

Oberflächen - Formen der Übersetzbarkeit

Anmerkungen zu René Wirths' Bilderwelt

„Alle die Relationen, welche uns so wichtig sind, sind die der *Figuren auf dem Spiegel*, nicht die wahren. Die Abstände sind die optischen auf dem Spiegel, nicht die wahren. ‚Es giebt keine Welt wenn es keinen Spiegel giebt‘ ist Unsinn. Aber alle unsere Relationen, mögen sie noch so exakt sein, sind Beschreibungen des Menschen, *nicht der Welt*: es sind die Gesetze dieser höchsten Optik, von der uns keine Möglichkeit weiter führt. Es ist nicht Schein, nicht Täuschung, sondern eine Chiffreschrift, in der eine unbekannte Sache sich ausdrückt, – für uns ganz deutlich, für uns gemacht, unsere menschliche Stellung zu den Dingen. Damit sind uns die Dinge verborgen.“¹

René Wirths jüngste Werkreihe umfasst neun Bilder, die der Künstler eigens für seine Einzelausstellung mit dem lakonischen Titel *Zustände* in der Galerie Schönewald und Beuse in Düsseldorf schuf. Entstanden sind die meist großformatigen Bilder in seinem Berliner Atelier in dem Zeitraum von Mai 2008 bis Februar 2009.

René Wirths versteht sich als Maler. Die Konzentration auf diese künstlerische Praxis steht in einem engen Zusammenhang mit der Fragestellung, was und wie etwas zum Bild wird.

Wirths ist ein Künstler, der seine Malerei als ‚Lebenskonzept‘ betreibt, spiegelt sich doch in seiner Bilderwelt in subtiler Form das Künstler-Subjekt wider, nicht nur als jemand, der selbst den Pinsel führt, sondern auch als einer, dessen subjektive Erfahrung von Zeit² durch den Malprozess in der Darstellung ihren Niederschlag findet. „Das Kunstwerk bindet die Augenblicks-Erfahrungen, es initiiert und unterhält die Oszillationsbewegungen des Hin und Her und verleiht so der

¹ Friedrich Nietzsche: „Nachgelassene Fragmente 1880-1882“, in: *Friedrich Nietzsche*. Kritische Studienausgabe, Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München / Berlin / New York 1995, Bd. 9 (1999), Fragment 6[429], S. 308 ff.

² „So begreift sie Paul Valéry als ‚ein inneres Phänomen‘, d.h. als eine mentale, affektive und physiologische Erfahrung, als einen Modus des Sich-Selbst-Erlebens“. Karin Krauthausen: „Kunst als unendlicher Schaffensprozess und Ornament der Dauer. Aspekte der Zeitthematik bei Paul Valéry“, in: Karin Gludovatz und Martin Peschken (Hg.), *Momente im Prozess. Zeitlichkeit künstlerischer Produktion*, Berlin 2004, S. 78.

spürbaren Zeit Dauer.“³ Kunsthistorisch betrachtet, bezieht sich René Wirths' Bilderwelt auf die Geschichte der westlichen Malereitradition und folgt der Logik der historisch festgelegten Grenzen des traditionellen Tafelbildes. Entsprechend dazu wird auch dem Atelier als einem Ort der künstlerischen Tätigkeit, der einerseits konkret-physische, andererseits geistig-intelligible Qualitäten aufweist, große Bedeutung beigemessen. Von diesem in zweierlei Hinsicht bedeutungsgeladenen Ort aus nehmen die Dinge ihren Lauf.

Motivation

René Wirths beginnt mit der Suche nach einem geeigneten Gegenstand, dem sein persönliches Interesse gilt und der überdies spezifische strukturelle Qualitäten aufweist, um sich diesem sodann über einen nicht unerheblich langen Zeitraum hinaus zu widmen. Natürlich kann man an dieser Stelle anmerken, dass jeder Malprozess per se eine bestimmte Arbeitszeit erfordert, doch interessiert in diesem Zusammenhang vor allem, dass diese ‚gedehnte‘ Zeitlichkeit hier als Privileg verstanden wird, in der ein Bewusstsein, sich zumindest bezüglich der ‚Schaffenszeit‘ Freiheiten zu nehmen, mitschwingt – so als würde sich Wirths gegenüber der Schnelllebigkeit der Bilderflut abgrenzen wollen. Die Malerei beginnt also lange vor dem ersten Pinselstrich: beim Betrachten von „Leben“, des eigenen Umfeldes, der Welt der Dinge welchen einen unmittelbar umgeben und darauf warten, „entdeckt“ zu werden; und sie konserviert dieses intensive Objektstudium, übersetzt es in die ästhetische Oberfläche der Gegenstände im Bild, in der sich der nicht minder nachhaltige Malprozess manifestiert.

³Krauthausen, ebd., S. 84.

Zeigen

Die in der Düsseldorfer Galerie ausgestellten neuen Arbeiten – dies gilt aber auch für die vorangegangenen Bilder⁴ Wirths' – handeln bei oberflächlicher Betrachtung scheinbar von den Dingen selbst, die wir als Rezipient auf der Bildoberfläche wahrnehmen (wahrzunehmen glauben). Dieser momentane Eindruck verfestigt sich durch die Wahl der Bildtitel, die mit dem jeweiligen Gegenstand korrespondieren und so sprachlich/tautologisch untermauert werden. René Wirths malte neun Bilder: Hand, Balken, Feder, Ball, Kantholz, Auge, Schuh, Papierschiffchen, Totenkopf. Die Wirkung der Objekt-Präsenz wird durch die Isolation des jeweiligen Gegenstandes noch gesteigert, indem dieser das Bildformat vollständig besetzt, ja dieses eigentlich vorgibt. Im lang gestreckten, horizontalen Sonderformat des Bildes der *Balken* (Abb.) (40 x 100 cm) wird dies zur List eines augentrügerischen Effekts. Allen Gemälden mit ihrer nahezu unsichtbaren Pinselführung und der stark zurückgenommenen Farbigkeit ist gemeinsam, dass sie sich gleichzeitig zwischen Realismus und Illusionismus bewegen.

Der veristische Blick des Malers, die präzise handwerkliche Ausführung verführt zunächst den Betrachter, den gemalten Gegenstand auf seinen Wahrheitsgehalt hin zu überprüfen. Damit beginnt die eng gefasste Lesart brüchig zu werden. Betrachten wir eingehender das Bild, das den Titel *Feder* (Abb.) trägt. Auf dem in die Länge gezogenen Format zeigt sich in einer vielfachen Vergrößerung eine liegende weiße

⁴ Überblickt man die Bilder, die seit 2005 entstanden sind, wird einem die von René Wirths angestrebte Kontinuität in der Systematik der Bildfindung bewusst.

Vogelfeder vor weißem Hintergrund. Der Federkiel ist horizontal mittig ins Bild gesetzt, links das glatte Ende, von dem auf beiden Seiten die feinen, dichten Federäste abgehen. Diese stoßen an die obere und untere Bildkante an, die den geschwungenen Verlauf der Feder akzentuieren. Die Bilder René Wirths' haben – das lässt sich generell sagen – keine Rauntiefe, es gibt keinen Abstand zwischen dem dargestellten Gegenstand und dem Bildgrund. Ein weiteres Spannungsmoment liegt in dem erwähnten Prinzip der Vergrößerung. Die Feder, an sich ein zartes organisches Gebilde bekommt in der Monumentalität der Abbildung eine spezifische Qualität. Es ist die Irritation, die dadurch entsteht, dass das Objekt, welches wir aufgrund seiner natürlichen Beschaffenheit so gut zu kennen glauben, plötzlich, durch die neue, unnatürliche Dimension, in einen anderen Zustand versetzt wird. Es ist jener Moment in welchem die Feder den Körper des Vogels hinter sich lässt und in die Welt der Dinge eintritt und ein Eigenleben beginnt. Dies wirkt sich auf das Bild aus, in dem Sinne, dass es selbst einen objekthaften Charakter bekommt und sich dadurch zum Gegenstand definiert. Die Feder kann uns nun, ein durch die gewonnene Künstlichkeit präziseres Bild von sich Selbst vermitteln.

Unterschiedliche Betrachtungsebenen durchdringen sich in den Bildern Wirths: Einmal der Blick des Künstlers, der auf die unmittelbar sichtbaren Gegenstände gerichtet ist, und in der Folge seine Darstellungsmethode, die er für die Umsetzung des Wahrgenommenen anwendet.

Julia Trolp sieht einen Zusammenhang zwischen den Bildern von René Wirths und der Phänomenologie Edmund Husserls:

„Der Malprozess ist für den Künstler Erkenntnisgewinnung und wird damit zur phänomenologischen Methode, die im Bild auch für den Betrachter nachvollziehbar bleibt.“⁵ Bilder als

⁵ Julia Trolp, „Die Dinge klar sehen“, in: *René Wirths*, Ausstellungskatalog, Hg. Galerie Michael Haas, Berlin 2007, o.S.

Nachweis eines künstlerischen Wahrnehmungsprozesses, in dessen Verlauf der Künstler Phänomene der materiellen Welt erforscht und sie in Darstellungsschemata überträgt. Wirths setzt ganz bewusst auf keine technischen Hilfsmittel, verwendet keinen Projektor, keine Fotovorlage. Der reale Gegenstand begleitet ihn im Atelier die meiste Zeit über bis hin zu dem Zeitpunkt, wo er sich ausschließlich seiner Darstellung zuwendet. Es gibt diesen Moment, in dem er die Vorlage verlassen muss, um seine Aufmerksamkeit vom Wahrnehmungs- zum Darstellungsakt zu verlagern. Denn das malerische Verfahren der monumentalen Abbildung verlangt ihm eine andere Art von Konzentration ab. Der Gegenstand hat sich unauslöschlich in die Erinnerung des Künstlers eingegraben, seine Wahrnehmungsbilder werden aufgerufen und in die bildliche Darstellung übersetzt. Der eigentliche malerische Schaffensprozess ist ein zeitaufwendiges Verfahren, das nicht automatisiert werden kann – denn jeder beobachtete Gegenstand erfordert eine eigene Herangehensweise, die unterschiedlichen phänomenalen Angebote bedürfen unterschiedlicher Darstellungsweisen. Für Wirths spielt dieser prozessuale und wahrnehmungsgestützte Akt der Hervorbringung eine wichtige Rolle für die Erscheinungsweise des Bildes. Der Künstler malt Farbschicht für Farbschicht, zuerst mit einem groben Pinsel, dann mit einem feinen, bis eine zufrieden stellende Verdichtung des Gemalten entsteht. Dieses Verfahren geht solange, bis er an die Grenzen der eigenen Wahrnehmung stößt und zu dem Punkt gelangt, an dem das Kunstwerk als fertig betrachtet werden kann.

Betrachtung

Zu den signifikanten Qualitäten von René Wirths' Bildern wird der Betrachter die verblüffende Unmittelbarkeit, mit der die ihm bekannten Dinge dargestellt werden, zählen. Schnell findet er Zugang, kann sich, da er es mit vertrauten Objekten zu tun

hat, mit dem Werk identifizieren, kann Erinnerungen sowie Vorstellungen von Vergangenen und Vergänglichem aufleben lassen, so als würden die Bilder die Spuren eines zeitlichen Ablaufs in sich tragen, der im Moment der Betrachtung sie als schon etwas Vergangenes erscheinen lässt. Bewusste Referenzen des Künstlers auf das Genre der „nature morte“ sind unverkennbar, sind jedoch mehr oder weniger nur Auslöser, etwas, das man in der Bildbetrachtung mitberücksichtigt. Dazu trägt auch die räumliche Inszenierung der Bilder bei, die sich in Größe und Format unterscheiden. In dem Moment, in dem die Bilder in Beziehung zueinander gesetzt werden, sowohl im Atelier als auch in der Ausstellung, entstehen Assoziationsräume, werden Spiele mit unerwarteten Relationen zwischen den abgebildeten Gegenständen angeregt. Seine Bildmotive weisen auf große Themen hin wie die Gegensätzlichkeit von Individuum und Gesellschaft, Leben und Tod, Kunst und Alltag, ohne eine eindeutige Leseart vorgeben zu wollen – diese wird für den Betrachter offen gehalten. Es soll nicht anhand der Darstellung direkt auf den zugrundeliegenden Gegenstand geschlossen werden, wesentlich sind die Bildhaftigkeit der Darstellung, die ästhetische Erfahrung und das Interesse an der Malerei selbst. „Das ästhetische Interesse, basiert auf dem Verlangen, der Gegenwart des eigenen Daseins wahrnehmend innezuwerden. Oder anders gesagt, ohne ästhetisches Bewußtsein ist kein Bewußtsein der eigenen Gegenwart möglich.“⁶ René Wirths' Malerei schafft Oberflächen, deren auratische Ausstrahlung den Betrachter in ihren Bann zieht. In diesem Sinne wird René Wirths künstlerisches Konzept als ein Lebenskonzept verständlich. Es hilft nicht nur dem Künstler, das eigene Sein zu verstehen und auch zu hinterfragen; somit öffnet es dem bereitwilligen Betrachter ebenfalls die

⁶ Martin Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, München, 2000, S. 39.

Möglichkeit, an dieser Erfahrung teilzuhaben bzw. von ihr zu lernen.

Franziska Lesák