohne Gesellschaft ihren Interessen nachgegangen. Basteln, etwas mit den Händen tun, laufen, in der Natur spielen, das habe sie gern gemacht.

Im Jahr 1985 trennen sich die Eltern und die Frage, wo die Kinder bleiben sollen, erscheint klar: der Bruder zum Vater, die Schwester zur Mutter, Angela sollte aussuchen. Eine große Verantwortung für ein Kind. Von 1985 bis 1987 bleibt sie beim Vater, danach wechselt sie zur Mutter bis zum Beginn des Studiums 1991. Das Bedürfnis nach äußerer Sicherheit macht Angela Glajcar an der Berufswahl ihres Vaters und ihrer beiden Geschwister fest. Die Geschwister bleiben in der familiären Tradition und dazu in der gesellschaftlichen Norm: Der Bruder wird Gymnasiallehrer, die Schwester Grundschullehrerin.

Das häusliche Leben in der Familie, insbesondere vor der Trennung der Eltern, beschreibt Angela Glajcar ohne Eifer, eher analytisch als typischen Lehrerhaushalt, in dem sich alles um die Schule drehte. Lieblingsschüler und -schülerinnen des Vaters seien ein und aus gegangen, es sei ihnen viel Aufmerksamkeit geschenkt worden. Die Eltern hätten sich eine Weile für die Initiative „Kirche von Unten“ interessiert. Die Mutter wird diesen Bezug später, lange Zeit nach Trennung und Scheidung, durch ihre Arbeit in der Kirchenadministration intensivieren. Religiöse Inhalte hätten im Tagesgeschehen aber keine (große) Rolle gespielt. In der freien Zeit sei man gewandert und habe einfache Reisen unternommen. Museumsbesuche und dergleichen seien aber ganz entschieden die Ausnahme gewesen. Von einem bildungsbürgerlichen Haushalt könne nicht die Rede sein. Insbesondere Kunst habe in der Familie keinerlei Rolle gespielt. Auch außerhalb der Kernfamilie finden sich keinerlei Anhaltspunkte für eine besondere Neigung zur Bildenden Kunst.

Am vorläufigen Ende der Schullaufbahn, mit dem Ende der Realschule, sei ganz offen gewesen, in welche Richtung sich Angela entwickeln würde, welche Laufbahn sie einschlagen sollte. Grundsätzlich sei ihr klar gewesen, dass sie sich selbst um ihren Werdegang kümmern müsse, denn es habe niemand großes Interesse daran gezeigt. Auch diese Selbsteinschätzung des Sandwichkindes deckt sich mit den Ergebnissen der Geschwisterforschung. Mittlere Kinder nehmen sich im Familienverband oft als übergangen und ausgeschlossen wahr und glauben zu bemerken, auf sie käme es am wenigsten an; sie drängen am ehesten fort, geografisch und was ihre Berufswahl anbelangt (Toman, a. a. O., S. 28).

In Fortsetzung ihrer kindlichen Beschäftigungen spielte sich ein erheblicher Teil ihrer Freizeit im Atelier ihres Lehrers Reginald Krämer und – durch ihn vermittelt – in einem Landschulheim in Winterburg ab. Mehr noch: Das Umfeld, erweitert um die Frau und die Kinder des Lehrers, wurde auf Jahre ein Zuhause. Im Landschulheim schloss sie sich dem sogenannten Bautrupp an. Fast alle anderen Jugendlichen dort, die alle denkbaren handwerklichen Arbeiten an dem Haus ausführten, besuchten das Gymnasium. Ihrem sozialen Umfeld





2024-002

work around the house, consisted almost exclusively of grammar school students. In line with her social environment, Angela then began to attend grammar school, too. Her home-life also changed: she moved in with her mother.

Training to be a carpenter or learning another trade, as suggested by her father as a “proper” job, was, however, out of the question for Angela Glajcar. A work experience during secondary school left her with the distinct impression that a trade was all about “right or wrong.” Even as a schoolgirl she considered this too narrow an approach. Right or wrong solutions were precisely what she was not interested in. After finishing her A-levels, her father made it very clear he would only finance one type of education, an unmistakable “no” to any aimless wanderings. Any careers advisor worth his or her salt would nowadays interpret manual dexterity combined with a deep-seated mistrust of right and wrong as an aptitude for a creative occupation (art, architecture or similar). As a result of a lengthy work experience in the teacher’s studio, Angela Glajcar herself developed the idea of studying at an art college – specifically, enrolling in a sculpture course. Without this work experience, this idea would not have been possible: being an artist, creative, and a woman; all this did not seem to go together at all. The degree course – feared for its high theoretical content – and the personality and circumstance of artists – chaotic, insecure, and badly paid – offered no suitable role model for a woman. For the budding artist, women in art had the roles of ethereal muses and objects of art, never creators. Looking back, it was certainly a stroke of luck that Angela Glajcar was provided with this haven – even if this was for want of anything else – where she could use her practical abilities to develop her own model.

entsprechend wechselte Angela ebenfalls dorthin. Auch das häusliche Umfeld änderte sich: Sie zog zur Mutter.

Ein Lehrberuf als Tischlerin oder in einem anderen Handwerk, wie ihr Vater als etwas „Handfestes“ vorschlug, kam für Angela Glajcar allerdings nicht in Betracht. Ein Praktikum während der Realschulzeit hatte ihr vermittelt, dass es im Handwerk um „richtig oder falsch“ geht.

Das war ihr schon als Schülerin zu kurz gegriffen. Für richtige oder falsche Lösungen interessierte sie sich gerade nicht. Nach dem Abitur stellte ihr Vater Angela Glajcar vor die Entscheidung, eine Ausbildung zu finanzieren, als klare Absage an eine ziellose Wanderschaft.

Handwerkliches Geschick in Verbindung mit dem tief verankerten Misstrauen gegenüber richtig oder falsch würde heute wohl jede gute Studien- und Berufsberatung in Richtung eines gestaltenden Berufes (Kunst, Architektur oder Ähnliches) deuten. Angela Glajcar entwickelte durch ein ausgedehntes Praktikum im Atelier ihres Lehrers Reginald Krämer die Idee, ein Kunststudium – explizit ein Bildhauereistudium – aufzunehmen. Abstrakt wäre die Idee nicht vorstellbar gewesen.

Künstler sein, kreativ sein und das auch noch als Frau, das war alles mit einem anderen Bedeutungsgehalt aufgeladen: Das Studium – als theoretisch gefürchtet und die Persönlichkeit und die Lebensumstände im Betriebssystem Kunst als chaotisch, unsicher und brotlos erwartet – gab zudem für die weibliche Version kein geeignetes Rollenmodell. Für die Jugendliche waren Frauen im Kunstbetrieb ätherische Musen und Gegenstand der Kunst, bestimmt aber keine Schöpferinnen derselben. Aus heutiger Sicht ist es als Glücksfall anzusehen, dass man Angela Glajcar – und sei es aus Ratlosigkeit – den Schutzraum einräumte, durch praktisches Tun ein eigenes Modell zu entwickeln.

The laws governing Operating System Art are so opaque that they positively encourage transference and fairy-tale-like expectations. Depending on the personality structure, tackling the lack of knowledge about how careers or failures can be explained can lead even as far as paranoid notions of conspiracies and maliciousness. Angela Glajcar's professional biography can be read as a prime example of the fact that seemingly sudden success is actually the result of a longer development. For her specific approach to the world seems to form the background to a viable artistic concept that does not get exhausted in a sassy idea. Probably there are likewise other paths to arriving at a coherent artistic position that can be advanced further.

LEARNING

In the case of Angela Glajcar what is especially striking is that her work groups are interwoven and are derived from one another because in a very special way she learns as she proceeds. She masters materials, space, and techniques by observing them, by imitation, both generally accepted learning strategies. The difference here is that she seems to be quite leisurely about expecting success and the impact of what she learns. This special ability to acquire highly specialized skills is what allows her works to be so stunning

Overnight Success is a Thing of Years



2022-018

in terms of their presence, technical dexterity, and intense planning. The fact that Angela Glajcar does not see herself as overly decisive is something she has turned into an idea of herself that enables her to “believe she can do anything rather than nothing.” In other words, that exceptional resilience is the “secret” to outer success in whatever profession or aspect of life you choose is something for which Angela Glajcar is a paramount example.

Die Gesetzmäßigkeiten des Betriebssystems Kunst sind so undurchsichtig, dass daraus eine Einladung für Übertragungen und märchenhafte Erwartungen erwächst. Je nach Persönlichkeitsstruktur steigert sich der Umgang mit der Unkenntnis darüber, wie sich Karrieren oder Scheitern erklären lassen, zu paranoiden Vorstellungen von Verschwörung und Niedertracht. Der Werdegang von Angela Glajcar lässt sich unterdessen exemplarisch lesen für den Standard, dass scheinbar plötzlicher Erfolg das Ergebnis längerer Entwicklung ist. Der Hintergrund für ein tragfähiges künstlerisches Konzept, das sich nicht in einer spritzigen Idee erschöpft, scheint ihr spezifischer Zugang zur Welt zu sein. Wahrscheinlich gibt es auch andere Wege zu einer stimmigen, entwicklungsfähigen künstlerischen Position.

LERNEN

Bei Angela Glajcar ist es unterdessen besonders augenfällig, dass ihre Werkgruppen miteinander verwoben sind und auseinander entstehen, weil die Künstlerin auf eine besondere Art und Weise lernt. Sie erobert sich Material, Raum und Techniken durch Beobachtung und Imitation, wie allgemein als Lernstrategien bekannt. Der Unterschied scheint bei ihr jedoch die Gelassenheit im Hinblick auf die Erwartung von Erfolg und Wirksamkeit zu sein.

Dass ihre Arbeiten in ihrer Präsenz und gleichzeitig in der technischen Versiertheit sowie in der Planungstiefe verblüffen, beruht auf dieser speziellen Fähigkeit, hoch spezialisierte Fertigkeiten zu erlernen. Den Umstand, dass Angela Glajcar sich selbst als weniger entscheidend wahrnahm, hat sie umgedreht in die Vorstellung, sich dann eben „alles zuzutrauen statt nichts“. Die sehr stark ausgeprägte Resilienz, die „Geheimnis“ von äußerem Erfolg, in welchem Beruf und in welcher Lebensstellung auch immer ist, ist bei Angela Glajcar also beispielhaft zu erfahren.





The start of her studies in Nuremberg in 1991 and the associated geographical distance to her core family made the existing conflicts considerably less acute. Under the influence of her tutor, Reginald Krämer, Angela Glajcar initially arranged her foundation course along conservative-figurative lines. However, all too soon this required that she disengaged again, shed another skin. Just as she soon felt that mere manual labor became “too much of a drudge,” she tired of the figurative work that was part of her course. For the last time in her life, she appeared to somatize a problem: surgery on a bone enlargement on her hand and the subsequent months of convalescence provided her with some breathing space and the opportunity to disengage from her supporter and surrogate father. The teacher, who essentially saw himself as an artist, accused her of betrayal. Glajcar was, so he thought, supposed to realize his dream of an artist’s life, independent of the need to earn a living as a teacher. Glajcar was disappointed by his position and responded with “patricide.” This constellation of disengagement and shedding of a skin, which for her constituted the obvious next step, is something we encounter more than once with the artist. Surprisingly, with their irrational behavior and their demand that she does not change, her counterparts in these situations always seemed to make it easy for her to leave. It is almost comical to expect of an artist that she should be happy with her lot and not continue to explore and develop.

At the start of her studies it was widely held that “it was the job of art colleges to grant the students a safe haven where they were allowed to make mistakes” (Burkhard Held in a statement to Anna Prizkau, published in: DER TAGESSPIEGEL, July 13, 2011, IM MONDSCHEN KUNST KAUFEN [Buying Art by Moonlight]). After the Bologna reforms and the introduction of Master’s programs even for art degrees, today’s courses are hardly comparable with Angela Glajcar’s experience.

At that time the artist’s exploration meant the development of her own oeuvre and not the more narrowly defined scholarly research of today’s art studies, or those of other subjects. Angela Glajcar used the haven – the academic playground – and gave her studies a practical outlook. Another stroke of good fortune during that phase was that she found, after lengthy searches at other academies, too, Professor Tim Scott at her own college. Once she had been accepted into his class (1993), her actual development began as the artist we know today. Without being restricted to figurative work and without being pressured “to produce art,” as she put it, Angela Glajcar could gain experience and try her hand at various activities. The derogatory expression “to produce art” implies more than her renunciation of figurative art. It was also of great importance for the artist that commercialization played no role whatsoever during her studies. It simply didn’t

Die Aufnahme des Studiums 1991 in Nürnberg, dem Studienort Reginald Krämers, brachte eine räumliche Trennung von der Kernfamilie mit sich. Der Abstand nahm den Konflikten dort in weiten Teilen die akute Dramatik. Der Tutorenschaft Krämers geschuldet, richtete Angela Glajcar ihr Grundstudium zunächst konservativ-figürlich aus, was alsbald eine weitere Häutung und Loslösung erforderlich machte. Denn so wie der Schülerin das reine Handwerk schnell als „zu stumpfsinnig“ erschien, zermürbte sie die figürliche Arbeit im Studium. Ein letztes Mal in ihrem Lebenslauf somatisierte sie offenbar das Problem. Eine Art Überbein an der Hand verschaffte der Studentin durch die monatelange Rekonvaleszenz nach einer Operation eine Atempause und den Freiraum für eine Loslösung vom Förderer und Ersatzvater. Der Lehrer, der sich eigentlich als Künstler begriff, warf ihr Verrat vor. Angela Glajcar sollte seinen Traum vom Leben als Künstler, unabhängig vom Lehrerberuf als Broterwerb, verwirklichen. Angela Glajcar war enttäuscht von seiner Haltung und reagierte mit einem „Vatermord“. Der Konstellation der Häutung und Loslösung, die aus ihrer Sicht den folgerichtigen nächsten Schritt ausmachte, sollen wir bei Angela Glajcar noch öfter begegnen. Überraschend bei der Betrachtung von außen erscheint dabei, dass ihr Widerpart ihr den Abschied jeweils durch irrationales Verhalten und den Appell, zu verharren, stets leicht machte. Es mutet fast etwas drollig an, von einer Künstlerin zu fordern, sie solle zufrieden sein mit dem, was ist, und nicht weiter forschen und entwickeln.

Zu Beginn ihres Studiums war es eine weit verbreitete Ansicht, dass es „Aufgabe der Kunsthochschule sei, den Studierenden einen Schutzraum zu gewährleisten, in dem sie Fehler machen dürfen“ (Burkhard Held in einem Statement gegenüber Anna Prizkau, veröffentlicht in: DER TAGESSPIEGEL, 13. Juli 2011, Im Mondschein Kunst kaufen). Nach der Bologna-Reform und der damit verbundenen Einführung des Masterstudienganges auch in der Kunst ist das Studium heute mit dem Angela Glajcars kaum mehr vergleichbar.

Zu dieser Zeit bedeutete künstlerisches Forschen die Entwicklung des eigenen Werkes und nicht das im engeren Sinne wissenschaftliche Forschen, wie es heute bzw. in anderen Disziplinen verstanden wird. Angela Glajcar nutzte den Schutzraum, die Spielwiese Akademie, und richtete ihr Studium praktisch aus. Als weiterer Glücksfall in dieser Phase erwies sich nach einiger Suche an anderen Akademien Professor Tim Scott an der eigenen Hochschule. In seine Klasse aufgenommen, begann für sie 1993 die eigentliche Entwicklung zu der Künstlerin, die wir heute kennen. Ohne figürliche Beschränkung und ohne die Forderung, „Kunst zu produzieren“, konnte Angela Glajcar Erfahrungen sammeln und sich ausprobieren. In der Formulierung „Kunst zu produzieren“ steckt unterdessen noch mehr als nur die Abkehr von der figürlichen Kunst. Für die Entwicklung der Künstlerin spielte auch der weitere Bedeutungsgehalt, dass im Studium keinerlei Kommerzialisierung erfolgte, eine große Rolle. Es wurde schlicht kein Gedanke daran verschwendet, ob marktreife, verwertbare Einzelarbeiten

occur to anyone to wonder whether the creative process would ever result in saleable, useful works. At the time this was hardly unusual. Today, however, it is worth mentioning because the conditions have changed. In the course of the general tendency to interlink degree courses with industry and business, the changes made to arts courses are, amongst others, also explained by the fact that the vast majority of art graduates will never be able to earn a living with their art. Angela Glajcar, however, was of a generation that considered the degree course an end in itself, and who trusted that they would manage to make a living with their art alone. Here, too, one is tempted to observe how a fundamental question is resolved by her at a surprisingly young age. And here, too, personal, biographical events are what prompted this early insight: Reginald Krämer's life, whose way of working in the studio she considered to be chaotic and with little sense of time, and whose career choices she judged to be insufficiently risk-embracing. With regard to career choices, Tim Scott had put all his eggs in one basket and had become an artist, with the financial security a position as a professor at an academy brings. Tim Scott is primarily a metal sculptor whose works stand out for a high degree of material density. Angela Glajcar embraced working with the heavy materials steel and wood and, through working with them, developed great physical strength.

As already mentioned, Glajcar enjoyed hiking and walking as a child. At the school camp, she took up manual labour. And then those early indicators of a pronounced physicality re-emerged in her work with massive tree trunks and monolithic blocks of metal. Bearing in mind that she was a sickly child, early portraits of the artist that show Angela Glajcar wielding a power saw are astonishing (cf. Knubben, K 19, p. 60. All sources cited with K and a number can be found in the List of Publications on pp. 490-1 of this book). It was completely beyond her imagination, which was always three-dimensional, to be anything other than a sculptor. Consequently, there are hardly any drawings or paintings, and very little work on paper. This is limited only to some manikin sketches during her studies that were not finished works, and a finished cycle from 2003, included in the section of this catalogue that provides an overview of the oeuvre (Catalogue raisonné 2003-024 ff. All further combinations of numbers are from the Catalogue raisonné and consist of the year and, separated by a hyphen, the serial number of that year).

From the time of her degree course practically no works have been preserved, as is in the nature of such a course. Early released and exhibited works show the strong influence of Tim Scott. In part, one cannot but describe it as close mimicry (e.g. 1997-001; 1997-002). However, almost simultaneously she created works that disassociated themselves from her professor's formal vocabulary. Her work Schmiedelied (Forging Song; 1997-004) seems like a pointer towards a different future. The work appears fragile and is a delicate construct compared to her previous, monolithic works, or to the works of her professor.

entstehen. Zu der Zeit war das nicht unüblich. Es ist allerdings erwähnenswert, dass sich die Rahmenbedingungen geändert haben.

Im Zuge der allgemeinen Tendenz, Studiengänge mit dem Arbeitsmarkt zu verzahnen, wird die Veränderung des Kunststudiums auch damit erklärt, dass kaum jemand im späteren Leben von künstlerischer Arbeit leben können. Angela Glajcar gehörte noch zu der Generation, die das Studium zunächst einmal als Selbstzweck ansah und darauf vertraute, „es zu schaffen“ und ausschließlich von künstlerischer Arbeit zu leben. Auch hier möchte man sagen, klärt sie für sich eine Frage zu einem überraschend frühen Zeitpunkt ihres Lebens. Auch hier sind es persönliche, biografische Erfahrungen, die eine frühe Erkenntnis fördern: Den Lebensweg von Reginald Krämer, den sie als chaotisch und zeitvergessen im Atelier und als nicht hinreichend risikofreudig in der Ausrichtung seines Werdegangs ansah, beobachtete sie in diese Richtung wertend. Was den Werdegang angeht, so hatte Tim Scott vorderhand alles auf eine Karte gesetzt und war freier Künstler mit der Einschränkung, an der Akademie als Professor Absicherung zu genießen. Tim Scott ist in erster Linie Metallbildhauer, seine Arbeiten zeichnen sich insbesondere durch hohe Materialdichte aus.

Angela Glajcar stürzte sich auf die schweren Materialien Stahl und Holz und entwickelte in deren Bearbeitung nicht zuletzt auch große körperliche Kraft.

Als Kind wanderte und lief Angela Glajcar, wie bereits erwähnt, gern. Im Schullandheim bestimmten körperliche Arbeiten das Geschehen. Nun sollten sich diese frühen Hinweise auf eine ausgeprägte Körperlichkeit Bahn brechen in der Bearbeitung von massigen Baumstümpfen und monolithischen Metallblöcken. Gemessen an ihrer Vergangenheit als kränkliches Kind, erstaunen erste Künstlerporträts, die Angela Glajcar mit Motorsäge zeigen (siehe Knubben, K 19, S. 60. Alle mit K und einer Ordnungszahl bezeichneten Quellen finden sich in der Bibliografie auf den Seiten 488-489 dieses Buches).

Etwas anderes sein zu wollen als Bildhauerin, lag außerhalb jeder Vorstellung, die stets dreidimensional war. Entsprechend gibt es kaum ein malerisches Werk und sehr wenige Arbeiten auf Papier. Das Papierwerk beschränkt sich neben Bildhauerzeichnungen im Studium ohne Werkcharakter auf lediglich einen abgeschlossenen Zyklus aus dem Jahr 2003 und ist im Werkübersichtsteil dieses Buches zu sehen (Werkverzeichnis 2003-024 ff. Alle weiteren Zahlenkombinationen sind Nummern aus dem Werkverzeichnis und setzen sich zusammen aus der Jahreszahl und – mit Bindestrich abgetrennt – der fortlaufenden Nummer des entsprechenden Jahres).

Aus der Studienzeit gibt es, der Art der Ausbildung entsprechend, nahezu kein erhaltenes Œuvre. Erste veröffentlichte und ausgestellte Werke zeigen den starken Einfluss Tim Scotts. Teilweise muss von einem deutlich epigonalen Erscheinungsbild gesprochen werden (etwa: 1997-001; 1997-002). Doch fast gleichzeitig entstehen Arbeiten, die sich von der Formensprache ihres Professors lösen. Die Arbeit 1997-004, „Schmiedelied“, erscheint wie ein Hinweis auf eine andere Zukunft. Die Arbeit mutet fragil an und ist ein zartes Gespinnst im Vergleich zu den monolithischen Werken zuvor, respektive zu denen des Professors. Folgerichtig steht also „die nächste Häutung“ an. Der in der Luft liegende Konflikt entlädt sich in der sehr kontrovers geführten

Inevitably, this suggests an imminent shedding of another skin. The conflict that was in the air was brought to a head in the very controversial discussion about the professor's public space contract work. Angela Glajcar fundamentally questioned Tim Scott's concept of space and in the process became determined to look for her own, original approach.

HER VERY OWN CONCEPT

Around the end of her studies and while attending Tim Scott's master class, Angela Glajcar worked predominantly with forged and welded steel and with wood. Contrary to Dellwing's claim (K 7, p. 7.) there are no works of stone. Experiments the artist made with this material in the course of the Salzburg summer academy in 1996 did not result in actual works. Glajcar's mostly mid-sized metal works (e.g. 1997-001 et al.) and her – partly monumental – wood works (e.g. 1999-004) document the gradual moving away from what she had been taught, but a nod towards Brancusi, Caro and Tim Scott is still clearly present (c.f. Fellbach-Stein, K 9, p. 1 and Scott, K 35, p. 5). Early reviews of Angela Glajcar's work establish a connection to Anthony Caro (e.g. Fellbach-Stein and Scott l.c.). However, the name Schmiedelied (1997-004), given to her first lyrical, less compact sculpture, points towards David Smith, whose famous work is entitled Blackburn: Song of an Irish Blacksmith. When asked, the artist recalls that during her time as master student she devoured everything about David Smith she could find. This comes as no surprise, seeing that for Tim Scott, too, David Smith "sends out major impulses amongst artists of his age" (Hirsch, Thomas in: Winkelmann, Günter (ed.): TIM SCOTT. SKULPTUREN, ZEICHNUNGEN, Düsseldorf 1997, p. 8).

During this time, Angela Glajcar's main interest lies with the artistic forms of expression of other cultures. The initial spark of her visits to the museum of ethnology is now catching fire, as it were. And even without this background knowledge Ursula Zeller cites South America as a point of reference in Angela Glajcar's formal vocabulary (K 41, p. 2). Tim Scott describes her work as "inspired by African or other 'primitive' artists" (K 35, p. 7). The authors agree that the artist has at no point in time referred to "real motives" (Zeller, K 41, p.1; somewhat different Knubben, K 19, p. 63: "ASPEKTE DES FIGÜRLICHEN" (Aspects of the figurative)), and instead is engaged in "archaic" artistic forms of expression (Zeller, l.c.). These archaic motives surely include the specific examination of "dance" as a motive. In 2002, dancers of the Compagnie Martin Schläpfer created a choreography around the exhibits in the Kunstverein Speyer, which was performed at the opening of the exhibition. Shortly after the birth of her second child in the summer of 2003, Angela Glajcar spent several weeks documenting the movements of in a piece choreographed by Martin Schläpfer during rehearsal (2003-024 ff.). These oil pastel/pencil drawings (see above) are the only classic works on paper by the artist. All other paper works by her are works with paper. Meaning, that except for this

Diskussion über eine Auftragsarbeit des Professors im öffentlichen Raum. Angela Glajcar stellt das Raumkonzept Tim Scotts nachhaltig in Frage und ist sich nun sicher, nach einer originär eigenen Lösung suchen zu müssen.

EIN EIGENES KONZEPT

Bei Abschluss ihres Studiums und ihrer Zeit als Meisterschülerin bei Tim Scott arbeitet Angela Glajcar vornehmlich mit geschmiedetem und geschweißtem Stahl und mit Holz. Abweichend von Dellwing gibt es kein Œuvre aus Stein. (K 7, S. 7) Experimente mit dem Werkstoff während des Besuchs der Salzburger Sommerakademie im Jahr 1996 führten nicht zu eigenständigen Werken. Angela Glajcars zumeist mittelformatige Metallarbeiten (etwa 1997-001 et al.) und – teilweise monumentalen – Holzarbeiten (z. B. 1999-004) dokumentieren die schrittweise Ablösung von Studieninhalten. Verweise zu Brancusi, Anthony Caro und Tim Scott sind noch deutlich sichtbar (vgl. Fellbach-Stein, K 9, S. 1, und Scott, K 35, S. 5). In den frühen Besprechungen des Werkes von Angela Glajcar wird zwar der Bezug zu Caro (z. B. Fellbach-Stein und Scott a. a. O.), hergestellt; ihre Bezeichnung „Schmiedelied“ (1997-004) für ihre erste lyrische, weniger kompakte Skulptur deutet jedoch auf David Smith hin, dessen berühmte Arbeit „Blackburn-Lied eines irischen Schmieds“ (Blackburn: Song of an Irish Blacksmith) betitelt ist. Auf Nachfrage erklärt die Künstlerin, während ihrer Zeit als Meisterschülerin alles über David Smith verschlungen zu haben. Das besondere Interesse für ihn ist keine Überraschung, da David Smith auch für Tim Scott „unter den Zeitgenossen wichtige Impulse vermittelt“ (Hirsch, Thomas in: Winkelmann, Günter [Hrsg.]: TIM SCOTT. SKULPTUREN, ZEICHNUNGEN, Düsseldorf 1997, S. 8).

Inhaltlich setzt sich Angela Glajcar zu dieser Zeit vorrangig mit den künstlerischen Ausdrucksformen anderer Kulturkreise auseinander. Die Initialerfahrung im Völkerkundemuseum entfaltet hier ihre Wirkung. Ohne dieses Hintergrundwissen wird von Ursula Zeller Südamerika (K 41, S. 1) als Bezugspunkt für Angela Glajcars Formensprache benannt. Tim Scott bezeichnet ihr Schaffen als von „afrikanischen und anderen ‚primitiven‘ Künstlern“ (K 35, S. 5) inspiriert. Übereinstimmung besteht in der Beobachtung darüber, dass sich die Künstlerin zu keinem Zeitpunkt an „realen Motiven“ (Zeller, K 41, S. 1) orientiert (etwas abweichend: Knubben K 19, S. 63: „ASPEKTE DES FIGÜRLICHEN“), sondern sich mit „archaischen“ Kunstäußerungen (Zeller, a. a. O.) beschäftigt. Zu diesen archaischen Motiven mag auch die dezidierte Auseinandersetzung mit dem Motiv „Tanz“ zu zählen sein. 2002 tanzen Mitglieder der Tanzcompagnie von Martin Schläpfer um die Objekte der Ausstellung im Kunstverein Speyer. Unmittelbar nach der Geburt des zweiten Kindes im Sommer 2003 dokumentiert Angela Glajcar über Wochen die Bewegungsabläufe einer Choreografie Schläpfers bei Ballettproben (2003-024 ff.). Diese Ölkreide-/Graphitzeichnungen sind (siehe oben) die einzigen klassischen Arbeiten der Künstlerin auf Papier. Alle anderen Arbeiten sind solche mit Papier. Das heißt, außer bei dieser Serie ist bei allen anderen Arbeiten der Werkstoff Papier nicht nur Trägermaterial. Das Projekt endete für die Künstlerin mit der Erkenntnis, „dass ein



series all other works do not use paper only as a carrier material. The artist came away from this project with the realization “that a choreographer works in the same way a sculptor does: partitioning space, allocating shapes, three-dimensional thinking”. Observing the dancers intensified her understanding of space (cf. Petzinger, K 25, p. 3). This internal bond with dance was already alluded to in Ursula Zeller’s award presentation speech for the Erich Hauser Werkstattpreis in 1998. Here, Zeller mentioned the dancer’s grace which Glajcar manages to wrest from the hard, brittle materials (K 41, p. 1). Even if Angela Glajcar was at that point still searching for her own form of expression, her unique feature (Petzinger, K 30, p. 6: “Ausnahmeerscheinung”; cf. Beitin, K 4), her “own, confident grasp and [...] exceptional sensitivity for three-dimensional constellations” (K 41, p. 2) was, at this early point in the artist’s development, already evident to Zeller.

The first larger publication deals with two series of wood sculptures, Noyane and Kragkomplex (P 2. All sources preceded by P can be found in the publications directory on p. 490–1 of this book). Noyane is a type of Japanese roof structure. Angela Glajcar encountered the term in Klaus Zwerger’s book “DAS HOLZ UND SEINE VERBINDUNGEN” (Wood and Wood Joints), Basel/Berlin/Boston 1997). The book mainly deals with pure wood joints, i.e. those that get by without any aids such as glue or metal, down through the centuries and compares European and Japanese approaches. It provided the artist with a deeper understanding and a broader knowledge of the interaction of shape, force, and mass. For Angela Glajcar, the Noyane pieces (1999-002 et al.) represent an important advance on classic wood sculpture, since they are not made of one piece. Glajcar tried to apply her accumulated knowledge about morticing and dovetail connections and to breathe life into the materials by assembling different parts, by ‘cantilevering’ and ‘elongating’. Titles such as Balance (1998-010) or Akrobat (1998-011) demonstrate that she is interested in balance and tension, in the interplay of stability and instability (Heinemann, K 15, p. 44). The reference to the human body and its movements, clearly present in the title Akrobat, is also in the tradition of Tim Scott’s works. For the effective forces in Scott’s works were also compared to those of the human body: “Just as in the human body, the elements of support and weight are one – here in each part they are played off against each other in different ways.” (Franz, Erich in: TIM SCOTT, Braunschweig 1988, p. 185) In addition to dealing with the joints in fixed structures, Zwerger’s book also examines soft constructs such as tents, sails and suspension bridges. Using soft and flexible materials in her own work seems an obvious next step to Angela Glajcar.

Choreograf nichts anderes macht als ein Bildhauer: Raum aufteilen, Formen verteilen, räumlich denken“. Die Beobachtung der Tanzenden vertiefte ihr Raumverständnis (vgl. Petzinger, K 25, S. 3). Dass es diese innere Verbindungslinie zum Tanz gibt, klingt schon bei Ursula Zeller anlässlich der Verleihung des Erich-Hauser-Werkstattpreises für Angela Glajcar im Jahr 1998 an. Zeller spricht in ihrer Laudatio von der tänzerischen Leichtigkeit, die Angela Glajcar den harten und spröden Materialien abringt (K 41, S. 1). Auch wenn Angela Glajcar noch auf der Suche nach der eigenen Ausdrucksform, nach dem Alleinstellungsmerkmal ist (Petzinger, K 30, S. 6: „AUSNAHME-ERSCHEINUNG“; vgl. auch Beitin, K 4), so ist die „eigene, sichere Auffassung und [...] außergewöhnliche Sensibilität für dreidimensionale Konstellationen“ (K 41, S. 1) für Zeller schon zum Zeitpunkt dieser frühen ersten Auszeichnung deutlich erkennbar.

Die erste größere Publikation ist den zwei Holzserien „Noyane“ und „Kragkomplex“ gewidmet. (P 2. Alle mit P bezeichneten Quellen finden sich im Verzeichnis der Abbildungen auf den Seiten 490–491 in diesem Buch.) Noyane ist eine japanische Konstruktionsart. Den Begriff entnimmt Angela Glajcar dem Buch „DAS HOLZ UND SEINE VERBINDUNGEN“ von Klaus Zwerger (Basel, Berlin, Boston 1997). Die Monografie befasst sich hauptsächlich mit reinen Holzverbindungen, also solchen ohne Hilfsmittel wie Leim oder Eisen, über die Jahrhunderte hinweg im Vergleich zwischen Europa und Japan und eröffnete der Künstlerin ein tieferes Verständnis und breites Wissen über das Zusammenspiel von Form, Kraft und Masse. Die Noyane-Arbeiten (1999-002 et al.) sind für Angela Glajcar eine wichtige Weiterentwicklung der klassischen Holzbildhauerei, da sie nicht aus einem Stück gefertigt sind. Vielmehr versucht Angela Glajcar, das angehäuften Wissen über Verzäpfungen und Verzahnungen umzusetzen und den Materialien durch das Zusammensetzen von unterschiedlichen Teilen, durch „Auskragen“ und „Verlängern“, Leben einzuhauchen. Die Betitelung ihrer Arbeiten etwa als Balance (1998-010) oder Akrobat (1998-011) manifestiert, dass es ihr um Gleichgewicht und um Spannung und um das Wechselspiel zwischen Stabilität und Labilität (Heinemann, K 15, S. 44) geht. Der Bezug zum menschlichen Körper oder zu dessen Bewegung, der im Titel „Akrobat“ besonders klar ausgedrückt wird, stellt sich aber auch in die Tradition des Werkes von Tim Scott. Denn die Wirkungskräfte in Scotts Arbeiten werden ebenfalls mit denen im menschlichen Körper verglichen: „Wie beim menschlichen Körper ist das Stützende zugleich auch das Lastende – beides wird an jedem Teil auf unterschiedliche Weise gegeneinander ausgespielt.“ (Franz, Erich in: TIM SCOTT, Braunschweig 1988, S. 7) Neben der Beschäftigung mit den Verzahnungsmöglichkeiten in festen Bauten geht es in der richtungsweisenden Lektüre des Buches von Zwerger (a. a. O.) auch um weiche Konstruktionen, um Zelte, Segel oder Hängebrücken. Die Verwendung von weichen und flexiblen Materialien in der eigenen Arbeit erscheint also nur einen Schritt entfernt.

SUSTAINABILITY

Angela Glajcar has been tussling with traditional techniques for decades now, seeking ways of making connections without glue or the like, and of late such methods have become especially topical and taken the limelight accordingly. For the call for a sparing approach to the resources of this world has long since reached the art market and thus art production. Sustainability is the order of the day. Angela Glajcar's entire oeuvre is remarkably contemporary in this regard. Her works preferentially do not feature connections that cannot be undone. She eschews mixed materials, or so the concept she espouses. Moreover, her approach to the actual parts of each artwork is sustainable. Angela Glajcar's sculptural intelligence comes to bear in productive solutions for the structure, specifically also the manufacture, and finally the transportation of her pieces. Once assembled and installed, Angela Glajcar's sculptures occupy space. However, the "air is taken out of them" to transport them. That's how with a touch of mischievousness and yet very compellingly she describes the technique of transporting or storing the paper without any intervening spaces left. Thanks to the increasing awareness of the issues and specific requests from persons interested in art and those responsible for exhibitions, she started to realize what exactly she had been pursuing intuitively all the time in her art practice:

Modulation and continued existence

The precious, regionally made papers are not wasted in attempts that go wrong. Experience and her own instructive visualizations on-screen enable the works to be realized without errors such as would consume much material. She keeps the pieces torn out of the papers and uses them for smaller-format pieces. The papers are not suspended using glue, but by spacers that are stitched into place. Should fastenings be required on the rough mounts, then these are sewn into place with needle and thread. For transportation, the staggered sheets are then simply placed directly between wooden panels that are held with wing nuts. Specifically, the very large museum installations are often temporary in character. Skillful documentation (and that includes for this catalogue raisonné) maintains an exact impression of the piece in question. The material itself is preserved and utilized for other artworks. Angela Glajcar herself comments that "one series is modulated into the next. For example, the pieces torn out of the large Terforations morph into Paperwalls (from 2011-078 onwards)." She avoids using any possibly changing connections and always relies instead on mechanical and reversible techniques. For this reason, she uses stitches or screws where others would probably opt for adhesives or welding to connect things. Materials are preferentially procured locally which not only saves transportation over distance, but also means that new materials can swiftly enter the studio. Recently, Glajcar discovered Hanji paper in 2021-048. Such paper can be smoothed using steam and an iron, and has further sculpturally beneficial properties, too.

NACHHALTIGKEIT

Die nunmehr Jahrzehnte zurückreichende Auseinandersetzung von Angela Glajcar mit traditionellen Techniken, die Verbindungen ohne Leim und dergleichen ermöglichen, haben zuletzt besondere Aktualität bekommen und entsprechende Aufmerksamkeit erfahren. Denn die Forderung nach einem schonenden Umgang mit den Ressourcen der Welt hat längst auch den Kunstmarkt und damit die Kunstproduktion erreicht. Nachhaltigkeit ist das Gebot der Stunde. Angela Glajcars Gesamtwerk ist unter diesem Aspekt bemerkenswert zeitgemäß. Ihre Arbeiten kommen vorzugsweise ohne untrennbare Verbindungen aus. Es soll keine Mischmaterialien geben, wie die Künstlerin das angestrebte Konzept nennt. Daneben ist ihr Umgang mit den eigentlichen Bestandteilen der Kunstwerke nachhaltig. Angela Glajcars skulpturale Intelligenz kommt in produktiven Lösungen für die Konstruktion, die Herstellung und schließlich den Transport ihrer Werke zum Tragen. Einmal montiert, sind die Skulpturen von Angela Glajcar raumgreifend. Für den Transport wird jedoch „die Luft abgelassen“. So beschreibt sie augenzwinkernd und unmittelbar einleuchtend die Technik, die Papiere ohne Zwischenraum zu transportieren oder zu lagern. Durch die zunehmende Sensibilität und die konkreten Nachfragen von Kunstinteressierten und Verantwortlichen im Ausstellungsbetrieb wurde der Künstlerin bewusst, was sie intuitiv über die gesamte Zeit ihres Schaffens als Praxis entwickelt hatte.

Die kostbaren regional gefertigten Papiere werden nicht für Fehlversuche verschwendet. Erfahrung und eigene instruktive Visualisierungen am Rechner ermöglichen die Umsetzung der Arbeiten ohne materialintensive Irrwege. Die Ausrisse aus den Papieren werden aufbewahrt und in kleineren Formaten verwendet. Aufhängungen erfolgen ohne Leim durch aufgefädelt Abstandshalter. Falls Befestigungen an den rohen Halterungen nötig sind, so werden sie mit Nadel und Faden genäht. Zum Transport werden die Staffellungen schließlich zwischen einfachen Holzplatten ohne Zwischenraum eingeschraubt. Speziell die sehr großen Installationen im Museum sind häufig temporär. Gekonnte Dokumentationen, auch für dieses Werkverzeichnis, erhalten den Eindruck der Arbeit. Das Material unterdessen wird aufbewahrt und in andere Kunstwerke überführt. Angela Glajcar: „Eine Serie wird in die nächste Serie moduliert. Zum Beispiel werden aus den Ausrissen von großen Terforationen Paperwalls (ab 2011-078).“ Auf sich womöglich verändernde Verbindungen wird verzichtet, mechanischen und reversiblen Techniken wird stets der Vorzug gegeben. Deshalb näht oder schraubt Angela Glajcar gern da, wo sonst durch Kleben oder Schweißen Verbindungen hergestellt werden. Das Material vorzugsweise lokal beschafft wird, spart nicht nur Wege, sondern hat den Effekt, dass neue Materialien Einzug ins Atelier halten. Zuletzt entdeckte die Künstlerin Hanji-Papier in 2021-048. Das Papier lässt sich mit Wasserdampf und Bügeln glätten und hat skulptural weitere positive Eigenschaften.

In the public reception of the artist, her works with paper naturally do not start playing a major role until much later – explicitly from the Contrarius series in 2003 onwards (Petzinger’s basic assessment K 25, developed further in K 27, p. 30 and K 28, p. 14 ff.). Chronologically, first paper collages were already created in 1998, that is, only one year after the end of her studies. In March of that year, in preparation for the studio prize awarded by the Kunststiftung Erich Hauser, she created a small series of watercolors with applied parts (1998-001 to 1998-004; cf. Petzinger, K 27, p. 31). These led to the monumental steel sculpture *Akrobat* (1998-008). The three-dimensional feel of the glued-on papers exerted a lasting impression on the artist. Consequently, she returned to this concept in 1999 during the Asterstein Scholarship from the Ministry of Culture of Rhineland-Palatinate, when she tried to convert these works to a larger format. The result was a cycle of works (1999-007 to 2000-010) where she experimented with painted and lined-up sheets applied to a backing paper. However, it was only once she began to distribute the papers onto 150 cm wide sheets, paint them with broad brushes, and then interlace them and tack them directly onto the wall (2000-012; 2000-013), that she was happy with the result. Here she found the three-dimensional quality she had been looking for (Petzinger, K 28, p. 14). Thus, the well-known and much-quoted statement by the artist that “the paper came to me” (K 25, p. 1; K 28, p. 15 ff.) seems to be misunderstood as an expression of a more passive position. It is only Barbara Auer who describes the move away from wood and steel as an active decision and as an act of liberation (K 1, p. 56). Auer’s description of the energetic artist who meets every challenge head-on (K 1, p. 56; similar: Petzinger, K 30, p. 17) corresponds perfectly with the aspirations of the woman behind the works.

EXCURSUS: BIOGRAPHY

Using her astonishing powers of self-regulation (cf. Bowlby, l.c., p. 419), the artist developed a solution for her home life that is at odds with her family tradition: she put a stop to her restlessness and joined Toni, her husband. Both her children, Yelena (b. 2000) and Yara (b. 2003), now adults, are as tied to the land as their father. For Angela Glajcar, her family is the source of her energy. She experiences the lack of role models for a life as a woman artist as an opportunity to develop her own personal solution. Renouncing the outdated image of the heroic (male) artist, who, monk-like, only lives for himself and his art, Angela Glajcar manages to strike a balance between her ambitious professional aims and a fulfilling family life. She summarizes it as follows: “I have always applied myself to pursuing my goals, even more so since sculpture became my main purpose in life. My children are an additional motivation for me to apply myself with even greater determination. But they were not the cause of it.”

In der Rezeption spielen Arbeiten mit Papier – naturgemäß – erst viel später, explizit ab der *Contrarius*-Serie 2003, (Petzinger grundlegend K 25, weiterentwickelt K 27, S. 30, und K 28, S. 13 f.) eine bedeutende Rolle. In der Chronologie des Werkes sind unterdessen vereinzelt schon 1998, also ein Jahr nach Ende des Studiums, erste Papiercollagen zu verzeichnen. Im März des Jahres entsteht in Vorbereitung auf das Präsenzstipendium der Kunststiftung Erich Hauser die kleine Serie von Aquarellen mit aufcollagierten Teilen 1998-001 bis 1998-004 (vgl. Petzinger, K 27, S. 31). Sie münden in die Entstehung der monumentalen Stahlskulptur *Akrobat* (1998-008). Die plastische Wirkung der aufgeklebten Papierteile fesselt die Künstlerin nachhaltig. Deshalb greift sie die Idee 1999 während des Asterstein-Stipendiums des Kultusministeriums Rheinland-Pfalz auf und versucht, die Arbeiten auf ein größeres Format zu übertragen. Es entsteht ein Zyklus (1999-007 bis 2000-010), in dem sie mit aufgelegten, bemalten und hintereinander gereihten Papieren auf einem Trägerpapier experimentiert. Doch erst als sie beginnt, die Papierstücke auf 150 cm breiten Bahnen zu verteilen, mit breiten Pinseln zu bemalen und dann verschachtelt direkt auf die Wand zu nageln (2000-012; 2000-013), ist sie mit der Wirkung zufrieden. Das ist die plastische Qualität (Petzinger, K 28, S. 13), nach der sie suchte. Entsprechend erscheint das vielfach zitierte Ondit der Künstlerin „Das Papier ist zu mir gekommen“ (K 25, S. 1; K 28, S. 14 ff.) als Ausdruck einer eher passiven Haltung missverständlich. Nur Barbara Auer bezeichnet die Abkehr von Holz und Stahl als aktiven Entschluss und als eine Befreiung (K 1, S. 56). Auers Beschreibung der tatkräftigen und jede Herausforderung meisternenden Künstlerin (K 1, S. 56; ähnlich: Petzinger, K 30, S. 17) deckt sich mit dem Lebensentwurf der Person hinter dem Werk.

EXKURS: BIOGRAFIE

Mit erstaunlichen Selbstregulierungskräften ausgestattet (vgl. Bowlby, a. a. O., S. 419), entwickelt Angela Glajcar im Privatleben eine von der familiären Tradition abweichende Lösung. Sie beendet die Wanderschaft und verbindet sich mit ihrem Ehemann Toni. Die zwei Kinder Yelena (2000) und Yara (2003), mittlerweile also erwachsen, sind so schollenverbunden wie er. Ihre Familie erlebt Angela Glajcar als Kraftfeld. Das fehlende Rollenmodell für das Leben als Künstlerin empfindet sie als Freiraum für eine individuelle Lösung. Abgekehrt vom überkommenen Bild des heroischen (männlichen) Künstlers, der mönchisch nur für sich und seine Arbeit lebt, glückt Angela Glajcar auch hier das Austarieren des Gleichgewichts zwischen ehrgeizigen Zielen im Beruf und der Gestaltung eines erfüllten Familienlebens. Sie selbst fasst es so zusammen: „Konsequent habe ich meine Ziele immer verfolgt, besonders seit Bildhauerei für mich der wesentliche Lebensinhalt wurde. Die Kinder sind für mich eine zusätzliche Motivation, noch gezielter voranzugehen. Auslöser waren sie dafür nicht.“

Die beiden Töchter haben jede für sich eine ebenso originelle wie konstruktive Haltung zu ihrer Rolle entwickelt. Kinder aus Familien mit Kunstbezug nehmen die von ihren Eltern gesammelte oder



Both daughters have developed an approach to their respective roles that is as original as it is constructive. Children from families involved in the art world often consider the art created or collected by their parents as competing with them for attention, importance, and affection. Angela Glajcar's two daughters today view their mother's art as a natural element of their own biographies and describe their childhood (no small part of which took place in the studio) as orderly and protected. Both of them like now and again taking part in the travels necessitated by exhibitions. They now have a leisurely and knowledgeable take on Operating System Art and their own (specifically future) role as artist's children. Yelena and Yara complement each other in terms of their interests in art and the art market. To the extent that her own profession (straddling journalism and tourism) permits, Yelena likes to help assemble larger installations. She is intimately familiar with the crafts and conservational side to her mother's work, and so there is almost no need for words when she assists her mother up on the scaffolding. With a sociological and economic focus as a student, Yara is already working in the studio in another domain. She concerns herself with databases that lay the foundations for this catalogue raisonné and ensure smooth workflow in the studio. She is involved in the archive and the inventory of works and materials for future projects. Both daughters are busy learning more, e.g., through auction house traineeships or work in other studios, as they seek to gain a greater understanding of the processes and be better prepared for possible future responsibilities.

Angela Glajcar's personal life and work life ran in parallel inasmuch as using paper as a material also gave her freedom (cf. Auer, K 1, p. 61). She actively removed herself from any direct comparison with classical positions in sculpture by occupying a "niche" (Mertes, K 23, p. 84): She developed her unique technique of additive paper installations with rips and tears. Meanwhile it has become possible to classify all this in scholarly terms and firmly define Angela Glajcar's position in art history. In his graduation thesis at the University of Vienna (P 62), Jonathan Seiffert shows that while the position is quite unique it is nevertheless embedded in a creative setting formed by other contemporary positions that address space and/or additive processes. Works by Donald Judd, Fred Sandback, Kara Black, and last but not least Eva Hesse bear mentioning here. In other words, the outside world recognizes that her oeuvre is independent but did not arise in a vacuum. This assessment is mirrored in the artist's own view. Gradually, she is losing the need to set herself off from others, that feeling of isolation innate to the notion of a 'niche'. Today, her handling of her own formal vocabulary is masterful. As a young, not yet established artist she always strongly protested against having the "classic academy training [...], the traditional way of working" (Dellwing, K 7, p. 7; von Campenhausen, K 6, p. 33) and the employment of "classic materials" (Auer, K 1, p. 56, Petzinger, K 27, p. 31) applied to the results of her work. Her anger at the term "traditional" is what

geschaffene Kunst oft als Konkurrenz um Aufmerksamkeit, Bedeutung und Zuwendung wahr. Die beiden Töchter von Angela Glajcar unterdessen empfinden die Kunst ihrer Mutter als natürlichen Bestandteil ihrer eigenen Biografie und beschreiben ihre Kindheit, die sich zu keinem geringen Teil im Atelier abspielte, als geordnet und geschützt. Beide mochten es, hin und wieder die mit den Ausstellungen verbundenen Reisen mitzumachen. Gelassen und kenntnisreich blicken sie heute auf das Betriebssystem Kunst und ihre eigene (speziell künftige) Rolle als Kinder einer Künstlerin. Yelena und Yara ergänzen sich in ihren Interessen, was Kunst und Kunstmarkt angeht. Yelena hilft, soweit es der eigene Beruf an der Schnittstelle von Journalismus und Tourismus zulässt, gerne beim Aufbau größerer Installationen. Sie ist mit der handwerklichen und konservatorischen Seite der Arbeit ihrer Mutter eng vertraut, und entsprechend bedarf es kaum einer verbalen Abstimmung, wenn sie mit ihrer Mutter auf dem Gerüst steht. Yara ist mit ihrem soziologisch und wirtschaftlich ausgerichteten Studium an anderen Stellen im Atelier bereits jetzt tätig. Sie befasst sich mit den Datenbanken, die die Grundlage für dieses Werkverzeichnis bilden und die für einen reibungslosen Ablauf im Ateliergeschehen sorgen. Bei ihr geht es um das Archiv und die Bestände von Werken und Materialien für künftige Projekte. Beide Töchter bilden sich fort, etwa durch Hospitanzen im Auktionshaus oder in anderen Ateliers, um Abläufe zu verstehen und perspektivisch gerüstet zu sein für eigene Verantwortung.

Genauso wie sich das Privatleben der Künstlerin frei und produktiv entwickelt, verschafft ihr der Werkstoff Papier Freiheit im Beruf (siehe auch Auer, K 1, S. 56). Aktiv entzieht sie sich durch das Besetzen einer „Nische“ (Mertes, K 23, S. 84) – und zwar durch die Entwicklung des Alleinstellungsmerkmals der additiven Papierinstallation mit Einrissen – dem direkten Vergleich mit klassischen Positionen der Bildhauerei. In der Zwischenzeit gelingt es der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der Arbeit, die feste Verankerung von Angela Glajcar in der Kunstgeschichte herauszuarbeiten. Jonathan Seiffert hat in seiner Abschlussarbeit (P 62) an der Universität Wien nachgewiesen, dass die Position zwar einerseits originär ist, aber eben doch eingebettet in ein schöpferisches Umfeld von anderen zeitgenössischen Positionen, die sich mit Raum oder mit additiven Prozessen befassen. Die Arbeiten von Donald Judd, Fred Sandback, Kara Black und schließlich Eva Hesse sind hier zu nennen. Von außen wird das Gesamtwerk also als eigenständig, aber nicht als unverbunden erkannt. Diese Wertung findet sich parallel in der Innensicht der Künstlerin. Das Bedürfnis der Abgrenzung oder das Gefühl der Isolation, wie sich der Begriff der „Nische“ auch lesen lässt, verliert sich. Der Umgang mit der eigenen Formensprache ist heute souverän. Als junge, noch nicht etablierte Künstlerin verwahrte sich Angela Glajcar stets dagegen, dass die „klassische Akademieausbildung [...], die traditionelle Arbeitsweise“ (Dellwing, K 7, S. 7; von Campenhausen, K 6, S. 33) und die Verwendung von „klassischen Werkstoffen“ (Auer, K 1, S. 56; Petzinger, K 27, S. 31) auf das Ergebnis ihrer Arbeit übertragen wird. Ihre Wut über die Bezeichnung „traditionell“ ist eine der Triebfedern, sich freizuschwimmen. Daneben stehen inhaltliche Erfordernisse. Die Holzskulpturen sind nicht verortet, sie benötigen keinen bestimmten

drove her to set herself apart. In addition, there are requirements posed by content: The wooden sculptures are not rooted in any particular space, they do not require any specific location (Fellbach-Stein, K 9, p. 3). Other commentators disagree. For example, Jürgen Knubben does mention the “dialogical relationship between material and space” (K 19, p. 63: „dialogische[s] Verhältnis zwischen Material und Raum“). Herbert Dellwing even called an early review of her works “CORRESPONDENCE IN SPACE” (K 7, p. 7: “KORRESPONDENZ IM RAUM”), thus alluding to the titles of a whole series of sculptures by the artist (from 2002-004, intermittently until 2002-013). The artist, however, wanted to react more to existing spaces (cf. Strohm, K 37, p. 13), and for her the title “Korrespondenz” was more like a declaration of intent than signifying that she was already satisfied with the works at that point. Transporting and reassembling the objects, some of which weighed thousands of kilos, at a different location, without an adequate response to the space that the artist could sense, was draining. Having turned her attention to flexible materials, she experienced each new exhibition space as a new, an empty studio. Despite the precision and reliability of the planning and design processes, the choice of material means that the work on-site has become the decisive factor of her sculpture. A welcome effect of working with paper – and later with glass fabric – is that she does not have to rely much on tools and helpers. Given the support of her daughter Yelena Glajcar, who lends an experienced hand with scaffolding or particularly large volumes, the artist hardly needs anyone else for her installations. This is even the case with monumental works. Thus, the “most important part” (Beitin, K 3, p. 17; P 45, p. 61–69; similar: Auer, K 2, p. 54) of her work is free of distractions and technical limitations. Through the material, Glajcar’s sensitivity for movement and space is heightened (cf. Petzinger, K 25, p. 4).

EXCURSUS: PAPER IN THE CONTEMPORARY FINE ARTS

The per capita consumption of paper in industrialized nations is about 200 kg per year. Hardly surprising then that paper is considered profane (see Schwarz, K 34, p. 1) and ubiquitous. It is mainly used as a carrier of information, for example as a newspaper, a book, a letter, money or as wrapping. Judging from the types of paper encountered every day, it seems a material that is light, fragile (cf. Beitin, K 3, p. 23) and transient (Wichtendahl, K 40, p. 74). However, depending on quality and layering, paper can be heavy and very resilient (cf. Beitin, l.c. et al.). Paper consists of natural ingredients and is as perishable as a natural tissue. However, it is not a raw material, but is manufactured by hand or mechanically. Thus, paper assumes a middle position between the natural and the artificial. In contrast to wood or metal it takes on color without itself being colored. Mostly, it can be processed without any tools, although this sometimes requires substantial strength. Easily agitated, set in

Ortsbezug (Fellbach-Stein, K 9, S. 3). Betrachter wie Jürgen Knubben oder Herbert Dellwing sehen das zwar anders. Etwa spricht Knubben sehr wohl vom „dialogischen Verhältnis zwischen Material und Raum“ (K 19, S. 63). Dellwing betitelt eine frühe Besprechung des Werkes sogar als „KORRESPONDENZ IM RAUM“ (K 7, S. 7) und nimmt damit die Titel einer ganzen Serie von Skulpturen der Künstlerin auf (ab 2002-004, nicht zusammenhängend, bis 2002-013). Die Künstlerin möchte jedoch stärker auf vorgefundene Räume reagieren (vgl. Strohm, K 37, S. 13) und der Titel der Korrespondenz war für sie eher eine Absichtserklärung, als dass sie zu dem Zeitpunkt damit zufrieden gewesen wäre. Das Transportieren und das Wiederaufstellen der mitunter tonnenschweren Objekte an anderem Ort, ohne für die Künstlerin hinreichend spürbare Reaktion auf den Raum, empfindet sie als anervierend. Nach der Ausrichtung auf flexible Werkstoffe erlebt die Künstlerin jeden neuen Ausstellungsraum wie ein neues, ein leeres Atelier. Die Arbeit vor Ort ist bei aller Planungs- und Entwurfsicherheit aufgrund der Werkstoffwahl bestimmend bei ihrer Arbeit geworden. Ein sehr willkommener Effekt des Umgangs mit Papier – und später Glasgewebe – ist die relative Unabhängigkeit von Werkzeug und Hilfspersonen. Neben der Unterstützung durch ihre Tochter Yelena als weitere eingespielte Hand etwa auf Gerüsten und bei sehr großen Volumina braucht die Künstlerin im Ergebnis kaum weitere Personen bei der Installation. Das gilt selbst für monumentale Arbeiten. Somit ist „der wichtigste Part“ (Beitin, K 3, S. 17; P 45, S. 61–69; ähnlich: Auer, K 2, S. 54) ihrer Arbeit frei von Ablenkungen und technischen Einschränkungen. So lässt das Material Angela Glajcars Sensibilität für Bewegung und Raum eine Steigerung erfahren (vgl. Petzinger, K 25, S. 4).

EXKURS: PAPIER IN DER ZEITGENÖSSISCHEN BILDENDEN KUNST

In Industriestaaten liegt der Pro-Kopf-Verbrauch von Papier bei etwa 200 kg im Jahr. Papier erscheint entsprechend als profan (siehe Schwarz, K 34, S. 1) und allgegenwärtig. Im täglichen Umgang spielt es im Wesentlichen als Informationsträger eine Rolle, und zwar zum Beispiel als Zeitung, Buch, Brief, Geldschein oder auch als Verpackung. Gewöhnt an die Sorten des Alltags erscheint Papier als leicht, verletzlich (vgl. Beitin, K 3, S. 23) und flüchtig (Wichtendahl, K 40, S. 74). Je nach Qualität und Schichtung ist es jedoch schwer und sehr belastbar (vgl. Beitin, a. a. O. et al.). Papier besteht aus natürlichen Bestandteilen und ist vergänglich wie ein natürliches Gewebe. Es ist aber kein Rohstoff, sondern wird handwerklich oder industriell gefertigt. Damit besetzt Papier eine Mittelstellung zwischen natürlich und künstlich. Anders als Holz oder Metall nimmt es Farbige auf und ist durchlässig, ohne selbst farbig zu sein. Es lässt sich, wenngleich bisweilen mit erheblichem Kraftaufwand, zumeist ohne Werkzeug bearbeiten. Leicht anregbar, ist es in Schwingung zu versetzen und wirft somit im Zweifel einen bewegten Schatten. Obwohl Papier in unserer Zeit – wegen der elektronischen Übermittlung von Informationen – als Informationsträger auf dem Rückzug sein müsste, verbrauchen wir immer mehr davon und seine kulturelle Bedeutung bleibt bestehen.



motion, it can cast a moving shadow. Due to electronic data transfer, the use of paper should really be in decline, but this is not the case. Far from it, we are using ever more paper, and its cultural significance remains strong. An empty sheet of paper and an unread book continue to exert fascination on people. Metaphors such as “turning a new leaf” or “paper doesn’t refuse ink” refer to human activities that involve paper in a passive, serving role. In Western art, too, paper generally assumes such a passive, subservient function as a mere image medium for photographs, drawings, watercolors, and prints (cf. Hübl, K 16, p. 13, von Campenhausen, K 6, p. 33 et al.; quite different in Asia: Petzinger, K 30, pp. 4/5). In the 1960s, many artists began to work with everyday materials. In their search for materials “free of tradition,” the artists also used paper (cf. Bardt, Juliane: KUNST AUS PAPIER. ZUR IKONOGRAPHIE EINES PLASTISCHEN WERKMATERIALS DER ZEITGENÖS-SISCHEN KUNST, Hildesheim/Zürich/New York 2006, p. 13). Robert Rauschenberg and Frank Stella experimented with paper pulp (Petzinger, K 30, p. 5), and Claes Oldenburg and Niki de Saint Phalle worked with similar materials. At the end of the 1960s, Frank Gehry developed an entire series of cardboard furniture. His famous Wiggle Chair was created in 1972. Emil Schumacher incorporated corrugated cardboard in his tactile pictures, turning parts of them into sculptural wall objects. A number of artists worked with silhouettes (e.g. Eduardo Chillida, Felix Droese), folding techniques (e.g. Eberhard Fiebig, Peter Weber) or relief technique (e.g. Josef Albers, Raimund Girke, Günther Uecker). However, like those artists who work with book objects (e.g. Thomas Virnich, Franz Erhard Walther), they remain tied to the flat sheet of paper. An exception here is Peter Callesen (born 1967), who transforms silhouettes into true three-dimensionality. Andreas von Weizsäcker (1956 – 2008) came to prominence with his transformation of everyday objects and monuments by making casts of them with handmade paper as a unique sculptural position. Peter Wüthrich (born 1962) and Jonathan Callan (born 1961) use books as the material for their sculptures. While Wüthrich deals with the cultural and historical significance of books, Callan, like Angela Glajcar, only hints at this significance and mainly concerns himself with the material properties of the books. Other points of contact in art history specifically for Angela Glajcar’s works can be found with Jo Enzweiler and Oskar Holweck. The former combines serial sequencing (albeit side by side) of paper with manual ripping and the effect of creating three-dimensional objects. His work, too, gives rise to associations with landscapes and rock formations, despite being equally abstract. Like Angela Glajcar, albeit with a few exceptions, Oskar Holweck, a member of the ZERO movement, uses exclusively white, semi-industrially manufactured paper, and rejects pliable masses of paper that could be cast like plaster or concrete. Holweck destroys the white sheets in different ways, such as scratching or tearing. Then, the sheets are usually fanned out from their binding. For her part, Angela Glajcar arranges the sheets one after another at identical intervals, thus creating entire three-dimensional objects on the inside of these constructs.

Noch immer faszinieren das leere Blatt Papier und das ungelesene Buch. In Metaphern wie „Papier ist geduldig“ oder jemand ist ein „unbeschriebenes Blatt“, werden menschliche Eigenschaften beschrieben, die in ihrer Passivität der dienenden Funktion des Papiers entsprechen. Auch in der westlichen Kunst erscheint Papier meist in eben solcher passiver, dienender Funktion lediglich als Bildträger für Fotos, Zeichnungen, Aquarelle und Drucke (siehe auch Hübl, K 16, S. 7; von Campenhausen, K 6, S. 33 et al.; ganz anders in Asien: Petzinger, K 30, S. 4/5). In den 1960er-Jahren beginnen viele Künstler und Künstlerinnen mit Alltagsmaterialien zu arbeiten. Auf der Suche nach „traditionsfreien“ Materialien kommt auch Papier zum Einsatz (vgl. Bardt, Juliane: Kunst aus Papier, Zur Ikonographie eines plastischen Werkmaterials der zeitgenössischen Kunst, Hildesheim, Zürich, New York 2006, S. 13). Robert Rauschenberg und Frank Stella experimentieren mit paper-pulp (Petzinger, K 30, S. 5), einem Papierfaserbrei. Ähnlich arbeiten Claes Oldenburg und Niki de Saint Phalle. Frank Gehry entwickelt Ende der 1960er-Jahre eine ganze Serie von Möbeln aus Pappe. Sein berühmter „Wiggle Chair“ entsteht 1972. Emil Schumacher bezieht Wellpappe in seine Tastbilder ein, sodass die Bilder zu in Teilen skulpturalen Wandobjekten werden. Eine Reihe von Kunstschaffenden arbeitet mit Scherenschnitten (z. B. Eduardo Chillida, Felix Droese), mit Falttechnik (z. B. Eberhard Fiebig, Peter Weber) oder mit Papierprägungen (z. B. Josef Albers, Raimund Girke, Günther Uecker). Sie bleiben damit aber genau wie die Künstler und Künstlerinnen, die mit Buchobjekten arbeiten (z. B. Thomas Virnich, Franz Erhard Walther), dem flachen Papierbogen verhaftet. Eine Ausnahme bildet Peter Callesen (Jahrgang 1967), bei dem die Scherenschnitte in echte Dreidimensionalität überführt werden. Andreas von Weizsäcker (1956 – 2008) hat mit seinen Transformationen von Alltagsgegenständen und Denkmälern durch die Abformung mit handgeschöpftem Papier als eigenständige skulpturale Position Bedeutung erlangt. Peter Wüthrich (Jahrgang 1962) und Jonathan Callan (Jahrgang 1961) benutzen Bücher als Werkstoff ihrer Skulpturen. Wüthrich beschäftigt sich mit der kulturhistorischen Bedeutung des Buches. Callan unterdessen lässt genau wie Angela Glajcar die kulturhistorische Bedeutung nur mitschwingen, während es hauptsächlich um die Materialeigenschaften des Werkstoffes geht. Weitere Anknüpfungspunkte in der Kunstgeschichte finden sich speziell für das Werk Angela Glajcars bei Jo Enzweiler und Oskar Holweck. Bei Jo Enzweiler findet sich das Moment der seriellen Reihung (wenngleich nebeneinander) von Papier in Kombination mit dem Reißen per Hand mit dem Effekt der Bildung von Körpern. Auch bei ihm, dem ebenso gegenstandslosen Künstler, werden Landschaften und Gesteinsschichten assoziiert. Der ZERO-Künstler Oskar Holweck benutzte – von wenigen Ausnahmen abgesehen – wie Angela Glajcar ausschließlich weißes, (halb)industriell gefertigtes Papier und lehnt Papiermassen, die genauso wie Gips oder Beton formbar sind, ab. Bei Holweck werden die weißen Papiere in unterschiedlicher Weise zerstört, etwa durch Ritzen und Reißen. Danach werden die Papiere zumeist von einer Bindung ausgehend aufgefächert. Angela Glajcar staffelt die Papiere unterdessen in (gleichem) Abstand hintereinander und Körper entstehen im Inneren. Aber auch geschichtete und gekringelte Arbeiten loten die Möglichkeiten des



Recently layered and curled works sound out the opportunities the material offers in terms of spatial impact. Angela Glajcar is not interested in some virtuos approach to paper that plays through all the conceivable variations. Instead, she always first and foremost addresses how the space is experienced.

Despite the existence of the PaperArt Biennial and various scientific papers on the subject, beginning with Dorothea Eimert through to Juliana Bardt's PhD dissertation (l.c.), paper as a material in sculpture leads a marginal existence. The concept of "made for eternity," which the 1960s were already supposed to see out (Bardt, l.c., p. 13), seems quite resilient when it comes to sculpture. Angela Glajcar, however, does not think much of it (Beitin, K 3, p. 17 and in P 45, p. 62). But does think that change is now underway. The future has long since begun in this regard.

EXPLORING PAPER

From her gouache paintings, Angela Glajcar developed her first central paper cycle: the Contrarius series (from 2002-016). The title is derived from "contra" to emphasize the black-and-white contrast of the works (cf. Petzinger, K 26, p. 14). The sheets of paper have been brushed irregularly with black paint and behave differently from untreated paper (Petzinger, K 27, p. 30 and K 30, p. 10). This contrast, too, was consciously exploited by the artist when tearing and installing the sheets. This was the first time that she used shadows as a part of her sculptures. Galerie Haasner in Wiesbaden were the first to exhibit in 2003 a small selection of these works alongside wooden and steel objects. Renate Petzinger, who at the time was head curator at the Landesmuseum Wiesbaden, discovered the works at a visit to the gallery and took them as a starting point for a first review, which was later published in a somewhat expanded version and which includes fundamental observations on the work of Angela Glajcar (K 25, pp. 30/31, K 28, pp. 14/15; and about Terforationen: K 29, p. 46). Today, a large piece by Angela Glajcar is on display in the permanent collection at Museum Wiesbaden (GER), acquired at a time when the museum had a different director. The idea that she is prominently represented specifically in the museum that initially first and decisively sponsored here, (and irrespective of who is at its helm) is something she finds especially compelling and a great honor.

She continued with the Contrarius series in the Noughties, increasing the works in size (e.g. 2003-012 to 2003-020). Due to their fragility and firm ties to certain locations, none of these works were preserved. Angela Glajcar sees them as working copies, enabling her to learn more about paper as a material and about its potential. Alongside her work on the Contrarius series, she continued to experiment with applied sheets of paper. The Conballare series (starting with 2004-018, intermittently through to 2006-066) is dominated by transparent Wenzhou Paper onto which she applied black painted paper, with the resulting impression of a veil or vegetable tissue. The term Conballare

Materials im Hinblick auf ihre räumliche Brisanz aus. Angela Glajcar geht es nicht um den virtuosen und in seinen denkbaren Varianten ausbuchstabierte Umgang mit dem Papier. Bei ihr geht es immer um Umgang mit dem Raum. 38
39

Trotz der Biennale der Papierkunst und verschiedentlich wissenschaftlicher Auseinandersetzung, zunächst von Dorothea Eimert und schließlich in der Dissertation von Juliana Bardt (a. a. O.), fristet Papier als Material in der Bildhauerei weiter ein Randdasein. Der Ewigkeitsanspruch, dem in den 1960er-Jahren bereits eine Absage erteilt werden sollte (Bardt, a. a. O., S. 13), erweist sich in der Bildhauerei offenbar als hartnäckig. Angela Glajcar hält davon jedoch nichts (Beitin, K 3, S. 17 und in P 45, S. 62) bzw. sie sieht einen Veränderungsprozess. Die Zukunft habe hier längst begonnen.

ERFORSCHEN DES PAPIERES

Aus den Gouachen entwickelt Angela Glajcar den ersten zentralen Papier-Zyklus ihres Schaffens: die Contrarius-Serie (ab 2002-016). Den Titel „Contrarius“ bildet Angela Glajcar aus dem Wortstamm „contra“ für gegensätzlich, um den Schwarz-Weiß-Kontrast der Arbeiten zu betonen (vgl. Petzinger, K 26, S. 14). Die unregelmäßig mit schwarzer Farbe bestrichenen Bahnen verhalten sich anders als das unbearbeitete Papier (Petzinger, K 27, S. 30, und K 30, S. 10) und auch diese Gegensätzlichkeit setzt die Künstlerin bewusst beim Reißen und Installieren der Bahnen ein. Erstmals nutzt sie den Schattenwurf gezielt als Bestandteil ihrer Skulpturen. Zunächst stellt die Galerie Haasner 2003 in Wiesbaden noch neben Holz- und Stahlarbeiten eine kleinformatige Auswahl davon aus. Renate Petzinger, zu dem Zeitpunkt Chefkuratorin am Landesmuseum Wiesbaden, entdeckt die Arbeiten bei einem Galerienrundgang und nimmt die kleine Präsentation zum Anlass für eine erste Besprechung, die in erweiterter Form später publiziert wird und grundlegende Feststellungen zum Werk Angela Glajcars trifft (K 25, S. 30/31, K 28, S. 13/14; und über Terforationen: K 29, S. 45). Heute ist im Museum Wiesbaden eine große Arbeit von Angela Glajcar in der Dauerausstellung zu sehen, die unter anderer Regie im Museum angeschafft wurde. Die Vorstellung, unabhängig von der personellen Besetzung in gerade dem Museum, von dem die erste entscheidende Förderung ausging, prominent vertreten zu sein, ist für die Künstlerin besonders stimmig und ehrenvoll.

Anfang der Nullerjahre entstehen zunehmend großformatige Arbeiten der Contrarius-Serie (z. B. 2003-012 bis 2003-020), die wegen ihrer Fragilität und Ortsbezogenheit nicht erhalten sind. Angela Glajcar versteht sie als Arbeitsexemplare, um mehr über den Werkstoff Papier und seine Möglichkeiten zu erfahren. Neben der Contrarius-Serie experimentiert Angela Glajcar weiter mit aufcollagierten Papieren. Die Serie Conballare (beginnend 2004-018, nicht zusammenhängend bis 2006-066) wird bestimmt von durchscheinendem Japanpapier, das auf schwarz bemaltes Papier aufcollagiert ist und wie ein Schleier oder wie pflanzliches Gewebe wirkt. Der Begriff „Conballare“ greift mit dem italienischen Wort „ballare“ (tanzen) das Thema der menschlichen Bewegung wieder auf. Es geht der Künstlerin hier um die Auseinander-

40 includes the Italian word for to dance, “ballare,” thus returning to
41 the theme of human movement. Here, the artist is dealing with
the subject of movement patterns on stage. Just as the view from
above onto a stage more clearly reveals the utilization of space
than looking at a peep box, the Conballare series also reveals
formations in their creation and dissolution. The title is also a nod
towards the Contrarius series, and its ambiguous position between
“contra,” i.e. contrast and opposition, and the new meaning
by shortening the term to “con”. The reference to the performing
arts, to the theatre, can also be seen in the way the artist deals
with light and shadow. Appropriately, Auer talks about the
“stage-managed lighting control” (K 2, p. 60) of her installations.

In 2004, her works began to move away from the wall. In a manner
reminiscent of Alexander Calder’s mobiles, Angela Glajcar con-
nected part of the rolled up sheets with coated wire, making them
more agile and more elastic (2005-009, 2005-010, 2005-015).
Here, the artist again revealed her interest in the play of shadows.
The wire casts shadows onto the paper that resemble writing
(Wichtendahl, K 39, p. 63), thus adding a contextual dimension.
Angela Glajcar continued to search for her own solution to
the problem of infusing the interaction of paper with light and the
movement of air.

At the end of each exhibition the artist was faced with the question
of what to do with the works that were created for that specific
location. In the case of the installations at the Kunstverein
Ludwigshafen (Emy-Roeder-Preis, 2005-005), Angela Glajcar decided
to give the work a chance to “live on,” by cutting the sheets and
archiving them in the form of a book. This way, the edges of the
tears lying upon one another are preserved – if compacted –
and are given a new and different form (2005-052 and 2005-062;
see Sustainability p. 30). These archive books can be seen as a
preliminary stage of the Terforations, which in effect are a
(re-)expansion of the books. Proof of this was delivered by Glajcar
at the end of 2005. When a Wiesbaden bank asked her for a
concept for their large customer service hall, the artist considered
a work from the Contrarius series as too restless. Moreover,
given its length of 18 meters, she felt it was not suitable to the
premises. Instead, Angela Glajcar proposed a work consisting of 361
sheets of paper (each with a height of 2.50 m and a width of 1.28 m),
suspended at equal intervals across the entire length of the room
and threaded like pages of a book. The work was supposed to be
installed only temporarily. After a total of three small-scale models
(2005-076, 2006-001 and 2006-002), which actually are works in
their own right, she realized this first monumental Terforation
(2006-003), which was so successful that the bank decided to
buy and install it permanently. The title of the work – Terforation –
which is also the title of an extensive group of works she continues
to develop to this day, is derived from “perforation” (Lat. foramen
= hole) on the one hand, i.e. the perforation of hollow or flat
objects. On the other, the term coined by Glajcar alludes to the
Latin word for earth, “terra,” with which the artist refers to “terra
incognita,” unknown land, virgin soil. She herself is venturing into

setzung mit Bewegungsmustern auf der Bühne. Wie der Blick von
oben auf die Bühne die Nutzung der Fläche deutlicher werden lässt als
das Hineinschauen in die Guckkastenbühne, verdeutlicht die
Conballare-Serie sich bildende und wieder auflösende Formationen.
Der Titel knüpft gleichzeitig an die Contrarius-Serie an. Die Position
des Begriffes zwischen der Aufnahme des „contra“, des Kontrastes und
Gegensätzlichen, und der neuen Bedeutung durch die Verkürzung zu
„con“ (zusammen, aufeinander zugehend) wählt die Künstlerin
bewusst. Der Bezug zur darstellenden Kunst, zum Theater, ist auch
beim Umgang der Künstlerin mit Licht und Schatten zu sehen.
Auer spricht entsprechend von der „inszenierten Lichtregie“
(K 2, S. 54) bei ihren Installationen.

2004 beginnen sich die Arbeiten von der Wand zu lösen. Wie bei
einem an Alexander Calder erinnernden Mobile verbindet Angela
Glajcar die aufgerollten Papiere teilweise mit lackiertem Draht und macht
sie dadurch beweglicher und elastischer (2005-009, 2005-010, 2005-015).
Bei den mit Draht verbundenen Arbeiten interessiert die Künstlerin
erneut das Spiel mit dem Schatten. Der Draht wirkt in seinem Schatten-
wurf wie Schriftzeichen auf dem Papier (Wichtendahl, K 39, S. 63),
sodass hier auch eine inhaltliche Dimension hinzutritt. Angela Glajcar
ist also weiter auf der Suche nach ihrer Lösung, wie die Interaktion des
Papiers mit Lichteinfall und mit Luft befeuert werden kann.

Am Ende jeder Ausstellung stellt sich der Künstlerin die Frage, was aus
den Arbeiten, die nur für einen spezifischen Ort geschaffen wurden,
werden soll. Die Installationen im Kunstverein Ludwigshafen
(Emy-Roeder-Preis, 2005-005) nimmt sie zum Anlass, der Arbeit ein
„Weiterleben“ (Angela Glajcar) zu ermöglichen, indem sie die Papiere
beschneidet und in Buchform archiviert. So bleiben die übereinander-
liegenden Risskanten, wenn auch verdichtet, erhalten und finden formal
eine neue, eine andere Form (2005-052 und 2005-062, siehe hierzu
Nachhaltigkeit S. 31). Die Archivbücher sind als Vorstufe der Terforation-
en zu sehen, die im Ergebnis ein (Wieder-)Auffächern der Bücher
sind. Den Beleg hierfür liefert Glajcar zum Jahreswechsel 2005/2006.

Als eine Bank in Wiesbaden um einen Entwurf für die weitläufige
Kundenhalle bittet, erscheint der Künstlerin eine Contrariusarbeit als zu
unruhig und in der Größe (18 m Länge) mit dem Gebäude nicht in
Einklang zu bringen. Stattdessen schlägt Angela Glajcar 361 Papier-
bahnen (2,5 m hoch und 1,28 m breit) über die ganze Länge mit
gleichem Abstand hintereinander gestaffelt und aufgefädelt wie Buch-
seiten vor. Die Arbeit soll nur temporär installiert werden.
Nach insgesamt drei kleineren Modell-Exemplaren (2005-076, 2006-001
und 2006-002), die allerdings eigenständigen Werkcharakter haben,
verwirklicht sie diese erste monumentale Terforation (2006-003), die
so großen Anklang findet, dass sie angekauft und auf Dauer installiert
wird. Der Titel der Arbeit – und eines umfassenden, bis heute fortent-
wickelten Werkblocks „Terforation“ – leitet sich einerseits ab von
„Perforation“ (vom lateinischen foramen = Loch), also dem Durchlochen
von Hohlkörpern oder flachen Gegenständen. Andererseits lehnt sich der
von Angela Glajcar etablierte Begriff an das lateinische terra = Erde an.

Damit spielt die Künstlerin auf den Begriff „terra incognita“
(unerforschtes Land; figurativ: Neuland) an. Sie selbst betritt Neuland
mit den Arbeiten. Die Blicke in die Arbeiten, die jedoch niemals einen

uncharted territory with her works. The view into her works, which never allow an unobstructed view to the other side, resembles that through a tunnel or a telescope, and can also be read as looking at unknown terrain.

At the beginning of the Terforations, Glajcar used sheets of the same dimensions (up to 2008-182, afterwards ever more frequently, e.g. 2009-028, 2009-054). While today the designs are free and on occasion feature very large formats (2023-030). Tears at the edges and the tearing of holes in the middle of the sheets result in insights, vistas and formations at the edges that catch the eye. The formal vocabulary that is being created in this way is what Angela Glajcar's art as we know it today is based on. Initially, the Terforations were made of paper (and later sheets of glass fabric and acrylic screens) and arranged vertically. In effect, the Montcanus series is a variation on the Terforation theme and is characterized by sheets threaded horizontally on metal rods and skillfully organized in the gravitational field. The sheets of paper behave differently depending on the size and shape of the torn-out piece in the middle. Their varied rhythms reveal intriguing lateral views. While Angela Glajcar animated the works in the Contrarius series by means of rolling and bending, the Terforation works see the dramatic parts being moved to the inside, thus creating three-dimensional structures. The cavities that give rise to various interpretations as grottoes (Auer, K 1, p. 57) are therefore not the starting point of her creations, but the result of moving the momentum of tension to the inside. The result is a room within a room, and Angela Glajcar thus achieved a way of producing works that can stand alone and do not depend on interaction with the space for which they were devised. The view that determines the Conballare series, that is, the view onto the stage, may be seen as a parallel for this. The interstices generate a keen awareness of space. For the missing bit between the sheets is not nothing, but, because it is part of the work, it becomes something (cf. Hanten, K 11, p. 90 and Beitin, K 4, p. 65).

The Blocs are the concentrated form of this movement of the dramatic momentum to a space that is clearly separated from the outside (e.g. Terbloc 2008-154). Like a Terforation stacked horizontally without spacing – or so we could describe how they are made. Here, the tears at the center of the Blocs are of greater importance than the peripheral tears. The object boxes (2011-078, 2012-006) as reliefs stand out from their surroundings by means of their presentation within a frame or an enclosed hood. The emphasis is placed on the edges of the tears. One fancies one can see entire landscapes in them.

The Arsis group of works (2009-001, 2009-073, 2009-085) consists of three monumental installations which were created for Kunstverein Ludwigshafen, KunstRaum Hüll and Österreichisches Papiermachermuseum. In contrast to the Montcanus series and many of the Terforations, these works were not intended to create a room within a room, thus isolating themselves from the surroundings, but instead fully dominate the space in which they

kompletten Blick durch die Arbeit hindurch, also wie durch einen Tunnel oder ein Fernrohr zulassen, können auch als Blicke in unerforschtes Land angesehen werden.

Am Anfang der „Terforationen“ stehen in ihren Dimensionen gleiche Papierbögen (bis 2008-182, danach zunehmend vorkommend auch ungleiche Bögen z. B. 2009-028, 2009-054 bis hin zu freien Gestaltungen in mitunter sehr großen Formaten 2023-030). Durch das Einreißen an den Kanten und das Herauslösen von Durchbrüchen entstehen Einblicke, Durchblicke und Kantenformationen, an denen sich der Blick fängt. Auf dem so entstehenden Formenkanon basiert das Werk Angela Glajcars, so wie wir es heute kennen. Zunächst sind das die Terforationen, bei denen die Papiere (später auch Glasgewebepapier oder Acrylscheiben) vertikal geordnet sind. Die Montcanus-Serie ist im Ergebnis eine Variation der „Terforationen“ und davon geprägt, dass die Blätter horizontal auf Metallstangen aufgefädelt und gekonnt im Gravitationsfeld ausgerichtet, präsentiert werden. Bestimmt vom Ausriss des Papiers in der Mitte, verhalten sich die Papierbögen unterschiedlich. So rhythmisiert ergeben sich spannungsvolle seitliche Einblicke. Während Angela Glajcar die Contrarius-Arbeiten durch Rollen und Biegen belebt, verlagert sie nun die dramatischeren Teile nach innen, sodass in den Arbeiten dreidimensionale Gebilde entstehen. Die Hohlräume, die als Grotten (Auer, K 1, S. 57) und Höhlen zu allerlei Deutung Anlass bieten, sind also nicht der Ausgangspunkt ihres Schaffens, sondern Ergebnis der Verlagerung des Spannungsmomentes nach innen. Es entsteht ein Raum im Raum und Angela Glajcar eröffnet sich selbst die Möglichkeit, Arbeiten zu schaffen, die für sich stehen können und nicht nur in Zusammenschau mit dem Raum, für den sie konzipiert sind. Der Blick, den die Conballare-Serie bestimmt, der Blick auf die Bühne, mag hierfür als Parallele herangezogen werden. Es geht bei den Zwischenräumen um eine konzentrierte Raumerfahrung. Denn die Fehlstelle zwischen den Papieren ist nicht nichts, sondern wird durch die Einbindung in die Arbeit zu einem Raum, zu etwas (vgl. Hanten, K 11, S. 90, und Beitin, K 4, S. 66).

Die konzentrierte Form dieser Verlagerung des dramatischen Moments in einen nach außen abgegrenzten Raum stellen die Blöcke dar (z. B. Terbloc 2008-154). Als eine „Terforation“, die ohne Abstand (nunmehr horizontal) aufeinander gelagert wird, kann man ihre Entstehung bezeichnen. Hier geht es weniger um die Einrisse an der Peripherie als um die Risse ganz im Inneren der Blöcke. Die Objektkisten (2011-078, 2012-006) grenzen sich als Reliefs in ihrer Präsentation in einem Rahmen oder einer rundum abgeschlossenen Haube vor der Umgebung ab. Hier liegt der Akzent auf den Risskanten. Ganze Landschaften glaubt man darin zu sehen. Die Werkgruppe Arsis (2009-001, 2009-073, 2009-085) umfasst drei monumentale Rauminstallationen, die für den Kunstverein Ludwigshafen, den KunstRaum Hüll und das Österreichische Papiermachermuseum entstanden. Im Gegensatz zu der Montcanus-Serie und vielen „Terforationen“ sollen diese Arbeiten gerade nicht einen Raum im Raum schaffen und sich von der Umgebung abgrenzen, sondern den vorgefundenen Raum ganz beherrschen und – unterstützt durch spärliche Beleuchtung – ihre Wirkung entfalten. Bemerkenswert, dass Barbara Auer den Bezug intuitiv erfasst und von „gewaltigen, schiffsrumpffartigen Hohlkörpern“



hang and, supported by sparse lighting, reveal their meaning. It is remarkable that Barbara Auer intuitively grasped the reference when she talked about “enormous, hollow bodies like hulks of ships” (K 2, p. 60). The relative darkness serves to sharpen the viewers’ senses when exploring the installation, which looks different from each position in the room. Most of Angela Glajcar’s works do not touch the ground but seem somehow to float above it. In this regard, the Arsis block is an exception. However, the title refers to the Greek word for “to rise, to soar,” thus clearly indicating that the works are not about being grounded, but about the transition to being suspended, to flying. More recent cycles such as Paperwall (from 2011-078) and Scale Matters (from 2020-013) are at times more expressive and conquer space with eddies and protruding curls. One key element here is the interplay of gravity and the intrinsic life of the paper.

OTHER MATERIALS: PLASTICS, GLASS FABRIC, MIXED MEDIA

Although for Angela Glajcar paper was the material, the one with which she was able to express herself perfectly, she came to realize that it constrained her when it came to outdoor installations (particularly locations involving water) or where there were strict fire protection requirements in public buildings (cf. Wichtendahl, K 40, p. 74). Here, again, she devised intelligent solutions that were by no means compromises. She selected materials that met the given requirements and shared the distinctive characteristics of paper. Barbara Auer summarized these as follows (K 1, p. 56): “Flexibility, translucence or transparency, and similar edge formations when being broken, sawn or torn.” Between 2005 and 2006 Angela Glajcar developed, with the support of a large German chemical company, plastic objects made of acrylonitrile styrene acrylate (ASA) predominantly for outdoor installation (intermittently 2005-051 to 2009-002), A light blue pigment was added to the compound, but it remains translucent. When heated, it can be easily molded. Once it has cooled down, it is inherently stable and weatherproof. For Angela Glajcar its malleability and the shadows it casts (particularly in combination with metal joints in reference to the Drahtmobiles (wire mobiles); c.f. Petzinger, K 30, p. 15 and K 31, p. 5) are interesting features. By using this material, however, she became dependent on industrial production cycles, which also restricted her flexibility. Subsequently, she discovered the more freely available acrylic for outdoor installations. With the plastics (ASA, later acrylic), Angela Glajcar proceeded in a similar manner to the path she had previously taken with paper: At the beginning, the material was bent and rolled, but eventually even the plastic works consist of flat, initially identical, sheets arranged one behind the other and with parts taken out or removed from the edges. In her search for water-proof, non-flammable and yet mobile materials, after careful analysis of all required features and characteristics, Angela Glajcar finally hit upon glass fabric. Starting in 2010, she began to create

(K 2, S. 54) spricht. Durch die relative Dunkelheit werden die Sinne der Betrachtenden geschärft für die Erkundung der Installation, die sich von jedem Standort im Raum anders präsentiert. Die meisten Arbeiten von Angela Glajcar reichen nicht bis auf den Boden, sondern scheinen zu schweben. Beim Arsis-Block ist das ausnahmsweise anders. „Arsis“, der Titel der Arbeiten, bezieht sich allerdings auf das griechische Wort für aufsteigen oder hochschwingen und verdeutlicht damit, dass es nicht um Erdung gehen soll, sondern um den Übergang zum Schweben oder Fliegen. Neuere Zyklen wie Paperwall (ab 2011-078) und Scale Matters (ab 2020-013) sind mitunter expressiver und erobern sich den Raum in Strudeln und auskragenden Kringeln. Das Spiel mit der Schwerkraft und das Eigenleben der Papiere spielen hier eine Rolle.

42
43

ANDERE MATERIALIEN: KUNSTSTOFFE, GLASGEWEBE, MIXED MEDIA

Nachdem Angela Glajcar mit Papier den Werkstoff gefunden hatte, mit dem sie alles ausdrücken konnte, musste sie feststellen, dass sie Installationsorte im Außenbereich, insbesondere im Wasser oder mit strengen Brandschutzauflagen für öffentliche Gebäude limitierten (vgl. Wichtendahl, K 40, S. 73). Auch hier entwickelte sie kluge Lösungen, die keine Notlösungen sind. Sie wählt Materialien, die den neuen Anforderungen entsprechen und dabei entscheidende Eigenschaften mit Papier teilen. Barbara Auer fasst diese Schnittmenge zusammen (K 1, S. 56): „Biegsamkeit, Transluzenz beziehungsweise Transparenz sowie ähnliche Kantenformationen beim Brechen und Sägen beziehungsweise Reißen des Materials.“ In den Jahren 2005 und 2006 verwirklicht Angela Glajcar mit der Hilfe eines großen deutschen Chemieunternehmens Kunststoffobjekte vornehmlich für den Außenbereich (nicht zusammenhängend 2005-051 bis 2009-002). Das Material ist dezent mit blauem Pigment versetzt, aber transluzent. In heißem Zustand ist es frei verformbar. Einmal erkaltet, ist es formstabil und witterungsbeständig. In der Formbarkeit und im Schattenwurf (besonders kombiniert mit Metallverbindungen als Verweis zu den „Drahtmobiles“; vgl. Petzinger, K 30, S. 15, und K 31, S. 5) besitzt es für Angela Glajcar also interessante Eigenschaften. Die Abhängigkeit von den Produktionszyklen des Unternehmens macht sie allerdings unflexibel. Für den Außenbereich entdeckt die Künstlerin in der Folge das verfügbarere Acryl für sich. Sie vollzieht bei den Kunststoffen eine ähnliche Entwicklung wie zuvor beim Papier.

Anfangs wird das Material gebogen und gerollt, doch schließlich entstehen auch die Kunststoffarbeiten aus hintereinander gestaffelten, anfangs gleich flachen Teilen, aus denen Teile herausgenommen oder an den Rändern weggenommen werden. Bei der Suche nach wasserfesten, nicht entflammaren, aber beweglichen Materialien stößt sie nach sorgfältiger Analyse der für sie notwendigen Eigenschaften schließlich auf Glasgewebe. Seit 2010 entstehen additive Arbeiten bis ins monumentale Format (2010-083, 2011-009 und 2011-072). Auch am Glasgewebe schätzt es die Künstlerin, allein arbeiten zu können. Das Gewebe wird mit der Schere beschnitten und mit der Pinzette

44 additive works from it, even ones with a monumental format
45 (2010-083, 2011-009 and 2011-072). Glass fabric is also a material that the artist can work with alone, which she appreciates. The tissue is cut with scissors and individual strands are picked out using tweezers. It is not possible, however, to tear glass fabric. In contrast to paper, glass fabric is elastic, so that it is easier to curve. More easily activated than paper, the glass fabric works can, depending on the movement of air at the place of installation, almost be described as kinetic objects. Kirsten Schwarz in 2008 described frozen movement as the artist's main theme (K 34, p. 4). With regard to the paper works, Beitin takes a similar line (K 3, pp. 24-5). The glass fabric works thus seem to take the artist one step further, since the objects not only depict movement, but actually carry out a curving, flowing motion (Mennekes, K 22, pp. 12 and 14). While ASA resin is bluish and paper white, glass fabric is of a greenish hue. Angela Glajcar considers its behavior in certain lights, be it light falling through colored glass windows, artificial light or daylight, as an intrinsic part of the work. The interaction with incoming daylight in the case of a monumental work in

werden einzelne Fäden extrahiert. Reißen lässt sich das Gewebe unterdessen nicht. Anders als Papier ist es punktelastisch, sodass leichter gewölbte Arbeiten entstehen können. Noch anregbarer als Papier kann bei den Glasgewebearbeiten je nach Luftzug am Installationsort fast von kinetischen Objekten gesprochen werden. Kirsten Schwarz hat 2008 die erstarrte Bewegung als vorherrschendes Thema der Künstlerin bezeichnet (K 34, S. 4). Ähnliches klingt auch in Bezug auf Papierarbeiten bei Beitin an (K 3, S. 18/19). Mit den Glasgewebearbeiten scheint die Künstlerin also noch einen Schritt weiter zu sein, denn die Objekte bilden nicht nur Bewegung ab, sondern vollführen tatsächlich eine kurvende, fließende Bewegung (Mennekes, K 22, S. 12 und 14).

Das Glasgewebe hat im Unterschied zu Kunststoffen oder zu Papier eine leicht grünliche Farbigkeit. Sein Verhalten bei Lichteinfall, sei es nun durch farbige Fenster, bunt erscheinendes Licht, Kunstlicht oder Tageslicht, begreift Angela Glajcar als Teil der Arbeit. Die Interaktion mit einfallendem Tageslicht bei einer monumentalen Arbeit in Neuwied (2010-083) gerät so spektakulär, dass 2011 eine kleine Serie von Diasecs entsteht, die auf Fotos von Details basieren (2011-031 bis 2011-033). Farbiges Licht für ihre Großinstallationen, ob aus Papier

2020-026



Neuwied (2010-083) was in fact so spectacular that a small series of Diasecs was produced in 2011, based on photographs of details (2011-031 to 2011-033).

In the meantime, light coming through colored windows and falling on her large installations, be they paper or glass fabric, has become part of the artist's many site-specific installations in churches (ill. pp. 52, 94, 100). In general, installations in religious buildings are subject to specific opportunities and conditions (c.f. Schlimbach, K 33, p. 10). The surroundings alone imbue the works with a specific contextual dimension (for the purpose and effect of art in religious spaces see: Raguin, K 32, pp. 22–24). In this context it becomes particularly obvious how each interpretation with regard to shape, object and content depends solely on the viewer. Most recently, Angela Glajcar has ventured into new territory with what is her to date largest installation (about 400 sqm of museum space, Landesgalerie NÖ Krems, Austria) in various respects. In "Dreamcatcher–Traumfänger", Angela Glajcar for the first time combines paper and glass fabric. When asked what this step means in terms of her overall oeuvre, she discussed her ideas going forward and terms the step a new beginning en route to finding a new material that is both waterproof and fire-resistant. The work bears a title that is astonishingly explicit compared with her customary practice and this corresponds to her wish to intervene more in guiding the viewers' perception. She hopes that in the course of the work the piece will preferentially be watched from a reclining position on the floor.

EFFECT

The differences in the effect of her various materials are of particular interest to the artist. The haptic potential of paper (Auer, K 2, p. 60) develops in Angela Glajcar's layering and, despite the wealth of associations (Auer, K 2, p. 61) that her works evoke in the viewer, they always return to certain, recurring motives in the reception of her work: Some of those mentioned most frequently include rock formations, slate, terraced landscapes, and erosions of earth in bodies of water (cf. Auer, K 2, p. 61), tunnels (e.g. Beitin, K 3, p. 24; Schlimbach, K 33, p. 10), caves (ibid), but also clouds (Wichtendahl, K 40, p. 74). Her early works, made of wood or steel, were described as resembling human or animal bodies (e.g. Fellbach-Stein, K 9, p. 3).

Once she began using elastic materials, the associations with animate objects disappeared, however. Only Kirsten Schwarz (K 34, p. 1) mentions bird wings, but she may well have been thinking of the act of flying itself and not of the shape. Petzinger (K 30, p. 17) feels reminded of a Chinese dragon. The characteristics of paper and the works' physical presence, especially in the large formats, transport a feeling of safety, warmth and security (cf. Auer, K 2, p. 60). In the case of the expansive installations this effect is heightened due to the sound-absorbing qualities of paper and its interstices. The objects' dynamic and the simultaneous

oder Glasgewebe, durch buntes Fensterglas findet die Künstlerin bei ihren mittlerweile zahlreichen In-situ-Installationen in Kirchen (Abb. S. 52, 94, 100). Ganz allgemein eröffnen Installationen im sakralen Raum spezifische Möglichkeiten und sind besonderen Bedingungen unterworfen (vgl. Schlimbach, K 33, S. 9). Die Arbeiten erhalten schon durch das Umfeld eine besondere inhaltliche Dimension (zur Aufgabe und Wirkung von Kunst im sakralen Raum: Raguin, K 32, S. 22–24). In diesem Zusammenhang wird es besonders deutlich, dass jede figurliche, gegenständliche und inhaltliche Deutung vom Betrachten abhängt. Zuletzt hat Angela Glajcar mit ihrer bislang größten Installation (etwa 400 qm Museumsraum, Landesgalerie NÖ Krems, Österreich) unter verschiedenen Aspekten Neuland betreten. Bei der Arbeit „Dreamcatcher – Traumfänger“ kombiniert Angela Glajcar erstmals Papier und Glasgewebe. Darauf angesprochen, was dieser Schritt im Werkzusammenhang bedeutet, teilt sie ihre perspektivischen Überlegungen und bezeichnet den Schritt als einen Aufbruch, ein weiteres Material zu finden, das wasser- und feuerbeständig ist. Der für den Werkzusammenhang erstaunlich explizite Titel entspricht unterdessen dem Wunsch der Künstlerin, die Wahrnehmung der Arbeit zu leiten. Sie wünscht sich, dass die Arbeit mit Zeit und vorzugsweise im Liegen erfasst wird.

WIRKUNGEN

Spannend sind für die Künstlerin gerade die Unterschiede in der Wirkung ihrer verschiedenen Materialien. Das haptische Potenzial des Papiers (Auer, K 2, S. 54) entfaltet sich in Angela Glajcars Schichtungen und Lagerungen und führt trotz der Fülle von Assoziationen (Auer, K 2, S. 56), die ihre Arbeiten beim Betrachten auslösen, zu bestimmten, stets wiederkehrenden Motiven in der Rezeption: Gesteinsschichten, Schieferformationen, terrassenartige Landschaften und Erdauswaschungen in Gewässern (vgl. Auer, K 2, S. 56), Tunnel (z. B. Beitin, K 3, S. 18; Schlimbach, K 33, S. 9), Höhlen (ebd.), aber auch Wolken (Wichtendahl, K 40, S. 73) werden benannt. Die frühen Arbeiten von Angela Glajcar aus Holz und Stahl wurden als menschlichen oder tierischen Körpern verwandt beschrieben (z. B. Fellbach-Stein, K 9, S. 3).

Nach dem Wechsel zu elastischen Werkstoffen verschwinden jedoch die Assoziationen zu Körpern von Lebewesen. Nur Kirsten Schwarz (K 34, S. 1) spricht von Vogelflügel. Vielleicht denkt sie dabei aber auch eher an die Tätigkeit, ans Fliegen selbst, als an die Form. Petzinger (K 30, S. 17) fühlt sich an einen chinesischen Flugdrachen erinnert. Die Eigenschaften der Papiere und die physische Präsenz der Arbeiten vermitteln insbesondere im großen Format Schutz, Wärme und Geborgenheit (vgl. Auer, K 2, S. 55). Bei den raumgreifenden Installationen wird diese Wirkung auch durch die Schalldämpfung, die das Papier mit seinen Zwischenräumen erzeugt, verstärkt. Die Dynamik der Form und gleichzeitig die Eigenschaft, den Schall zu schlucken, verstärken die physische Präsenz der Arbeiten. Die Arbeiten wirken wie eine eingefrorene Bewegung und eröffnen die Reflexion über Zeit (Beitin, K 3, S. 19, und K 4, S. 68; vgl. auch Petzinger, K 27, S. 31).

46 muffling of sound increases the physical presence of the works.
47 The works seem like a frozen movement, thus giving rise to reflections on the meaning of time (Beitin, K 3, p. 24/25 and K4, p. 67; cf. also Petzinger, K 27, p. 31).

By associating a ship's hull (Auer, K 2, p. 60) a connection is made to one of the artist's early experiences. Many reviewers associate entire landscapes, even if the works thus described are of a compact format. In a way, the installations defy any referential determination of size. Even the smallest of the Terforations is composed in such a way that without any reference objects it is impossible to estimate the dimension of the work. In her Scale Matters series (from 2020-013), Angela Glajcar with a twinkle in her eye references this property of her pieces. The advantage of the monumental works is you can walk through and around them. In the case of the smaller works, viewers can assume different perspectives without changing places, thus gaining a full view of the work.

The works in plastic seem colder, and the jagged formations at their edges seem at times more aggressive, abrupt, and resemble broken ice floes (Auer, K1, p. 56; Schwarz, K 34, p. 5), although some Terforations have also been described as "age-old glacier formations" (Petzinger, K 29, p. 46). Where paper works and plastic works clearly differ is in how they react to light. Paper absorbs the surrounding light, making its own colors more vibrant (Beitin, K 3, p. 23). There is an interplay of light and shade on the inside and outside of the works, turning the large sculptures into multi-dimensional pieces (Auer, K 2, p. 60; Menekes, K 22, p. 14). The paper's translucence suggests a walk-in arrangement of lithophanes. The resulting effect is a blurring of the borders between what is real and what is imagined (Auer, K 2, p. 60). The paper used is not colored. Only the cardboard of the Blocs (2008-038 intermittently through to 2010-025) is not white but has the "non-color" grey. The surrounding light, however, creates "an infinite range of tonalities" (Beitin, K 3, p. 24).

Yet what all of Angela Glajcar's works have in common is their "harmonious interplay of lightness and weight, stillness and movement, light and shadow" (Auer, K 1, p. 56; similar also: Mertes, K 23, p. 83), and we experience clarity, beauty, and harmony (Auer, K 1, p. 57; similar also: Wichtendahl, K 39, p. 63). Angela Glajcar touches "our perception, our subconscious, our being" (Schlimbach, K 33, p. 10). The reason her works are of such "unreal beauty" (Petzinger, K 31, p. 5) is best summed up in Reinhard Knodt's dictum of "atmosphere" (K 18, p. 4) when describing the effect of Angela Glajcar's works. The way space is experienced is subjective, and more than a simple geometric expanse. With her installations, Angela Glajcar succeeds in making us sense an occurrence, succumb to a mood, and not know but sense something (according to Knodt, K 18, p. 4). Renate Petzinger is taking the same line when she talks about the "aura" of the works (K 30, p. 12). Manfred Strohm's approach, describing the effect of her works as "space turned into poetry" (K 37, p. 14), is in the same vein.

Mit der Assoziation des schiffsrumpffartigen Hohlkörpers (Auer, K 2, S. 54) wird eine Brücke zur Initialerfahrung der Künstlerin geschlagen. Viele der Assoziationen beschreiben ganze Landschaften, auch wenn die beschriebenen Arbeiten ein überschaubares Format aufweisen. In gewisser Weise entziehen sich ihre Installationen der referenziellen Größenbestimmung. Noch die kleinste „Terforation“ ist so komponiert, dass man ohne Bezugsobjekt, dessen Größe man kennt, nicht ausmachen kann, welche Dimensionen die Arbeit in Zentimetern hat.

In der Serie Scale Matters (ab 2020-013) nimmt Angela Glajcar auf diese Eigenschaft ihrer Arbeiten augenzwinkernd Bezug. Der Vorteil der monumentalen Arbeiten ist deren Begehbarkeit. Bei einer kleinen Arbeit ist unterdessen eher gewährleistet, verschiedene Blickrichtungen einzunehmen, ohne sich selbst räumlich zu verändern und sie so ganz zu erfassen. Die Kunststoffarbeiten erscheinen kühler und die Zackenformationen an ihren Rändern wirken mitunter aggressiver, schroffer und erinnern an gebrochene Eisschollen (Auer, K1, S. 56; Schwarz, K 34, S. 5), aber auch Terforationen können wie „jahrhundertealte Gletscherformationen“ (Petzinger, K 29, S. 45) wirken. Ein deutlicher Unterschied zwischen Papier- und Kunststoffarbeiten ist deren Reaktion auf Licht. Papier nimmt das Licht der Umgebung auf und bringt die Farbtöne im Papier zur Geltung (Beitin, K 3, S. 17). Licht und Schatten zeigen ein Wechselspiel innerhalb und außerhalb der Arbeiten und verwandeln die voluminöse Skulptur in ein multidimensionales Werk (Auer, K 2, S. 54; Menekes, K 22, S.14). Die Transluzenz des Papiers erinnert an begehbbare Lithophanien. Die daraus folgende Wirkung ist ein Verwischen der Grenze zwischen Realem und Imaginärem (Auer, K 2, S. 54). Die verwendeten Papiere sind nicht farbig. Nur die Pappen der Blöcke (2008-038, nicht zusammenhängend, bis 2010-025) sind nicht weiß, sondern in der „Unfarbe“ Grau gehalten. Durch das Umgebungslicht entsteht jedoch „eine unendlich große Spannungsbreite an farblichen Tonalitäten“ (Beitin, K 3, S. 18).

Doch allen Arbeiten von Angela Glajcar gemein ist „ein harmonisches Spiel von Leichtigkeit und Schwere, Ruhe und Bewegung, Licht und Schatten“ (Auer, K 1, S. 56; ähnlich Mertes, K 23, S. 83) „und wir erleben Klarheit, Schönheit und Harmonie“ (Auer, K 1, S. 57; ähnlich Wichtendahl, K 39, S. 63). Angela Glajcar berührt „unsere Wahrnehmung, unser Unterbewusstes, unser Sein“ (Schlimbach, K 33, S. 9). Warum die Arbeiten von „unwirklicher Schönheit“ (Petzinger, K 31, S. 5) sind, das führt Reinhard Knodt treffend in der Verwendung des Stichwortes „Atmosphäre“ (K 18, S. 4) zur Wirkung von Angela Glajcars Werken zusammen. Raumerfahrung ist subjektiv und nicht nur geometrische Ausdehnung. Angela Glajcar gelingt es durch ihre Installationen, uns ein Geschehen spüren zu lassen, uns von einer Stimmung „anwehen“ zu lassen, etwas nicht zu wissen, sondern zu spüren (nach Knodt, K 18, S. 4). In eine ähnliche Richtung geht Renate Petzinger, die von der „Aura“ (K 30, S. 12) der Arbeiten spricht. Vergleichbar ist auch der Ansatz von Manfred Strohm, der Angela Glajcar eine „Poetisierung des Raums“ (K 37, S. 13) attestiert.



AMBIVALENCE

Angela Glajcar's sculptures may trigger a negative emotional response in the viewer, which is quite astonishing specifically given their non-figurative nature. In part, this rejection may derive from the unusual presence of the pieces, their acoustic and thermal effects. For people often expect art to give rise to visual impressions and intellectual insights. If I follow up by asking why a person is being derogatory about a piece, as good as no one answers with "I don't like it." In other words, the response has nothing to do with expressing displeasure but rather with the opposite of what moves people when they come into contact with sculptures. The aesthetic response created by Angela Glajcar's art is not cast into question, rather people complain precisely because she achieves this to such great effect. In other words, the sculptures have an aesthetic impact that the viewers find "too much." Typically, they respond by saying it is "too beautiful." After all the years of exploring her works for myself and studying how they are received I come to a different conclusion.

Whether one feels at home, warmed and calmed by Angela Glajcar's installations or perceives the tears as aggressive moments of destruction and the interiors as leeching, dangerous abysses and caves, or as snowy, entrancing worlds, depends completely on the particular viewer's outlook and experiences and not on the artist who made the pieces; that much is known. But there's something more at play here: As a child I stood in front of a wall festooned in a green-golden brocade-like wallpaper. Roughly where the pillow on the mattress ended, two strips of wallpaper overlapped and I was able to slide my fingernail under the upper strip. The paper gave outwards, something crumbled behind it, and in terms of my experience of the world at that point the plaster smelled a bit like school chalk. I couldn't resist the temptation. Things were set in motion. And at some point the hole was as large as a hand and did not go unnoticed.

In contemporary art it is a bit of a despised cliché to claim: I could do that myself. Or: Anyone could have made that. This trivial, ignorant view doesn't apply to Angela Glajcar's output. And this has nothing to do with her original idea, her dexterity, or her energy. People do not question the quality of the art because they could make it themselves, but because they WANT to make it themselves: to tear away, to feel away, to expose the fibers. I regularly notice in exhibitions that people step back, put their hands in their pockets, or cross their arms and struggle to control themselves. In keeping with her productive-pragmatic nature, Angela Glajcar has come up with a solution for the at times annoying sense of unease, and now there are what she calls "Trial Feelings." The original material is at hand for exhibition visitors to feel. This astounding and unerring solution is typical of her entire oeuvre: It stands coherently in specific lineages, the individual ideas are surprising, and it is uniquely original.

AMBIVALENZ

Die Konfrontation mit den Objekten von Angela Glajcar führt mitunter zu negativen emotionalen Reaktionen, die speziell bei der nicht gegenständlichen Position erstaunen. Teilweise scheint die Abwehr auf die ungewohnte Präsenz der Arbeiten durch deren akustische und thermische Wirkung zurückzugehen. Denn erwartet werden im

Umgang mit Kunst zunächst optische Eindrücke und intellektueller Gewinn. Frage ich nach, warum eine Arbeit beschimpft wird, kommt faktisch nie etwas wie: „Das gefällt mir nicht.“ Es geht auch gerade nicht um einen Ausdruck des Missfallens, sondern eher um das Gegenteil dessen, was Menschen bewegt, wenn sie mit den Skulpturen in Verbindung kommen. Die ästhetische Wirkung von Angela Glajcars Kunst wird nicht infrage gestellt, sondern man beschwert sich vielmehr gerade darüber. Das heißt, von den Skulpturen geht eine ästhetische Wirkung aus, die den Betrachtenden „zu viel“ ist. Standard ist die Formulierung: „zu schön“. Nach all den Jahren der Auseinandersetzung mit der Arbeit selbst und der Rezeption derselben komme ich zu einem anderen Schluss.

Ob man sich im Umfeld von Angela Glajcars Installationen geborgen, gewärmt und beruhigt fühlt oder die Risse als aggressive Momente der Zerstörung und die Innenräume als saugende gefährliche Abgründe und Höhlen wahrnimmt oder als Schnee und Zauberlandschaften, hängt vollständig vom Horizont und Erfahrungsschatz der Personen vor der Kunst und nicht von der Künstlerin hinter den Werken ab; das ist bekannt. Aber da ist noch etwas: Als Kind stand mein Bett vor einer mit einer grün-golden brokatenen Tapete ausgestatteten Wand. Ungefähr da, wo das Kopfkissen auf der Matratze endete, überlappten zwei Tapetenbahnen und ich konnte mit dem Fingernagel unter die obere Bahn fahren. Das Papier hob sich ein bisschen an, darunter bröselte es etwas und der Putz roch für meinen Erfahrungshorizont damals nach Schulkreide. Der Verlockung konnte ich nicht widerstehen.

Die Sache nahm ihren Lauf. Irgendwann war das Loch handtellergroß und blieb nicht unbemerkt.

In der zeitgenössischen Kunst ist es ein abgedroschener und verpönte Standard zu sagen: Das kann ich selbst. Oder: Das kann jeder. Dieser banal-ignorante Ansatz greift bei Angela Glajcar nicht. Dabei geht es nicht um ihre originäre Idee, ihre Fingerfertigkeit oder ihre Kraft. Die Qualität der Kunst wird nicht bestritten, weil man es selbst könnte, sondern weil man es selbst WILL: reißen, fühlen, die Fasern freilegen. Entsprechend beobachte ich in Ausstellungen regelmäßig, dass Menschen zurücktreten, die Hände in die Taschen stecken oder die Arme verschränken und mit sich kämpfen. Ihrem produktiv-pragmatischen Naturell entsprechend hat Angela Glajcar eine Lösung für die mitunter wütend machende Beklommenheit gefunden und nun gibt es sogenannte „Fühlproben“. Für das Publikum wird also das Originalmaterial bereitgestellt. Die verblüffende und treffsichere Lösung der Künstlerin ist exemplarisch für ihr Gesamtwerk: folgerichtig in Traditionen stehend, überraschend in den konkreten Lösungen und einzigartig originell.