

Begegnungen: René Wirths und das Porträt

Ein Gravitationszentrum der Ausstellungen in Bremerhaven und Berlin ist eine neue Serie von Porträts, die unter dem Titel *Begegnungen* zusammen gefasst sind. Dabei handelt es sich um quadratische, einheitlich in Grisaille-Technik ausgearbeitete Ölbilder auf Sperrholzplatten im Format 20 × 20 cm. Die nach rechts schauenden Dargestellten sind tendenziell ausdrucksarm und bildfüllend im Profil gezeigt, woraus eine Nivellierung der tatsächlichen Größenunterschiede resultiert. Wie viele Tafeln letztlich in den beiden Ausstellungen gezeigt werden, steht beim Verfassen dieses Textes noch nicht fest. Es ist ein *work in progress*, das sich in den kommenden Monaten und darüber hinaus noch fortsetzen wird.

Mit dieser Porträtserie nimmt René Wirths ein früheres Projekt wieder auf. Bereits 1999 zeigte er in der Berliner Off-Galerie Walden¹ einen 70teiligen Zyklus von Bildnissen, die in der Zeit davor entstanden waren und die demselben formalen Schema gehorchen: Quadratisches Format, rechte Profilansicht, Grautöne. Im direkten Vergleich fallen zunächst die gestiegenen künstlerischen Fertigkeiten von Wirths ins Auge. Die neuen Porträts sind detailgenauer, pointierter und variantenreicher. Sein durchaus virtuoser Zugriff auf das menschliche Gesicht gehorcht Kategorien einer sachlichen, realitätstreuen Nachahmung und hoher Individualität, aber das auf Serialität zielende formale Konzept ist ein wesentlicher Teil der Bildästhetik. Beide Serien fußen auf dem Verhältnis zwischen äußerer Gleichförmigkeit (Regeln, Ordnung, Endlichkeit) und innerer Varianz. Die Produktionszeit der relativ kleinen Bildnisse beträgt drei bis vier Stunden, in denen Künstler und Modell aufeinandertreffen und sich über ein Gespräch gedanklich verbinden. Zum Konzept der neuen Serie gehört, dass Wirths, wenn gewünscht, die Porträtierten in ihrer Wohnung oder Arbeitsstätte besucht. Das Bildnis ist letztlich ein Speicher dieser Begegnung.² Damals wie heute stammen die Dargestellten aus dem persönlichen Umfeld des Künstlers, zu dem Familienmitglieder, Freunde, Nachbarn und Künstlerkollegen gehören. Aber auch Urlaubs- oder Sportbekanntschaften, Partner der Porträtierten sowie die MitarbeiterInnen von Institutionen und seiner Galerie Teil wurden in dieses „soziokulturelle Projekt“³ integriert. Der gemeinsame Fluchtpunkt ist der Künstler, der sich in dem gesellschaftlichen Gefüge gleichsam spiegelt. Man könnte auch von einer Art Selbstporträt sprechen, das sich – beide Serien zusammen genommen – auf unterschiedlichen Zeithorizonten manifestiert.

Es gibt wenige zeitgenössische Künstler, die sich, wie René Wirths, so klar in die Grenzen klassischer Malgattungen einordnen lassen. Bekannt geworden ist er vor allem mit einer neuartigen und eigentümlichen Gegenstandsmalerei, die in der Tradition des Stilllebens steht. Diese Gattung wurde erst im Verlauf des 16. Jahrhunderts autonom, das heißt als eigenständiges und bildtragendes Sujet anerkannt. Auf welche Weise bei René Wirths Schaffen Stillleben und Porträts miteinander korrespondieren, soll im Folgenden behandelt werden.

Erstmals wurde im Kontext der 1648 gegründeten französischen Académie Royale de Peinture et de Sculpture eine Rangfolge der Malgattungen formuliert. Die Darstellung biblischer und klassischer Geschichten, der sogenannten Historie, steht danach an höchster Stelle. Darunter befinden sich Darstellungen von individuellen Menschen, wobei neben rein formalen Unterscheidungsmerkmalen (Vorderansicht, Profil, Viertelprofil, Halbprofil, Ganzfigur, Kniestück, Halbfigur, Brustbild, Einzel-, Doppel-, Gruppen- oder Selbstbildnis) auch zwischen wirklichen, posthumen und fiktiven Porträts differenziert werden kann. An dritter Stelle der Gattungshierarchie befinden sich Genrebilder, also Darstellungen der niederen Stände, die etwa bei der Ausübung ihrer Berufe oder beim Müßiggang in Wirtshäusern gezeigt werden. Darunter befindet sich die Gattung der Landschaft, die etwa zur selben Zeit wie das Stillleben autonom wurde, beinhaltet sowohl natürliche als auch gebaute Szenerien (Stadtveduten). Als niedrigstes Malsujet wurde schließlich die Nachahmung von unbewegten – also stillen – oder unbelebten Dingen angesehen, bei denen sich auch die Bezeichnung *nature morte* eingebürgert hat.

Die Festlegung dieser Rangfolge hatte etwa dreihundert Jahre einen festen Platz in der europäischen Kunsttheorie und –praxis. Begründet wurde die Gattungshierarchie – und das ist hier das eigentlich Interessante – mit der ontologischen Dignität der dargestellten Motive. Es sei, so der der Architekt André Félibien (1619–1695) als damaliger Akademie-Sekretär, „achtenswerter“ oder „würdevoller“ lebende Motive zu malen als „tote oder unbewegte Dinge“. Und so wie der Mensch die Krönung der Schöpfung sei, würde sich der Künstler durch die Nachahmung der menschlichen Figur am meisten auszeichnen.⁴ An dieses Schema wurden explizit handwerkliche und künstlerische Fertigkeiten geknüpft, wodurch die Gattungshierarchie unter anderem Einfluss auf die Vergütung der Maler hatte. Aber Ausnahmen bestätigen, wie immer, die Regel: Die holländische Stilllebenmalerin Rachel Ruysch (1664–1750) zählte zu den bestbezahlten Künstlern ihrer Zeit.

Die vormalige Deutungsmacht für eine Abwertung des Stilllebens gegenüber der Porträtmalerei hat nach Aufklärung, Säkularisierung und den mannigfaltigen Verwerfungen der Moderne jegliche Grundlage verloren.⁵ Bei René Wirths lässt sich geradezu die Inversion des Arguments von Félibien erleben, aber was als dessen Nachhall noch zu spüren ist, betrifft die grundsätzliche Beziehung zwischen Malsujet und Künstler. Der Schaffensprozess von René Wirths, der grundsätzlich ohne das Zwischenmedium der Fotografie auskommt, ist von Interaktion und sozialer Verstrickung geprägt. Und das betrifft auch die in der Einsamkeit seines Ateliers entstehenden Objektbilder.

René Wirths' Stillleben zeichnen sich durch die strenge Auf- oder Profilansicht der Gegenstände aus, durch die bild- bzw. rahmenfüllende Komposition, durch den neutralen, „laborkalten Hintergrund“⁶, durch den bisweilen enormen Vergrößerungsfaktor sowie durch die verblüffende Detailgenauigkeit bei der Ausführung, die das jeweilige Ding zu einem auf Augenhöhe schwebenden Bildgegenstand werden lassen. Aus der Perspektive von Wirths' Porträtschaffen sind aber noch zwei weitere Merkmale wesentlich: Zum einen finden sich immer wieder Selbstbildnisse auf reflektierenden Oberflächen der Objekte, in denen sich der Künstler wie erstmals bei Jan van Eycks *Arnolfini-Hochzeit* (1434) auf letztlich paradoxe Weise in den Betrachtungsakt einschreibt. Und zum anderen präsentiert uns Wirths in der Mehrzahl Gegenstände, die sich mittels diverser Gebrauchsspuren wie Kratzern, Dellen, Flecken, Rissen, Verunreinigungen, Abschürfungen oder abblättrender Farbe von industriell erzeugten Neuwaren grundlegend unterscheiden. Paradigmatisch lässt sich das an mehreren Bildern getragener Schuhe des Künstlers erleben. Die benutzungsbedingten Falten des Oberleders erscheinen darin nicht nur strukturell verwandt zu den Falten seiner linken⁷ Handfläche, wie sie Wirths 2008 ins Bild setzte. Auch bei vielen anderen Motiven handelt es sich um die eigenen, vom Künstler selbst gebrauchten Gegenstände, die sich dadurch von anonymen Objekten in seinem Werk unterscheiden (z. B. Wollknäuel, Brotlaib, Salatblatt, Schmetterling, Klopapier, Eier). René Wirths malt eben nicht das „Ding an sich“ im typologischen oder transzendentalen Sinne, wie der Begriff von Kant geprägt wurde.⁸ Er sucht sich vor allem Objekte aus, die durch ihre Benutzung einzigartig geworden sind.

Dieser mitunter sehr persönliche Aspekt, der mit den eingearbeiteten Selbstbildnissen korrespondiert, ist noch unterlegt von einer zeitlichen Ebene. Die Objekte mögen zwar reg- und auch leblos sein, aber die Gebrauchsspuren verweisen auf ihre Vergänglichkeit. Und zwar nicht als Symbol oder Zeichen, wie sie im klassischen Stillleben als *Vanitas*-Motiv zu finden sind, etwa in Form einer Sanduhr oder eines Totenschädels. Sondern sehr konkret als ein mit dem Leben von René Wirths verknüpfter Gegenstand, der früher oder später der Entropie zum Opfer fallen wird, aber als Bild – so scheint es – „weiterleben“ wird. Es sind aus dem realen Leben genommene Dinge, die durch ihre Individualität und Zeitlichkeit wesentliche Merkmale eines Porträts erfüllen.

Im Jahr 2010 malte René Wirths ein großformatiges Bildnis seiner Mutter. Kurz vorher hatte er in ähnlicher Größe und Durcharbeitung das Porträt einer Bekannten fertig gestellt.⁹ Zusammen mit einem Selbstporträt von 2013 – im Halbprofil (!)¹⁰ – unterscheiden sich diese drei Bildnisse wesentlich von seinen früheren, eher experimentellen Ansätzen im Genre des Porträts. So schuf er beispielsweise allein aus seinen Erinnerungen 2004 Phantombilder berühmter Künstler, wie Andy Warhol, Frida Kahlo und Salvador Dalí. Dann beschäftigte er sich bereits in seiner Hochschulzeit mit dem Verfremdungseffekt von Unschärfen im Porträt. 2003 entstehen symbolisch aufgeladene Einzel- und Gruppenporträts, die – verkürzt gesagt – mit seiner Familiengeschichte zu tun haben und der Partnerschaft zu der Künstlerkollegin Nicole Wendel, der Mutter seiner beiden Kinder Clara und Valentin. Zum Zeitpunkt der Porträtsitzungen ist René Wirths' Mutter bereits schwer erkrankt. Er erklärt dazu: „Ich musste meine Mutter malen, weil ich wusste, dass sie bald sterben würde, und das war meine Chance, sie regelmäßig zu sehen, Zeit mit ihr zu verbringen.“¹¹ Die Arbeit an diesem Porträt mündete unmittelbar in einem Totenkopfbild im Hinblick auf eine Einzelausstellung des Künstlers in der Galerie Michael Haas, die unter dem Titel *jenseits und diesseits* das Thema der Vergänglichkeit unmittelbar aufnahm. Der Schädel wurde im direkten Bezug zu dem Porträt gehängt und lässt sich nicht nur als *Vanitas*-Symbol lesen sondern auch ein Bild, das den Gattungstransfer zwischen Porträt und Stillleben reflektiert. In dem im *Tagesspiegel* veröffentlichten Nachruf auf Gisela Wirths, die die Vernissage in der Galerie noch miterlebte, heißt es über das Porträt: „Es ist ungeschönt – und es ist eine Huldigung. Die kleinsten Hautflecken sind erkennbar, Haarspitzen und Augenfalten, aber es ist nicht die Detailtreue, die das Bild so realistisch macht. Sein Realismus steckt irgendwo dazwischen, irgendwo darin.“¹² Die mit dem Porträt verbundene Trauerarbeit widersteht dem detailgenauen, verdinglichenden Zugriff der auch mit der strengen Profilansicht einhergeht. Das Bild ist Zeugnis eines im Leben verwurzelten Prozesses. Der Titel der vorliegenden Publikation und die mit ihr verbundenen Ausstellungen, *DAS WAS BLEIBT*, lässt sich in diesem Sinne bei René Wirths sowohl auf seine Porträts als auch auf seine Objektbilder übertragen. Der Realismus seiner Werke gründet sich nicht nur auf den eigenen Körper als Medium von Anschauung und Wiedergabe, sondern darüber hinaus auf einen zutiefst sozial verstandenen Humanismus, bei dem die Welt der Dinge als Spiegel des Menschen zu erfahren ist.

1 Die Projektgalerie Walden wurde nach Herwarth Walden (1878–1941), dem Begründer der Galerie Sturm, benannt und war zwischen 1995 und 2015 an drei verschiedenen Standorten zu finden.

2 In meinem Fall drehte sich das Gespräch vorrangig über verschiedene Aspekte des Ausstellungsprojektes. Die Annahme von Telefonaten oder das Lesen bzw. Schreiben von Emails war ausdrücklich vom Künstler gestattet.

3 René Wirths im Gespräch mit dem Verfasser während der Porträtsitzung am 8. Juli 2016.

- 4 "Ainsi celui qui fait parfaitement des paysages est au dessus d'un autre qui ne fait que des fruits, des fleurs ou des coquilles. Celui qui peint des animaux vivants est plus estimable que celui qui ne représente que des choses mortes & sans mouvement. Et comme la figure de l'homme est le plus parfait ouvrage de Dieu sur la terre, il est certain aussi, que celui qui se rend l'imitateur du Dieu en poignant des figures humaines, est beaucoup plus excellent que tous les autres." André Félibien, *Conférences de L'Académie Royale de Peinture et de Sculpture pendant l'année 1667*, Préface, Paris 1669.
- 5 Werner Busch beschrieb die „Emanzipation der niederen Gattungen“ als zwangsläufigen Entgrenzungsvorgang, der in der Moderne mündete. Werner Busch, *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München 1993.
- 6 Hanno Rauterberg, „Mit Klorollen auf Du und Du: Vom ungeheuren Reiz realistischer Malerei – zwei Ausstellungen in Zürich und Rotterdam zeigen die Künstler Franz Gertsch und René Wirths“, in: *DIE ZEIT*, Nr. 30/201, 21. Juli 2011.
- 7 Die rechte Hand benötigte René Wirths zum Malen. Im selben Jahr schuf er auch ein Bildnis seines geschlossenen, zusammengekniffenen Lides. In diesem Fall handelt es sich um das rechte Augenlid, das er beim Blick in einen Spiegel mit dem linken, geöffneten Auge anschaut.
- 8 *Das Ding an sich* ist der Titel des 2011 publizierten Katalogs der Wirths-Ausstellung in Rotterdam und des einführenden Textes von Emily Ansenk. Bei Kant und dem Problem des sog. Sensualismus geht es um die Unterscheidung zwischen der reinen Substanz der Dinge und ihrer durch unsere Sinne übermittelten Wahrnehmungsinhalte (Erscheinungen). Nur letztere seien der menschlichen Einbildungskraft zugänglich. Dafür beispielhaft ist diese Passage aus der *Kritik der reinen Vernunft* (1781): „Wenn wir aber auch von Dingen an sich selbst etwas durch den reinen Verstand synthetisch sagen könnten (welches gleichwohl unmöglich ist), so würde dieses doch gar nicht auf Erscheinungen, welche nicht Dinge an sich selbst vorstellen, gezogen werden können. Ich werde also in diesem letzteren Falle in der transscendentalen Überlegung meine Begriffe jederzeit nur unter den Bedingungen der Sinnlichkeit vergleichen müssen, und so werden Raum und Zeit nicht Bestimmungen der Dinge an sich, sondern der Erscheinungen sein: was die Dinge an sich sein mögen, weiß ich nicht und brauche es auch nicht zu wissen, weil mir doch niemals ein Ding anders als in der Erscheinung vorkommen kann.“ Immanuel Kant, *Ausgabe der Preussischen Akademie der Wissenschaften*, Berlin 1900ff., AA IV, 178.
- 9 *Johanna*, 2009/10, Öl auf Leinwand, 155 × 185 cm. Auf die Frage, wer „Johanna“ sei und welche Motive ihn dazu gebracht hätten, sie zu malen antwortete Wirths: „Eine Freundin, die damals arbeitslos war und deshalb viel Zeit hatte.“ Email an den Verfasser vom 19. Oktober 2016.
- 10 Wirths erlaubt sich eine formale Sonderstellung aus Gründen seiner Malpraxis. Beim Blick in den Spiegel lässt sich nicht das eigene Halbprofil sehen.
- 11 Ausst.-Kat. Kunsthal Rotterdam, S. 7.
- 12 Andreas Unger, „Gisela Wirths (Geb. 1949): Sie will Politik machen, nicht Karriere“, in: *Der Tagesspiegel*, 24.03.2011.