

Bartleby der Maler

In Herman Melvilles 1853 entstandenen Erzählung „Bartleby der Schreiber“ berichtet ein ungenannt bleibender Anwalt an der New Yorker Wall Street von einem Kanzleischreiber namens Bartleby, den er einst beschäftigte. Die Aufgabe eines solchen Schreibers bestand vor der Erfindung von Durchschlagpapier und Kopiergerät darin, Akten zu vervielfältigen – möglichst so, dass Wort für Wort mit dem Original übereinstimmen.

Bei oberflächlicher Betrachtung könnte man René Wirths für jemanden halten, der möglichst realistische, man könnte sogar meinen: fotorealistische Abbilder von Dingen wie einem Fußball, einem Suppenlöffel oder einem mit Orangensaft gefüllten Glas anfertigt. Allerdings wäre man damit schon zwei Irrtümern aufgesessen: Wirths kopiert ja nicht, er macht – anders als Bartleby mit seinen Schriftstücken – nicht aus einem Ding ein weiteres. Er malt auch kein Foto eines Dings ab. Er erschafft vielmehr ein zweidimensionales Bild eines dreidimensionalen Gegenstandes. Er stellt das jeweilige Objekt damit sowohl dar, entmaterialisiert es aber gleichzeitig, indem er ihm den Körper nimmt. (Wir kommen später auf dieses Thema zurück.) So stellt jedes von Wirths Gemälden auch die Frage nach unserer Wahrnehmung, nach Wirklichkeit und Illusion.

Dabei bläst der Maler das Ding in seiner Größe so auf, dass es die Leinwand oft fast vollständig ausfüllt. Ist sie weiß grundiert, verleiht das dem Bild zusammen mit der strengen Drauf- oder Profilansicht eine fast laborhaft-wissenschaftliche Qualität; ist sie farbig, gleicht es eher einem Porträt des jeweiligen Gegenstandes. Die Hintergrundfarbe stellt ein und dasselbe Ding in einen jeweils anderen Zusammenhang, lässt es in einem – buchstäblich – anderen Licht erscheinen.

Wirths macht das Ding, das ihn erst einmal lediglich allein als Inspirationsquelle interessiert, zum Bild – wobei es ihm eigentlich auf den Prozess des Malens selbst ankommt. Der Weg ist sein Ziel.

Und dennoch kommt auch nicht jeder beliebige Gegenstand infrage. Wirths sagt, er halte sich an den Dingen fest. "Ich tue das ganz bewußt, denn in ihnen spiegele ich mich selbst in meiner gebündelten Individualität und Körperlichkeit". Das Ding als Porträt des Malers. Daher spielt die Form eine Rolle, die Oberflächenstruktur, die Linienführung. Oft tragen sie Spuren des Lebens, des Gebrauchs und der Abnutzung. Die kleinen Dellen im Metall des Motorrads, die Kratzer im Besteck, das aufgesprungene Leder des Turnschuhs. Wie ein Bildhauer der Fläche arbeitet Wirths in einem langwierigen Modellierungsprozess das heraus, was er sieht, wenn er die Dinge beschaut und das was er überdies für nötig hält, wenn er das Bild beschaut. „Die Dichte des Farbauftrags ist die

Summe der Beobachtungen“, sagt Wirths. Dabei lässt er mittlerweile weg, was er als störend empfindet, etwa Markennamen und Beschriftungen, und fügt anderes hinzu, wie Linien oder Spiegelungen – vor allem, um den Prozess des Malens für sich selbst interessanter zu gestalten. Besonders deutlich sichtbar sind diese kleinen Improvisationsmomente in der Serie "Liquids" von mit Flüssigkeiten gefüllten Gläsern. Dort tauchen Schlieren auf, Spiegelungen und Lichtbrechungen, die, mit den Augen eines sogenannten Realisten betrachtet, so unplausibel erscheinen, als halluziniere man.

Unterhält man sich mit Wirths über seine Kunst, taucht ein Thema immer wieder auf: Zeit. („What seems to be the problem?“, heißt es in „Blade Runner“, die Antwort: „Death“. Das Problem ist die zeitliche Dimension und damit immer auch Begrenztheit des menschlichen Lebens. Die Antwort hätte also genauso gut auch „Time“ lauten können.) Zeit spielt bei Wirths auf mehreren Ebenen eine Rolle. Vielen Dingen, die er malt, liegt eine gewisse Nostalgie inne. Die Audiokassette, die Glühlampe, die Spiegelreflexkamera sind Gegenstände, die kaum noch in Benutzung sind und in wenigen Jahrzehnten nicht mehr (oder nur in Museen für die Objektkultur des 20. Jahrhunderts) existieren werden. Für die Menschen der Zukunft werden sie so rätselhaft sein wie für uns heute Heurüpfel und Wäschestampfer. Indem Wirths diese Dinge malt, enthebt er sie der Zeit und verfrachtet sie in eine Art malerisches Archiv, wo sie weiter bestehen. Insofern ist sein Werk auch ein Katalog einiger Alltagsdinge vom Ende des zweiten Jahrtausends nach unserer Zeitrechnung – Dinge mit einer gewissen Zeitlosigkeit. Ein Wasserglas ist über die Zeiten hinweg ein Wasserglas und als solches genauso profan und alltäglich wie unveränderlich funktional. Das 21. Jahrhundert mit seinen spezifischen und sich in schneller Folge in ihrer Gestalt und Funktion verändernden Gegenständen, etwa aus der Sphäre der Digitalisierung, hat dagegen noch keinen Eingang in Wirths Bilder gefunden – und wird es möglicherweise auch nie.

Herman Melvilles Bartleby stellt irgendwann seinen Dienst ein. Seine Arbeitsverweigerung, die er mit den Worten „I'd prefer not to“ kundtut, macht ihn zu einem Helden des sanften, aber wirksamen Widerstands gegen die Erwartungen der Arbeitswelt und die Zumutungen der Zeit. Man hat die Erzählung als einen Kommentar Melvilles auf den erwachenden Kapitalismus gelesen, dem sich Bartleby entgegenstellt, oder als Melvilles eigenes Hadern mit dem zunehmend kommerzialisierten Kulturbetrieb. Man muss sich René Wirths wie eine lebensbejahende, fröhliche Version von Melvilles Schreiber vorstellen. Er erinnert mich an die Sanftheit und Milde, aber auch an die Bestimmtheit dieses Bartleby. Er malt langsam, geradezu kontemplativ, er bevorzugt es, sich nicht hetzen zu lassen und gönnt sich mit den wenigen Bildern, die er im Jahr anfertigt, den Luxus der Ineffizienz. (Ausnahme sind seine Porträts. Die Bilder der Serie „Presence“, die er während der Pandemie-Monate begann, um sich Freunde und Freundinnen, Künstlerkollegen und -kolleginnen ins Atelier zu

holen, stellt er meist jeweils nur wenig mehr als einem Arbeitstag fertig). Indem er seine Zeit so nutzt, wie er es tut, ist Wirths frei. Er sagt „Ich möchte lieber nicht jede Woche oder gar jeden Tag ein Bild malen müssen“ und entzieht sich so dem Druck der Kunstwelt, in der wie in jeder anderen Branche auch Zeit in Geld umgerechnet wird. Und siehe da: Als hätte er mit dieser Bremsbewegung den gesamten Apparat verwirrt, hat Wirths die Zeit auf seiner Seite. „Time is on my Side“. Seine Konzentration, seine Geduld und die langfristige Perspektive resultieren in einem bislang zweieinhalb Jahrzehnte umspannenden Schaffen.

Insofern spiegelt dieser Titel, TIME IS ON MY SIDE, sowohl das Sein – die Haltung, mit der Wirths seinen Weg geht und von der er überzeugt ist, dass sie ihn nicht nur am Weiteren bringen wird, sondern das auch bestmöglich – als auch sein Tun – die Entstehungsprozesse seiner Bilder.

Bartleby, der Schreiber, der nicht mehr schrieb, irgendwann überhaupt nichts mehr tat und sich der Welt vollkommen abgewandt hatte – stirbt am Ende. Auch René Wirths denkt über das Ende seines Lebens nach. In dem Moment, in dem er sich von seinem Körper trennen muss, will er in der Lage sein, sich von den Dingen – seinem Spiegelbild als gebündelte Materie – verabschieden zu können. Das Ende seines Tuns bedeutet das Ende seines Seins. Zum großen Glück für uns, die Wirths Bilder betrachten, ist dieser Ablösungsprozess noch nicht besonders weit fortgeschritten. Doch er hat eindeutig schon begonnen, setzt er doch bereits mit dem Vorgang des Übersetzens von drei auf zwei Dimensionen ein und setzt sich in der Konzentration auf das Ding im Bild statt des Dings an sich fort. Wirths begreift die Abstraktion und das Abstrahieren also als einen Vorgang, in dessen Rahmen er sich mit Leben und Tod, Körper und Geist, dem Allen und dem Nichts auseinandersetzt.

Wir wissen nicht, was in Bartlebys Kopf vorging, während er sich verweigerte. René Wirths denkt beim Malen nach, über die eigene Wahrnehmung, die Malerei, die Dinge und erhält so Klarheit über seinen Platz in der Welt. Er marschiert zum Rhythmus seiner eigenen Trommel, die man sich viel weniger als militärisches Instrument als einen meditativen Gong vorstellen muss. Genau genommen marschiert er auch gar nicht, er spaziert.