

Hans Peter Reuter – Die Aquarelle

Ist das Werk Hans Peter Reuters konkret oder illusionistisch? Seit bald dreißig Jahren wird bei der Diskussion seiner Arbeiten diese Frage aufgeworfen. Und stets bleibt sie unbeantwortet. Es scheint so, als ob sich der Künstler, der sein Werk mit ungewöhnlicher intellektueller Intensität auch verbal und gedanklich begleitet, dauernd selber diese Frage stellt, ja sie schürt und im Werk bisweilen auf die Spitze treibt.

So gibt es Phasen, wo er seine Bilder allein auf den Gestalt- und Ausdruckswert seiner Leitfarbe Blau zurückführt und sich gleichzeitig kraftvollen Raumphantasien hingibt. Reuter richtete sein Werk zwischen den Gegensätzen wie in einer großen Nische ein und schöpfte ihre Spannweite in zahllosen Übergängen und Nuancen aus. Es sind Extreme, die sich in der Ästhetik des zwanzigsten Jahrhunderts gegenseitig ausschließen: radikale Abstraktion auf der einen, Illusionismus auf der anderen Seite. Für die Jünger und Apologeten der konkreten Kunst ist Reuter ein Häretiker. Den Skeptikern, ja Kritikern moderner Fundamentalismen, Ideologien und Ausschließlichkeitslehren, mithin auch der bildnerischen, erscheint er als Erlöser von der Doktrin, als ein Künstler, der einen Ausweg aus der Sackgasse zeigt.

Reuter hat es gewagt, das reine Konzept des Konstruktivismus durch Wiedereinführung der Perspektive und eine scheinbar reale Verräumlichung aufzubrechen. Doch für diese irritierende Abweichung entschädigte er sein Publikum durch moderne existentielle Suggestionen. Er deutete bei sich selber eine besondere psychische Disposition an, ein „amorphes Raum-Seelen-Chaos“, das der Klärung, Ordnung und Über-Rationalisierung durch die Bilder bedarf. Das bisweilen dröhnende Schweigen, die Kälte, Leere und Einsamkeit seiner Bilder hat die literarische Phantasie der Interpreten kräftig stimuliert. „Menschenleere Räume“ hieß 1976 eine Karlsruher Ausstellung, die Reuters Bilder als Paradebeispiele für die Titelthese vorführte. Aber ganz so menschenleer sind Reuters blaue Kachelräume nicht. Der Künstler selbst hatte immer wieder erklärt, daß er keine dreidimensionale Realität abbilde, sondern Illusionen erzeuge. So stecken seine imaginären Räume voll menschlichem „Pathos“; voller Raum- und Lichterlebnisse, voller Einsamkeitsempfindungen und hintergründiger Offenbarungen. Caspar David Friedrich brauchte noch die Mönchsfigur am Strand, um die Unendlichkeit von Raum und Zeit durch den Bezug auf den einzelnen spürbar zu machen. Reuter erzeugt seine Suggestionen ohne solche Vermittlungen. Ihm sei früh klar geworden, so sagt Reuter heute, dass ihn „der reale Raum weniger interessierte als der fiktive; d.h. für mich war die Illusion der Realität überlegen, im gleichen Maße, wie für mich ein Film der Wirklichkeit überlegen war“.

Reuter ist im Umgang mit den Extremen, ja im Jonglieren mit allen bildnerischen Begriffen ein Virtuose und zugleich ein Purist. Er behandelt seine Bilder wie Bühnen. Erst im Zyklus offenbart sich das ganze Drama. Er hat viele Jahre gebraucht, um die illustrativen Zutaten, die überflüssigen Illusionen und Staffagen von seiner Bildszene zu entfernen. Er reduzierte sein Repertoire auf die Geometrie und das blaue Rasterystem und bildete daraus Böden, Wände, Pfeiler, Säulen, später kaum noch Decken und Gewölbe, welche die imaginären Räume schlossen und sie allzu eindeutig architektonisch definierten. Die Regie konzentriert sich auf die Wahl des Blickpunkts, die Grundrisse und Aufrisse, Tiefen und Höhen des Raumes, den Zuschnitt und das „Rangieren“ der Wände und Pfeiler, die Choreographie der Blau-Modulationen und Tonabstufungen, zuweilen auch den Einsatz und die Untersuchung bunter Farben. Der wahre Hauptdarsteller und *deus ex machina* ist das Licht, das von oben, als Schlaglicht von der Seite, von vorne, von hinten, weich oder hart, schattenwerfend oder überstrahlend, oft aber auch indirekt und unfaßbar durch raffinierte Spiegelungen auftreten kann.

Alle diese Faktoren arrangieren die Szene. Die Möglichkeiten werden durch die Variabilität der Elemente und die ihres Zusammenspiels fast unendlich multipliziert. Reuter erweckt zuweilen den Anschein, als verselbständige sich das Spiel, als illuminiere sich die Szenerie aus imaginären Quellen von selbst, als käme sie ohne Regisseur, Erfinder und Schöpfer aus. Beinahe wäre man versucht, zu sagen, daß der Künstler vor allem den Anstoß gibt, die „Karten mischt“ und selber den Vermischungen, Verspiegelungen und Verwirrungen nur zuschaut. Es ist Reuters Ehrgeiz und Meisterschaft, zu zeigen, wie die äußerste Rationalität die größte Phantastik erzeugt, wie die Konstruktion in die Offenbarung hinüberführt. Das Bildlicht erhellt und definiert die Räume, aber verrät sie auch und entzieht sie der realen Vorstellung. Vollends die raffinierten Spiegelbilder verwirren die Grenzen von Sein und Schein, primären, sekundären und weiteren Wirklichkeiten.

Reuters Kunst überspielt damit den behaupteten Gegensatz von Abstraktion und Illusionismus und führt ihn ad absurdum. Wo der Illusionismus abstrakt und die Abstraktion illusionistisch erscheint, da greift die Absicht weiter. Es geht offensichtlich um die Auflösung, Verwirrung und Überwindung aller Stil-, Vorstellungs- und Seinskategorien und um den Versuch ihrer Transzendierung. Das Spiegelkabinett, das Reuter inszeniert, ist nicht bloß virtuoser Selbstzweck. Das Ziel ist ein Zustand jenseits von Rationalität und Irrationalität, von Realität und Irrealität oder doch ein Befund irgendwo dazwischen. Auch Reuter fügt sich damit in jene Reihe moderner Künstler, die am Projekt einer ästhetischen Metaphysik arbeiten.

Solche Suggestionen gelingen umso eindrucksvoller, je gründlicher die Spuren der Realität und Materialität getilgt sind. Dieser Qualität kamen die Aquarelle am nächsten. Das Aquarell ist seine spirituellste Bildbühne, es ist zugleich eine besondere Herausforderung seiner Artistik. Hier kam das Ideal vollkommener Transparenz, eines fast körperlosen Erscheinens und Leuchtens seiner Räume in Sicht.

In ganzen Bildzyklen hat Reuter eine dreireihige, in die Tiefe führende Pfeilerhalle dargestellt. Die Szene beherrscht dabei jeweils ein frontal aufragender Pfeiler, der erste der mittleren Reihe, der die Nachfolger verdeckt. Ihn flankieren zwei Pfeilerreihen, die in die Tiefe flüchten. Das cathedralhafte Raumkonzept ist als Ausschnitt gedacht. Die Höhe des Blickpunkts schwankt nur gering. Die Räume bleiben in der Höhe offen, und vor allem im panoramatischen Querformat erschließen sich an der Seite oder in Durchblicken weitere Pfeilerreihen. Auf den Hochformaten staffeln sich auf jeder Seite vier sichtbare Pfeiler, auf den Querformaten fünf in die Tiefe. Die Pfeiler sind bis zu achteckig gebrochen, um möglichst viele Flächen für das Hauptereignis, die Farb- und Lichtmodulationen, zu bieten. Sie sind zum Teil glatt und ungegliedert gegeben, zum Teil fleckig, stumpf und in Zebrawustern gefaßt oder in Feldern und Kacheln gegliedert. Eine folgenreiche Variable im konstanten Raumgefüge ist ferner die Natur und Konsistenz des Hallenbodens, der spiegelglatt, gläsern, oder stumpf, facettiert, gemustert oder einheitlich getönt erscheint.

Weitere Faktoren sind die wechselnden Lichteinfälle, Schattenwürfe und Ausleuchtungen des Raums. Sie können den Hallencharakter vollkommen verändern. Extreme Suggestionen sind der geschlossene, monumentale Innenraum auf der einen Seite, die vollkommene Raumöffnung nach oben, in die Tiefe oder zu den „Fenstern“ in den Seitenschiffen auf der anderen. Schließlich variieren Farbwahl und Lichtintensität zwischen bunt und fast monochrom, zwischen schwerem, dumpfem Dunkel und vollkommener Überblendung, einer Zerstreuung und Auflösung des Raums in die reine Lichtfläche. Reuter durchmißt in seinen Zyklen die ganze Ausdrucksskala vom höchsten Helligkeitsgrad bis zum tiefsten Dunkel. Die Beleuchtungsverfahren und koloristischen Setzungen vervielfachen das Spektrum der Farb-Licht-Spiele endlos. Alle stofflichen, konstruktiven und koloristischen Eigenschaften dienen nur dem einen Bildzweck: die Transparenz, die Spiegelungen und Modulationen zu potenzieren. Man kann die genannten Faktoren einzeln aufzählen und beschreiben, doch läßt sich das Zusammenspiel nicht generalisieren: Es muß Bild für Bild in seinen farbformalen und emotionalen Nuancen und Wirkungen nachvollzogen, empfunden und ausgeschöpft werden. Dabei wird klar, daß der Künstler in diesen faszinierenden und keineswegs leeren Labor-Gehäusen zu alledem, was er hier projiziert, untersucht und suggeriert, auch seine Leidenschaften, seine Euphorien, aber auch seine Beklemmungsgefühle und Depressionen auslebt.

Das Reuter-System war mit den Jahren so kompliziert geworden, dass eine weitere Steigerung der illusionistischen Raffinessen und artistischen Schwierigkeiten kaum vorstellbar war – eher der Umschlag in eine neue Einfachheit. Diese Volte hat er nun tatsächlich vollzogen. Reuter ist zu Grundproblemen moderner Gestaltung zurückgekehrt, zu Untersuchungen des Verhältnisses von Fläche und Raum, Körper und Fläche, von Farbflächen untereinander und der Räumlichkeit oder Flächigkeit von Farbwerten. Von Reuter war nicht zu befürchten, dass er ein Bauhaus-Vorkurs-Pensum nachexerziert. In der Tat verwandelt er mit seinem magischen Illusionismus wohl vertraute moderne Prosa in unergründliche und verwirrende Poesie. Reuter läßt die Farbformen im leeren Raum schweben oder überfüllt ihn mit ihnen. Reuter stapelt die farbigen Flächenelemente auf irritierende Weise, suggeriert unendliche Tiefe durch eine hintergründige oder untergründige Lichtquelle oder läßt die Farbstücke im Dunkel verlöschen: Wieder verzaubert uns der Artist und läßt uns staunen.

Eduard Beaucamp 1991/2004