

René Wirths

Die Stille, die verstummt

Von Numa Hambursin und AC Coric

An Elias Canettis Texten, insbesondere an seinem Tagebuch, hatte es mir vor allem die Schilderung des legendären Berlins zwischen dem Ersten und Zweiten Weltkrieg angetan, jenes Berlin der exzentrischen Künstler, aus der Zeit vor der Katastrophe, jenes Berlin, von dem ich nicht einmal die Ruinen kennenlernen würde, denn auch sie wurden dem Erdboden gleichgemacht. Eine künstliche *ville lumière*, eine unterirdische, plebejische Hauptstadt in Mitteleuropa, die das aristokratische, kosmopolitische Wien seiner Familie verdrängt hatte, die neue Heimat experimentierfreudiger und provokanter Künstler der Avantgarde.

Ich ging durch die Straßen Berlins wie es ein Europäer in den vergangenen Jahrhunderten in Italien tat, wie Chateaubriand in Rom, um zu versuchen, meine eigene Geschichte zu verstehen, die Teil eines kollektiven Gedächtnisses ist, dem sich niemand entziehen kann. Ich lauschte den Spuren der Barbarei, den Spuren von Größe und Unterwerfung, ich studierte die Einzelheiten der historischen Bauwerke, der Fassaden und der Denkmäler, ich wollte die Stadt an mich drücken, die Düfte von Tempelhof und Tiergarten einatmen. Mein Vorstellungsvermögen lotete hierbei seine Grenzen aus. Letzten Endes lernte ich das

Berlin von heute kennen und lieben, das Berlin der Künstler, die aus ganz Europa herbeiströmen und in die leerstehenden Gebäude der ehemaligen DDR ziehen, das Berlin der riesigen Galerien ohne Sammler, das Berlin einer Architektur, die Stadtviertel und Menschen wieder zusammenbringen soll, und die bereits so sehr gealtert ist. Berlin zu lieben bedeutet keineswegs, wehmütig zu sein, sondern vielmehr, die Vorstellung von Wehmut als solche zu lieben.

Um die Malerei René Wirths, der in Westberlin aufwuchs, gänzlich zu erfassen, muss man sich die verheißungsvollen Jahre künstlerischer Freiheit zu Beginn des 21. Jahrhunderts in dieser Stadt in Erinnerung rufen. Die politisch optimistische Stimmung infolge der Wiedervereinigung brachte eine außergewöhnlich lebendige deutsche, insbesondere Berliner Künstlerszene hervor. Während die französischen Traditionalisten bis zum Überdruß den Tod der Malerei beklagten, betrachteten wir voller Melancholie und Hoffnung dieses fröhliche Durcheinander von Leinwänden, Farben und Materialien. Unsere französische Vorstellungswelt erschien uns so begrenzt und gefällig im Vergleich zur deutschen. Das Label *made in Berlin* eroberte die bildenden Künste, ja es fungierte als eigene Marke auf bestimmten internationalen Messen und schien so an der eigenen Geschichte Rache zu nehmen. Abgeschirmt durch Persönlichkeiten wie Georg Baselitz oder Gerhard Richter, in der Nachfolge von Jörg Immendorff, der sich so entschieden für eine Vereinigung von Ost und West durch die Kunst eingesetzt hatte, sollten

endlich die Maler den Sieg davontragen. Ähnlich wie jene zu früh verstorbenen Ikonen der Rockmusik beherrschten die Helden dieses Abenteuers, Martin Kippenberger oder Michel Majerus, das Denken einer Generation ikonoklastischer Künstler. Dieses Wiederaufleben der Malerei wurde von zwei Bewegungen getragen: zum einen natürlich von dem pulsierenden Berlin, zum anderen von der Leipziger und der Dresdener Schule, angeführt von Neo Rauch. Neben diesen bekannten Namen gab es eine Vielzahl von Künstlern, um die sich damals Galerien und Sammler rissen, die heute jedoch vollkommen in Vergessenheit geraten sind. Als Reaktion auf die Wiedervereinigung der Jugend durch die Techno-Dancefloors der Hauptstadt erfanden die deutschen Künstler eine neue, zeitgenössische Kunstform, bei der Performer, Fotografen, Videografen, Konzeptkünstler und Maler sich in extravaganen Kulissen für Ausstellungen an den unmöglichsten Orten zusammentaten. Heute ist das No Man`s Land an der Berliner Mauer wieder bebaut und Berlin ist ruhiger geworden. Die Jahre vergehen und ich komme ins Zweifeln. Sollte man Luftschutzkeller in Diskos verwandeln und Bunker in Kunstzentren?

Inmitten dieses wilden Strudels beschloss René Wirths, dass er Maler werden wollte. Er wuchs als Punk im Schatten der Mauer auf, in jenem sowohl bürgerlichen als auch dekadenten Westberlin, dem Auftakt zum Dahinsiechen des Okzidents. Sein Werdegang hingegen erinnert keineswegs an die seiner im Rampenlicht stehenden Zeitgenossen. Nach vielen, mehr oder weniger erfolgreichen Jahren des künstlerischen Experimentierens wählte er – inzwischen Anfang Dreißig –

ein gleichermaßen virtuoses wie hypnotisches Genre. Seit nunmehr beinahe zwei Jahrzehnten malt er mit verstörender Genauigkeit Objekte des täglichen Lebens, ein Bild nach dem anderen. Diese Gegenstände stellt er ohne jeden Kontext dar, in unerwarteten Blickwinkeln und Formaten: ein Stuhl, ein Pinsel, die Rückseite einer Leinwand. Nach und nach hat René Wirths seine Darstellungsmöglichkeiten bis hin zu sehr persönlichen Bildgegenständen erweitert: ein abgenutzter Schuh, seine eigene, geöffnete Hand, ja sogar einige sakral anmutende Porträts der eigenen Familie, die wiederum derart vergegenständlicht sind wie die von ihm dargestellten Gegenstände vermenschlicht.

Bei ihm gibt es keinen donnernden Applaus, keinen lauten Trommelwirbel, sein singuläres Werk erwuchs langsam. Es lässt aufhorchen, sowohl durch ungewöhnliche Sujets wie auch durch deren unprätentiöse Darstellung, die einen sprachlos macht. Betritt man die Welt von René Wirths, dann dringt man ein in ein radikales System. Seine Arbeiten scheinen sich vorsichtig von denen seiner Zeitgenossen abzugrenzen: keine gewinnorientierte Obsession, keine Kunsttheorie, kein megalomanes Sich-Rächen, keine Diktatur der Kunst. René Wirths ist zweifellos das Produkt jenes neuen, in die Kraft der Malerei gesetzten Vertrauens, jener bedingungslosen Liebe zu den unendlich vielen künstlerischen Möglichkeiten. Dennoch erkennt man hin und wieder in seinem Werk eine Spur von Zurückhaltung. Ich erinnere mich, dass man lange Zeit, wollte man ihn besuchen, die Treppe in den dritten Stock eines schmalen Hauses in Berlin-Kreuzberg hinaufsteigen musste. In der

Etage darunter lag das Atelier von Anselm Reyle, damals ein Liebling des internationalen Kunstmarkts. Seine Kästen aus Plexiglas mit schillernder, geknitterter Folie sorgten für Begeisterung auf den großen Messen und in dem Haus wimmelte es nur so vor gehetzten Assistenten, ganz im Dienste dieser neuartigen, halb industriell gefertigten „Bilder“. Die Nähe zu einem erfolgreichen Künstler sorgt manchmal für einen gewissen Geräuschpegel. Der Kontrast zum Atelier von René Wirths war erstaunlich, denn dieses zeichnete sich durch die Kahlheit einer Klosterzelle aus: eine Leiter, ein Fahrrad in der Ecke, eine Staffelei, ein Stuhl – alles Gegenstände, die bald schon zu Sujets werden sollten. Das Licht in seinen Bildern hatte nichts gemein mit der Polyesterfolie oder den Spiegeln, die eine Etage tiefer zum Einsatz kamen. Es war vielmehr das Licht der Schicht um Schicht aufgetragenen Ölfarben, wie etwa bei den Gebrüdern Van Eyck; die Hand des Malers lässt sich Zeit, wie die Schatten, die durch die großen Atelierfenster einfallen. Betrachtet man die Oberfläche seiner Bilder aufmerksam, so kann man dort das Spiegelbild des Künstlers selbst ausmachen: sein forschender Gesichtsausdruck auf dem metallenen Beschlag eines Pinsels, der Umriss seines Körpers im Gegenlicht als Spiegelung auf einer Kassette, die großen Atelierfenster in der Vertiefung eines Teelöffels. Zehn Jahre später wohnt nebenan erneut eine erfolgreiche Künstlerin: Chiharu Shiota, ebenfalls mit einer Passion für Kästen – dieses Mal umhüllt von Wollfäden. Existiert ein geheimes Band zwischen zwei Ateliers, die nur durch eine Wand voneinander getrennt sind? Beide Künstler empfinden dieselbe innige Zuneigung

zum Objekt, für das Vergehen der Zeit und jene Vorliebe für die menschliche Hand, präzise arbeitend und doch feingliedrig, die tätige Hand, geschult durch „das schöne Handwerk“ und die Wiederholung derselben Geste, jene Hand, die mit Gelassenheit aus einer rauen Oberfläche spielerisch Schönheit erschafft. Sicherlich weiß es keiner von den beiden, aber sie teilen dasselbe Bedürfnis, das Erlebte zu kontrollieren, vielleicht ja ein Bedürfnis all jener, die in jungen Jahren mit dem Tod konfrontiert wurden?

René Wirths` bewusste Entscheidung, sich dem Objekt zu verschreiben, ist keine eindeutige. Es wäre eine allzu freie Fehldeutung, seine Kunst schlichtweg zum Realismus oder Hyperrealismus zu zählen. Denn Wirths zieht der fotografischen Präzision ein breites Spektrum von „Ähnlichkeit“ vor. In die Bildoberfläche arbeitet er unterschiedliche Ebenen der Darstellung ein, das Nahe und das Ferne, in einer dialektischen Vorgehensweise zwischen Malerei und Konzeptkunst. Angesichts des Seriencharakters seiner Bilder und ihrer Schmucklosigkeit denkt man an den Ausspruch „Art as Idea as Idea“ von Joseph Kosuth, und das bestimmt mit einem gewissen Humor (oder liege ich damit falsch?), der den Konzeptkünstlern fehlte und so die Voraussetzungen schuf, die zu ihrem Niedergang führten. Durchläuft das Objekt von René Wirths erst einmal den komplexen Filter seines Malvorgangs – ein Objekt, das er zufällig findet, ein Ready-made, ausgewählt wegen und in seiner Banalität – wird es zu einer Art neutraler, archetypischen Definition, wie einer Schulfibel entnommen. Doch im gleichen Zug hebt „sein“ Stuhl durch seine

merkwürdige Präsenz letztendlich jede andere Definition oder Abbildung eines Stuhls auf. Befreit von der reinen Kraft des Realen und den Grenzen des Begriffs berühren seine Werke das Noema, so wie es Francesco de Zurbaran in seiner Zeit mit Stillleben gelang. Oft rechtfertigt René Wirths sein Vorgehen mit Überlegungen zu der Subjektivität seiner eigenen Wahrnehmung, eine ganz persönliche „Phänomenologie“. Das mag sein. Ich hingegen habe den Eindruck, dass René Wirths mithilfe einer Schmucklosigkeit, die an den Meister aus der Extremadura erinnert, eine Form der Schönheit erschafft, und zwar indem er das Universelle und das Besondere in Beziehung setzt, das Vorgestellte und das Dargestellte, das Poetische und das Reale. Bei René Wirths schwebt jeder einzelne Gegenstand – ob der obere Teil eines Apfels oder ein dünnes Salatblatt – in einem unwirklichen Exil, ohne Umgebung und Kontext. Der Umfang des sinnlich Erfassbaren trifft bisweilen auf schlichte ästhetische Vollkommenheit.

*Nature Morte* – so lautete der französische Titel einer seiner ersten Ausstellungen, die ich in Paris gesehen habe. Und dieser französische Titel unterstrich auf paradoxe Weise die Diskrepanz zwischen seiner Arbeitsweise und den Regeln dieses Genres. Obwohl es nicht den Anschein hat, widerlegt die Malerei des Deutschen die Grundidee der genretypischen Komposition: Es gibt keinen Korb, sondern nur ein Stück Obst in Großaufnahme. Diese extreme Vergrößerung lädt weniger zu einer wissenschaftlichen Betrachtung ein als zu einem ehrfürchtigen Staunen angesichts der einleuchtenden Einfachheit der

mathematischen Gesetze des Universums. Im Übrigen lässt sich Wirths nicht vom Symbolismus verführen, der den Meistern des Goldenen Zeitalters so viel bedeutete. Selbst seine Schädel – ob von Fuchs oder Katze – halten gebührenden Abstand zum Pathos eines Memento Mori. Das Werk von René Wirths beruft sich vielmehr auf den Wortursprung der von den flämischen Meistern erfundenen *stilllevens*: Er erschafft ein Still-Leben, hält damit die Zeit an, den Augenblick, der mit dem ersten Atemzug erlischt. Dieses Raum-Zeit-Gefüge, welches René Wirths auszeichnet, konstruiert er in jedem einzelnen seiner Bilder. Er entwirft seine eigenen Ausdrucksformen für eine Welt, die weder schön noch hässlich ist, weder gänzlich neu erschaffen noch vollständig verschwunden. Dank seines meisterhaften Umgangs mit Texturen gelingt es ihm, in Form einer verstörenden Synästhesie das Sehen mit dem Fühlen zu verknüpfen. Der auf den ersten Blick serielle Charakter seines Oeuvres, ob nun zutreffend oder nicht, verstärkt die Widersprüchlichkeit der Sinneswahrnehmungen. Sind seine Ölgemälde kraftvoll und tiefsinnig oder ohne Leben und oberflächlich? Zeugen sie von der Schönheit oder von der Ödnis der Welt? René Wirths hinterfragt auf diese Weise unseren Blick auf die Malerei und ihre Grenzen. Kann eine bemalte Oberfläche heutzutage noch unsere Zeitgenossen verstören, jene Zeitgenossen, die sich von der Radikalität des Ready-made, vom Triumph der Konzeptkunst oder der Performance-Kunst begeistern lassen?

Voller Neugier betrachte ich heute die Präsentation seiner neuen Serie *Liquids*. Transparente Gläser, die mit bunten

Getränken gefüllt sind - Kaffee, Orangensaft, Milch, Rosé-Wein -; so wie die Farbtöpfe unserer Kindheit reihen sie sich wie in einem riesigen Tuschkasten aneinander. Als Gegenpol evozieren die vergrößerten, seltsam eiförmigen Glühbirnen das Licht, ein der Malerei inhärentes Element. Dieses Licht wird plötzlich umgewandelt in ein Industrieprodukt, es erlischt und ist somit obsolet. Der eng getaktete Rhythmus von Sujets und Formaten bildet eine sich wiederholende Gegenwart ab, ohne jeden Nutzen mit Ausnahme der eigenartigen flächigen Schönheit, die durch ihn ermöglicht wurde.

Ähnlich wie Rembrandt, der eine Dienstmagd malte, die von einem geschlachteten Rind halb verdeckt wird, verleiht René Wirths seinen „moments suspendus“ eine diskrete und geheimnisvolle Menschlichkeit. Ich habe die Selbstporträts erwähnt, die sich versteckt in Form von Spiegelbildern auf Metallobjekten finden. Wirths wirkt hier stets konzentriert, wie ein bescheidener, in seine Aufgabe vertiefter Arbeiter. Ein Selbstbildnis taucht hier und da in einem konkaven Spiegel auf. Wir erahnen den lieben Familienvater in der übergroßen Wiedergabe der kindlichen Kritzeleien seiner Tochter Clara. Wir erahnen den leidenden Sohn in dem ungeschönten Porträt seiner Mutter, das entstand, als sie wusste, dass sie an Krebs sterben würde. Ein Foto aus seiner Jugend zeigt ihn als jungen Musiker im Jahr 1984 in Berlin, dem Berlin von Nina Hagen. Das will etwas heißen. Es steht für die „No-future“-Haltung einer Punk-Generation, mit null Bock auf nichts - eine Haltung, die auf seine Arbeit als Maler übergreift. Manchmal erwähnt er ganz kurz seinen Vater, der ein unglücklich-

ausschweifendes Leben führte und früh verstarb, ebenso wie seinen würdevollen und trotz seiner Vergangenheit als SS-Mitglied geliebten Großvater. Sie beide erlagen dem Wahnsinn der Zeit, in der sie lebten. René Wirths ist ein Berliner Kind und hat die nicht sichtbare, dunkle Seite der Stadt verinnerlicht. Wie die an Amnesie leidende Stadt versucht auch seine Malerei, ob sie nun Dinge oder Menschen darstellt, jener dunklen Seite zu entkommen. Sie steht für das letzte Bemühen, die Erinnerung zu bewältigen, eine Erinnerung innerhalb der Grenzen, welche die Wände des Ateliers markieren.

Die Bilder René Wirths laden zum stillen Betrachten ein, eine Stille, die auf den Lärm folgt, der verstummt. So wie Kassetten verstummen, wie Radios verstummen, Ghettablaster, CDs und Plattenteller, die in seinen Bildern übergroß porträtiert werden, so wie die Menschen verstummen, die mit solchen Geräten noch umgehen können. Er kann dazu sagen, was er will, René Wirths ist irgendwie immer noch ein Punk. Ein Punk stirbt nie. Er nimmt bisweilen eine Auszeit.