

REALILLUSION

Was ist eine REALILLUSION? Für mich ist dies ein einzelnes Kunstwerk, eine Installation oder ein Konzept, das sich in den realen Raum ausdehnt, sich mit diesem auseinandersetzt und somit einen deutlich höheren Wirklichkeitsgrad besitzt als ein scheinräumliches Tafelbild, ohne dabei auf die Zauberei der Illusion zu verzichten. Neben dem realen Raum kann auch der kunstpolitische, bzw. kunstsoziologische Raum zu einem höheren Realitätsgrad führen. Es sind also Objekte, die zwischen Sein und Schein, dem was ist und dem was sein könnte, hin- und herpendeln.

Natürlich gibt es bei meinen Tafelbildern auch eine fassbare Realität. Die Realität des Bildes ist die Leinwand und die Farbe. Der aus dem Auftrag der Farbe entstehende Bildinhalt hat indes keine eigene Materialität. Man mag es drehen und wenden wie man will, letztendlich entstehen die wunderbarsten Bilder mit einmaligem Inhalt aus irgendwelchen meist farbigen Materialien, die in irgendeiner Organisationsform möglichst dauerhaft auf die Leinwand oder ein anderes Trägermaterial aufgebracht werden. Rein von der Materialität gibt also ein Tafelbild nicht viel her. Der essentielle und wichtigste Teil des Bildes entsteht erst beim Sehprozess als immaterielles Ergebnis im Kopf des Betrachters. Das Zusammenspiel aller in der Realität eingesetzten Mittel ergibt also ein unreales Ergebnis, eine Illusion. Erstaunlicherweise ist es dabei völlig unerheblich, ob das gemalte Bild gegenständlich oder ungegenständlich ist. In beiden und natürlich in allen dazwischenliegenden Fällen ist die Realität des Bildes bis ins kleinste Detail definier- und beschreibbar, das Ergebnis dieser Realität im Kopf des Betrachters aber keineswegs.

Der Vorteil des gemalten Bildes ist, dass man souverän und ungestört von sachfremden Zwängen agieren kann. Realisierungsprobleme materieller und immaterieller Art gibt es kaum. Natur- und Baugesetze brauchen nicht beachtet zu werden. Wer als guter Maler die Gesetze des Bildes verinnerlicht hat, kann machen, was er will. Es hängt dann allein von ihm und seinem Können ab, ob das Werk ein Kunst- oder ein Machwerk wird. Wenn man das Bedürfnis hat, aus dieser autonomen Welt in die reale vorzudringen, so bekommt man Ergebnisse, die meistens öffentlich und damit permanent wahrnehmbar sind, die man überprüfen und oft sogar anfassen kann, aber man bekommt auch häufig Probleme! Probleme mit den Bauherren, den Behörden, den Handwerkern, mit dem Wetter, der Bauphysik, der Statik, der Finanzierung, den Terminen, der Materialbeschaffung, den Handwerkerferien und vielem anderen mehr. Und die Probleme haben Folgen! Meistens pfuscht einem die Realität mit ihren Zwängen ganz schön ins Handwerk!

Das beginnt schon bei der Entstehung der Idee, bzw. beim Zustandekommen des Auftrags. Während ich beim Malen eines Bildes von A bis Z mit mir und meinen Fähigkeiten alleine bin, steht mir z.B. bei einer Kunst-am-Bau-Arbeit von vornherein eine Baumaßnahme, ein Auslober, ein Architekt und meistens ein Entscheidungsgremium für die Kunst gegenüber. Die Art und Weise, wie ein Kunstwerk in diesem Umfeld entstehen kann, ist so vielfältig wie der Weg, auf dem der Auftrag erteilt werden kann. Es kann der kurze, geradezu paradiesische Weg der Direktbeauftragung ohne jegliche Auflagen sein. Direktaufträge vergeben aber, wenn überhaupt, nur Privatleute oder Vorstandsvorsitzende mit besonders großer Machtfülle. Es kann aber auch der Weg des öffentlichen Wettbewerbs mit mehreren Bearbeitungsstufen und einer großen, heterogenen Jury sein. Am Anfang einer Künstlerkarriere steht meistens das zweite Verfahren, am Ende – wenn man Glück und Erfolg hat – dann und wann das erste. Im seltensten Fall wird man einfach ein Bild, das man sowieso gerade malt, an die Wand hängen können. Selbst wenn dies ausnahmsweise der Fall sein sollte, würde es wahrscheinlich

nicht zu einer besonders guten Lösung führen. Man sollte sich bemühen, mit seiner Arbeit so auf die direkte Umgebung und den Bau selbst einzugehen, dass sie mit diesem in den Dialog eintritt, bestenfalls sogar eine Einheit bildet. Das gelingt natürlich besonders gut in einer so frühen Planungsphase, dass gegebenenfalls auch die Architektur auf die Kunst und nicht nur die Kunst auf die Architektur reagieren kann. Die jeweilige Kunst und der dazugehörige Künstler müssen sich jedoch auch für den Dialog mit der Architektur eignen. Nicht jede Kunst kann, ohne sich verbiegen zu müssen, auf vorgefundene Situationen so adäquat eingehen, dass sie eben nicht zu einer Briefmarke auf dem Umschlag der Architektur wird. Es gibt nach wie vor viel zu viele von diesen Applikationslösungen. Leider klingt diese Art der Kunst in dem Begriff Kunst-am-Bau bereits an, weshalb ich diese Bezeichnung auch nicht besonders schätze. Bedauerlicherweise ist mir für diesen Bereich auch keine bessere Wortkombination eingefallen, denn Kunst und Bau, bzw. Kunst mit Bau oder auch Kunst im öffentlichen Raum sind auch nicht besser.

Die Kunst muss in der Umgebung der Architektur immer souverän agieren und den Kopf aufrecht halten. Sich anbietende ist genauso wie dienende Kunst keine Kunst mehr. Dann und wann ist es deshalb auch nötig, ein Angebot abzulehnen oder an einem Wettbewerb nicht teilzunehmen, wenn man mit der Architektur nichts anfangen kann oder wenn man merkt, dass im eigenen Repertoire einfach nichts enthalten ist, was eine qualitativ hochstehende Lösung erwarten ließe. Sehr häufig ist auch offensichtlich, dass die Kunst als Rettungsring für die missglückte Architektur oder die verquere Planung dienen soll. Da nimmt man am besten gleich Reißaus! Manches Mal packt einen aber gerade in solchen Situationen der Ehrgeiz, ob man nicht der Einzige wäre, der die verfahren Situation mit einer guten Kunst am Bau retten könnte. Man kann sich dann glücklich schätzen, wenn man zu wenig Zeit hat, um sich in solch ein unproduktives Abenteuer zu stürzen.

Normalerweise steht man also schon zu Beginn seiner Kunst-am-Bau-Karriere in einem ziemlichen Gewirr von Anforderungen und Vorschriften, wie z.B. Material-, Platzierungs-, Preis- und Zeitvorgaben, so dass sich die Kunst sehr anstrengen muss, ihren Freie-Kunst-Status allen Widrigkeiten zum Trotz aufrecht zu erhalten. Meistens baue ich daher zuerst ein Modell der Architektur, um mir die jeweilige Situation mehrmals am Tage, auch unbewusst und beiläufig, ansehen zu können. Ich brauche einen vertrauten Umgang mit der Raumkonstellation, bevor die Ideenphase mit Skizzen und vielen vorläufigen Lösungen beginnen kann.

Im Verlauf des meist verschlungenen Weges bis zum endgültigen Entwurf kann es auch sehr befriedigend sein, trotz oder gerade wegen der andauernden Bemühung, im gesamten Entwicklungsprozess die Kunst sich selbst treu bleiben zu lassen, neue Materialentdeckungen zu machen oder mit Handwerkern, die meistens sehr interessiert und aufgeschlossen sind, Methoden auszutüfteln, wie man vermeintlich Unmögliches doch noch möglich machen kann. Dazu muss ich mich jedoch in eine für einen Maler fremde Welt der Abhängigkeiten begeben, in der jeder, der mit dem Bau zu tun hat, gefangen ist. In der Malerei bestimme ich alle Parameter meines Handelns. Das einzige Gegenüber, das ich habe, ist das Bild, das – wie schon gesagt – gewaltige Ansprüche an mich stellt. Da wir aber beide das Gleiche wollen, nämlich, dass das Bild ein möglichst schönes und gutes Bild wird (am besten das schönste und das beste!), können wir Arbeitszeiten, Maßgenauigkeit und Messtoleranzen, Gewährleistung, Honorar, Wasseraufnahme und Frostsicherheit, die ganze DIN- und VOB-Leiter rauf und runter getrost vergessen. Im Hinblick auf das gute Bild kann ich völlig souverän und autark entscheiden, ob ich etwas als förderlich für die gute Lösung akzeptiere oder ablehne.

Diese Freiheit als Maler erkaufe ich mir bekanntermaßen mit dem Risiko, dass sich kein Mensch für meine Bilder interessiert und ich mir diese Freiheit nur dadurch weiter leisten

kann, indem ich mein alltägliches Leben auf das Äußerste einschränke. Zu diesen beiden Seiten der einen Medaille gibt es in der Kunst keine Alternative und auch keine Möglichkeit des Kompromisses. Ich persönlich bin in der glücklichen Lage, nur die eine, positive Seite kennen gelernt zu haben, kenne aber genügend gute Kollegen, die sich, um diese ebenfalls hochhalten zu können, ganz schön hart mit der anderen, der negativen Seite, herumschlagen müssen.

Mit dieser Beschreibung der Welt der Kunst im Gegensatz zur Welt am Bau möchte ich weder irgendetwas rechtfertigen, noch eine Wertung vornehmen, die im übrigen auch gar nicht möglich wäre. Ich versuche nur, auf verschiedenen Wegen zu beschreiben, welche Unterschiede zwischen der Sphäre der Kunst, d.h. der Illusion, und der Sphäre des Baus, d.h. der Realität, bestehen.

Noch ein weiterer Versuch in die gleiche Richtung: Eine besonders begabte Person war in einer Firma erst als Arbeiter, dann als Angestellter so erfolgreich, dass er diese letztendlich leiten und sogar ganz übernehmen konnte. Er hat sich damit eine erstaunliche persönliche Freiheit und Unabhängigkeit erarbeitet (ob er sie auch nutzt, steht auf einem anderen Blatt). Seine Firma, vor allem die Produkte, die sie herstellt, aber auch alle Personen, die mit dem Produktionsprozess zu tun haben, müssen sich jedoch nach wie vor an DIN-Normen, Sicherheits- und unzählige andere Vorschriften halten, die in der realen (Arbeits-) Welt eine Rolle spielen. Der Künstler indes, der ja seine eigene Firma ist, darf, wenn es um die Kunst geht, keine Regel von außen akzeptieren. Die Regeln, die das Bild aufstellt und die ich als Maler nicht umgehen kann, würden eigentlich bedeuten, dass die Kunst frei ist und nicht ich, der Künstler. Das ist auch in gewisser Weise so. Da aber Kunst nicht von alleine entsteht, muss eben ich sie mit absoluter Freiheit und Unabhängigkeit und wenn es sein muss, mit jeder nur nötigen Regelverletzung auf die Beine stellen und somit ihre Freiheit mit dem Prozess ihrer Herstellung verteidigen.

Ich habe jetzt mehrfach versucht, darzustellen, welchen Weltenwechsel der Tauchgang in die Sphäre der Kunst am Bau verlangen kann. Ich habe versucht, das Glücksgefühl zu beschreiben, das einen überkommen kann, wenn man es geschafft hat, trotz Material-, Termin- und Geldproblemen die anfängliche Idee annähernd so umzusetzen, wie man sich das vorgestellt hat. Vor allem aber, wenn die fertige Arbeit trotz aller im Laufe der Realisierung notwendig gewordenen Kompromisse und Veränderungen das schon mehrfach angesprochene autonome Kunstwerk geblieben ist und trotzdem die ebenfalls schon mehrfach geforderte Beziehung zu seiner architektonischen Umgebung aufgenommen hat.

Ich habe aber noch nicht beschrieben, wie ärgerlich es ist, am Ende eines langen, mühevollen Weges feststellen zu müssen, dass man eigentlich alles richtig gemacht hat, alle Handwerker wunderbar gearbeitet haben, die Kunst als solche auch völlig überzeugend ist, nur das ganze Gefüge, das Zusammenspiel von Kunst, Architektur, Innenarchitektur und Nutzereinbauten nichts miteinander zu tun haben, sich vielleicht sogar gegenseitig an den Kragen gehen. Um genau das zu vermeiden, hat man sich von Anfang an bemüht, alle Pläne richtig zu lesen, alle Informationen über andere Gewerke, die für die eigene Arbeit relevant sein könnten, zu sammeln und möglichst dadurch auf dem Laufenden zu bleiben, dass man vor Ort immer guten Kontakt zu den ausführenden Handwerkern hielt. Aber im Zuge der Bauausführung wurden die Pläne aus Einsparungs- oder sonstigen Gründen geändert, was man nicht mitbekommen hat, und schon schaut man am Ende sehr verblüfft, dass das Kunstwerk im Gesamtkontext aussieht wie bestellt und nicht abgeholt.

Bei einem Bild wäre jetzt die letzte Chance noch nicht vertan. Es gäbe viele Möglichkeiten, daran weiter zu arbeiten, es zu übermalen, zu verändern und zu verbessern. Es gäbe vor allem die Möglichkeit, das Bild für misslungen zu erklären und es aus dem Verkehr zu ziehen, bzw.

es erst gar nicht in den Verkehr, sprich Kunstmarkt, zu bringen. All dies geht bei einer Kunst-am-Bau-Arbeit im Normalfall nicht. Meist ist alles im wahrsten Sinne des Wortes zementiert, oder eine Veränderung würde zu viel Geld kosten, oder sie ist bei der bereits eingetretenen alltäglichen Nutzung des Gebäudes gar nicht mehr möglich, oder die Veränderung müsste sich auf die erfolgte Änderung in der Architektur selbst beziehen und das ist schon gleich ganz unmöglich. In diesem Fall kann dann die an sich sehr positive Dauerhaftigkeit und öffentliche Positionierung ganz schön unangenehm zurückschlagen. Auch hier sind also die Unterschiede beider Sphären evident.

Um nicht zu theoretisch zu werden, will ich das bis jetzt – teils mehrfach – Gesagte mit einigen Geschichten aus meiner Wirklichkeit untermauern und vielleicht noch verständlicher machen (Alle folgenden Seitenangaben und Indexnummern beziehen sich auf den Katalog „Realillusion“, Karlsruhe, 2003).

Ich möchte mit dem PLATTENKASTEN (70/1) von 1970 beginnen (Abb.S. 45), dessen Bedeutung mir erst 1995 bei der Vorbereitung für meine Ausstellung im Reuchlinhaus in Pforzheim klar wurde, als ich ihn nach 25 Jahren aus der Versenkung holte und zum ersten Mal wieder ausstellte. Er ist ein gutes Beispiel einer REALILLUSION, bei der ich mein Interesse an Illusion und Realität ausleben konnte, ohne in die Welt der Abhängigkeiten eintauchen zu müssen.

Ich kann mich noch gut an die lustvolle Unprofessionalität erinnern, mit der ich überm Knie die Leisten gesägt habe, mit denen ich dann mehr oder weniger freihändig die Unter- bzw. Rückkonstruktion des Kastens zusammengezimmert habe. Für einen Handwerker wäre der Vorgang absolut abenteuerlich gewesen, und er hätte sich mit Grausen abgewandt. Dabei wäre ich schon fähig gewesen, handwerksgerecht und somit recht perfekt vorzugehen. Mein Vater war sowohl Schlosser- als auch Kraftfahrzeugmeister, und ich habe in meiner Jugend von ihm gelernt, wie man bei einer Arbeit planvoll vorgeht, welche Bedeutung das richtige, vor allem gut gepflegte Werkzeug hat, und wie wichtig es ist, vor dem Feierabend seinen Arbeitsplatz so aufzuräumen, dass man sich am folgenden Morgen ganz auf die Fortsetzung der unterbrochenen Arbeit konzentrieren kann und nicht erst auf seiner Werkbank herumsuchen muss, um ein verlegtes Werkzeug zu finden.

Neben diesen, sich eher unwichtig anhörenden Verhaltensregeln, konnte ich konkret ganz ordentlich sägen, autogen- und elektro-schweißen, feilen, schmieden, Rohrbiegen, vor allem aber war ich damals in der Lage, einen Motor auseinander zu nehmen und auch wieder so zusammensetzen, dass er funktionierte. Darum ging es aber in diesem Fall überhaupt nicht. Es ging um die möglichst schnelle dingliche Umsetzung einer eher diffusen, noch nicht sehr konkreten Idee. Diese Umsetzung musste möglichst schnell erfolgen und eindeutig auf die kunstimmanenten Bereiche ausgerichtet sein.

Sie sollte nicht in ausgefeilten Gehrungen, Verzahn- und Verzapfungen, also optimaler Materialgerechtigkeit stecken bleiben. Für handwerkliche Meisterleistungen kann ich mich im Normalfall sehr begeistern, aber hier wären genau diese l'art pour l'art gewesen. Ich kann mich noch gut erinnern, dass ich mich damals sehr anstrengen musste, um voranzuplanen, dass das Ölbild, das ich in die Deco-Fliesen-Konstruktion einfügen wollte, einigermaßen in den Fugenschnitt eingepasst werden konnte. Es hat nicht ganz geklappt, wie man an der oberen Kante des Einschnittes sieht. Ansonsten finde ich das Gebastle bei diesem Objekt so abenteuerlich, dass ich vorhabe, es in meiner nächsten Ausstellung als Rundum-Objekt frei in den Raum zu stellen.

Dieses Objekt wagt sich also als REALILLUSION aus der Sphäre des Tafelbildes heraus. Es schlägt sich auch schon mit allerlei Dingen aus dem Baumarkt herum, bewegt sich aber weiterhin im Bereich des autonomen Kunstwerkes. Es verbindet zwar den illusionistischen Bild- mit dem realen Raum, bleibt aber trotzdem mit sich allein, da es sich nicht auf einen

konkreten Standort in einem fremdgestalteten, öffentlichen Raum bezieht. Es gab dafür keinen Auftrag. Folglich habe ich auch kein Honorar dafür bekommen und somit konnte auch niemand irgendwelche Bedingungen über Größe und Art der Ausführung stellen.

Mein weiterer Weg in die Realität wurde von einem Stipendium des Kulturkreises im BDI beeinflusst. Teil der Förderung war die Möglichkeit, ein halbes Jahr im Labor der Fa. Wessel in Bonn zu arbeiten und dort die Möglichkeiten der Fliesen-Industrie für meine Arbeit zu nutzen. Hier konnte ich im Zeitraffer alle Arten von Abhängigkeiten bei der Produktion von Wirtschaftsgütern kennenlernen. Die Welt der Arbeit war mir zwar nicht fremd, aber eine große Fabrik aus der Sicht des Arbeiters hatte ich noch nicht über längere Zeit kennen gelernt. Mir war sofort klar, dass dies in der Position eines Paradiesvogels, der von der Geschäftsleitung in das Labor zum spielerischen Arbeiten ausgesetzt wurde, nicht sehr erfolgreich werden würde. Ich war also jeden Morgen kurz vor 7 Uhr einer der ersten im Labor und verließ es meistens erst gegen 22 Uhr, was den anderen dann vom Wachdienst postwendend mit großer Anerkennung mitgeteilt wurde. Nach kurzer Zeit wurde ich vor allem von den Arbeitern in meinen seltsamen, künstlerischen Bemühungen unterstützt, wo es nur ging. Ich realisierte dort die Fliesen-Illusionsobjekte (75/1–7) (Abb.S. 50f) und am Ende auch die GROSSE WESSELSCHLEUSE (76/2) (Abb.S. 53), die sich außer im Material, der Abmessung und dem Gewicht nicht sehr vom PLATTENKASTEN (70/1) unterschieden. Auch der Herstellungsprozess änderte sich nicht wesentlich, da ich zwar die technischen Möglichkeiten der Firma zur Herstellung der Fliesen in Anspruch nahm, aber von der Herstellung der Glasur über das Schneiden der Biskuitfliesen bis zum Glasieren alles selbst erledigte, also alle Fäden in der Hand hielt und somit für richtig und falsch selbst verantwortlich war.

Das änderte sich jedoch schnell bei drei Projekten, die ich durch Vermittlung meines Galeristen Hans Mayer in Düsseldorf und Karlsruhe ausführte, bzw. auszuführen versuchte. In Düsseldorf waren es zwei Wände im Bad einer Wohnung im sogenannten „Lila Haus“, einem großen, fünfstöckigen Jugendstilhaus an der Rheinpromenade in Oberkassel, sowie das geplante Gemeinschaftsschwimmbad für alle Wohnungseigentümer im Keller des gleichen Hauses. Das Privatbad (76/4) kam nie über die Entwurfsphase hinaus (Abb.S. 259). Das Gemeinschaftsbad (76/5) (Abb.S. 54) war eine außergewöhnlich interessante Aufgabe. Der Architekt wollte zwei große und recht hohe Kellerräume knapp zwei Meter unter Wasser setzen, so dass man sich nach dem Einstieg aus einem dritten Raum nur schwimmend hätte in den Räumen bewegen können. Irgendwie erinnerte mich das an Pamukkale in der Türkei, bzw. an Ausgrabungen in Pompeji oder Herculaneum. Die Idee hätte auch von Fellini stammen können und vom unwirklichen Raumeindruck her in jeden seiner Filme gepasst. Mein Entwurf hatte dann auch etwas von einer italienischen Pergolenarchitektur. Meine Planungen fanden beim Bauherrn Gefallen. Ich stellte die Fliesen eigenhändig in Bonn her. Sie wurden von einer örtlichen Firma korrekt verlegt, so dass die Räume eigentlich bis etwa 15 cm über der Wasserkante fertiggestellt waren. Und genau bei dieser Frage, wie der Übergang der Illusionsarchitektur in das Becken gelöst werden sollte, geriet die ganze Sache ins Stocken. Es kamen Dichtungs-, Anschluss- und Finanzierungsprobleme hinzu, die in der Zeit, in der ich mich mit diesem Projekt beschäftigt habe, nicht gelöst werden konnten. Meine letzte Erinnerung an das Bad ist eine illusionistische Scheinarchitektur aus Majolikafliesen an der Wand, ein mit Porzellanmosaik belegtes Becken und ein ungelöster Anschluss der beiden Bereiche, die vom Material und der Machart her nicht besonders gut harmonierten. Mir ist nicht bekannt, ob das Bad jemals fertiggestellt wurde oder immer noch im Status einer schönen Ruine dahindämmert. Auf jeden Fall fand diese erste Kunst am Bau, obwohl sie die paradiesische Version der Direktbeauftragung durch einen Privatmann als Voraussetzung hatte, kein ideales Ende.

Bei dem dritten Kunst-am-Bau-Projekt, das ich mit den bei der Fa. Wessel selbst hergestellten Fliesen realisiert habe, hat eigentlich alles in vorbildlicher Weise geklappt, wodurch ich dieses ILLUSIONSBAD (77/1) (Abb.S. 56–59) auch als positives, geradezu ideales Beispiel für ein Kunst-am-Bau-Projekt ansehe. Mein Galerist, Hans Mayer aus Düsseldorf, bat mich nach München zu dem Designer und Innenarchitekten Danilo Silvestrin zu fahren, um ihm Vorschläge für die Gestaltung eines Schwimmbades in einem Privathaus zu machen. Ich fuhr also von Karlsruhe nach München und stellte dort fest, dass das Haus, für das Danilo Silvestrin die Innenarchitektur übernommen hatte, in Karlsruhe stand. Somit kam ich über Bonn, Düsseldorf und München zu meinem ersten Auftrag in Karlsruhe.

Aus heutiger Sicht war ich sowohl mit meinem hochkomplizierten Entwurf, als auch mit meinem Glauben, solch eine Arbeit könnte von einer Fliesenlegerfirma ohne weiteres verlegt werden, geradezu abenteuerlich naiv. Mit der inzwischen gewonnenen Erfahrung wäre ich nie auf die Idee gekommen, so etwas Kompliziertes realisieren zu wollen. Schon beim Entwurf kam ich an die Grenzen meiner zeichnerischen Fähigkeiten. Ich wollte versuchen, ein System paralleler, hellgrauer Streifen zu entwickeln, das real auf dem Boden und im Schwimmbecken verlegt werden und an den verschiedenen, in 135°-Winkeln zueinander stehenden Wänden den Eindruck erwecken sollte, dass der Boden überall weitergehe und die Wände eigentlich gar nicht da seien. Dies erforderte die Definition eines Idealstandortes und für jede Wand eine unterschiedliche, perspektivische Verzerrung der Streifen, die sich auf den Idealstandpunkt beziehen müssen. Um die Öffnung des Raumes noch zu unterstützen, werden die scheinräumlichen Streifen immer heller, je weiter sie entfernt zu sein scheinen, bis sie sich in der vermeintlich weitesten Entfernung kaum noch vom Weiß der Wand unterscheiden und sich somit auflösen.

Die Herstellung der einzelnen Streifenteile war noch schwieriger als die Zeichnung des Planes. Ich musste mich zuerst für einen Grundraster entscheiden, mit dem die Flächen zwischen meinen Streifen verlegt werden sollten. Die handelsüblichen Riemchen sagten mir von den Maßen her nicht zu, so dass ich mich dafür entschied, 15 x 15 cm Biskuitfliesen mit der Diamantsäge in drei Teile zu sägen, die jeweils 5 x 15 cm großen Teile einzeln mit der Spritzpistole zu glasieren, sie abends in mehrere Schamotte-Etagen-Kästchen (den Fachausdruck dafür habe ich leider vergessen) zu schichten, sie zu den Tunnelöfen zu bringen, wo sie mit den normalen 15 x 15 cm Fliesen auf Loren gesetzt wurden, die dann über Nacht sehr langsam durch die Öfen fuhren, um sie morgens fertig gebrannt wieder abzuholen, es sei denn, ein Uninformierter hatte meine seltsame, handgefertigte Ware als undefinierbaren Fehlbrand bereits weggeworfen. Es bot sich an, zwischen diese Bodenstreifen 5 x 5 cm große Fliesen, so genanntes Großmosaik, zu verlegen, so dass ich mit einem 5 x 5 cm Raster planen konnte.

Die kurz geschilderte Herstellung der 5 x 15 cm Fliesen war zwar mühsam, aber technisch einfach. Kompliziert wurde es mit den Illusionsstreifen für die Wand. Hier entstanden teilweise Fliesenabschnitte, die nur noch drei Millimeter breit waren und am Ende auch noch nadelspitz zuliefen. Diese equilibristischen Objekte waren nicht nur sehr schwierig aus einer Biskuitfliese herauszuschneiden, da sie sehr häufig unter der Diamantsäge zerbrachen, sie waren auch fast nicht zu glasieren, da sie höher als breit waren, somit nicht mehr von allein standen und dauernd von der Seite mit Restabschnitten abgestützt werden mussten. Manches Mal hatte ich mir mühsam mehrere dieser nadelfeinen Objekte im Spritzkasten zurechtgerichtet und sie mit dem ersten Strahl der Spritzpistole, der etwas zu stark war, wieder umgepustet. Das gleiche Spiel ging in den Schamottekästen weiter. Da die Fahrt über Nacht in den Tunnelöfen nicht ruckfrei vor sich ging, lagen nicht wenige der Fliesen am Morgen umgekippt und mit ihrer Glasur am Schamottekasten festgeklebt zur Abholung bereit. In diesem Fall musste ich sie selbst zusammen mit den durch die Hitze gesprungenen Teilen

als Fehlbrand in den Ausschuss werfen. Ich hatte bei den extremsten Teilen eine Ausschussquote von 5:1, es kamen also fünf Ausschussteile auf ein gelungenes Teil.

Die Arbeit hatte inzwischen eine Eigendynamik bekommen, aus der ich gar nicht mehr aussteigen konnte, ohne die Arbeit als Ganzes zu gefährden. Ich hatte nicht mit solchen Problemen bei der Herstellung gerechnet und war mit dem Zeitplan völlig in Verzug geraten. Inzwischen musste ich von morgens 7 bis abends 22 Uhr arbeiten! Auch über den Transport brauchte ich mir keine Gedanken zu machen. Ich musste die Fliesen an einem bestimmten Freitagabend im Zug nach Karlsruhe mitnehmen, da die Fa. Glauner, die mit dem Verlegen der Fliesen beauftragt war, bereits alle Vorbereitungs- und Nebenarbeiten abgeschlossen hatte und ich mit meinen Teilen unbedingt am Montagmorgen um 8 Uhr auf der Baustelle erscheinen musste.

Auch beim Transport verschätzte ich mich gewaltig und hatte großes Glück, dass trotzdem alles gut ging. Ich verpackte jedes Teil einzeln in sehr weiches, aufgerautes Papierfließ, je zehn Stück zusammen in einen Plastikbeutel und diese wiederum in zwei große Reisekoffer. Verschätzt hatte ich mich insofern, als ich in der letzten Produktionswoche neben meinem normalen Gepäck nur einen großen, leeren Koffer mitgenommen hatte.

Ich musste also mein Gepäck in Bonn in meiner Pension deponieren, um dann zwei große Koffer zur Verfügung zu haben. Beide Koffer waren am Ende prall gefüllt und eigentlich gar nicht mehr tragbar. Sie waren unglaublich schwer, und ich schleppte sie nur wenig über dem Boden zum Bahnhof. Erstens weil ich sie wegen ihres Gewichtes wirklich kaum höher anheben konnte und zweitens, weil ich dauernd Angst hatte, dass die Griffe abreißen und sie dann von zu großer Höhe zu hart auf den Boden fallen würden. Der IC-Zug war brechend voll, und mir treibt es noch heute den Angstschweiß auf die Stirn, wenn ich an die Situation des Einsteigens denke. Den ersten Koffer bekam ich noch mit Ach und Krach die drei Treppenstufen zum Inneren des Zuges hoch. Beim zweiten war ich schon durch die nachdrängenden Reisenden etwas nervös, hatte auch nicht mehr so viel Kraft wie beim ersten Mal und beschloss, die Sache mit Schwung zu lösen. Ich schwang den Koffer mit beiden Händen erst zurück und dann mit aller Kraft vorwärts die drei Stufen hoch. Es reichte nicht ganz und er krachte genau in der Mitte auf die Kante, die der Waggonboden mit der letzten Treppenstufe bildet. Immerhin war er oben und ich konnte beide Koffer in eine Ecke vor die Zug-Toilette ziehen. Einen Sitzplatz bekam ich nicht mehr, was aber meine Laune auch nicht mehr wesentlich verschlechtern konnte, da ich mir ganz sicher war, dass mindestens ein Viertel der mühsam hergestellten Einzelteile zerbrochen waren. Ich verbrachte die gesamte Fahrt vor der Toilette bei meinen Koffern. Ich verzichte auf die Schilderung des Transportes vom Karlsruher Hauptbahnhof bis zu dem Haus, in dem ich im vierten Stock eine Wohnung hatte. Da ich die Treppen nie und nimmer geschafft hätte, packte ich die Koffer im Erdgeschoss aus und transportierte die mehreren hundert Teile in erträglichen Portionen nach oben. Hierbei stellte ich fest, dass wie durch ein Wunder nur ein schmales Teil gebrochen und zwei weitere angebrochen waren. Damit war das Wochenende gerettet und ich hatte wieder einmal Glück gehabt!

Am Montagmorgen trat ich auf der Baustelle an und hatte schon wieder Glück! (Obwohl mir das erst ein paar Tage später klar wurde.) Zuerst wurde ich von den Arbeitern recht flapsig empfangen: Ich möge doch gleich mal zum Einstand einen Kasten Bier ausgeben! Vor dem Bierausgeben fragte ich mich erst einmal durch, wer denn nun hier die Fliesen verlegen würde und kam so zu Herrn Heil, der ausgesprochen misstrauisch dreinschaute, dessen Verhalten auch nicht mit dem Begriff verbindlich zu bezeichnen gewesen wäre, der sich jedoch schnell als absolut zielstrebig Fachmann herausstellte. Ohne ein Wort zu sagen hörte er sich meine langen Erklärungen an, was ich hier entworfen hätte und wie ich dachte, dass es umzusetzen

wäre. Mir rutschte das Herz in die Hose, als er nach längerem missmutigem Zuhören sagte: Also Herr Reuter, so geht das nicht!

Ich will diese Geschichte nicht zu lang werden lassen, obwohl sie genau hier an den Punkt gekommen ist, wo der Unterschied zwischen autonomem Kunstwerk und Kunst-am-Bau evident wird. Auf jeden Fall kamen wir dann doch noch in ein Gespräch darüber, was falsch, unmöglich, möglich oder eventuell ins Auge zu fassen wäre. Die Diskussion verlief etwas einseitig, da auf zwanzig Worte von meiner Seite etwa ein Wort von seiner Seite kam. Auf jeden Fall meinte er, dass man doch mal mit dem Einfachsten, dem Boden, anfangen könne. Er müsse diesen zwar erst einmal einmessen, aber nachdem er jetzt gesehen habe, dass meine mitgebrachten Teile sauber in den Raster passen würden und er den Plan kapiert hätte, würde das nicht allzu lange dauern. Ich sollte doch so lange meine Teile auspacken, diese sortieren und dafür sorgen, dass sie nicht geklaut würden.

Ich hatte es in meiner Zeichnung nicht geschafft, das System nahtlos in den Raum zu legen. Selbst wenn ich es geschafft hätte, wäre es in der Realität nicht gelungen, da sich schnell herausstellte, warum die „Maße am Bau zu nehmen“ sind. Manche Maße stimmten, manche weniger und manche überhaupt nicht! Meine Achtung vor den Fähigkeiten von Herrn Heil wuchsen beachtlich als ich feststellte, dass er das Verlegen der Bodenfliesen und der grauen Streifen so perfekt vorbereitet hatte, dass später keine Fliesenreihe geschnitten werden musste. Er hatte die Maßungenaugigkeiten vor Ort einfach „vermittelt“, d.h. über die Fugenbreite da etwas gedrückt, dort etwas geschoben und schon sah alles völlig gleichmäßig aus. Und dies alles mit viel Messen und Denken, aber mit noch mehr Augenmaß, Intuition und Erfahrung.

Als der Boden verlegt war, hatte ich großen Respekt vor dem Können von Herrn Heil und seinen Helfern, die unglaublich effektiv und professionell gearbeitet hatten. Ich hatte aber immer noch Sorge, ob das an der Wand so bleiben würde, denn da begann eine für einen Fliesenleger völlig ungewöhnliche Arbeit, die eher einer Mosaikverlegung entsprach und Tausende von Schneidvorgängen bei den 5 x 5 cm Fliesen verlangte. Der Raster, bzw. die Fugen der 5 x 5 cm Fliesen, die ja im Normalfall auf Matten geklebt verlegt werden, verlief auf der Wand senkrecht-waagrecht. Die illusionistischen Streifen verliefen jedoch schräg. Somit musste jedes Mosaikteilchen, das von unten oder oben an die Streifenteile anschloss, geschnitten werden und das waren weit über tausend Stück.

Als diese Arbeit begann und zu einer wochenlangen Schneideschlacht ausartete, wurde ich wiederum von der Geduld und Perfektion verblüfft, mit der eine Fliese nach der anderen geschnitten oder mit der Zange abgeknipst wurde. Langsam begann ich zu begreifen, wie grandios ich mit meiner tollen Idee und mit meiner mühsamen Vorarbeit untergegangen wäre, oder alternativ auf dem Trockenen gesessen hätte, wenn ich zur Realisation am Bau keinen solch außergewöhnlichen Handwerker gefunden hätte. Neben der ausführenden Fa. Glauner selbst gilt das Gesagte im Besonderen auch für den Karlsruher Bauherrn, der neben meinem Honorar auch eine Verlegung auf Stundenbasis akzeptieren musste, denn ein Voranschlag auf der Basis des üblichen Quadratmeter-Verlegepreises war hier logischerweise nicht möglich. Der Schluss dieser langen Geschichte ist relativ kurz: Ich hatte Glück auf der ganzen Linie. Herr Heil entwickelte fast mehr Ehrgeiz als ich, die Arbeit perfekt an die Wand zu bekommen. Beim Mitarbeiten lernte ich viel über das Verlegen von Fliesen. Das Ergebnis unserer Arbeit war optimal. Alles sah so aus, wie ich es mir vorgestellt und erhofft hatte. Es trat der seltene Fall ein, dass absolut alle an diesem Projekt Beteiligten auch zufrieden waren.

Dass dieser Fall selten ist, wusste ich damals noch nicht, ich dachte vielmehr, dass es der Normalfall wäre. Partiiell hatte ich damit sogar Recht, denn alle Entwürfe mit Fliesen, die von Herrn Heil verlegt wurden, waren nicht nur perfekt gearbeitet, sondern funktionierten auch bis ins letzte Detail wie im Entwurf geplant. Bei den auf das ILLUSIONSBAD (77/1) folgenden

Projekten, das Bad LICHTILLUSION in Stuttgart (78/2) (Abb.S. 69), das REUTERBAD (84/1) (Abb.S. 101), der VOGEL-BRUNNEN (85/1) (Abb.S.115), die RAUMILLUSION (86/1) (Abb. S. 121), alle in Karlsruhe, und das PRÄSIDENTENBAD im Gästehaus Petersberg (89/3) in Königswinter bei Bonn, bestand ich auf der Fa. Glauner und Herrn Heil als Ausführenden. Dies war nur dadurch möglich, dass diese Projekte bis auf eines alle private Bauherrn hatten. Bei der öffentlichen Hand ist die Direktbeauftragung einer Firma ohne Ausschreibung selbst aus den geschilderten Gründen nur sehr schwer möglich.

Das PRÄSIDENTENBAD im Bundesgästehaus Petersberg (89/3) (Abb.S. 185) ist dieser einzige öffentliche Auftrag, den Herr Heil mit mir verlegt hat, aber auch der einzige, der, ohne seine und meine Schuld, nicht funktioniert hat. Ich beschreibe dieses Projekt als Beispiel für eine gute Arbeit mit einem unglücklichen und für mich ärgerlichen Ende.

Über die Beauftragung habe ich mich damals, vor allem wegen des prominenten Gebäudes, besonders gefreut. Leider war die Planung schon sehr weit fortgeschritten, so dass ich mich in ein bereits fertig konzipiertes Raumgefüge integrieren musste. Wie immer in dieser Situation versuchte ich in diesem Raum, bzw. im ganzen Bau Elemente aufzufinden, die mir auffielen oder mich interessierten. Dies können besondere Architekturformen, integrierte Altbau-Teile, durchgängig im Bau verwendete Prinzipien oder andere bemerkenswerte Dinge sein.

In diesem Fall waren es die großen Bogenfenster bzw. Fenstertüren zum „Präsidentengarten“ hin und eine vom Architekten eingeführte Sockelzone, die mit hellgrauem Granit inkrustiert werden sollte. Von den Fenstertüren übernahm ich den Bogen in der Ruhennische des Bades. Das Prinzip des Sprossenfensters führte zur linken Glas-Fliesen-Tür und zum illusionistischen Wintergarten- bzw. Loggia-Objekt, das ich an Stelle einer vorgesehenen, gemauerten Wand einsetzte. Es bestand aus einer Holzkonstruktion, die in der Sockelzone mit speziell angefertigten Fliesen verkleidet und in der Fensterzone mit Glasscheiben, die mit einem blauen Verlauf versehen waren, verglast wurde. Alle drei Kunst-Raum-Objekte verband ich miteinander, indem ich die Höhe der Sockelzone übernahm und nur bis zu dieser Höhe Fliesen verlegte. Darüber verwendete ich Holz, Glas, und im Fall der Ruhennische, Mosaik. Die Zusammenarbeit mit dem Architekten Gernot Kramer verlief ausgezeichnet. Erst als die Innenarchitektin eingriff, knirschte es im Gebälk. Ich war mit meinem Raum jedoch weit ab vom Hauptgeschehen und konnte ihn auch weithin innenarchitekturfrei halten. Die Realisierung meiner Entwürfe erwies sich wie so oft als äußerst schwierig und aufwendig, aber machbar. Hier kam als engagierter Umsetzer meiner Entwürfe neben Heil/Glauner der Fensterbauer Sand aus Karlsruhe-Durlach hinzu. Die Ausführungsarbeiten gingen äußerst professionell und recht schnell über die Bühne. Ich war von meinen drei Arbeiten im noch nicht ganz fertigen Präsidentenbad begeistert und sehr zufrieden. Alles, was in meinem direkten Bereich lag, war wieder einmal perfekt erledigt worden.

Ich war mir aber nicht sicher, ob eine Sache, um die ich die ganze Zeit gekämpft hatte, auch ausgeführt worden war. Ein Teil meines Konzeptes war, in dem hinter der Illusionswand liegenden Durchgangsraum eine kräftige, dimmbare Beleuchtung installieren zu lassen, die die Blauabstufung in den Glasteilen nach Innen in Richtung Bad hätte aufleuchten lassen. Weil dies ein anderes Gewerk war und in andere Zuständigkeiten fiel, wäre dafür ein Nachtrag nötig gewesen. Da ein für mich sowieso ziemlich undurchsichtiger Kompetenzschunzel zwischen Architekt, Fachingenieuren, Innenarchitektin, Bauleitern und verschiedenen sonstigen Zuständigen der Bundesbaudirektion herrschte, liefen meine Bemühungen mehrmals nach folgendem Schema ab: Der Architekt und der leitende Beamte der Bundesbaudirektion sagten nach jeder meiner diesbezüglichen Erklärungen: „Das ist doch logisch, das gehört doch zu Ihrer Arbeit, das wird auf jeden Fall gemacht! Ist ja auch eine Kleinigkeit!“ Ich konnte leider nie feststellen, ob auf der Baustelle davon etwas angekommen war.

Kurz vor der Einweihung auf höchster staatlicher Ebene gab es einen inoffiziellen Termin, bei dem der Presse und einem kleineren, interessierten Kreis der Bau vorgeführt wurde. Einige am Bau Beteiligte, darunter ich, waren ebenfalls eingeladen. Ich wollte bei dieser Gelegenheit die fragliche Beleuchtung überprüfen, gegebenenfalls ausprobieren und eventuell dem einen oder anderen stolz meine Kunstwerke vorführen.

Als ich in den Raum kam, traf mich der Schlag! Der in die Pfeiler und die Wand eingelassene Granit war nicht hellgrau, wovon ich anhand einer Bemusterung, die ich im Büro Kramer gesehen hatte, mit Sicherheit ausgegangen war, nein, er war fast schwarz! Er war auch in völlig anderen Höhen verlegt, als ich den Plänen entnommen hatte. Die Sockellinie, auf die ich mich bezogen hatte, gab es überhaupt nicht, und die dunklen Granitplatten mit den ausgesparten Putz-Spiegeln schlugen meine bewusst zartfarbig und schwebend gehaltenen Kunstobjekte einfach tot! Vor lauter Schreck habe ich vergessen, mich nach der Beleuchtung zu erkundigen. Ich weiß bis heute nicht, ob sie installiert wurde oder nicht.

Ich habe natürlich alles Menschenmögliche unternommen, um zu retten, was zu retten war. Veränderungen wären noch möglich gewesen, da in manchen Bereichen nach der Eröffnung noch weitergebaut bzw. nachgebessert wurde. Ich hatte mit keinem meiner Vorschläge Erfolg. Noch nicht einmal die echten Glas-Spiegel, die ich auf den etwas ärmlich wirkenden Putz-Spiegeln installiert haben wollte und von denen ich mir einen entmaterialisierten und komplexen Raumeindruck versprochen hatte, wurden eingebaut.

Aus heutiger Sicht empfinde ich die Ruhensche des PRÄSIDENTENBADES, vor allem aber den illusionistischen Wintergarten als eine meiner besten REALILLUSIONEN. Um so enttäuschter bin ich, dass sie sich im Durcheinander des Raumes nicht entwickeln können. Typisch ist, dass ich von dieser Arbeit keine guten Fotos vom Endzustand habe. Mein Elan, selbst welche zu machen oder von einem Profi machen zu lassen, erlahmte wegen dieser Frustration regelmäßig, bevor ich die Hürden genommen hatte, die vor Fototerminen in einem solch staatstragenden Gebäude aufgebaut sind.

In diesem Zusammenhang möchte ich noch einen weiteren Unterschied zwischen Kunst-am-Bau und Freier Kunst erwähnen, der mir erst bei der Vorbereitung für diese Ausstellung aufgefallen ist und mich sehr geärgert hat. Im Architekturbereich scheint es wohl üblich zu sein, dass alle Entwürfe, Pläne und Modelle, die in einem Wettbewerb einen Preis erhalten bzw. „angekauft“ werden, in den Besitz des Auslobers übergehen. Ich habe offensichtlich einige Jahre gebraucht, bis mir diese Regelung bewusst wurde. Danach habe ich wenigstens versucht, meine Originale (Aquarelle, Buntstiftzeichnungen) wieder zurück zu bekommen. Viele dieser eigenständigen Kunstwerke lagern inzwischen in irgendwelchen Planschränken von Bauämtern. Vielleicht hängen sie auch an der Wand des einen oder anderen (inzwischen wahrscheinlich pensionierten) Mitarbeiters dieser Ämter. Ich jedenfalls habe von vielen (vor allem frühen) Entwurfsarbeiten keine Ahnung, wo sie abgeblieben sind.

Innerhalb der realisierten Kunst-Architekturen gibt es deutliche Unterschiede im Erhaltungszustand zwischen Projekten mit privaten bzw. öffentlichen Auftraggebern. Natürlich gibt es einen grundsätzlichen Unterschied zwischen Innen- und Außenbereich. Auch spielt der bei Wasser und Pflanzen deutlich höhere Pflegeaufwand eine entscheidende Rolle. Es gibt aber im Außenbereich REALILLUSIONEN von privaten Auftraggebern, die auch nach Jahren durch eine gute Pflege in ausgezeichnetem Zustand sind. Das kann ich von den beiden Projekten, die ich mit öffentlichen Auftraggebern realisiert habe und bei denen einerseits Wind und Wetter, andererseits Wasser und Pflanzen eine wichtige Rolle spielen, nicht behaupten. Der so genannte SCHULDENTURM (81/1 u. 90/3) (Abb.S. 78) der ehemaligen Staatsschuldenverwaltung in Karlsruhe vegetiert schon seit Jahren eher als Bauschadens-Mahnmal, denn als Kunst-Objekt vor sich hin.

Auch hier war die Realisierungsphase eigentlich sehr erfreulich. Meine Entwürfe wurden perfekt umgesetzt und alles sah genau so aus wie es geplant war. Es dauerte jedoch nicht lange, bis sich erste Haarrisse (Krakeeles) auf den Fliesen zeigten. In der Folge trat dann eine weißliche Materie aus, die sich durch hässliche Schlieren bemerkbar machte und über die blauen Fliesen lief. Vor allem der Brunnen erinnerte nach einigen Jahren in manchen Bereichen an die Sinterterrassen von Pamukkale. Es kam – wie üblich – wieder einiges unglücklich zusammen. Die 22 x 22 cm großen, recht dicken Steingutplatten wurden von der damals noch „staatlichen“ Majolika in Karlsruhe hergestellt. Die Manufaktur scheint jedoch zu dieser Zeit ihre Fähigkeit verloren gehabt zu haben, frostsichere Scherben für den Außenbereich herzustellen, denn einige Zeit nach dem Aussinterungsvorgang begannen auch Glasur- bzw. Fliesenteile abzutreten. Inzwischen hat sich die Majolika Manufaktur diese Fähigkeit offensichtlich wieder erarbeitet. Ich konnte mich selbst davon überzeugen, dass sich die vor Jahren im Freien verlegten Fliesen des „Blauen Strahles“ (der übrigens nicht von mir entworfen wurde!) immer noch im besten Zustand befinden. Wegen der Schäden am SCHULDENTURM wurden Gutachten erstellt, denen ich jedoch hilflos gegenüber stand, da sie sich in der Hauptaussage diametral widersprachen. Da dieser und der zum Gesamtkonzept gehörende Brunnen auch nur einmal gereinigt wurde und dies zu einem Zeitpunkt, als es, wie bei einer völlig verkalkten Toilette, viel zu spät war, nahm der traurige Niedergang seinen Lauf.

1990 wurde vom Hochbauamt ein erster Restaurierungsversuch unternommen. Nachdem ich Entwürfe für eine technische und optische Erneuerung gemacht hatte (90/3) (Abb.S. 82, 83) und die Angebote von der Firma Glauner (Verlegung) und der Majolika Manufaktur (neue 20 x 20 cm Fliesen) bereits vorlagen, war anscheinend der vorgesehene Geldbetrag verschwunden, geschmolzen oder stand aus sonstigen Gründen nicht mehr zur Verfügung. Die Ruine blühte weiter vor sich hin bzw. aus. Vor kurzem gab es wieder hoffnungsvolle Signale aus dem Staatlichen Hochbauamt. Ich bin gespannt.

Mein zweiter öffentlicher Auftrag im Außenbereich sind die Kunst-Garten-Architekturen zur Landesgartenschau in Ettlingen 1988 (Abb.S.143–179). Als Scherben für die Fliesen verwendete ich dieses Mal unglasierte Super-Ceram-Platten von V&B, ein Steinzeug, das nur eine Wasseraufnahme von 0,01% hat und daher extrem frostsicher ist. Dieses Grundmaterial wurde von der Majolika Manufaktur glasiert, so dass es mit den Fliesen keine Probleme gab. Dank einer intensiven Vorarbeit konnte die Planung ebenfalls perfekt in die Realität umgesetzt werden. Alle sieben Kunst-Architekturen zielten darauf ab, Natur zu einem wesentlichen Bestandteil der jeweiligen Arbeit werden zu lassen. Logischerweise konnte die Natur ihren Part im ersten Jahr nur insoweit erfüllen, als schon mehrjährige (vorgezogene) Pflanzen zur Verfügung standen. Auf der GLYZINIENPERGOLA (Abb.S. 144–149) sollte dadurch in etwa fünf Jahren ein Dach aus Glyzinien entstehen. Hierzu waren Stahldrähte gespannt worden, an denen die Glyzinien hätten entlang wachsen können. Voraussetzung wäre gewesen, dass ein- bis zweimal im Jahr diejenigen Triebe, die sich nicht von allein um die Drähte geschlungen hatten, an diese hätten festgebunden werden müssen. Nach nunmehr 15 Jahren habe ich den Eindruck, dass dieses Dach nur da geschlossen ist, wo es die Pflanzen von alleine geschafft haben sich festzuhalten. Ansonsten klaffen große Lücken, einige Glyzinien sind abgestorben und nicht ersetzt worden. Die Verspannung ist teilweise gelockert oder abgerissen, kurz, es sieht lange nicht so gut aus, wie es aussehen könnte. Beim PLATZ DER ILLUSIONEN (Abb.S. 160–165) spielt eine Tuja-Hecke, die auf zwei unterschiedliche Höhen hätte geschnitten werden sollen, eine für die Illusion sehr wichtige Rolle. Einige Bereiche der Hecke sind wohl zwischenzeitlich abgestorben. Sie wurden zwar ersetzt, aber alle auf eine durchgehende, unsinnige Höhe geschnitten, was dem Sinn der Arbeit widerspricht. Zusammen mit den ungepflegten, schmutzigen Fliesen, die teilweise

abgeschlagen wurden, tragen die falsch geschnittenen Hecken dazu bei, dass die Illusion nicht mehr entstehen kann und die Arbeit somit auch nicht mehr funktioniert.

Noch trauriger sieht es beim WASSERHAUS und den WASSERARKADEN (Abb.S. 150–159) aus. Sie waren die große Attraktion bei der Gartenschau. Anscheinend hat sich ein in der Nähe wohnender Bürger über den Lärm der Wasservorhänge beschwert. Es wurde erwogen, eine Lärmschutzwand (sic!) gegen das Geräusch des Wassers zu errichten. Man scheint jedoch die einfachere Lösung gewählt zu haben. Die Wasservorhänge blieben bisher dauerhaft abgeschaltet. Mir ist auch kein Kompromiss in Form einer zeitlich begrenzten, stundenweisen Funktion der Wasserspiele bekannt. Hier fehlt also der wichtigste und entscheidende Teil der Arbeit. Auch die anderen Teile der Gesamtinszenierung sind in keinem guten Zustand. Die RIESENSPIELZEUGE (Abb. S.175–179) sind stark beschädigt und teilweise mit falschen Farben ergänzt.

Die Gründe für den jetzigen Zustand sind, wie immer, vielfältig. Die für die Pflege zuständigen Personen waren nicht die Auftraggeber und können sich eventuell nicht mit den Intentionen der Arbeit identifizieren. Die Zuständigkeiten sind vielleicht nicht so präzise geklärt, und niemand scheint die Pflege der Objekte zu seiner Sache gemacht zu haben. Sicher werde ich auch aus meiner Sicht heraus vieles als Missetzung und Schädigung der Arbeit ansehen, was den Verantwortlichen gar nicht auffällt oder was sie für unwichtig erachten. Wenn ich mich über die ersten Jahre hinaus die gesamten 15 Jahre weiterhin intensiv um die Arbeiten gekümmert und immer wieder die (durchaus möglichen) Gespräche mit den Verantwortlichen gesucht hätte, sähe vielleicht einiges besser aus. Aber abgesehen davon, dass dies nicht mehr zu meinem Auftrag gehörte, fehlte mir dazu sowohl die Zeit als auch die Kraft. Für die Zukunft muss ich mir in diesem Bereich aber klar sein, dass bei Natur-Zeit-Kunst-Architekturen eine Betreuung von mindestens fünf, besser sogar zehn Jahren in den Auftrag eingerechnet werden muss, was wiederum gerade bei der öffentlichen Hand, wo diese Probleme eigentlich nur auftreten, sehr schwierig zu realisieren sein wird.

Ich bin mit der Beschreibung des derzeitigen Zustandes meiner Natur-Kunst-Architekturen in Ettlingen bei dem Bereich innerhalb meiner REALILLUSION angelangt, der mich derzeit am meisten interessiert. Ich meine damit meine immer häufiger werdenden Versuche, die Natürlichkeit der Pflanzen in die Künstlichkeit meiner Arbeit einzubeziehen. Mein Verhältnis zu Gärten, Parks und der gesamten Welt der Pflanzen wurde nachhaltig durch meine Frau Hildegard Fuhrer geprägt. Spätestens seit unserem gemeinsamen Aufenthalt in Florenz (Villa Romana 1973) begannen Gärten und Parks in ihren Bildern eine immer größere Rolle zu spielen. Vor Florenz haben wir uns auf Reisen in einer Stadt zuerst die Museen, dann die Kirchen und dann die gesamte, städtische Architektur angesehen. Ab Florenz kamen die Garten- und Parkanlagen dazu. Ganz allmählich haben diese die Oberhand gewonnen. Inzwischen gehen wir zwar nach wie vor in Museen, Kirchen, etc., aber erst dann, wenn wir alle Gartenanlagen in und um die jeweilige Stadt gesehen haben. Ich lernte von meiner Frau viel über die Pflanzen selbst, lernte Stauden von Gehölzen zu unterscheiden und bin allein durch Zuhören zum Gartenfachmann geworden. Dies jedoch nur im optischen Sinn. Praktisch umgehen kann ich mit Pflanzen nicht.

Der Garten- und Landschaftsarchitekt Karl Bauer, mit dem ich Anfang der 60er Jahre ein wenig Architektur mitstudiert habe (u.a. bei Egon Eiermann), trug ebenfalls zu dieser Gartenliebe bei. Durch ihn erhielt ich die Möglichkeit, mich mit meiner Lieblingsidee nicht nur konzeptuell in Skizzen und Entwürfen zu beschäftigen, sondern diese auch im Rahmen der bereits erwähnten Landesgartenschau in Ettlingen realisieren zu können.

Seither sind viele Entwürfe entstanden. Ausgeführt habe ich das HERRMANNSSGRAB (97/1) (Abb.S. 204–209) in Karlsruhe, die REUTER-PYRAMIDE und die FLIESENWELLE (99/4) im Garten meines Ateliers (Abb.S. 229, 233). Bei der FLIESENWELLE wird das Prinzip der

Verschränkung von Zustandsveränderungen besonders deutlich. Die Fliesen benehmen sich mit ihrer Wellenbewegung äußerst natürlich, während die umgebende Hecke in ein paar Jahren den künstlichen Part der Architektur übernehmen wird.

Nicht realisieren konnte ich bis jetzt die Idee der Natur-Zeit-Kunst-Architektur. Hierbei soll eine perfekt wirkende Fliesenarchitektur mit der Zeit von der Natur zurückerobert werden. Allmählich würde dann eine „schöne Ruine“ entstehen, bei der sich die intakt gebliebenen Reste der Architektur mit den von Pflanzen überwucherten Teilen die Waage halten sollen. Im Gegensatz zur späten Barockzeit, als die „schöne Ruine“ eine beliebte Garten-Architektur-Form war, entsteht hier die Endform nicht sofort durch den Bau des romantischen Ruinen-Bauwerks, sondern wirklich erst durch einen mehrjährigen Prozess. Natürlich muss auch dieser in gewisser Weise geplant werden, denn ohne menschliche Mithilfe würde die Natur für diese Inszenierung zu lange brauchen.

Diese Projekte sind nicht nur Symbole für die mögliche Verbindung von menschlicher Planung und amorphem Wachstum der Natur, sie zeigen auch, dass eine analytisch-systematische Haltung romantische Gefühle nicht ausschließen muss. Meine GLYZINIENPERGOLA in Ettlingen ist z.B. als Bauwerk reine Geometrie. Bei der Planung spielte die Mathematik eine große Rolle. Trotzdem hat sie von der Nutzungsmöglichkeit her ein sehr hohes, romantisch-idyllisches Potential. Wenn man sich vorstellt, auf der schönen, weiß lackierten Parkbank unter dem Glyziniendach zu sitzen und durch die herabhängenden, blasslila Blütendolden, die zusammen mit den dunkelblauen, sternchenübersäten Fliesen der Pfeiler einen schönen Farbklang ergeben, auf den See hinaus zu schauen, im Ohr das beruhigende Plätschern des Wassers, das aus den Pfeilern in den Wasserbogen fällt, so kann man diese Situation mit Fug und Recht als idyllisch oder romantisch bezeichnen. Eine solche Stimmung mit einer Rasterplanung und den gemeinhin als kalt und unpersönlich geltenden Fliesen erreicht zu haben, freut mich sehr.

Bis vor kurzem war ich der Meinung, diese Versuche, Natur und Architektur, Romantik und Rationalität unter einen Hut zu bringen, seien eine neue Entwicklung in meiner Arbeit. Ich hielt mich bis dato für einen reinen Maler, der sich für alle angrenzenden Bereiche wenig bis gar nicht interessiert. Erst bei der sehr aufwendigen Vorbereitung zu dieser Ausstellung wurde mir bewusst, dass dies überhaupt nicht stimmt. Die Vorarbeiten waren unter anderem deshalb so mühsam und langwierig, weil ich vom Großteil der für dieses Thema in Frage kommenden Arbeiten nie angenommen hatte, dass sie jemals ausgestellt oder in einem Katalog veröffentlicht werden würden. Dies führte dazu, dass ich die jeweiligen Skizzen, Zeichnungen, Aquarelle, Pläne und Fotos für ein Projekt zwar nicht wegwarf, sie aber in irgendwelchen Planschränken verschwinden ließ. Auch gab es weder eine Auflistung noch sonst einen Archivierungsversuch für meine REALILLUSIONEN. Als ich Ende letzten Jahres endlich alle relevanten Arbeiten zusammengesucht und in die richtige zeitliche Abfolge gebracht hatte, war ich dann doch über die Anzahl der Entwürfe und Realisierungen, deren Variationsbreite, vor allem aber über den jeweils betriebenen Arbeitsaufwand überrascht. Die Beschäftigung mit dem unmerklichen Übergang der Realität in die Illusion wird bereits mit dem frühesten Objekt der Ausstellung, dem PLATTENKASTEN von 1970 exemplarisch dokumentiert und zieht sich über viele vergleichbare Arbeiten in einer geraden Linie bis in die Gegenwart. Diese Auseinandersetzung mit meinem zentralen Thema würde für meine Selbsteinschätzung sprechen, ein reiner Maler zu sein, der eben dann und wann durch die Einbeziehung des realen Raumes das Material und die Methode wechseln muss, um diesen mit dem bereits erwähnten unmerklichen Übergang in den Bildraum zu überführen. Wenn ich mir jedoch meine Bilder und Aquarelle vor 1970 mit den grünen Bäumen und den roten Blumengebilden ansehe und mir die Interviews durchlese, die alle im Katalog der

Kunsthalle Tübingen (Reuter, Bilder 1972–2002) abgedruckt sind und in denen Sonnenuntergänge und Kornblumensträuße eine wichtige Rolle spielen, so bemerke ich, dass der Natur-Romantiker in mir offensichtlich doch durchgängig präsent war. Als zwar seltene, aber doch gute Beispiele können meine beiden Außenseiter-Aquarelle von 1977 (Paris) und 1982 (Rom) dienen. Das erste ist eine Nachempfindung des „Großen Geheges“ von Caspar David Friedrich. Dieses Aquarell habe ich an einem Abend in der Cité des Arts in Paris aus dem Gedächtnis gemalt, nachdem ich am Nachmittag in einer Ausstellung das Original zum ersten Mal gesehen hatte. Das zweite ist die Folge einer wunderschönen Sommernacht im Park der Villa Massimo in Rom. Die geballte Romantik dieser südlichen Nacht mit lauer Luft, funkelnden Sternen, zirpenden Grillen, Pinien und Zypressen, mit guter Stimmung, gutem Essen, gutem Wein und guten Freunden hinderte mich solange am Arbeiten, bis ich das besagte Aquarell „Die Villa Massimo bei Nacht“ realisiert hatte. Danach war der Kopf wieder für die normale Malerei frei.

Beim Schreiben dieses Textes tauchten bei mir Bilder aus meiner Kindheit und Jugend in Karlsruhe bzw. Rintheim auf, die ich als relevant für die REALILLUSIONEN empfinde und deshalb zum Abschluss ohne große Absicht und in keiner bestimmten Reihenfolge beschreiben möchte. Eines der prägendsten Bilder war für mich mein Elternhaus im Finkenschlagweg in Rintheim, das vollständig mit wildem Wein überwachsen war. Jeden Herbst erglühte es in sattem Rot. Es war aber nicht nur optisch eine Sensation. Hinter der geschlossenen Blätterwand herrschte ein reges Vogelleben. Sobald im Frühsommer die grüne Blätterwand geschlossen war, hatten wir Hunderte von Vögeln zu Gast, so dass ich manches Mal das Gefühl hatte, in einer Voliere zu leben. Beeindruckt hat mich auch unser Steingarten, dessen kleine Scheinzypressen mich schon als Kind zum Italienliebhaber werden ließen, lange bevor ich in den frühen 50er Jahren mit meinen Eltern nach Italien reisen und erstmals echte Zypressen sehen konnte.

Meine Liebe zu Sonnenuntergängen wurde sicher auch dadurch gefördert, dass meine Eltern aktive Mitglieder im Alpenverein waren, der in den 50er Jahren häufig Vorträge in der Aula der TH Karlsruhe organisierte. Die Vortragenden – meistens Bergsteiger – übernachteten bei uns, wodurch ich als Kind alpine Größen wie Heinrich Harrer, Anderl Heckmair, den Erstbesteiger der Eiger-Nordwand, und andere persönlich kennen lernen konnte. Die Vorträge waren ähnlich einer Symphonie nach überschaubaren Regeln aufgebaut. Erst wurde das Thema, um das es bei dem Vortrag ging, angesprochen (Drei Zinnen, Eiger, Mönch und Jungfrau, Matterhorn, Mont Blanc, usw.). Danach ging man in das Detail der Routen, Übergänge, -hänge und Kamine, wobei man sich langsam ins atemberaubend Spektakuläre steigerte. Dass das Finale nahte, merkte man an der Häufung von zuerst Sonnenauf- und dann Sonnenuntergängen. Ich unterschied, ob ein Vortragender mehr Kletter- oder mehr Sonnenuntergangsspezialist war. Der Kletterspezialist zeigte am Ende zwar ebenfalls Sonnenuntergänge, war aber in der Komposition des Finales dem Sonnenuntergangsspezialisten weit unterlegen, weshalb ich letzteren zu meinem Favoriten erklärte und ihn schon damals für einen Künstler hielt. Ich dachte mir, dass er die ganze Anstrengung des Kletterns nur deshalb auf sich genommen hatte, um die Apotheose des Naturschauspiels aus der Königsloge des Berggipfels betrachten (und fotografieren) zu können.

Schon als Kind konnte ich einsehen, dass man große Mühen auf sich nimmt, um als Belohnung ein einmaliges Bild zu sehen. Anstrengung um der Anstrengung willen, also Klettern um des Kletterns willen, wollte mir hingegen nie so richtig einleuchten, da dort am Ende kein optisches Erlebnis, sondern nur die Tatsache stand, dass man etwas, was man sich vorgenommen hatte, auch erreicht hat und das war mir schon als Kind zu alltäglich, d.h. nicht überhöht genug.

Meine bildnerischen Versuche begannen schon früh und waren, ohne dass es mir damals bewusst gewesen wäre, zweigeteilt. Durch Kopieren versuchte ich wohl gleichzeitig etwas zu lernen und meine Vorbilder in den Griff zu bekommen. Zuerst malte ich mit Wasserfarben Bilder von Spitzweg nach, dann versuchte ich es bei Rembrandt in Öl, richtig gut wurde ich aber erst bei Vermeer. Als ich nach etwa sieben Jahren bei Turner angelangt war, merkte ich, dass ich diesen höchstens nachempfinden, d.h. imitieren, aber nicht kopieren konnte und beendete damit meine Kopistentätigkeit.

Meine künstlerisch eigenständigen Versuche begannen erstaunlicherweise mit der Fotografie. Auf meinem Schulweg hatte es mir eine große Linde angetan, die ich mehrmals fotografierte. Mir stand dabei ein Idealbild „Baum im Nebel“ vor Augen, das ich zwar mit meinen zahlreichen Versuchen nicht ganz erreichte, dem ich aber für mein Alter doch überraschend nahe kam, vor allem wenn man bedenkt, dass es so häufig neblig nicht war. Ab der Quarta fuhr ich dann mit dem Fahrrad zur Schule, d.h. von Rintheim durch den Hardtwald in das Karlsruher Kantgymnasium. Dadurch begann der Schlosspark, der Fasanen- und der Botanische Garten eine wichtige Rolle in meiner künstlerischen Entwicklung zu spielen. Auf dem Hinweg kam ich an den Chinesischen Teehäuschen im Fasanengarten vorbei. Nach der Schule wählte ich einen kleinen Umweg und begann Fotos und Aquarelle vom Botanischen Garten zu machen. Vor allem im Herbst kam es dort durch die exotischen Bäume zu unglaublichen Farbenspielen, die wiederum zu Fotografien führten, mit denen ich sehr zufrieden war.

Gegen Ende der 50er Jahre war ich jedes Wochenende mit einem Volkshochschulkurs unter der Leitung von Helmut Meyer-Weingarten in den malerischen Ortsteilen von Maxau, Rappenwörth, Daxlanden und Knielingen unterwegs. Ich aquarellierte aber auch häufig alleine vor Ort, da ich schon damals den Gruppenstil, der sich bei solchen Gemeinschaftsveranstaltungen schnell einstellt, nicht besonders schätze. Als ich wieder einmal nachmittags nach der Schule die Ruine des alten Staatstheaters am Botanischen Garten malte, hatte ich das für mein damaliges Alter professionellstes Kunsterlebnis. Ich saß mit einem Klappstühlchen und meiner Aquarellausrüstung vor besagter, sehr romantischer Ruine, holte mein Wasser sehr künstlerisch aus einer Pfütze und aquarellierte unter reger Anteilnahme und Begutachtung von Passanten flott drauflos. Die interessierten Zuschauer störten mich nicht, da ich daran durch jahrelange Übung gewohnt war. Dass mir am Ende aber ein Herr 120,- DM für mein Aquarell anbot (eine damals geradezu fürstliche Summe), verblüffte mich schon. Dies war die erste eigenständige Arbeit, die ich, noch dazu auf diesem spontanen Weg, verkaufen konnte. Vorher waren es nur meine Kopien gewesen, für die sich Abnehmer fanden. Leider weiß ich nicht, wo sich dieses Aquarell inzwischen befindet, da ich damals nicht so professionell, vielleicht aber auch zu überrascht war, mir den Namen meines ersten Käufers geben zu lassen.

In der Folge entwickelten sich dann romantische bzw. erhabene Landschaften und Blumenstillleben zu meinen Lieblingsthemen, die mir aber zu Beginn meines Studiums sofort wieder ausgetrieben wurden. Aus heutiger Sicht scheint das aber nicht vollständig geklappt zu haben, denn neben dem Hauptweg zur großen Kunst scheint sich bei mir seit damals hartnäckig ein Nebenweg zur kleinen oder privaten Kunst, zur Romantik und Idylle erhalten zu haben.

Als letztes möchte ich noch auf die Staatliche Kunsthalle und die Majolika Manufaktur eingehen, zu denen ich schon sehr früh einen Bezug hatte. Die ersten Objekte, die ich als Kunstwerke wahrnahm, waren eine Radierung von Hans Thoma, die über meinem Kinderbett hing, und die Majoliken „Kinderreigen“ und „Putto mit Schwan“ von Wilhelm Süss, die gegenüber auf einer Kommode standen. Beide haben bis heute nichts von ihrer Faszination für mich eingebüßt.

Neben mehreren Radierungen von Hans Thoma hingen bei meinen Eltern noch einige ganz ordentliche Bilder. Einige „Dachauer Moor“-Landschaften von Ludwig Dill, eine romantische Villa am Meer von Edmund Kanoldt, dazu Bilder von Wilhelm Nagel, Max Roman und anderen badischen Malern. Dies führte dazu, dass ich schon sehr früh selbstständig in die Staatliche Kunsthalle ging und mir dort Bilder ansah. Neben Grünewald und Hans Thoma hatten es mir vor allem die „Türkenbeute“ von Ferdinand Keller und das „Gastmahl des Plato“ von Anselm Feuerbach angetan. Da die Kunsthalle direkt neben dem Botanischen Garten liegt, konnte ich beide Aktivitäten, also eigene Bilder malen und andere anschauen, gut miteinander verbinden.

Neben dem „Kinderreigen“ und dem „Putto mit Schwan“ von Süs standen noch einige Vasen von Max Laeuger in unserer Wohnung. Dies hat zur Folge, dass ich später als Jugendlicher oft etwas betrübt vor dem Schaufenster von Anna Früh stand und bedauerte, dass ich nicht genug Geld hatte, um mir schon damals eine Sammlung von Süs- und Laeuger-Arbeiten zulegen zu können.

Wenn man sich den einen oder anderen meiner neueren Entwürfe für Majolika-Objekte am Ende dieses Kataloges genauer ansieht, wird man unschwer erkennen, dass sich hier ein Kreis schließt und ich damit meinen Text beenden kann.

Lauf, im April 2003