

Gespräch zwischen Hans-Ulrich Obrist und Hans Peter Reuter

H-U O: Sie hatten mir vorher im Atelier in einer umgekehrten Chronologie die Geschichte Ihrer Arbeit von den 60er Jahren bis heute gezeigt. Es taucht eigentlich immer wieder dieses Hin und Her zwischen Konstruktion, informellen Momenten und konstruktivem Bildbau auf, oder zwischen Hyperrealismus und Op-art... Dazwischen sein, in kein Klischee passen, das scheint ja wohl Ihr Standort zu sein... Aber ich wollte mit der ersten Frage eigentlich ganz am Anfang dieser Chronologie beginnen, und zwar mit Ihren Lehrern. Sie haben mir gesagt, Sie hätten bei Emil Schumacher, einem informellen Maler, studiert?

H.P.R: Also angefangen habe ich damit, daß ich meine malerischen Lieblinge kopiert habe... Eigentlich habe ich damit sogar schon als Kind angefangen. Es begann mit Velasquez, dann kam der „Mann mit dem Goldhelm“ von Rembrandt, danach kopierte ich längere Zeit Vermeer van Delft und beendete meine Kopistentätigkeit mit Turner. Bei seiner Malerei stieß ich an meine Grenzen und mußte einsehen, daß man Turner mit seiner offenen, aquarellhaften Malerei nicht kopieren, sondern nur nachempfinden kann. Es war wohl die Sucht, die Phänomene des Lichts und damit die Scheinräumlichkeit in den Bildern irgendwie in den Griff zu kriegen. Andererseits hat mich auch schon immer die wirklich kunstimmanente, also gegenstandslos - konstruktive Haltung fasziniert, obwohl ich damals überhaupt nicht wußte, was das sein sollte... Quadrätchen in der Gegend herum schieben oder Flächen in irgendwelche Muster oder Abfolgen aufteilen, das fing schon in der Volksschule an, mir Spaß zu machen. Zu versuchen, Lichtphänomene und konstruktive Prinzipien unter einen Hut zu bringen, scheint bei mir tatsächlich ein durchgängiges Moment zu sein.

H-U O: Also, die Geschichte begann viel früher, bevor diese Lehrer ins Spiel kamen?

H.P.R: Ja, die Lehrer waren praktisch nur die Erfüller eines latent vorhandenen Bedürfnisses. Ich hatte wohl bestimmte Bedürfnisse und sie waren die richtigen Figuren, sie zu befriedigen. Vor allem der dritte, den ich mir dann ausgesucht habe, Emil Schumacher.

H-U O: Sie haben mir die ganz frühen Bilder gezeigt, aus den 60er Jahren, wo eigentlich schon sehr vieles der späteren Arbeiten angekündigt ist. Einerseits eben diese Räume und andererseits diese rizomatischen Figuren, die aber dann nach und nach verschwunden sind. Können Sie vielleicht auf diese 60er-Jahre-Bilder, auf dieses Verschwinden der Figur genauer eingehen?

H.P.R: In meiner Akademiezeit war ich eigentlich ein reiner Figurenmaler. Genauer gesagt, waren es nackte Frauen, die mich interessierten. Bei Emil Schumacher brachte ich diese Figuren dann in einen Bildrhythmus. Sie verwandelten sich in eigenartige rosarote Pflanzenwesen. Ein dicker Stamm als Körper und viele Tentakeln, mit denen sie die Umgebung abtasteten. ...sciencefictionhaftes Zeug!... Ich nannte sie DINGER. In der Akademiezeit waren sie mit anderen Naturformen, wie Bäumen und Wiesen, zusammen auf den Bildern. Danach begannen um sie herum alle möglichen architektonischen Versatzstücke zu wachsen: Glasdächer, Pfeiler, Gänge, Wasserbecken und vor allem der Quadratraster in Form von Fliesen. Ich glaube, daß das so etwas war, wie wenn man sprechen lernt. Damals bildeten sich wohl die einzelnen Bildpartikel heraus, die man mit Worten oder Begriffen vergleichen konnte. Mit ihnen konnte ich nicht nur Sätze bilden, sondern auch etwas aussagen. Ich habe bemerkt, daß viele der neueren Bilder, von denen ich bis jetzt dachte, daß sie ganz neu und überraschend seien, mit fast den gleichen Begriffen oder den gleichen architektonischen Versatzstücken arbeiten, wie die Bilder von vor etwa dreißig Jahren. Auf jeden Fall wurden die DINGER in dem Maße blasser und kleiner, in dem der Anteil der architektonischen Teile größer wurde. Als sich der architektonische Teil meine Bildsprache konkretisiert hatte, waren sie, von mir unbemerkt, verschwunden. Trotzdem glaube ich, daß sich seit dem ersten leeren Raum (1969) das Wesen meiner Bilder, obwohl ich beinahe unveränderte Bausteine benutze, deutlich gewandelt hat. Aber man kann ja auch mit denselben Worten sehr unterschiedliche Sätze bilden.

H-U O: Wo oder wie beginnen Ihre Bilder?

H.P.R: Ein Bild ist ja erst einmal ein Phänomen, ein Schemen, eine Sehnsucht. In dem Moment, wo sich das Bild verfestigt, wird das Bild zwar schon so, wie das Bild eben wird, aber ich kann mir überhaupt nicht mehr vorstellen, ob es genau dieses geworden ist, das ich am Anfang wahrscheinlich gewollt habe. Es ist ja das Wesen der Sehnsucht, daß in dem Moment, wo ich sie in den Griff kriege,

sie keine mehr ist. Sie ist dann auch kein Phänomen mehr, sondern Realität und damit ist das Bild als Bild da. Offensichtlich war es bei mir von Anfang an so ein Hin- und Herhuschen zwischen Schein und Sein, Geistigkeit und Körperlichkeit. Zwischen Sehnsucht und Erfüllung... Dazu fällt mir noch etwas eigenartiges ein: Wenn ich einen grandiosen Sonnenuntergang sehe, so ist dies für mich ein apotheotisches Schauspiel, das mich tief bewegt. Kaum beginne ich aber, mich seelisch so richtig darauf einzulassen, schleicht sich bei mir so ein Gefühl der Unsicherheit ein. Eine gewisse Entzugserscheinung und eine leichte Enttäuschung biegen um die Ecke. Mir wird bewußt, daß dieses Glück nur kurz sein wird und bald das wirkliche Erleben, die direkte Anschauung einer verblassenden Erinnerung weichen wird. Dies verdirbt mir allen ernstes den aktuellen Genuß. Ich hätte gerne die Fähigkeit, den Sonnenuntergang für mich zu materialisieren, wie ein Stück Butter, also eine Art Sonnenuntergangsbutter. Diese könnte ich mir dann später anstelle der immateriellen Erinnerung ganz real aufs Brot schmieren. Etwas ähnliches wird in dem Song: „Catch a falling star and put it in your pocket, save it for a rainy day...“ erzählt. Auch hier hat man dann die Taschen voller Sternschnuppen und kann diese bei passender Gelegenheit, trotz miesesten Wetter, fliegen lassen, wenn sie für sein Glück nötig sind.

H-U O: Können Sie diese Butteranalogie, diese Materialisierung des Immateriellen, weiter ausführen? Mir fällt in diesem Zusammenhang immer wieder auf, wenn ich einen Yves Klein im Museum sehe, daß er erstaunlich „frisch“ aussieht...

H.P.R: Ultramarin dunkel ist ganz klar die beste Butter, die ich mir vorstellen kann. Es ist für mich das habhafteste, pulsierendste Blau, das ich je in den Fingern hatte. Es ist aufregend und beruhigend. Es leuchtet erstaunlicherweise auch in der Dunkelheit. Vor allem hat es die Fähigkeit, Geistiges in Materie umzuwandeln. Somit ist dieses Blau offensichtlich wirklich meine persönliche blaue Sonnenuntergangsbutter. Vielleicht ist dies ja einer der Gründe, weshalb ich überhaupt male, denn wenn ich anstatt des realen Sonnenuntergangs ein Bild von Caspar David Friedrich mit einem gemalten Sonnenuntergang hätte, so gäbe es keine Probleme. Das Bild würde nicht in absehbarer Zeit verblassen. Der reale Sonnenuntergang müßte sich sogar ganz schön anstrengen, um mit dem gemalten mitzuhalten. Also ich denke, daß Bilder das einzig dauerhafte in meinem Leben sind. Sie sind meine Butter. Als echter Romantiker könnte ich sogar sagen, Bilder können Sternschnuppen des Glücks sein. Vor allem die Phänomene, die ich in meinen Bildern zu materialisieren versuche, wie Licht, Raum, Struktur, Farbe, Form und vor allem Schönheit (ich will ja nicht nur gute, sondern auch schöne Bilder malen), können nur in Bildern dauerhaft realisiert werden. Daß dies wirklich meine Phänomene sind, habe ich übrigens dadurch herausbekommen, daß ich am Ende meiner Akademiezeit alle die Maler aus mir herausgemalt habe, die meine Entwicklung dadurch hätten blockieren können, daß ich selbst gerne so gemalt hätte, wie sie. Dies waren Pollock, Tapies, Hockney, Antes, aber vor allem Emil Schuhmacher, dessen Fähigkeit, Geistiges auf dem Bild unmittelbar zu Materie werden zu lassen, ich bis heute tief bewundere. Ich malte solange Bilder im jeweiligen Stil, bis ich begriffen hatte, daß ich es eben nicht konnte.

H-U O: Gab es da noch andere Heroen neben den genannten Künstlern, die Sie nachgemalt haben, aus der Kunstgeschichte...

H.P.R: Ja, gibt es, aber ich habe sie nicht alle nachgemalt! Es gibt anscheinend drei Arten der Auseinandersetzung, die nacheinander erfolgt sind: Kopieren, um mir Substanz anzueignen. Imitieren, um den Kopf frei zu bekommen, und als drittes gibt es eine große Gruppe von Malern, die ich eher platonisch liebe, die also eher um die Ecke herum in meine Malerei eingeflossen sind. Dazu gehören z.B. die Manieristen, Bronzino, Pontormo, Beccafumi, die Donauschule, Altdorfer, Huber, dann de La Tour, Vermeer, Runge, Friedrich, Ingres und überhaupt das ganze 19. Jahrhundert. Aber genauso fassungslos, wie vor den Bildern dieser Maler, stehe ich vor einem Malewitsch, weil ich mir bis heute das Phänomen nicht erklären kann, wie man einfach mit einem komischen Quadrat die ganze Welt (fast) aus den Angeln heben kann. Es ist für mich auch ein Phänomen, daß z.B. bei Mondrian schon der Rand einer Form, genauso bedeutungsvoll und vor allem ein körperlicher Genuß sein kann, wie das ganze Bild. Es ist ein elektrisierendes Erlebnis, sich bei ihm den Anstoß einer gelben Fläche an eine schwarze Fuge anzusehen. Was heißt ansehen?!, einzuverleiben!... Aber Sie sehen, ich schwimme irgendwie nur rum. Ich kriege immer nur Fetzen zu fassen... also wirklich: „Seltsam im Nebel zu wandern...“ (Hesse). Ich denke eigentlich immer den Menschen im Visier zu haben, male aber eigentlich nur, was ihn umgibt, oder umgeben könnte.

H-U O: Ihre Bilder scheinen illusionistisch zu sein, dann wieder ins fast rein Abstrakte zu gehen, natürlich auch da immer mit illusionistischen Elementen. Über allem steht aber immer diese latente oder manifeste Schwimmbadidee. Sie haben das vorher erklärt...

H.P.R: Also, den Vorgang, wie sich die besondere Prägung einer Person langsam in deren Bilder schleicht und sich dort, ohne daß sie es merkt, breit macht, stelle ich mir ungefähr so vor: Mein Leben als Mensch und als Maler ist jeweils ein Strom. Der Strom des Malers setzt später ein und muß daher die Entwicklungsstufen Kindheit und Jugend etwas schneller durchlaufen, um irgendwann mit meinem Lebensstrom als normaler Mensch erst parallel und dann vielleicht sogar vereint zu fließen. Dann gibt es noch den Strom der Welt, der Zeit in der ich lebe. In ihm sind die Angebote, die Möglichkeiten vorhanden, die ich unter anderem für meine Malerei nutzen kann. Wenn ich seelisch absolut souverän wäre, könnte ich mich locker hinsetzen und mir Angebote für meine Malerei aus dem Fluß der Welt angeln. Nehmen wir aber an, ich wäre durch meine Polio-Erkrankung und dem, als Therapie daran anschließenden, extrem häufigen Aufenthalt in Schwimmbädern – seelisch gesehen – geschädigt worden und hätte quasi ein Bein verloren, so daß meine Seele unsicher stehen würde und im Strom der Welt käme eine Krücke in Form eines (Sicherheit versprechenden) Quadratrasters vorbeigeschwommen, also eine Art von Seelen-Krücke... wenn mein Unterbewußtsein jetzt nicht saublöde ist, wird es sich die Krücke, von mir, dem Maler, angeln lassen und meiner Seele, als Ausgleich für das verloren gegangene Bein anbieten und für immer schenken. Malerei kann Wunden heilen und für vieles entschädigen.

Die Brücke könnte man natürlich auch anders schlagen: Was wie eine Fliese aussieht, ist ja auch eine Struktur, ein Raster, ein Ordnungssystem. Es ist sicher nur eine von vielen Methoden, die Welt in den Griff zu bekommen. Für mich scheint es jedoch die wichtigste zu sein.

Ich bin einerseits ein unglaublicher Chaot, komme aber mit den Folgen meiner Chaotik nicht besonders gut zurecht. Die Bilder sind im Grunde nicht mehr und nicht weniger als der biblische Satz: „Und er brachte Ordnung in das Chaos“. Das hört sich zwar ein bißchen göttlich an, aber leider lauert auf der Gegenseite Sisyphus. Dies ist wieder einer dieser Dualismen, bei denen ich mich fühle, wie eine Billardkugel zwischen den Banden. Einerseits, der Satz, der Gottes erste Tat bei der Erschaffung der Welt beschreibt, andererseits muß ich offensichtlich, wie Sisyphus, diese Raster- und Strukturen-Orgie immer und immer wieder von neuem beginnen, um mich dieser Welt zu versichern. Da sich die Vorgänge in den beiden Welten, in der einen, in der ich lebe und in der anderen, in der ich male, so ähnlich sind, müssen dies meine Bilder offensichtlich auch sein. Sie müssen die Illusion, die virtuelle Realität einer Welt erzeugen, die der Welt in der ich, aber auch der Betrachter meiner Bilder lebt, erstaunlich ähnelt.

Die normale Welt, die gibt es halt schon, die ist da. Also male ich mir eine neue, wo ich der kleine Gott bin, ohne den es nichts gibt und nichts entsteht. Also eine neue Gegen- oder Überwirklichkeit. Wenn der Begriff Surrealismus nicht so blöde besetzt wäre, dann könnte ich wirklich sagen, ich wäre Surrealist. Also ein Mann, der Überwirklichkeiten neu erfindet.

H-U O: Bei den Aquarellen habe ich vorher die Frage gestellt (man kann dies natürlich auch bei den Bildern tun), inwiefern es Sie interessieren würde, daß diese imaginären Räume eventuell gebaut werden könnten. Sind das Modelle, die möglicherweise in der Zukunft gebaut werden sollen? Sind es nichtrealisierbare Modelle, die deshalb gemalt werden, weil sie nicht realisierbar sind? Oder sind es bewußt imaginäre Modelle, die ihre eigene Wirklichkeit haben, völlig unabhängig von einer Realisierungsmöglichkeit oder nicht?

H.P.R: Modelle sind es im Grunde genommen schon. Also modellhafte Räume, aber nicht in dem Sinne, daß ich jemals daran gedacht hätte sie zu bauen. Da würde ja die Realität des Baues das Modellhafte zerstören. Modell bedeutet ja auch immer Vision, Vorschlag, Zukunft. Die Realisierung in einem Gebäude wäre ein nicht mehr variierbares Faktum, festgelegt, bestenfalls Gegenwart, sehr schnell Vergangenheit... Mauer und Raumteiler wären dann wirklich da. Mich interessiert aber mehr das Prinzip des Raumteilers, das Prinzip der Mauer und das Prinzip des Raumes. Ich könnte natürlich auch anstatt Prinzip das Wort Begriff benutzen. Ich erzeuge ja mit meinen Mauern und Räumen im Gehirn des Betrachters nicht nur ein Bild einer Mauer oder eines Raumes, das er problemlos in die Vielzahl von Bildern einreihen kann, die er von realen Räumen schon in seinem Kopf hat, sondern einen ganzen Wust von Gefühlen, die bestimmte Konstellationen von Mauern und Raum in ihrem Schlepptau haben. Ganz wie in dem Gedicht von Benn: „Ein Wort, ein Satz: aus Chiffren steigen, erkanntes Leben, jäher Sinn...“, geht es ja vor allem darum, was die Summe der Einzelheiten evoziert. Ein Lichtschacht, eine Überstrahlung, ein Pfeiler, eine Pfeilerreihe sind also meine Worte, meine Begriffe. Ihre Komposition, ihr Zusammenspiel ergibt die Raumkonstellation. Dies wäre dann ein Satz.

Dieser Satz ergibt zusammen mit anderen Sätzen aus Farbe, Duktus und Materie eine Aussage und somit den Sinn des Bildes.

H-U O: Es gibt diesen Satz von Jean Paulhan: „Alles ist gesagt worden, aber die Worte ändern ihre Bedeutung und die Bedeutungen ändern die Worte.“

H.P.R: Wir kommen permanent auf Sachen, über die wir uns jeweils wirklich stundenlang unterhalten könnten. Die Idee der Veränderung im Gleichen fasziniert mich schon länger, da ich im Grunde, genaugenommen, eigentlich immer das Gleiche mache...

H-U O: Repetition und Differenz...

H.P.R:... Und ich trotzdem das Gefühl habe, daß ich mich permanent verändere. Es ist wohl eine Frage der Optik. Von weiter weg, in der Totalen, sieht alles gleich aus. Von nahem besehen, gar unter dem Mikroskop, ist das vermeintlich Eintönige eventuell eine sehr bunte und vielfältige Welt für sich. Diese Überlegungen spielen ja übrigens auch in der Chaostheorie eine Rolle.

H-U O: Gut, ich hatte eine Frage, wo wir abgeschweift waren, und zwar im Zusammenhang mit dieser Idee des imaginären Raumes. Es sind doch auch imaginäre Räume, auch wenn es Modelle sind, ist es doch trotzdem Malerei. Ich meine, man könnte auch Piranesi evozieren, man könnte auch an Escher denken, die beide ebenfalls imaginäre Räume entstehen lassen. Escher ist ja grafisch geprägt und bei Ihnen geht es ja ebenfalls um grafische Räume. Es geht aber auch um Materialität, um eine physische, eine haptische Präsenz. Diese Bilder sind ja auch in diesem Sinne Bildkörper, Bildobjekte. Ob Sie vielleicht darauf eingehen könnten, auf die Materialität?

H.P.R: Ich bin froh, daß Sie mich das fragen. Bis jetzt sah es ja wirklich so aus, als ob mich nur die körperlose Illusion, nur das Virtuelle interessieren würde. Dies stimmt insofern, als für mich die meisten real existierenden Mauern recht banal sind. Die Materialität einer gemalten Mauer interessiert mich dagegen im höchsten Maße. Es klingt paradox, aber die räumlich – körperliche Präsenz meiner Bilder muß deshalb besonders groß sein, weil ich mit scheinräumlichen Mitteln arbeite. Nur so kann nachher eine opulente, körperhafte, geradezu greifbare Illusion entstehen. Sie muß dem Bild, das die Realität selbst erzeugt, weit überlegen sein. Die Illusion, die ich will, hat also einen größeren Realitätsgrad, als die Realität selbst. Dies geht aber nur über die Materialität des Bildes, der Form und der Dicke des Bildträgers, der Farbe und vor allem der Art der Malerei. Mit diesem Bein stehe ich also wieder bei den Konkreten, Seriellen, Konstruktiven oder wie man die oder das immer nennen will. Mir geht es wirklich nicht um den kleinen Zaubertrick im manieristischen Sinne. Die Illusion ist für mich nur das Vehikel zur echten Substanz.

H-U O: Der Begriff des Virtuellen ist ja nun oft gefallen. Aber es gibt ja oftmals das falsche Gegensatzpaar: Real und Virtuell. Paul Virilio und Pierre Levy haben immer wieder darauf hingewiesen, daß das richtige Gegensatzpaar ja Virtuell und Aktuell ist. Das Virtuelle ist ein Potential, und das Aktuelle eine mögliche Aktualisierung dieses virtuellen Potentials, immer von unzähligen anderen Möglichkeiten umgeben. Gilles Deleuze spricht in einem seiner letzten Texte vom „virtuellen Nebel“ einer Aktualisierung. Diese Aktualisierung ist immer ein „virtueller Nebel“ aller möglichen anderen Realisierungen...

H.P.R: Na, selbst wenn ich meine Worte etwas unscharf benutzt habe, liege ich mit meinen Metaphern Nebel, Strom, Fluß ja gar nicht so daneben. Diese Gedanken sind mir zwar nicht neu, aber ich habe sie bis vor kurzem nicht auf meine Malerei bezogen. Jedes einzelne Bild war für mich das Ziel meiner Arbeit. So eine Art persönlicher Mount Everest. Wie ich da hoch gekommen bin, war zweitrangig. Ausgestellt wurde immer der Gipfel, nie der Weg. Seit ich mich in jüngster Zeit mit Leni Hoffmann, Barbara Steiner oder jetzt mit Ihnen über solche Fragen unterhalte, sehe ich den ganzen Vorgang dann doch deutlich differenzierter. Am Weg und an den Vorarbeiten, die bei mir ja ganze Ordner füllen, wird oft viel deutlicher, als an der fertigen Arbeit, daß neben der Zentralperspektive, auch davon unabhängige Strategien, Zahlensysteme, sowie die reine Malerei eine große Rolle spielen.

H-U O: Würden Sie sich als Konstruktivist bezeichnen?

H.P.R.:... Klar!... Nachdem ich mir alles zusammenkonstruiere, bin ich natürlich auch Konstruktivist, aber zum echten Konstruktivisten gehört auch irgendwo ein gewisses Maß an Purismus. Den habe ich zwar in gewissem Ausmaß auch, da aber Purismus immer in der Gefahr schwebt, zur Dogmatik zu verkommen und ich wiederum nichts mehr hasse als Dogmatiker und Missionare, kann ich folglich nie ein echter Purist sein und auch kein echter Konstruktivist. Mir kommt immer die Lust an der Üppigkeit in die Quere. Ich liebe Stringenz und Konsequenz, aber manches mal sind sie mir beide auch scheißegal. Ich liebe es, Systeme aufzustellen, an die ich mich auch eisern halte, jedoch nur solange, bis ich sie wieder über den Haufen schmeiße.

H-U O: Spielregeln?

H.P.R.: Ja, Spielregeln! Wobei eigentlich nicht ich diese über den Haufen werfe, sondern das Bild selbst. Es sagt: „Hör mal Junge, das stimmt nicht mehr für mich! Du mußt jetzt einfach neue Regeln für mich aufstellen“. Als guter Maler muß man dann auf sein Bild hören... Ich finde die reine Idee, die reine Zahl faszinierend, aber sie ist nicht alles für mich. Ich bekomme bei einer Winkelverschiebung um 3 Grad eben einfach keinen Orgasmus! Als ich vor einigen Jahren meine scheinräumlichen Würfelprojektionen entwickelt habe, ging es schon auch um die unterschiedlichen Folgen von Drehbewegungen und Winkelverschiebungen. Ich hatte errechnet, daß es 486 deutlich unterscheidbare Versionen geben mußte. Ich wollte eigentlich alle malen. Nach etwa 80 Versionen habe ich aufgehört. Ich hätte vor mir selbst eine Gänsehaut bekommen, wenn ich, im Dienste der puren Idee, alle geschafft hätte. Insofern bin ich vielleicht ein barocker Konstruktivist.

H-U O: Zu all Ihren Bildern gibt es Partituren, wo ganz präzise aufgezeichnet ist, nicht nur was wohin kommt in das Bild, und nicht nur der lineare Bildaufbau, sondern auch eine Art von chromatischem Plan, wo die Farben genau ausgemessen und definiert sind. Sie haben auch erwähnt, daß in dem Moment, wo das Bild quasi konstruiert ist, Sie nur noch der Erfüllungsgehilfe des Bildes sind. Es sind also sozusagen zwei Prozesse. Der Begriff Partitur ist ja auch in der Musik, eigentlich vor allem in der Musik bekannt. Die Partitur kann aber verschieden aufgeführt werden, sie kann vom Komponisten selber aufgeführt werden, es können aber auch andere sein, die an seine Stelle treten. In der Malerei gab es immer wieder diese Idee der Malerei-Werkstätte von Rubens bis Warhol, wo es die „Factory“ war, aber Sie haben Ihre Bilder ja doch immer selbst gemalt...

H.P.R.: ...ja, ich fand die Idee faszinierend, wie Moholy Nagy durchs Telefon von Paris aus etwas in Deutschland hat machen lassen...

H-U O: ...ja, oder Duchamps aus Argentinien die Anleitung zum „ready made malheureux“ an seine Schwester telegrafierte.

H.P.R.: Nach meinen beiden Ausstellungen in Nürnberg und Düsseldorf bin ich in dieser Hinsicht weiter als vorher. Früher konnte ich niemand in meinem Atelier ertragen, während ich gearbeitet habe. Die besagten Ausstellungen waren aber so gigantisch geplant, daß ich sie alleine nie hätte bewältigen können.

Die ultramarine Farbe hat ebenfalls eine Änderung in meiner Haltung erzwungen. Da sie beim Malvorgang durchgängig blauschwarz, d.h. gleichmäßig dunkel ist und ihre endgültigen Töne, wie ein Polaroidfoto, erst nach einiger Zeit entwickelt, bin ich gezwungen, das ganze Bild vorher im Kopf zu digitalisieren, d.h. alle Farbtöne in Zahlen zu übersetzen. Da damit die Entscheidung über das Bild zum größten Teil schon getroffen ist, könnte ich inzwischen das meiste, bis auf den Malvorgang, an Mitarbeiter übertragen. Bei dieser Art von Malerei könnte man mich wirklich als meinen eigenen Erfüllungsgehilfen bezeichnen. Außerdem sehe ich ja sowieso nicht, was ich male. Mit dieser Art von Farben ist Malen eigentlich der reinste Blindflug. Es ist hier also vielleicht wirklich eigenartig anzunehmen, daß die Aura alleine durch die Fingerkuppen des Meisters auf die Leinwand übertragen wird.

H-U O: Besonders paradox bei Yves Klein, weil es ja wirklich um eine Readymade-Malerei ging, die dann wiederum mit dem Sakralen des Originals versehen wurde.

H.P.R.: Genau! Also, meine Farbstufe 17 entspricht ziemlich genau seiner Farbe (IKB). Sie ist mit dem Pinsel fast nicht zu vermahlen, so daß sie von Yves Klein ja auch aufgespritzt wurde und da ist es ja nun wirklich scheißegal wer das macht. Auch bei meinen derzeitigen ultramarinen Bildern dürfte der originäre Wert, das Eigenartige sicher mehr in der Partitur liegen, als darin, wie das Ding dann

realisiert wird. Andererseits, irgendeinen Verhunzer kann ich nicht dran lassen, einen, der den Pinsel nicht richtig halten kann! Aber jemand der handwerklich gut ist, der wird sicher nicht viel schlechter sein als ich. Trotzdem, ...der Helfer wird mit Sicherheit nicht so souverän sein können wie ich selbst. Seine Unsicherheit könnte sich in zu großer Perfektion, oder Glätte im Bild niederschlagen. Er fürchtet sich, Fehler zu machen und er wird die Partitur nicht verlassen, selbst wenn es für das Bild notwendig wäre. Ein ähnliches Argument gilt übrigens für den Computer als Helfer. Er ist deshalb für mich ungeeignet, weil er überhaupt keine Fehler macht. Ich dagegen bin ein wandelndes Fehlerminimierungsprogramm. Ich mache nur Fehler, entscheide aber sofort, ob dieser korrigiert werden muß, oder eben nicht!

H-U O: Die Bildgröße ist oft im menschlichen Maß, auch wenn Ihre Räume, ich meine die bildimmanenten Räume oftmals extreme Ausnahmemaße annehmen.

H.P.R: Die Figur als direkter Maßstabsgeber ist ja schon lange aus meinen Bildräumen verschwunden. Das ist auch gut so, denn meine Räume sollen nicht von dieser Welt sein, folglich: maßstabslos. Andererseits sind in den meisten Bildern noch zwei Dinge vorhanden, die als Vergleichsmaßstab dienen könnten. Der Fliesenraster und der Fluchtpunkt. Je kleiner der Raster und je tiefer der Fluchtpunkt, um so größer erscheint der Raum. In den ultramarinen Bildobjekten hat sich das geändert. Ihre Scheinräumlichkeit verweist auf sich selbst. Sie erscheint nicht größer als das Bild selbst. Vielleicht haben deshalb die meisten neueren Arbeiten eine solch große Dimension. Es sind, trotz Illusion, konkrete Bilder, da das gesamte Bild, mit allen seinen Ingredienzien, nur auf sich selbst verweist.

H-U O: Also auch in diesen Partituren, auch in den Zahlen?

H.P.R: Zahlenbezüge, Zahlensysteme... nicht hochmathematisch (dafür fehlt mir das Fachwissen), aber irgendwie lustvoll, spielerisch. Da ich meine Rastersysteme auf den Millimeter durchrechnen muß, entstehen teilweise aus der Zeichnung heraus Zahlen wie 11,83 cm für die Breite eines Pfeilers und 24,17 für den Zwischenraum. Das geht natürlich nicht! Ich biege dann die Bildrealität so lange hin, bis der Zwischenraum 24 cm und der Pfeiler 12 cm breit ist. Wichtige Teile im Bild dürfen keine krummen Zahlen als Maße haben, selbst wenn das alles nachher unbemerkt bleibt.

H-U O: Es gibt ein von Ihnen gebautes Schwimmbad...

H.P.R: ...also das habe ich nicht gebaut, sondern nur in einen bereits vorhandenen Raum hinein konzipiert. Meine Raumentwürfe sind zwar sehr schön, haben aber noch nicht dazu geführt, daß ich auch den realen Raum, in den hinein ich meine Inszenierung verwirkliche, selbst entwerfen konnte.

H-U O: Eine Überlagerung.

H.P.R: Ja, eine Überlagerung... Die Räume waren nämlich nicht besonders interessant. Ich mußte mich ganz schön anstrengen, daraus jeweils meinen Raum werden zu lassen. Es wäre sicher reizvoll einen Raum ohne fremde Vorgaben so zu bauen, wie ein Bild gemalt wird. Damit aber die Wirklichkeit mit der Vision mithalten könnte, müßte der Bau schon ganz schön unwirkliche Dimensionen annehmen. Das Pantheon... da würde es schon interessant werden... Durch ein Filmprojekt über meine Arbeit hatte ich einmal das große Glück, das Pantheon eine Stunde für mich alleine zu haben. Mitten im Sommer! Hunderte von Touristen wartend draußen und ich und das Pantheon, wir beide ganz allein! Also das könnte ich schon zu meinem idealen Kunst-Raum erklären.

H-U O: Alighiero Boetti hatte ja sein Atelier in unmittelbarer Nähe des Pantheons. Die Serialität, die Repetition...

H.P.R: Genau das ist neben der Größe der Grund warum ich das Pantheon adoptieren könnte! Es wimmelt dort geradezu von Strukturen, Prinzipien und Begriffen, die ich in meinen Bildräumen ebenfalls verwende. Wenn ich da nur an die vorgelagerten Säulenhalle denke, oder die sphärische Kassettendecke, die reinste Rasterorgie...

H-U O: Könnten Sie an dieser Stelle noch von diesem Wettbewerbsprojekt erzählen, für dieses öffentliche Gebäude, das nicht gebaut wurde.

H.P.R: Es ist eine meiner Lieblingsideen, im freien Bereich Objekte, große Architekturen zu bauen, die für sich alleine noch nicht fertig sind. Der Gegenpart oder der zweite Teil der Arbeit wären Pflanzen, die mit der Zeit in die ihnen zugeordnete Rolle hineinwachsen würden. Eine sich selbst entwickelnde Zeit-Kunst-Natur-Architektur. Das Objekt wäre frühestens in fünf bis zehn Jahren fertig, oder eigentlich nie, da es sich ja permanent weiterentwickeln würde. Die Symbiose von exakter menschlicher Planung und amorphem natürlichem Wachstum könnte auch zur teilweisen Zerstörung des Bauwerks durch die Pflanzen führen. Am Ende stünde dann die barocke Idee von der schönen Ruine. Die reine Geometrie der gefliesten Pfeiler geht zusammen mit dem chaotischen Wuchern und Schlingen der Glyzinie. Deren flirrende, blaßlila Blüten ergeben einen wunderbaren Klang mit dem glatten, glänzenden Blau der Fliesen,... Konstruktive Romantik, amorphe Rechtwinkligkeit... Amorphes Wachsen ist von strukturellem Wachsen nicht weit weg. Mondrian hat mit Bäumen angefangen und kam darüber zu seinen Quadraten und Rechtecken. Ich weiß nicht, ob seine späten Blumen-Postkarten-Aquarelle nur aus der Not heraus entstanden sind, oder nicht doch auch ein wenig aus einer Sehnsucht, zu den eigenen Anfängen zurückzukehren. Ich finde es wichtig, daß die Linien der Rasterfugen von weitem exakt aussehen und von nahem wackeln wie ein Kuhschwanz. Dies ist für die Substanz, das Wesen der Bilder wichtig, ist aber trotzdem nicht ihr einziges Thema. In der Landschaft aber, könnte ich mir schon vorstellen, daß die scharfe Kante eines Pfeilers, der exakte Fliesenraster als Gegensatz zur schlängelnden Linie einer Glyzinie zum Thema meiner Arbeit werden könnte.

H-U O: Eine andere Arbeit im Raum sind diese Würfel aus Styrodur, wo eine Zwischenwelt entsteht, ein Raum zwischen 2D und 3D.

H.P.R: Das Springen zwischen 2D und 3D ist zwar bei mir ein durchgängiges Thema, aber über die neuen Variationen, die durch die fliegenden Würfel in meine Arbeit gekommen sind, bin ich selbst überrascht. Die einzelnen Würfel können sowohl Farbfleck als auch Illusionserzeuger sein. Schein und Sein purzeln ziemlich durcheinander. Bei ihnen hat sich meine eher statische Bildwelt aufgelöst. Sie können als Einzelkämpfer aber auch als ganze Armee auftreten. Sie nehmen vielfältige Beziehung untereinander auf und beeinflussen nachhaltig die Wand, auf der sie hängen. Sie lösen die Präsenz der Wand auf und bilden ein eigenes von der realen Wand unabhängiges Raumsystem. Aber, letztendlich, stecke ich hier noch mitten in den Anfängen und kann nur beschreiben und nicht analysieren... Ich bin erfreut, daß scheinräumlichen Würfelprojektionen offen sind, daß ich mit ihnen keine festen Bildgrenzen mehr habe. Der Fluß der Zeit ist durch sie real in meine Arbeit gekommen. Ich kann anfangen und aufhören, wann und wo ich will, habe mit ihnen keine festen Grenzen mehr und bin nicht mehr in einem rechtwinklig abgeschiedenen – wenn auch manches mal apothetischen – Bildraum gefangen. Aber, wie gesagt, ich schwimme hier noch im Strom der Entwicklung.