

Seit den späten 1990er-Jahren erhebt der Maler René Wirths jeweils ein mit größtem Bedacht gewähltes Objekt für die Zeit der Entstehung eines Bildes zum Gegenstand seiner absoluten Aufmerksamkeit. Dabei erstreckt sich die Selektion der Motive von Organischem bis zu Anorganischem, etwa einem so einfachen wie alltäglichen Gegenstand wie einer Klopapierrolle (2005/06), einem Apfel (2013), einem gebrauchten Lederfußball (Ball, 2008), einem Turnschuh (2013) oder einem metallisch glänzenden Markenmotorrad (Motorrad, 2010). Doch so präsent jedes dieser Objekte, frontal oder im strengen Profil dargestellt, überlebensgroß dimensioniert und isoliert vor weißem Hintergrund, erscheinen mag, so sehr ist es Mittel zum Zweck beziehungsweise Vehikel einer konsequenten Analyse, die im Ausbalancieren malerischer Potentiale ikonische Gemälde generiert.

Mannigfaltig gestalten sich die Referenzen, die diese Bilder bei näherer Betrachtung evozieren. Bezüge, die von klassisch-kunsthistorischen Topoi bis zu malereitheoretischen und bildwissenschaftlichen Fragestellungen reichen, bezeugen den Maler weit über seine unbestreitbare Könnerschaft hinaus als echten Connaisseur seines Faches. Gleichwohl dem Künstler René Wirths die Zugehörigkeit zum weitgefassten Begriff der realistischen Malerei, unter Berücksichtigung bewusst gesetzter Allusionen auf beispielsweise Marcel Duchamp oder René Magritte, nicht abgesprochen werden kann, weisen seine Werke doch in ihrer formalen Gestaltung und unerbittlich analytischen Methode der Wirklichkeitserfassung eine hochgradig konzeptionelle Herangehensweise auf. In der Übertragung von der Anschauung eines Gegenstandes der sogenannten realen Welt in die nicht minder reale Bildwelt – im Abnehmen von Formen, Farben, Materialstrukturen und Oberflächenqualitäten, im gleichzeitigen Vergrößern und Überführen in das Medium der Malerei – liegt dieses transitorisch-abstrahierende Moment, das einer eindeutigen Zuschreibung von Wirths' Œuvre zu einem Ismus entgegensteht.

So mäandern Wirths' Bilder an der Schwelle zwischen einem Trompe-l'Œil-haften Illusionismus und der bewussten Betonung genuin medienspezifischer Ausdrucksformen am Scheideweg zwischen Sein und Erscheinung, Objekthaftigkeit und der Subjektivität der Wahrnehmung. Diese dem Werk innewohnende Dialektik reflektiert der sowohl für die Ausstellung in der Factory der Kunsthalle Krems als auch für diesen Text gewählte

Titel Aus der Welt, der gleichermaßen die Welthaltigkeit der Wirths'schen Bilder wie die Isolation der aus ihrem weltlichen Zusammenhang gerissenen, surreal überhöhten und in eine malerische Formensprache übertragenen Gegenstände auf der weißen Leinwand thematisiert. Ebenso lässt sich dieser Titel als eine augenzwinkernde Anspielung darauf verstehen, dass der zeitgenössischen realistischen beziehungsweise einer der sichtbaren Welt verpflichteten Malerei der Hautgout des Oberflächlichen, Altmodischen, rein Handwerklichen anhaftet – ein hartnäckiges Vorurteil, das oftmals den Blick für einen vertiefenden interpretativen Zugang verstellt und im Falle von René Wirths' konzeptioneller Arbeitsweise und offenkundig selbstreflexivem, malerischem Ansatz mit Sicherheit zu kurz greift. Dieser manifestiert sich vor allem auch in der kontinuierlichen diskursiven Auseinandersetzung mit dem Thema der Spiegelung, die, verwurzelt in der metaphorischen Erzählung der Quelle des Narziss aus der Griechischen Mythologie, seit der frühen Neuzeit sinnbildlich für das – sich selbst, den Künstler, die Betrachterin – „reflektierende“ Bild steht.<sup>1</sup>

Humor verraten Wirths' rigide Werktitel in ihrer sprachlich tautologischen Untermauerung des (Bild-)Gegenstandes.<sup>2</sup> Wie die Bilder selbst, vermeiden diese jegliche vordergründige Narration und nennen das Zur-Schau-Gestellte unumwunden und scheinbar affirmativ beim Namen. Man könnte meinen, dass Wirths hier auf den von ihm ausgesprochen geschätzten Namensvetter René Magritte anspielt, der in seinem berühmten Werk von 1929 *La trahison des images* mit den gemalten Worten „Ceci n'est pas une pipe“ unmissverständlich klarstellte, dass es gilt, zwischen der Realität des abgebildeten Dinges und der im Bild wiedergegeben Wirklichkeit zu unterscheiden. Wirths scheint dieses Wissen vorauszusetzen. Indem er den dargestellten Gegenstand in seiner einfachsten sprachlichen Ausdrucksform bezeichnet und damit nichts verrät, was über die Faktizität des Motivs hinausreichen könnte, dirigiert er die Neugier und Aufmerksamkeit der Betrachterin/des Betrachters – als wahrnehmendes Subjekt – unversehens auf das Bild zurück. Wirths' Botschaft findet sich nicht in werkbegleitenden Texten und Subtexten, sondern im Medium selbst: in der Anschauung des Kunstwerkes an sich, im Prozess des Sehens, im Sich-Zeit-Nehmen und Sich-

---

<sup>1</sup> Vgl. Gerhard Wolf, *Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance*, München 2002.

<sup>2</sup> Vgl. Franziska Lesák, „Oberflächen – Formen der Übersetzbarkeit. Anmerkungen zu René Wirths' Bilderwelt“, in: *René Wirths. Zustände*, Ausst.-Kat. Schönwald Fine Arts, Düsseldorf 2009.

Einlassen, im Ganz-nahe-an-das-Bild-Herantreten. Indem die Betrachterin/der Betrachter den Pfad des aufmerksamen, wahrnehmenden Sehens beschreitet, entdeckt er Spuren und Hinweise auf den Malprozess, die direkt in das Atelier führen. Dort nämlich ereignet sich René Wirths' präzise künstlerische Praxis als ein zeitintensiver Übersetzungsprozess von erschauter körperhafter Realität hin zu mit Pinsel und Farbe transferierter zweidimensionaler Faktizität auf Leinwand. In Anlehnung an Maurice Merleau-Pontys Essay *Das Auge und der Geist* könnte man sagen, dass der Künstler der Welt seinen Körper leiht, um die Welt in Malerei zu verwandeln.<sup>3</sup> Noch konkreter beschreibt Merleau-Ponty das Wesen der Wahrnehmung der Dinge in folgendem Zitat aus seinem Hauptwerk *Phänomenologie der Wahrnehmung* als den Versuch eines erweiterten Weltverständnisses auf der Basis der Erkenntnis, dass wir wie diese die Grundstruktur derselben Welt in uns tragen: „Ein Ding ist also in der Wahrnehmung nicht wirklich gegeben, sondern von uns innerlich übernommen, rekonstruiert und erlebt, insofern es einer Welt zugehört, deren Grundstruktur wir in uns selbst tragen und von der es eine der möglichen Konkretionen darstellt.“<sup>4</sup>

So findet René Wirths' Suche nach Erkenntnis – auch wenn seine Bilder oft überwältigend und glanzvoll erscheinen mögen – im Kleinen statt. „Aus der Welt“ werden ausgewählte Dinge erst einmal ins Atelier verfrachtet (falls sie sich nicht ohnehin schon dort befinden), an den Ort, wo Wirths' eingehendes Studium der Strukturen des jeweiligen Objektes beginnt, das in dessen malerischer Dekonstruktion münden wird.

Einheitlich in der Konzentration auf jeweils nur ein Motiv, das zentriert und formatfüllend in die Leinwand „eingespannt“ wird, versammelt Wirths' Œuvre große und kleine Formate, Arbeiten von verführerischer malerischer Brillanz – wie beispielsweise das (männlich konnotierte) Sehnsuchtsobjekt einer scharlachroten Moto Guzzi Le Mans 850 in Motorrad – und fragile, grafischer angelegte Werke, die einen zweiten Blick beziehungsweise ein intensiveres Sich-Einlassen erfordern. Zur zweiten Kategorie zählen *Brille* (2012) und *Fahrrad-Rad (Blizzard)* (2007), zwei Arbeiten, die in ihrer konzeptuellen Zurückhaltung geeignet erscheinen, das weite diskursive Feld dieses

---

<sup>3</sup> „Indem der Maler der Welt seinen Körper leiht, verwandelt er die Welt in Malerei.“ In: Maurice Merleau-Ponty, „Das Auge und der Geist“, in: Ders., *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, Hamburg 1984, S. 15.

<sup>4</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin 1966, S. 377.

Werkes aufzufächern. So erklärt sich die filigrane Darstellung der Brille nicht nur durch den Verweis auf das so benannte Objekt, sondern sie fungiert gleichsam auch als Kryptoporträt des Künstlers. Selbst Fenster zur Welt, spiegeln die Brillengläser den Maler in doppelter Hinsicht, einmal als tatsächliche Reflexion des Künstlers in seinem Atelier, ein weiteres Mal als unikaler, an seinen Besitzer angepasster Gegenstand, der somit unmittelbar auf seinen Träger hinweist. Für diesen dient die Sehhilfe als individuelles Regulativ einer Unschärfe und Abweichung von der Norm. Beides bemerkenswertere Aspekte, die sich in Form des Blow-up-Effekts<sup>5</sup> – als Vergrößerung des Gegenstandes im Bildformat und durch die malerisch aufgelöste Oberflächenstruktur – in Wirths' Werken wiederfinden. Als wesentliches Werkzeug zur Realitäts- und damit auch zur Bilderfassung thematisiert die Brille – wie auch das im selben Jahr entstandene Bild Kamera (2012) – den Akt des Sehens an sich. Als transitorische Apparate symbolisieren diese Werke die Schwelle zwischen Selbst und Welt, zwischen Wahrnehmung und Wahrgenommenem, zwischen realem Objekt und gemaltem Bildsujet.

Auf eindrückliche Weise entfalten Bilder wie Brille, Kamera oder Tacker (2012) Assoziationsketten bildwissenschaftlicher Diskurse und Interpretationsansätze. So lassen sich diese Werke nicht nur als „dialektische Bilder“ im Sinne von Walter Benjamins „Zäsur einer Denkbewegung“<sup>6</sup> verstehen, „worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentrifft“<sup>7</sup>, sondern sie tun dies gleichsam auch in der Vergegenwärtigung von George Didi-Hubermans Überlegungen zu einer dialogischen Beziehung zwischen Bild und Betrachterin/Betrachter.<sup>8</sup> Indem der Betrachter angesichts dieser Werke den Moment des malerischen Aktes im Atelier gewahrt wird, werden raum- und zeitübergreifende Relationen hergestellt.

---

<sup>5</sup> Blow-up bezeichnet in der Filmtechnik den Formatwechsel von einem kleineren Kameranegativ-Filmformat auf ein größeres. In diesem Zusammenhang bemerkenswert ist, dass beispielsweise bei der häufig angewandten Vergrößerung von Aufnahmen in 16-mm-Kameratechnik auf 35-mm-Film alle Schwächen und Fehler des kleineren Filmformates, wie z. B. Staubkörner, Kratzer, Filmkorn oder Unschärfe, entsprechend mitvergrößert werden.

<sup>6</sup> Walter Benjamin, „Das Passagen-Werk“, in: Rolf Tiedemann (Hg.), *Walter Benjamin – Gesammelte Schriften*, Band V.1, Frankfurt a. M. 1991, S. 595.

<sup>7</sup> Ebenda, S. 576f.

<sup>8</sup> Vgl. Georges Didi-Huberman, *Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes*, München 1999.

Überlegungen sowohl zum bildwissenschaftlichen Diskurs des Blickwechsels zwischen Künstler, Bild und Betrachter als auch zur Arbeitsweise von René Wirths lassen sich anhand des Gemäldes Kamera exemplarisch ableiten. Das Bild zeigt die detailgetreue malerische Darstellung einer analogen Spiegelreflexkamera, genau genommen einer ganz spezifischen Markenkamera. Analog ist auch Wirths' Arbeitsweise, die im Gegensatz zum Fotorealismus explizit ohne fotografische Vorlage auskommt. So gesehen lässt sich dieses Bild auch als ein Kommentar zur Bedeutung der Fotografie für die Malerei beziehungsweise zur wechselseitigen Beeinflussung der Medien begreifen. Während die Darstellung des Kameragehäuses akribisch deren materialspezifische Oberflächenqualitäten und die gestaltungsbedingten Schattenwürfe des Objektes in malerische Strukturen übersetzt, muten die buntfarbigen Spiegeleffekte auf dem sogenannten Kameraauge nahezu surrealistisch an. Aus der Mitte der Linse sieht uns der gesichtslose Kopfumriss des Künstlers an, dem mit den Gesichtszügen die wesentlichen Charakteristika der Porträtdarstellung fehlen. Geschichtete und teilweise überlappende Spiegelungen von Fenstern und Fensterrahmen reflektieren ein verklausuliertes Abbild einer zum Teil auf dem Kopf stehenden Welt.

Im Wechselspiel zwischen einem dialogischen Einbeziehen des Betrachters ins Bild und einem auratischen Sich-Entziehen lässt sich die Arbeit Fahrrad-Rad (Blizzard) wohl letzterer Einordnung zuschreiben. Wirths konfrontiert die Betrachterin/den Betrachter in Fahrrad-Rad mit der kühlen Präzision und grafisch reizvollen Struktur eines technischen High-End-Gerätes, dessen lineares Speichenwerk das Weiß des Hintergrundes vielfach durchbricht.<sup>9</sup> Darüber hinaus verrät der Werktitel den direkten Bezug zu Marcel Duchamps gleich-benanntem ersten Readymade und kinetischem Objekt von 1913. Obzwar René Wirths' Gemälde beinahe ein Jahrhundert später – anders als Duchamps Fahrrad-Rad – von einem virtuosen künstlerischen Schaffensprozess zeugt, verbindet beide das Prinzip der subjektiven Auswahl eines vermeintlich kunst- beziehungsweise bildunwürdigen Gegenstandes.

In seiner Gegenständlichkeit und formalen Einfachheit eines von vielen der Kreisform huldigenden Objekte im Œuvre von René Wirths, repräsentiert das Rad ein exemplarisches Motiv in dessen Werk. In der scheinbar formalen Präzision eindeutig zu

---

<sup>9</sup> „Bei den Fahrrädern hat mich auch das Grafische gereizt, die vielen Durchbrechungen, die dem Weiß des Hintergrundes eine völlig andere Wirkung geben als ein großflächiger Gegenstand.“ René Wirths, in: Charlotte-Louise Bartsch, *Interview mit René Wirths*, 2010.

identifizieren, entpuppt sich die vermeintliche Perfektion in Fahrrad–Rad bei näherer Betrachtung aber als Sinnestäuschung, die von unserer Erfahrung geprägt ist. Was im Objektzustand der Fall ist, nämlich dass das Rad rund ist, divergiert in dessen Abbild von der dinglichen Realität und erinnert dergestalt an die Tatsache, dass sich in der Bildwerdung eine Übertragung vom Auge via Hand auf die Leinwand ereignet, für die Wirths keinerlei Hilfsmittel einsetzt, die nicht genuin dem Medium Malerei zuzuordnen sind – wie beispielsweise die Fotografie oder die Projektion. Aus diesem Transfer sowie der Redimensionierung mittels Blow–up resultiert eine Unschärfe und Abstrahierung, die das Ding der Welt entreißt und – seiner ursprünglichen Funktion entledigt – in die Bildrealität überführt. Dies verdeutlicht eine videografische Reanimation des gemalten Objektes, das, sprichwörtlich aus der Fassung gebracht, nunmehr lediglich in eine prekär wackelige Rotation versetzt wird.

Eine zusätzliche zeitliche Dimension involviert Wirths in seine Auseinandersetzung mit organischen Bildmotiven, wie wir sie in Blumenkohl (2013/14), Apfel (2013) und Brotlaib (2009) finden, indem er den allem Organischen innewohnenden Verfallsaspekt sichtbar macht. Wirths visualisiert damit nicht nur die Dauer der Bildentstehung, sondern verweist, in Anspielung auf den klassischen Topos des „Memento Mori“, auch auf die kunsthistorische Tradition des Stillebens und die Vergänglichkeit alles Irdischen.

Anhand banaler organischer und anorganischer Alltagsgegenstände, nostalgiebeladener Dinge wie der Musikkassette (Kassette, 2012), der Singleschallplatte (Single, 2012) und der Glühbirne (2014) oder anhand von Marken– und Fetischobjekten, die zu Kultgegenständen geworden sind, vermittelt und verhandelt der Künstler nicht nur die Schnittmengen und Divergenzen zwischen dem Sein in der Welt und dem Sein im Bild, sondern er thematisiert auch gleichsam dessen Auflösung.

„Einfach kompliziert“ treten uns Wirths’ basale, aus der Welt entlehnte Objekte in ihrer haptischen Qualität und malerischen Textur als Solitäre gegenüber. Was sie entfachen und entfalten, ist jedoch ein komplexes Gefüge an Denkmöglichkeiten und Bezügen, die die Sensation der reinen Anschauung bei Weitem übersteigen.