

Aus dem Leben genommen, einfach so

Manchmal hat man das Glück, im Alltäglichen etwas über das Lernen zu -können, was hinter diesem Alltäglichen liegt. Das Glück hatte ich mit dem Kauf einer Rattankugel bei einem bekannten schwedischen Möbelhaus. Sie war einer der vielen Staubfänger, mit denen unzählige Mitmenschen in der Hoffnung auf die Wohltaten des Feng-Shui ihr Zuhause bereichern. Mehrmals hatte sie ihren Platz in meiner Wohnung gewechselt und lag nun mit Kieselsteinen aus Italien sowie einem exotischen Tannenzapfen in einer Schale aus Bambusholz. Massenware, arrangiert, um das Auge zu erfreuen. Das war im vergangenen Oktober. Jetzt, sechs Monate später, liegt das Ding genau so wieder da. Und doch kann ich es nie wieder so ansehen, wie ich es bis zu dem Moment getan hatte, als René Wirths es bei mir entdeckte, kurzerhand einsteckte und in sein Atelier mitnahm. Was hat sich verändert? Es wurde gemalt, wurde zum Anlass für eine künstlerische Auseinandersetzung mit der Welt und damit auch Anlass für eine Aussage über unsere Wahrnehmung der Dinge in ihr. Im Spaß hatte ich noch gesagt: »Wenn du es malst, will ich aber das Bild haben.« Wie naiv – und doch liegt darin schon eine Aussage über das Verhältnis von Gegenstand und Bild als Kunstwerk. Der profane, materiell nahezu wertlose Gegenstand wird aus seinem Kontext gelöst, transformiert, angereichert – mit einer »Aura« des Bedeutsamen umgeben und zur Kunst. Nur konsequent, dass ich es begleitet von einer fotografischen Reproduktion seines Abbilds im Galeristenkatalog zurückbekommen habe. Es trug jetzt einen Titel: *Korbgeflecht* (2011; Abb. S. 106), in Klammern daneben: 150 × 160 cm. Ich sehe also »meine« Rattankugel auf weißem Hintergrund, Pinselspuren signalisieren bei genauerer Betrachtung: Dies ist ein gemaltes Bild. Im Katalog stimmen die Größenverhältnisse beinahe wieder. Ich kann den Gegenstand so halten, dass ich erkennen kann, von wo er gemalt wurde, sehen kann, wo die Realität des Gegenstands von der Realität seiner Darstellung abweicht – und sehe ein, wie belanglos diese Unterschiede sind, wie notwendig sie vielmehr sind für eine glaubwürdige Wirkung des Gemäldes.

Was ist in der Zwischenzeit geschehen? Wie kam es, dass das unscheinbare Ding einen Prozess in Gang setzte, an dessen Ende ein Bild steht, das seinen Wert auch daraus bezieht, dass es etwas mitteilen, vermitteln kann über das Verhältnis von Ding, Mensch und Welt, dass es ein Medium - geworden ist – im wörtlichsten Sinne?

Am Anfang von René Wirths' neueren Arbeiten ist immer ein Gegenstand, der den Künstlerblick angezogen hat. Oft ist er rund, meistens hat er eine interessante Oberflächenstruktur oder beides, manchmal liegen andere geometrische Formen zugrunde – das Motiv des Bildes bezeugt die - Motivation des Künstlers bei der Auswahl seines Bildgegenstands. Nie sind es bloße Fundstücke. Schon bevor sie ihre Beliebtheit im Zuge ihrer Erhöhung zum Bildgegenstand verlieren, sind René Wirths' Gegenstände häufig Objekte, denen traditionell schon immer ein gewisser Symbolwert anhaftet: Räder, Knäuel, Schmetterlinge, ein Totenschädel, ein Brotlaib – oder auch ein neuzeitliches Kultobjekt wie die rote Moto Guzzi. Sie bieten Anknüpfungspunkte für die Sinnerzeugungsmaschine des Betrachtergehirns, rufen andere innere Bilder auf, rufen Gesehenes, Gehörtes, Gelesenes in Erinnerung. Oder sie haben einen biografischen Anlass, sind wie Fahrräder, Schuhe und Pinsel Gebrauchsgegenstände, die ihre Bedeutung für den Künstler dadurch erhalten haben, dass sie eine Zeit lang Teil seines täglichen Lebens waren. Diese Teilhabe hat sich ihnen eingeprägt und lässt sich an ihren Gebrauchsspuren ablesen.

Das Bildformat ergibt sich immer aus der Proportion der Dinge selbst, der Maßstab der Vergrößerung bestimmt im Bild die Nähe des Betrachters zum Objekt. Indem Ding- und Bildgrenze zusammenfallen, wird der mit Leinwand bezogene Holzrahmen selbst zur bedeutsamen Grenzlinie zwischen dem Innenraum der Wahrnehmung und ihrer unmarkierten Umwelt: »Ich habe mir einen

Rahmen gesteckt, dahinein quetsche ich die sichtbare Welt«, sagt Wirths.¹ Ebenso wenig bloße Vorbereitung wie die Wahl des Bildformats ist die weiße Grundierung: Tabula rasa, die Leere als Voraussetzung der Versenkung, in die der Künstler nun die Spur seiner ersten Selbstvergewisserung von der Beschaffenheit des Objekts mit Kohle hineinschreibt. Aus der Bezeichnung seiner Außengrenzen entsteht damit die Idee des Gegenstands. In einem Verfahren immer größerer Verdichtung entwickelt sich dann aus dem ideellen, alles schon enthaltenden Keim -unter zunehmender Ausdifferenzierung der fertige Bildkörper.

Bereits 1935 hat Walter Benjamin auf eine entscheidende Veränderung der kollektiven Wahrnehmung aufmerksam gemacht, die mit der Entwicklung von Fotografie und Film einherging und heute wie selbstverständlich weiterwirkt. Im berühmten Aufsatz über »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« beschreibt er, wie von Apparaten erzeugte Reproduktionen seither das Original mit seiner »Einzigkeit« ersetzen, bewegte Bilder die eingehende Betrachtung eines Kunstwerks verhindern und Zerstreung an die Stelle der Kontemplation getreten ist. Verloren ging dabei, was Benjamin mit dem Begriff der »Aura« zu fassen versucht, die »einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag.«² Sie ist die Signatur des kultischen Ursprungs aller Kunst, sie offenbart sich nur einer kontemplativen Betrachtung: »An einem Sommernachmittag - ruhend - einem Gebirgszug am Horizont oder einem Zweig folgen, der seinen -Schatten auf den Ruhenden wirft – das heißt Aura dieser Berge, dieses Zweiges atmen.«³

Obwohl unser an Fotografien gewöhntes Auge vom -detailgenauen Realismus Wirths' blitzschnell auf ein apparaterzeugtes (Ausgangs-)Bild schließt, offenbart ein zweites, näheres Hinsehen das -genaue Gegenteil: Im Unterschied zur technischen Reproduktion des -Gegenstands haben wir in Wirths' Gemälden nämlich gerade keine perfekten Abbilder vor uns. Dies zeigt sich etwa durch die Animation eines -gemalten Rads auf seiner Website: An seiner Unwucht wird deutlich, wie weit wir gewohnt sind, vom wirklich Sichtbaren zu abstrahieren und als »rund« zu akzeptieren, was in Wirklichkeit gar nicht rund ist. Wirths verweigert sich mit seiner Malweise dem durch die Apparatur vermittelten Blick. Er rekonstruiert die Dinge vielmehr als Gegenstände einer kontemplativen Wahrnehmungsübung entlang ihrer Oberfläche mit den klassischen Mitteln des Malers: Auge, Leinwand, Hand, Farbe, Pinsel.

In einer Zeit der visuellen Reizüberflutung und Omnipräsenz von -»Medien« mischt sich diese Kunst in bemerkenswert lautloser Weise in das Metagespräch über Kunst und Medientheorie ein. Lautlos und nicht ohne implizites Ausstellen und Mitschwingenlassen altgedienter Diskurse des Realismus, etwa in bestimmten Werken Albrecht Dürers, Jan Vermeers und Jan van Eycks. Die Nähe seiner Arbeitsweise zu den Werken des Fotorealismus ist dabei nur eine scheinbare: René Wirths' Reproduktionen der aus dem Leben gegriffenen Gegenstände sind nicht Abbilder, sondern vielmehr materielle Zeugnisse malerischer Aneignung und Verinnerlichung – oder auch Einverleibung – des Gesehenen. Seine Malerei ist eine Wiedererschaffung der in der kontemplativen Betrachtung erzeugten geistigen Bilder mittels Farbe und Leinwand. Indem wir uns als Betrachter diesen Spuren zuwenden, lassen wir uns auf einen Prozess ein, der demjenigen ähnelt, aus dem das Bild hervorgegangen ist. Den feinsten Federstrichen folgend erkennen wir die Vielfarbigkeit des Lichts, die Unterschiede der Strukturen, die Spuren von Produktion und Gebrauch, die »Arbeit« der Zeit an der Materie. In der oft starken Vergrößerung liegt dabei die den Bildern eingeschriebene Aufforderung der Nabsicht, des Ganz-genau-Hinsehens offen zutage. Sie verlangen vom Betrachter das Gleiche, was die auf ihnen abgebildeten Gegenstände vom Künstler gefordert hatten: Versenkung, Kontemplation, genaue Betrachtung dessen, das Sich-Einlassen auf die Phänomene, auch wenn wir mit unseren Sinnen immer nur bis an ihre Oberfläche kommen. Der weiße Hintergrund lenkt das Bewusstsein des Betrachters auch auf die Unterscheidung dessen, was ist, von dem, was nicht ist. Das Betrachten der Bilder wird damit zur Rekonstruktion des individuellen Wahrnehmungs-prozesses, von dem sie Zeugnis ablegen.

Eine Steigerung erfährt dieser Prozess in denjenigen Bildern, in denen Wirths nun auch fremde Kunstwerke demselben Verfahren unterzieht. Großformatige Öladaptionen der Kinderzeichnungen und Aquarelle seiner Tochter etwa verweisen – mehr noch als die versteckten Selbstporträts und Selbst-

zitate in den gemalten Spiegelungen anderer seiner Bilder – auf den Schachtelcharakter des wirthsschen Spiels mit der Wahrnehmung: Der Gegenstand ist schon ein Bild, wir erkennen, etwa im *Clara-Bild* (Abb. S. 94) eine Wiese, eine Sonne, eine Prinzessin, aber bereits geformt, verfremdet durch eine individuelle Anverwandlung und Einverleibung der Welt – eine Kindersicht auf die Dinge, die vieles über die kleine Künstlerin sagt. Indem Wirths nun das Ergebnis des kindlichen Weltaneignungsprozesses seinem eigenen malerischen Kontemplationsprozess unterzieht, gibt er dem Betrachter auch eine deutliche Anleitung zum Umgang mit seinen Bildern: Die enorme Vergrößerung, das Übersetzen der Gouache /Aquarellfarben in Öl sind Spuren der – und damit Aufforderung zur – Anverwandlung des fremden Weltbilds.

Gleiches gilt auch für dreidimensionale Kunstwerke, wie den aus Baustellenfundstücken zusammengefügteten Bagger des Reutlinger Künstlers Roland Kappel in Wirths' jüngstem Gemälde *Hanomag, Nr. 109 (Roland Kappel)* (2010/11; Abb.108 ff.). Er stellt für sich genommen schon eine kommentierende Rekonstruktion der Wirklichkeit dar – die Appropriation durch den Maler konfrontiert jedoch den Rezipienten nun in gesteigerter Weise mit den eigenen Betrachtungsweisen. Wie groß ist das Ding in Wirklichkeit? Woraus besteht es? Funktioniert es? Und wie? Alle diese am täglichen Gebrauch orientierten Fragen finden keine sicheren Antworten mehr. Wer sich darauf einlässt, kann gerade an solchen Irritationen erfahren, wie die eigene Wahrnehmung funktioniert, wie sich das Gehirn bemüht, Sinn und ein kohärentes Weltbild zu erzeugen. Im Nachvollzug der malerischen Kontemplationen René Wirths' können wir wieder von der »Aura« der (Kunst-)Dinge berührt werden und erfahren dabei gleichzeitig etwas vom kultischen Ursprung der Kunst. Oder, in den Worten des vietnamesischen Mönchs Thích Nhất Hanh, den Wirths gerne zitiert: »Wenn wir Achtsamkeit in Bezug auf die Dinge außerhalb von uns selbst üben, dann ist das Wissen um diese Dinge ebenfalls unser Geist.«⁴

Meine Rattankugel liegt jetzt wieder an ihrem alten Platz – nur ich kenne ihre Geschichte, nur ich weiß, dass sie einige Monate lang von großer Wichtigkeit war und jetzt um ein Vielfaches vergrößert als Ölgemälde in einer Ausstellung hängt. Ein bisschen von der Aura des Kunstwerks scheint nun aber auch an ihr hängen geblieben zu sein.

1 Interview mit Rene Wirths von Charlotte-Louise Bartsch, www.renewirths.text/Interview_2010.pdf

2 Walter Benjamin, »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd. I.2, Frankfurt/Main 1974, Abschnitt III, S. 479.

3 Ebd.

4 Thích Nhất Hanh, *Das Wunder der Achtsamkeit*, 11. überarb. Aufl., Berlin 2002, S. 66.