

Von Illumination und Illusion. Überlegungen zur Malerei von Lars Reiffers.

Malerei erscheint in einem Zeitalter wachsender Geschwindigkeit, als im Prozess der Entstehung langsames Medium, geradezu anachronistisch und obsolet. So attestiert der Medientheoretiker Paul Virilio der Gegenwart bereits 1990 einen „rasenden Stillstand“ und meint damit eine technologisch herbeigeführte, irrwitzige Beschleunigung unserer Zivilisation, die letztlich zu deren Untergang führen werde.¹ So kulturpessimistisch muss man die Postmoderne nicht sehen, zumal sie sich seit den 1990ern langsam aber sicher in eine postdigitale Ära transformiert. Und dennoch benennt Virilio einen essentiellen Aspekt, der als metamalerische Fragestellung auch der Malerei von Lars Reiffers eingeschrieben ist: Es geht um den Wandel von Sehen und Wahrnehmen. Eine „Industrialisierung des Sehens“ durch den zunehmenden Konsum von „realzeitlichen radio-elektrischen Aufnahmen“ diagnostiziert Virilio. Denn ohne Zweifel beeinflusst die digitale Rezeption der analogen Wirklichkeit sowohl das Sehen, als auch unsere Wahrnehmung der Welt nachhaltig. Wie sehen wir die Welt und wie gemalte Bilder? Welche Werte sind dem Bild implizit, die dafür Sorge tragen, dass die Malerei trotz der digitalen Bilderflut bis heute nichts von ihrer Vitalität einbüßt, in den letzten Jahren zeitgenössische künstlerische Positionen sogar zunehmend in großen Museumsausstellungen zelebriert werden?²

Lars Reiffers bietet in seinen Bildern mögliche Antworten auf diese Fragen. Seine großformatigen Ölgemälde vereinen malerische Virtuosität mit metamalerischen Überlegungen. Diese offenbaren sich demjenigen Betrachter, der sich genügend Zeit nimmt, um zur Essenz der Bilder durchzudringen: zur Farbe und zur Wahrnehmungspsychologie, die das eigentliche Thema der Arbeiten von Lars Reiffers sind. Dies mag im ersten Moment irritieren und darüber hinaus banalisierend klingen, scheinen die Gemälde, flüchtig betrachtet, zunächst dem Realismus verpflichtet. Vor allem die Serie der „Spaces“ beeindruckt vordergründig mit minutiös ausgeführten Museumsräumen. In „Versailles“ (2015) präsentiert sich eine Raumflucht von immenser Tiefe, deren Wände über und über mit großformatigen Gemälden gespickt sind. Über dem spiegelblanken Parkett wölbt sich ein mit Stuck-Ornamenten verziertes, halbrundes Deckengewölbe, dessen Mittelachse aus gläsernen Quadraten besteht. Die Erhabenheit des prunkvollen Raumes wird durch die Abwesenheit von Besuchern noch gesteigert, dem vor Details nahezu überbordenden Bildraum liegt eine latente Spannung zugrunde. Je länger der Blick auf dem Gemälde verharret, umso mehr wächst das Bewusstsein einer unterschwelligen Irritation. Erst im konkreten Abgleich mit der Wirklichkeit, mit den Orten, von denen die Gemälde inspiriert sind, lässt sich die enigmatische Wirkung der Bilder lokalisieren: sie basiert auf den komplett veränderten Farbwerten, die sich nicht mit unserer Erfahrung des Realraumes in Übereinstimmung bringen lassen. Selbst, wenn wir noch nie in Versailles waren, begreift das wissende Sehen, dass hier eine Veränderung vorliegt, dass Wirklichkeit und Wahrnehmung zweierlei sind. Der Künstler verändert die Illumination, also die Lichtsetzung dergestalt, dass

¹ Vgl. Paul Virilio, *Rasender Stillstand*, München 1992.

² Überblicksausstellungen zeitgenössischer Malerei finden sich in deutschen Museen seit Beginn des Jahrtausends vermehrt. So u.a. *deutsche malerei zweitausenddreißig* (2003), *Painting Forever!* (2013), *Painting 2.0* (2015) oder *Jetzt! Junge Malerei in Deutschland* (2020).

ein neuer, anderer Eindruck entsteht. Und nicht nur das: auch die Illusion beginnt sukzessive zu bröckeln. Denn mit jedem Schritt, wenn wir uns dem Bild annähern, zerfällt die optische Illusion des scheinbaren Fotorealismus. Das Bild stellt sich als „reine“ Malerei heraus, als Farbe auf Leinwand, die in Nahaussicht nichts als Abstraktion ist. Wissen und Sehen driften auseinander, der von John Ruskin schon im 19. Jahrhundert eingeforderte „unschuldige Blick“, der unvoreingenommen sieht, erweist sich einmal mehr als Herausforderung. So stellt der Kunsthistoriker Ernst Gombrich fest, dass „die Unterscheidung zwischen dem, was wir tatsächlich sehen, und dem, was wir nur vernunftmäßig erschließen, [...] an sich so alt [ist] wie die Beschäftigung mit den Problemen der Wahrnehmung überhaupt. Schon Plinius hat im klassischen Altertum die Sachlage in die Worte zusammengefasst: ‚Unser Geist ist das wahre Organ des Sehens und Beobachtens. Die Augen haben dabei nur die Funktion eines Gefäßes, welches die sichtbaren Teile der Bewusstseinsinhalte auffängt und weiterleitet‘.“³ In Überlagerung mit dem Motiv des musealen Raumes, welchen die Werkreihe der „Spaces“ zeigt, entsteht so ein mehrschichtiges, selbstreflexives Konstrukt des Nachdenkens über Wahrnehmung. Denn insgesamt drei Welten prallen hier aufeinander: der historische Raum des Museums als Ort, aus dem sich unsere kulturelle Identität speist und der in den dort gezeigten Artefakten präsent ist, die Wirklichkeit der Betrachter bzw. absenten Besucher des Museums im Bild und unsere eigene Wirklichkeit in dem Moment, in welchem wir das Bild betrachten bzw. die Museumsbesucher beim Betrachten der Bilder betrachten. Der scheinbare Fotorealismus des Bildes entpuppt sich als Lockmittel, um uns ins Bild zu holen und uns dort auf überraschende Weise mit der eigenen Wahrnehmung zu konfrontieren.

Erstaunliche Entdeckungen bietet auch die Serie der „Landscapes“. In diesen nimmt Lars Reiffers uns mit in den Außenraum, in Welten, deren Farbbrillanz aus dem vollen Potential malerischen Könnens schöpfen. Doch weniger als um die Unterwasserwelten, die wogende Meeresbrandung oder die Küstenlandschaften geht es auch hier um die gemalte Oberfläche, um die Farbe selbst. Wie in den „Spaces“, so liegen auch diesen Bildern vom Künstler angefertigte Fotografien zugrunde, welche allerdings lediglich als Inspiration dienen. Sie werden collagiert, um Elemente ergänzt oder von Details befreit und schließlich extrem vergrößert. Die so entstehenden, abstrakten Ausschnitte überträgt Reiffers auf die Leinwand. Im Prozess des Malens bleibt das Bild für ihn selbst komplett ungegenständlich: vor Augen hat er nichts als farbige Flächen, Punkte, Flecken. So beschäftigt er sich zunächst kaum mit dem Bild als Gesamteindruck, sondern rein mit der Oberfläche der jeweiligen Farbpartien. Ist eine Stelle eher pastos oder durchscheinend, sollte sie eine reliefartige, dichtere Farbschicht oder nur eine feine Lasur aufweisen? Aus der akribischen Betrachtung der Illumination, des Lichtes in den einzelnen kleinteiligen Details, die er vergrößert, erzeugt Reiffers erst in zweiter Instanz eine Illusion. So kann er für sich in der Bildgenese wiederfinden, was wir als Erwachsene eigentlich verloren haben: den unschuldigen Blick.

Eng geknüpft ist dieser an besagte Oberfläche. Zum einen handelt es sich dabei um die Oberfläche des Bildes. Aus der Farbe heraus modelliert Reiffers, was er in seiner Nahaussicht der Welt sieht. Und zum anderen geht es um die Oberfläche der Welt, die der künstlerische Blick in diesem Falle unvoreingenommen abtastet. Damit aber wird diese Form der Bilderzeugung zu einer philosophisch verhafteten: Denn Reiffers tut nicht mehr und nicht weniger, als im

³ Ernst H. Gombrich: Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung. 2. Aufl. Stuttgart/Zürich 1986, S.31.

besten Sinne der von Edmund Husserl begründeten Phänomenologie das zu „beschreiben“, was er SIEHT – unter Verzicht auf den Rückgriff darauf, was er WEISS. Das Beschreiben der Phänomene in malerischer Form findet sich besonders eindrücklich in Form der Meeresbilder, die, wie „Sea 5“ (2018) ausschließlich Wasser zeigen. Ganz nah ist der Betrachterstandpunkt über der Wasseroberfläche angelegt, nur wogende See und schäumende Gischt auf dem tiefblauen Wasser bieten sich dem Blick auf der 140 x 210 cm großen Leinwand. Und genau in dem Moment, wenn wir lediglich dies sehen, allein die Oberfläche der Welt betrachten, wird uns bewusst, dass die Bedeutung, welche wir den Dingen einschreiben, ein Konstrukt ist. Genauso, wie die Illusion von Wirklichkeit, welche mit Farbe auf der Leinwand erzeugt wird, letztlich ein Konstrukt ist. Und genau hier setzt das Erkennen des Potentials der Malerei ein: Auch heute, im Zeitalter radikaler Beschleunigung, besitzt sie die Kraft, uns immer wieder neue Blickwinkel zu ermöglichen und aus diesen anderen Perspektiven heraus neue Erkenntnisse über unsere Wahrnehmung der Welt zu liefern.

Neben derartigen philosophischen Tiefenschürfungen wird vor allem in den „Stills“, der Serie der Stillleben deutlich, dass nicht zuletzt die Liebe zur Malerei ein wesentlicher Aspekt von Lars Reiffers Schaffen ist. Im selben großen Format, welches Reiffers durchgängig verwendet, präsentieren sich samtig zarte Blütenblätter, glatt schillernde Fischschuppen oder zarte weiche Federn. Das taktile Moment entspringt ebenfalls der Beschäftigung mit der Oberfläche. Die Beschreibung des Phänomens bleibt unvoreingenommen, das Staunen über die Welt verlagert sich jedoch auf die Ebene des Taktilen. Das betrachtende Auge „berührt“ die samtige, weiche oder fischig kalte Oberfläche die es sieht, der Tastsinn fühlt sich angesprochen, ohne selbst aktiv zu sein. Und auch hier wird die Wahrnehmung durch den Fokus getriggert und gleichzeitig analysiert: selten haben wir die Schuppen eines Fisches im Format 180 x 290 cm vor uns gesehen, wie in „Nachtjäger“ (2003). Im gleichen Großformat präsentieren sich Blumenarrangements vor schwarzem Grund. Die Blütenblätter weisen eine sensuelle Präsenz auf, die sich in Film oder Fotografie, also den Medien der von Virilio kritisierten realzeitlichen radio-elektrischen Aufnahmen, kaum je erreichen lassen wird. Mit einer akribisch gesetzten Illumination lässt Reiffers uns auch hier die Dinge so sehen, wie wir sie im Alltag kaum je zu sehen bekommen werden. Diese überdimensional großen Fischhäute und Blumen lassen sich in keine Schublade stecken. Sie wollen als Phänomene im Husserlschen Sinne mit einem Blick betrachtet werden, der sich nicht ablenken lässt von vorgefertigten Ideen über das Wesen eines Fisches oder einer Rose. Stattdessen bringen sie uns zum Staunen. Und damit, wie bereits die alten Griechen sagten, zum Anfang aller Erkenntnis.⁴

Anne Simone Krüger

⁴ Vgl. Gombrich (s.o.), S.24.