

**URS LÜTHI IN DER  
GALERIE LELONG PARIS**

*Heiner Georgsdorf*

*Die plastischen Gebilde sind Körper. Ihre Masse, aus verschiedenen Stoffen bestehend, ist vielfältig gestaltet. Das Gestalten geschieht im Abgrenzen als Ein- und Ausgrenzen. Hierbei kommt Raum ins Spiel. Er wird vom plastischen Gebilde besetzt, als geschlossenes, durchbrochenes und leeres Volumen geprägt. Bekannte Sachverhalte und dennoch rätselhaft.*

*Martin Heidegger, Die Kunst und der Raum*

Urs Lüthi, der für seine Kunst den Weg in die Niederungen dessen, was gemeinhin als häßlich gilt, nicht gescheut hat, er, der immer wieder der ästhetischen Banalität des Alltäglichen ins Auge geschaut hat, er umgibt sich gern mit schönen Dingen. Er sei „ein Weltmeister im Es-schön-haben-wollen“, so wissen es Freunde. Betritt man das Studio im bayrischen Dietramszell, einem kleinem Ort im Voralpenland, stockt einem der Atem beim Anblick der vielen Kostbarkeiten, verteilt auf die 500 Quadratmeter einer loftartigen Halle, in der Wohnen und Arbeiten ineinander übergehen. So wie auch in seiner Kunst Privates und Kunst ineinander übergehen. Urs Lüthi's Devise „Art is the better life“, hier wird sie selbstgelebte Praxis. Es sind nicht nur die zwei, drei eigenen Bilder, eher dezent an der Wand lehnend, nicht nur die Möbel und andere Einrichtungsgegenstände von exquisitem Design, sondern auch und nicht zuletzt die größeren und kleineren exotischen Kuriositäten und Kunstobjekte von erlesener Qualität, die, hingestellt auf Tischen, Sideboards, Sockeln und in Vitrinen, einen sprachlos machen vor Be- und Verwunderung. Und Wunderkammer ist dann auch ein Begriff, den Urs Lüthi selbst ins Gespräch bringt und auf seine beiden neuen Werkgruppen überträgt. Unter den vielen Trouvaillen haben es Urs Lüthi vor allem afrikanische und präkolumbianische Figuren angetan wie auch seit einiger Zeit die sogenannten Gelehrtensteine. Das sind bizarr geformte Brocken, die unter der Bezeichnung Gongshi in China und unter Suiseki in Japan als fantasieanregende und assoziationsreiche Weltansichten, als Miniaturen von Landschaften, Tieren, Pflanzen oder Figuren hohe Wertschätzung genossen und heute auf der ganzen Welt begehrte Sammelobjekte sind.

Die Figuren aus Afrika und Alt-Amerika – sie stehen so einfach herum. In ihrer selbstgenügsamen Existenz bedürfen sie weder ethnologischer Erläuterung noch kunsthistorischer Zuordnung, sie sind da und sie sind schön. Der Blick in die Tiefe des Raumes erfaßt diese Figuren und zugleich jene im hinteren Bereich, die Urs Lüthi selbst in letzter Zeit geschaffen hat. Im Halbdämmer des weiträumigen Studios werden sie optisch eins. Eine Wahlverwandtschaft. Denn tatsächlich hat sich Urs Lüthi in Proportion und Maßstab seiner Figuren von denen aus anderen Kontinenten und Kulturen nicht weit entfernt.

Im Mittelpunkt der Kunst von Urs Lüthi steht der Mensch, und dieser Mensch ist unverkennbar der Künstler selbst. Seit den androgynen Numbergirl-Fotos Anfang der Siebzigerjahre, die ihn früh berühmt machten, erleben wir ihn als Selbstdarsteller und Rollenspieler zugleich. Das sind andere Künstler auch, wenn auch kaum einer

mit solcher Ausschließlichkeit. Und offenkundig ist: Er tut es nicht aus Eitelkeit, aus Selbstgefälligkeit, aus narzißtischer Selbstbespiegelung, er stellt sich vielmehr als Model, als Modell zur Verfügung, mit dessen Hilfe er unser Dasein, unser In-der-Welt-Sein exemplarisch erschließt. Getreu Rimbauds Diktum: „Je est un autre“ (Ich ist ein anderer). Lassen wir das Werk über die Jahre Revue passieren, mit ihrem Spektrum von morbider Laszivität bis zur moribunden Drolierie, so können wir nicht nur etwas über die Veränderungen, die Höhe- und Tiefpunkte wie auch die Normalität seines Lebens bis hin zum alltäglichen Ärger über die Tücke des Objekts erfahren, sondern auch Parallelen zu den Ereignissen und Wechselfällen, zu Gefühlen und Befindlichkeiten unseres eigenen Lebens oder das anderer herstellen.

Urs Lüthi behauptet keinen Stil, er spielt mit Stilen. Und nicht nur stilistisch ist er ein Proteus, er ist auch in vielen Medien zuhause, die er oft miteinander kombiniert: Fotografie, Malerei, Zeichnung, Film/Video, Text und seit einiger Zeit auch das Medium Plastik. Hier wiederum bevorzugt er den Bronze- und in diesem Zusammenhang beschäftigen ihn auch Gips und Wachs.

Zwei Werkgruppen haben in der Galerie Lelong Premiere: vier Bronze- und fünf Wachsplastiken. Fast klassisch geben sich die Bronzen der Reihe Spazio umano. In Form und Motiv ähneln sie den Standbildern aus weißem Kunststoff, die erstmals in Wien in der Galerie Winter in intim beleuchteten Vitrinen aufgereiht waren: der Künstler, in variierenden Haltungen und Gesten, im schon vertrauten Jogging-Outfit, versonnen in die Welt schauend und sich dabei langsam, motorgetrieben, um sich selbst drehend. Ein wundersames und wahrhaft bewegendes Bild: dieser Reigen weißer Figuren wie aus Biskuit-Porzellan. Doch es kreisen keine graziilen Ballerinen, sondern es dreht sich für uns der untersetzte Künstler mit seinem Buddha-Haupt. Gar nicht einmal unbeholfen, sondern durchaus mit einer gewissen Grazie.

Maßstab und Outfit sind geblieben, nur sind die Figuren diesmal aus solenner schwarzer Bronze, und sie bewegen sich nicht mehr real, sondern suggerieren Bewegung dadurch, daß sie zwei Körperstellungen gleichzeitig wiedergeben, so daß die Figuren drei- oder vierbeinig, zwei, drei- oder vierarmig und janusköpfig daherkommen. Diese Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, dieses Nebeneinander vom Nacheinander, das Paradox der Bewegung im statischen Bild, das hat bildende Künstler schon immer herausgefordert, bis es dem Fotografen Marey gelang, Bewegungsphasen exakt und simultan zu fixieren, was dann von den Futuristen aufgegriffen und exzessiv vorgeführt wurde. Lüthi kommt ohne deren formales Getöse aus. Er macht es schlichter, direkter, orientiert sich – wie es die Sandwich-Fotos zeigen – an Marey und befließt sich bei der Übertragung ins Plastische eines fast volkstümlichen Realismus, in dem noch, wenn auch abgeebbt, etwas vom Pathos proletarischer Heldendenkmäler nachklingt, mit denen einmal die realsozialistischen Paradiese überschwemmt wurden. Diese Ambivalenz von pompösem Auftritt und Burleske amüsiert Lüthi, obwohl es ihm ja ganz unpathetisch und untertreibend um etwas anderes geht. Um Selbstvergewisserung. Man muß wohl erst einmal dem Tod nahe gewesen sein, um ermessen zu können, was es bedeutet, sich wieder bewegen zu können. Sich drehen zu können, schreiten zu können, den Arm erheben und den Kopf wenden zu können. Diese Rück-

besinnung auf elementare Körperbewegungen, Haltungen und raumgreifende Gesten hat was Anrührendes, beinah was Kindliches, auch Komisches, wenn sich dabei die vielen Gliedmaßen ins Gehege kommen, und doch zugleich etwas Urtümliches, Kosmisches. Fast scheint es, als habe Heideggers staunendes Fragen hier seinen Ausgangspunkt: „Der plastische Körper verkörpert etwas. Verkörpert er den Raum? Ist die Plastik eine Besitzergreifung von Raum, eine Beherrschung des Raums?“

Die Figur, für die Urs Lüthi stellvertretend sein Aussehen gibt, sie ist mit einer Höhe von 40 bis 50 Zentimeter weder groß noch klein, „gerade so groß, um als Modell ernst genommen zu werden“, so will es Lüthi; ihr Parameter soll sich gleichsam neutral verhalten. Für den Künstler ist diese Figur, anders als die lebensgroßen, naturgetreuen Abformungen, von denen es bisher zwei gibt, ein „Denk-Modell“. Doch in der Kunst ist auch das Modell der Ernstfall. In einem Brief an Lou Andreas-Salomé schreibt Rilke: „Das Ding ist bestimmt, das Kunst-Ding muß noch bestimmter sein; von allem Zufall fortgenommen, jeder Unklarheit entrückt, der Zeit enthoben und dem Raum gegeben, ist es dauernd geworden, fähig zur Ewigkeit. Das Modell scheint, das Kunst-Ding ist.“ Zögernd bis übermütig, standfest bis tänzerisch, justiert die Figur – das Kunst-Ding – ihre Motorik und ertastet den Raum, der sie umgibt. Für sie gilt die lapidare Parole, die der Schriftsteller und Neo-Dadaist Noël Arnaud ausgegeben hat: „Ich bin der Raum wo ich bin“. Das ist die Rückeroberung des Spazio umano, des menschlichen Raums, dessen Verarmung Pasolini (in einem Brief an Italo Calvino) einmal beklagte, und dem Lüthi diese Arbeit widmet.

Wie eine topologische Begleitstimme hat Urs Lüthi jeder der vier Figuren eine abstrakte Konstruktion, ebenfalls in Bronze gegossen, zugeordnet. Jede Variante besteht aus zwei bis drei wandbildenden Platten, die senkrecht auf einer Bodenplatte stehen. Die ist behutsam ein wenig in den Sockel versenkt, so daß sie sich davon zu lösen scheint. So pflegten die Suiseki-Meister ihre Steinfunde zu betten, um sie zum Schweben zu bringen. Die kurzen Wandstücke stoßen in unterschiedlichen Konstellationen rechtwinklig auf eine lange Wandplatte. Man könnte ihren Grundriß als Strich-Schema einer Proportionsfigur deuten (z.B. suggeriert ein Kreuz einen Menschen mit ausgebreiteten Armen). Doch läßt sich bei der Streckenteilung kein übergreifendes Proportionsgesetz wie etwa der Goldene Schnitt erkennen. Diese Konstellationen leitet wohl eher die taoistische Gewißheit: „Der Himmel kann nicht anders als hoch, die Erde kann nicht anders als weit sein.“ (Laotse) Wie Raumteiler bei Mies-van-der-Rohe, bilden die Platten-Bauten keinen Raum, sondern markieren ihn nur. Sie sind gleichsam kurze Streckenabschnitte, Berührungspunkte, Schnittstellen eines unsichtbaren Koordinatensystems, dessen Strahlen aus dem Unendlichen kommen und sich im Unendlichen verlieren. An sich unbedeutend, werden diese Platten oder Scheiben doch bedeutend für die Raumerfahrung. Sie machen Raum erst sichtbar, erfassbar – wie Licht erst sichtbar wird, wenn es auf etwas trifft. Sie vermessen partiell den unermesslichen Raum und lassen für einen Moment seine Richtungskräfte aufscheinen.

Überraschend anders gibt sich auf den ersten Blick die zweite Werkgruppe Ex Voto mit ihren fünf Plastiken, die hier in einer Wachsversion zu sehen sind. Wegen des empfindlichen Materials sind sie durch Glas geschützt. Doch eine Foto-Edition macht

deutlich, daß das filigrane Lineament der Kanten und die optischen Irritationen der spiegelnden Glasoberfläche vom Künstler als integraler Bestandteil gesehen werden.

Spontaner Eindruck: work in progress – aber welcher Art? konstruktiv? dekonstruktiv? – Wieder werden Relikte, wie Köpfe, Arme, aus vorausgegangenen Phasen mit verwertet. Spielt hier ein Kind, das formt und zerstört und daraus Neues formt – aus Lehmklumpen oder Bauklötzen, geleitet von Lust und Laune? Riskante Balancen werden ausgereizt, bizarre Bastelübungen begonnen und, scheinbar, halbfertig belassen, die Schöpfungsgeschichte – vom Amorphen zum Anthropomorphen – wie naiv „re-launched“. Unversehens wird man einbezogen und teilt das Staunen darüber, welche Erschütterung ein so banaler Vorgang, nämlich eine Platte senkrecht aufzurichten, auszulösen vermag. Urs Lüthi's Erinnerung geht zurück in die Kindheit, aber er hat natürlich auch die Kunstwelt im Blick, mit hintersinnigen, listigen Verweisen auf Bellmer, Picasso oder das Bauhaus, aber auch auf das Interesse der Moderne am Torso, am Fragment. Doch da ist noch etwas anderes.

Der titelgebende Begriff „Ex Voto“ kommt aus der religiösen Volkskunst. Man kennt die kleinen Blechtäfelchen, auf denen Arm, Bein, Bauch, Brust, Auge und auch mal Kind, Mann oder Frau, aber auch Gegenstände eingepreßt sind. Sie geben die Ursache einer Krankheit oder den Grund einer Lebenskrise wieder, für die man Hilfe oder Heilung erbittet, sind aber auch Ausdruck des Dankes, wenn ein Gebet oder Gelübde erhört wurde. Diesen persönlichen, ins Religiöse gehenden Aspekt hält Urs Lüthi in der Schwebelose, man kann, man muß ihn aber nicht mitdenken, zumal es eher scheint, als ob das formale Interesse am Spiel mit den Gliedmaßen im Vordergrund stünde. Doch schon die prekäre Position des Künstlerkopfes (Lüthi's „Trademark“), auf wackeligem Fundament (ist es ein Altar?) dargebracht wie eine Opfergabe, wie überhaupt die Anmutung des Ruinösen, der sich unbeholfen gebende Umgang mit den „Restposten“ (Lüthi) von etwas vormals Intaktem oder das vergebliche Streben nach Rückgewinnung der ursprünglichen Form, all das rückt den Aspekt der Vergänglichkeit in den Blick und stellt diese Arbeiten in die Tradition der Vanitas-Motive, des Memento mori. Auch die Wegkreuze aus der Normandie, ebenso schlicht wie beiläufig skizziert, haben diese Mehrdeutigkeit. Sie stehen da als das, was sie sind: Votiv-Male, errichtet, um ein Gelübde zu erfüllen, und auch, um an Leiden und Sterben zu erinnern. In ihrer stelenartigen Erscheinung aber reizen sie das Auge des Künstlers als anthropomorphe Standbilder, als Raumzeichen, die er mit dem leichten Duktus einer Architektenhandschrift erfaßt.

Urs Lüthi's Kunst zeichnet sich bei all ihrer formalen und thematischen Vielfalt durch eine Klarheit, eine Aufrichtigkeit in der Präsentation aus, indem er seine Methoden und Techniken offenlegt und nachvollziehbar macht. Diese Nachvollziehbarkeit, diese Teilhabe scheinen allerdings die grauen, fast monochromen Bildtafeln, mit denen er uns seit einigen Jahren konfrontiert, zu verweigern. Diese „Gegenstücke“ (Lüthi) tragen den wohl etwas euphemistischen Titel: The remains of clarity. Denn eigentlich ist nichts klar, was ist schon übriggeblieben, wo es doch kaum etwas zu erkennen gibt, trotz aller Anstrengung? Kein Ort nirgends, der dem Blick im Verlorensein Halt bietet. Eine solche hermetische Verslossenheit provoziert geradezu den Anspruch

des Auges auf Lesbarkeit und Orientierung. Was sich ihm jedoch anbietet, sind wabernde Schleier und Schlieren, aus trübem Schlund nach oben getrieben, deren Erfassen obendrein durch eine spiegelnde Oberfläche verwischt wird. Gleichwohl können wir uns der Faszination dieser Bilder nicht entziehen, ihr unerklärlicher Sog, der den Blick fesselt und ihm suggeriert, er könne in das undurchdringliche Grau eindringen und schließlich doch noch etwas Erkennbares entdecken. Eine Angstlust, in Erwartung einer im Ungewissen lauenden Offenbarung, läßt fast erschauern.

Natürlich liegt auch hier eine klar nachvollziehbare Methode zugrunde, die ein uninformerter Betrachter allerdings kaum von sich aus erschließen kann: In diesen computergenerierten Bildern sind bis zu 1000 Fotos und auch mehr übereinander geschichtet: Thousand and more images ist denn auch der Untertitel dieser Serie. Eine Überfülle, die Leere hervorbringt, ein hypertrophes Bilderarchiv, das sich selbst vernichtet, eine mediale Vernichtungsmaschine als Vanitas-Motiv für das Kommunikationszeitalter und buchstäblich ein Imageverlust für die Informationsgesellschaft. Und eine ironische Parabel auf die Paradoxie: je größer der In-put – desto geringer der Out-put. Ein Output, wie er sich hier manifestiert, wäre nicht im Interesse der Medienindustrie, sondern ein Verlust, aber die Kunst zieht daraus Gewinn. Denn der ikonische Überfluß, der auf dieser Mülldeponie entsorgt wird, löst sich wie durch ein Wunder in ein graues Wohlgefallen auf. Wozu, so will es scheinen, jedes Bild, auch das unterste, und sei es noch so unbedeutend und überhaupt nicht mehr zu sehen, benötigt wird.

Diese Meta-Bilder bieten unserer Fantasie eine Projektionsfläche für unzählige eigene Bilder und neue Deutungen, für Momentanaufnahmen von ungeahnten Figurationen und Räumen, die das Auge in diesem Wabern und Pulsieren zu erforschen und festzuhalten sucht und schon gleich wieder verlieren wird. Doch unentwegt verharrt es im unbeirrbareren Staunen und versunkenem Starren, für das Kleist eine unvergleichliche Metapher gefunden hat, für mich ein Schlüsselsatz moderner Bildrezeption: Es ist, „als ob einem die Augenlider weggeschnitten wären.“ Das Zitat, das sich auf das berühmte Bild „Mönch am Meer“ von Caspar David Friedrich bezieht, schließt wie folgt: „Gleichwohl hat der Maler zweifelsohne eine ganz neue Bahn im Felde seiner Kunst gebrochen.“ Nicht nur der Maler Caspar David Friedrich, auch Urs Lüthi.

Martin Heidegger, Die Kunst und der Raum, L'art et l'espace, Erker-Verlag St. Gallen 1983, S. 5 f.

Arthur Rimbaud an Georges Izambard. In: Œuvres complètes, ed. par Antoine Adam, Paris 1972, p. 248

Rainer Maria Rilke, Briefe an Lou Andreas-Salomé, Frankfurt am Main 1989  
(das Briefdatum ist der 8. August 1903).

Laotse, hrsg. von Lin Yutang, Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1955, S. 104.

Noël Arnaud (L'état d'ébauche, Paris 1950). In: Gaston Bachelard, Poetik des Raums, Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1987, S. 145.

Heinrich von Kleist, Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft. In: Heinrich von Kleist, Über das M