

# Die Macht der Dinge und die Antwort der Bilder

## Zu René Wirths von Thilo Billmeier

Dinge einer kompletten visuellen Erfassung auszusetzen, bedeutet einerseits zu erleben, wie sie sich in immer weitere Aspekte, Facetten und Nuancen ihrer konkreten Bestimmtheit zurückziehen. Andererseits erstarren die so angesehenen Gegenstände, sie verlieren die Elastizität des lebendigen Blicks, den Wechsel des Lichts und die Übergänge in den Raum und gerinnen gewissermaßen zu Zeichen ihrer selbst. Im Erlebnis eines vermeintlich bloß folgenden Schauens durchdringen sich beide Erfahrungen zur ambivalenten Figur wachsender Entfremdung und wachsender Faszination mit der Perspektive, durch diesen Blick den Boden der Realität unter den Füßen zu verlieren.

Tatsächlich besteht schon der skizzierte Blick wohl nur als Möglichkeit, als Möglichkeit allerdings, die im Hintergrund unseres normalen Welterfahrens ständig präsent ist und dessen Normalität mit garantiert. Damit ist die Grenze bezeichnet, die René Wirths in seinen Bildern thematisiert, es ist die Grenze zwischen der in einem „normalen Blick“ visuell zugänglichen Wirklichkeit auf der einen Seite und der Möglichkeit ihres Verlusts im zugleich verflüssigenden wie verhärtenden „objektiven Blick“ auf der anderen. Wirths behandelt diese Grenze, indem er zum vermeintlich normalen und zum vermeintlich objektiven Blick noch einen dritten Blick, den Blick aufs Bild und dessen Gegenstände ins Spiel bringt. Dieser Blick ist nicht fixierend, sondern entwerfend, und er ist so konstruktiv wie rezeptiv. Von Blick auf die Bilder her kann deshalb deutlich werden, dass auch die beiden wirklichkeitsbezogenen Blicke, der normale und der objektive, nicht nur visuelle Phänomene beschreiben, sondern immer auch Handlungen und Haltungen mit einschließen. So, wie der Blick auf eine gemalte Brille dem Malen, dem kontemplativen Umgang mit visuell Erscheinendem gilt, gehört dem normalen Blick ein praktisch-umsichtiges Interesse an den Dingen und dem entfremdet-gebannten Blick der Verlust oder die Bindung eines ursprünglich kontextbildenden Élan zu.

Der dem Bild geltende malende oder deutende Blick gibt bei Wirths den radikal-rezeptiven Blick auf den Gegenstand weniger wieder, als dass er ihn beantwortet. Das Gesicht, das die Dinge uns auf seinen Bildern zuwenden, ist deshalb ein anderes als das, das sie uns zeigen, wenn wir sie nur betrachten. Das Antworten wird möglich schon dadurch, dass alles im Bild grundsätzlich und unvermeidlich von jenem Netz von Deutung und Bedeutung hinterfangen wird, das der isolierte Gegenstand der Wahrnehmung sonst auflöst. Doch auch der durch die bloße Aufnahme bedeutungslos gewordene Gegenstand des objektiven Blicks wird in einer zweiten Bewegung wieder mit einem Sinn versehen, den er nun als Symbol oder Idol trägt. So wird er als Bild seiner selbst zum Zeichen des Todes oder als Gegenstand seiner selbst zum Fetisch. Einzelne Bilder von Wirths führen genau an diese Stelle. Im Lichte der Malerei wird hier verständlich, wie Sinn auf die Geschichte seiner Entstehung verweist – und gerade auf die Geschichte, die ihm selbst als dunkle Vorgeschichte vorausgeht. (...)

In die Grammatik der Antwort und der „aboutness“, die das Bild auszeichnet, gehört bei Wirths die Konstruktion des Verhältnisses von Bildfläche und Bildgegenstand. Manche Bilder wirken, als würden die Gegenstände, die sie zeigen, die Bildfläche förmlich vermessen (beispielsweise die Leiter und der Stuhl). Dadurch, dass die auf diese Weise ausdrücklich gemachte Bildfläche ebene Fläche bleibt, wird die konkrete Dinghaftigkeit des Bildgegenstandes aktiviert, so dass jede grafische Anlage (etwa des Tackers), jede flächige Auffassung (etwa der HiFi-Kassette) und jede Andeutung plastischer Auswölbung oder räumlichen Hintereinanders (wie bei der Nähmaschine) zum Bildereignis werden. Entsprechend bleibt, was sich im Inneren dieser Formen bewegt, großteils reine Malerei. Um die Dichte des visuellen Gegenübers zu fassen zu bekommen, muss das Bild in der dichten Abfolge seiner Oberflächenbestimmungen selbst malerisch werden. Wo das misslänge, fiel es sofort auf: Das Bild ähnelte dann sich selbst zu wenig. Man könnte dieses Dichterwerden der malerischen Oberflächen geradezu als Befreiung von der Gegenwart des Gegenstandes ansprechen, als eine Befreiung allerdings, die nur im Durchgang durch alle seine Aspekte zu gewinnen ist – für den Maler wie für den Betrachter.

Die in Paris zu sehenden Bilder zeigen sich vielleicht noch dichter in ihrer Oberfläche als die früheren Arbeiten von Wirths. Dicht sind auch die Bezüge, die die eigens für die Ausstellung entstandenen Bilder miteinander verbinden. Das betrifft unmittelbar die Farbigkeit, die überall auf Grau-, Braun- und Schwarztöne setzt. Ein übergeordnetes analytisches Interesse zeigt sich auch in der Konjugation der möglichen Verhältnisse zur Bildfläche (Flächigkeit, Linearität, Plastizität, Frontalität, Bildparallelität statt Verkürzung u.a.). Inhaltlich evozieren die gewählten Gegenstände in ihrem Zusammenhang die Situation des Ateliers: Der Tacker ist ein Werkzeug zum Aufziehen der Leinwand, der Pinsel zum Malen des Bildes, die Brille des Malers repräsentiert seinen Blick auf die Objekte, Nähmaschine, Velosolex, Rad und Kassette stehen für die Objekte der Bilder selbst. Der Künstler bleibt in diesem Set so abwesend, wie er es für sich selbst bei der Arbeit ist. Auf eben diese Weise ist er aber auch anwesend, als Spiegelung auf der Kassette, auf der Velosolex und auf dem Pinsel (bei

dem Größe und Form die Gestalt des ganzen Körpers aufnehmen). Auf ähnliche Weise darf wohl auch die Brille als eine Art Selbstbildnis des Künstlers gelesen werden. Ganz abwesend sind im Kreise dieser Atelier-Utensilien auch die im Atelier entstehenden Bilder nicht. So zeigt das Spiegelbild auf der Velosolex auch das Bild der Velosolex an der Atelierwand. Und das Fahrrad-Rad, das den Atelierraum als Werkstattraum bezeichnet, mag auch an ein anderes, im Jahre 2007 entstandenes und damals in Berlin ausgestellt Fahrrad-Rad erinnern.

Die Bezüge zwischen den Bildern entfalten sich vor diesen Hintergründen noch weiter. Dabei spielen weitere formale Aspekte eine Rolle, wie die vielfältig verwandten Spiegelungen und Transparenzen der Oberflächen oder das Motiv des Kreises, das das Rad mit der Velosolex und mit der Kassette, mit der Brille und den Spiegelungen auf dem Pinsel verbindet. Wichtig sind jedoch auch weitere inhaltliche Zusammenhänge. Sie ergeben sich vor allem über das Motiv des Nationalen, das durch die Sprachen der jeweiligen Aufschriften auf den Dingen und die zu entziffernden Herkunftsangaben ins Spiel kommt. Mit der Velosolex von Motobecane steht dabei zweifellos Frankreich im Zentrum der Ausstellung. Vielleicht ist ihr der Pinsel eines deutschen Herstellers an die Seite zu stellen. Deutlich näher scheint der Motobecane jedoch die Singer-Nähmaschine zu stehen. Beide Geräte sind Klassiker, deren Design ihnen heute Kultcharakter verleiht. Wirths nimmt diesen Charakter durch die fast gänzliche Unbeschadetheit der Geräte auf und arbeitet ihn durch den schmelzenden Lichtfluss der Oberflächen weiter heraus. In ihrer Monumentalität weckt die Nähmaschine jedoch auch Assoziationen zu Bord- und Flakgeschützen. Nicht zufällig begegnen die Gegenstände der Begierde nun als Monumente einer Geschichte des Todes. Vielmehr konkretisiert sich so eine Perspektive, die sich weder dem Zauber des Fetischs noch der bannenden Macht erstarrter Zeit ausliefert, sondern ihnen durch die Untersuchung ihres geschichtlichen Zusammenhanges entgegenarbeitet. Die betörende Wirkung jedes dieser Bilder beruht vor allem auf dem damit gegebenen Versprechen.