

# **GLOBAL PLAYER**

*Heiner Georgsdorf*



„Alles hat seine Tiefen. Wer Augen hat, der sieht [alles] in allem.“

*Georg Christoph Lichtenberg*

Wo anfangen, bei der Vielfalt eines Œuvres, über das zudem schon so viel geschrieben wurde? Aber unversehens hat mich ein Bild in Beschlag genommen und mich kaum noch zu etwas anderem kommen lassen, nur vom Hölzchen aufs Stöckchen. Es handelt sich um das Bild \*\*\* Ich habe das Bild für sich behandelt, weil es mir zunächst als Einzelbild vorlag, es ist aber Teil eines Diptychons. Das zweite Foto, von unten am Strand aufgenommen, löst das Rätsel der Topografie. Dennoch bleibt die besondere Faszination dieses einen Bildes erhalten. Das hat mich selbst überrascht, weil das Bild relativ unauffällig ist, aber offensichtlich doch so seine Widerhaken hat.

Erst sah ich zwei Bilder in einem. Das verursachte eine momentane Verwirrung. Das Auge mußte sich zurechtfinden. Es ist eine Montage, dachte ich. Als sei ein Segment aus einer Haus-Fassade geschnitten. Willkürlich. Schematisch. Als demonstratives Pars pro toto für Rasterarchitektur. Vergeblich suchte das Auge nach einem sinnstiftenden Anhaltspunkt und sucht noch immer. Das rechtwinklige Fragment, so simpel es ist, bleibt abstrus, auch wenn man begriffen hat, daß es kein Fragment ist und sich an diesem Bau kein kühner Architekt, sondern eher wohl ein profitorientierter Bauunternehmer verwirklicht hat. Dieser beziehungslos herausragende Erker wirkt wie auf das Luftbild eines beliebigen, Badestrandes aufgeklebt. Oder auch umgekehrt und noch disparater: Ein angeschnittenes Strandbild überdeckt eine Hausfassade. Dieser Eindruck wird ja noch dadurch verstärkt, daß die Hausfläche so unterproportioniert und so abgedrängt plaziert erscheint.

Doch wenn auch der Blick im jähen Fall mit Hauskante und Regenrohr nach unten gerissen wird und auf einer zweiten Spur, nämlich über die diagonale Trennungslinie von Meer und Strand, nach rechts unten aus dem Bild herausrutscht - magnetisch angezogen eilt das Auge wieder nach oben zurück. Angezogen von zwei Fensterhöhlen, in deren Halbdunkel es einzudringen versucht, um den „grenzüberschreitenden Blick ins Innere als magischen Akt, als magische Transparenz“ (2) zu erleben. Wir erkennen im rechten offenen Fenster einen Mann. Es ist, obwohl mit vorgehaltener Hand und Sonnenbrille halb maskiert, unverkennbar Urs Lüthi selbst, dessen markanter Kopf ja nicht gerade selten in seinen Werken auftaucht. Im Hintergrund steht ein Kind, halbnackt, in den Händen etwas, das seine ganze Aufmerksamkeit erfordert. Im linken Fenster eine sitzende Frau, ein Blatt Papier, einen Brief vielleicht, zum Lesen in der Hand.

Wer Urs Lüthi privat kennt, weiß, daß das Naheliegende zutrifft: Es sind Tochter und Frau, Maria und Uli. Die Familie selbdrift befindet sich im Sommerurlaub, in Italien, in Vietri bei Salerno (1998), wo die Küste steil sein kann, was die Topografie des Bildes plausibler macht.

Eine spontan gemachte Aufnahme auf den ersten Blick. Doch etwas hält mich ab, an einen Schnappschuß zu denken, auch wenn, man das Foto im Kontext der vielen anderen spontan wirkenden Urlaubsfotos in diesem Buch dafür halten könnte. Ein Foto aus dem Urlaub, aber kein Urlaubsfoto. Denn diese Familienidylle wirkt, obwohl wie unbeobachtet erfaßt, inszeniert.

Wie wohl, fragte ich mich, ist das Foto entstanden? Urs Lüthi selbst, so erfährt man von ihm, hat das Foto von einem gegenüberliegenden Fahrstuhlurm aus aufgenommen und dann später die Personen per Computer in die Fenster hineinkopiert. Wie auch bei anderen, so scheinbar spontan entstandene Aufnahmen wurde hier mit Hilfe des Computers ein reales Motiv zu einem Bild nach der Vorstellung des Künstlers komprimiert. Das Befremdliche der Szenerie, diese merkwürdige Verklärung der Situation, diese kaum erfassbare und doch erahnte Differenz zwischen Realem und Artifiziellem, ist also künstlerisch genau kalkuliert. Für Peter Weibel ist das geradezu ein signifikantes Phänomen aktueller Kunst: „Wo etwas real erscheint, ist es für die neue Kunst fiktiv, und das Natürliche erscheint inszeniert.“ (3) Inszeniert also die somnambule Aura der Personen, ihr Innehalten. In einen dornröschenhaften Schlaf versetzt - als seien sie durch unseren Blick fixiert - werden sie zu Figurinen in einem Stilleben der Pittura metafisica, und es ist an uns, sie wieder zu erwecken, wenn wir denn wagten zu stören.

Das Fenstermotiv wird zum Bild im Bild, zum In-Bild im direkten wie im übertragenen Sinn. In Augenhöhe mit den Personen, in Rufnähe, doch durch eine schroffe Tiefe getrennt, sind wir uns nah und fern. „Sehen setzt Distanz voraus, die trennende Bestimmtheit“, beschreibt Maurice Blanchot das paradoxe Phänomen, das hier so begreifbar ins Bild kommt. „Sehen“, so Blanchot, „setzt die Fähigkeit voraus, nicht in Kontakt zu kommen und im Kontakt die Verwirrung zu vermeiden. Sehen bezeichnet, daß diese Trennung dennoch Begegnung geworden ist.“ Und er fragt: „Aber was geschieht, wenn einen das, was man sieht, obgleich es distanziert ist, durch einen ergreifenden Kontakt zu berühren scheint, wenn die Sehweise eine Art Berührung ist, wenn Sehen ein Kontakt auf Distanz ist? Wenn sich das Gesehene dem Blick auferlegt, als wenn der Blick ergriffen, berührt, mit der Erscheinung in Verbindung gesetzt würde? Kein aktiver Kontakt, nicht das, was es in einem wirklichen Berühren an Initiative gibt, sondern der Blick wird fortgezogen, aufgebraucht in einer unendlichen Bewegung und einem Grund ohne Tiefe. Was uns durch den Kontakt auf Distanz gegeben wird, ist das Bild, und die Faszination ist die Anziehungskraft des Bildes, das Bild als Leidenschaft und Leiden.“ (4) Ich zitiere Blanchot an dieser Stelle deshalb so ausführlich, weil er meine eigenen Empfindungen beim Betrachten dieses Bildes wiedergibt - nicht nur dieses einen Bildes. In der Tat erzeugt Urs Lüthi mit seinen Bildern eine Sehnsucht zur Hingabe, der sich gleichzeitig ein kritischer, nüchterner Verstand zu verweigern zu müssen glaubt, um sich, wenn nicht vom Inhalt, dann doch von der formalen Kraft faszinieren zu lassen. Denn Urs Lüthi wagt sich in Bereiche vor, die unter Kitschverdacht stehen und dem falschem Bewußtsein zugerechnet werden, und er streift mit seiner Kunst immer wieder verführerisch Rezeptoren, die wir sicher verkapselt glaubten.

Sehen ist sehen, ohne wiedergesehen zu werden. Nur das Bild selbst schaut uns übrigens an, ganz physiognomisch. Denn, wenn man's genau betrachtet, kann man in diesem Haus mit seinen zwei Fenstern und dem Regenrohr ein Gesicht sehen. Doch zu den Personen haben wir keinen Blickkontakt. Sie schauen entweder nicht zurück oder dunkle Gläser verhindern das. Auch wenn sich Urs Lüthi als klassische Assistenfigur anbietet, spiegelt er doch nur meine Betrachterrolle. Ich verhalte mich wie er: aus sicherer Distanz unbemerkt etwas anschauen.

Die Zurückgezogenen sind unseren Blicken ausgesetzt und uns doch entrückt wie ein

ferner Traum. Und ist doch unser Traum. Unser Traum von Geborgenheit, von Intimität. Von Zurückgezogenheit. Und geben wir es zu: von heiler Welt. Man richtet sich ein in der Welt, wenn schon gezwungenermaßen bei den Massen, dann doch möglichst in gehörigem Abstand zu ihnen.

Hinter der grellweißen, brutalistischen Fassade öffnet sich ein feenhaftes Glashaus mit Durchblicken, Spiegelungen, Brechungen, Täuschungen. Ein Ausguck ist das, ein Luginsland, eine Luftschiffgondel, eine Weltraumkapsel, schwerelos im All. Weit unten die Erde. Ein Wolkenkuckucksheim. Im Übereck der Fenster präsentiert sich ein wahres Glück im Winkel, in der modernen Version des biedermeierlichen Familienbildes. Maler der Romantik liebten es, sich so mit ihren Angehörigen zu porträtieren. Jeder in Muße einer besinnlichen Beschäftigungen nachgehend. Zwar ohne Blickkontakt, doch durch eine magische Trigonometrie aufeinanderbezogen, so läßt sich das Bild als Bild einer schönen harmonischen Beziehung lesen. Als Überhöhung der individuellen Existenz, als Überführung ins schiere Glück. Als illustriere es Adornos Auffassung: „Ja, Glück ist nichts anderes als das Umfangensein. Man hat es nicht, sondern ist darin.“ (5) Halb drin, halb draußen, als externe Spitze des Dreiecks sitzt Lynkeus am Fenster. Der Türmer, zum Sehen geboren, zum Schauen bestellt, der einsame Beobachter. Er blickt zwar nach draußen, nicht aber nach unten zum Badebetrieb, auch nicht geradeaus, nicht direkt nach vorn, sondern leicht nach oben, in die Ferne, ins Blau des Meeres oder des Himmels - den Kopf in die linke Hand gestützt. Aber blickt er wirklich? Denn genau besehen, ist ja gar nicht erkennbar, ob die Augen geöffnet oder geschlossen sind.

Angesichts dieser Körperhaltung kann ich drei Assoziationen nicht unterdrücken: Da ist zunächst mal, ganz heiter und liebevoll, die Pose der Putten am unteren Rand der Sixtinischen Madonna, jene kindlichen Groupies der Sancta Familia, kindlich-stolze Adabeis.

Dann, schwerwiegender, das Motiv des grübelnden, nachdenklichen Menschen, wie er sich kraftstrotzig, gewaltig bei Rodin im „Denker“ und schwermütig, dunkel bei Dürer in der „Melencolia“, mit ihrem beschatteten Antlitz, präsentiert. Seit der Antike spricht man den sinnierend Nachdenkenden das Temperament des Melancholikers zu. Und Kronos-Saturn ist Herr der Melancholie und deshalb Gott der Philosophen. So lesen wir es bei Panofsky, der in der „Melencolia“ die „ars geometrica“ und den „homo melancholicus“ in engstem Zusammenhang versinnbildlicht und damit die „geistige Bedeutung der Kunst mit der Leidenschaft einer menschlichen Seele vereint“ sieht. (6) Diese Kombination von messender und konstruierender Ratio und passionierter Anteilnahme charakterisiert auch Urs Lüthis künstlerische Ingeniosität.

Und drittens schließlich: der paradoxe Topos des blinden Sehers. Wie wir ihn aus der Antike in Gestalt von Homer oder Teiresias kennen, als Metapher des introspektiven künstlerischen Menschen. Es gibt einen Holzschnitt von de Chirico aus 1914, ein „prophetisches Porträt“ von Apollinaire, seinem Dichterfreund, dessen Augenhöhlen ebenfalls von schwarzen Brillenscheiben bedeckt sind. Urs Lüthi ist alles in Personalunion: das neugierige Kind, amüsiert in die Welt schauend, der Grübler, Bedenker und der introspektive Visionär.

Und es kommt einem natürlich ein Bild in den Sinn, in dem die unstillbare Sehnsucht des bürgerlichen Individuums nach Einsamkeit und Einssein mit der Natur seinen unpathetischen und doch gleichwohl heroischen Ausdruck und gefunden hat:

„Herrlich ist es, in einer unendlichen Einsamkeit am Meeresufer, unter trübem Himmel, auf eine unbegrenzte Wasserwüste, hinauszuschauen.“ (7) So beschreibt Heinrich von Kleist seine Empfindungen beim Betrachten des Bildes „Mönch am Meer“ von Caspar David Friedrich. Urs Lüthi ist kein Mönch, und er steht auch nicht am Meeresufer. Das Meeresufer heißt heute Strand und ist von den touristischen Massen besetzt. Dort wird Urs Lüthi, so zeigen es andere Fotos, sich nicht so gemessen verhalten wie Friedrichs Mönch, sondern gemäß seiner eigenen Parole SIT BY THE SEASIDE AND FEEL LIKE BEING A WAVE sich den Badefreuden gelassen bis ausgelassen hingeben. Und der Himmel ist auch nicht so trüb und das Wetter nicht so rau. Doch die mentale Einstellung stimmt überein. Die naturästhetische Aneignung sucht der Sensible heute eben nicht mehr in der unmittelbaren Kräftenessen mit den Gewalten der Natur - davon hat auch schon Kleist selbst Abstand genommen -, das überläßt er den Extremsportlern. Die Erfahrung des Erhabenen läßt sich auch aus sicherer Distanz gewinnen. Man läßt den Geist für sich reisen.

Baudelaire hat dieses Gefühl der geistigen „Erhebung“ in einem gleichnamigen Gedicht beschrieben: „(...) hoch über den (...) Wolken und Meeren, jenseits der Sonne, jenseits des Äthers, jenseits der Grenzen der gestirnten Sphären regst du, mein Geist, dich voll Behendigkeit, und wie ein guter Schwimmer, dem die Flut behagt, durchfurchst du froh die tiefe Unermeßlichkeit mit unsäglicher Lust und männlichem Genuß (...) über dem Leben schwebt er, und mühelos versteht er die Sprache der Blumen und der stummen Dinge.“ (8). Um den Geist zu solchen Höhenflügen zu animieren, muß der Körper in produktiver Langeweile verharren. Langeweile, Trägheit, ist ein Gemütszustand des Melancholikers, denn „die Haltung, die Attitüde des unbeweglichen, kontemplativen Betrachters (...) ist ein Aspekt der melancholischen Erfahrung: als Abbruch aller lebendigen, aktiven Kommunikation mit der Außenwelt als Rückzug auf sich selbst.“ (9)

Wir haben den Strand schon erwähnt, und das Foto mit seinem gewinkeltem Ying Yang ist ja schließlich als Halbes, wenn nicht gar als Ganzes ein Strandbild. Ein Landschaftsbild also, und nach klassischer Unterteilung der Gattungen ein Seestück. Ein Seestück allerdings, wie es sich erst die internationale Freizeitgesellschaft, der Massentourismus, das organisierte und formatierte Vergnügen in den letzten Jahrzehnten geschaffen hat.

Wie schon unser Fensterbild leidet auch unser Strandbild kaum an einen Mangel an Bedeutung. In seiner Studie „Reading the Beach“ spricht John Fiske dem Strand sogar einen „Exzess an Bedeutungspotential“ zu. (10) Und der rühre von seinem Status der Anomalität. Nach Auffassung des englischen Soziologen ist der Strand „eine anomale Kategorie zwischen Land und Meer.“ Er sei weder das eine noch das andere, habe aber Charakteristiken von beiden, deshalb habe er einfach zuviel Bedeutung. In Stammesgesellschaften, werde dieser Überschuß dadurch kontrolliert, daß man ihn sakralisiere oder tabuisiere. In unserer diversen Gesellschaft werde die Kontrolle weniger durch Magie, aber nicht weniger autorativ ausgeübt. Der Strand sei ein Ort, wo wir an Holidays (holy days) hingehen - ein Ort und eine Zeit, außerhalb der profanen Normalität. Daher besetze der Strand ähnlich intensive Gefühle in unserer Gesellschaft, wie Feste es in früheren Gesellschaften taten.

Der Strand, die heilige Freizone, ist ein Festplatz, ein Tummelplatz fürs Familienleben, Lüthi's Fotos schwelgen im Überschuß an Lebensfreude. Oben noch der Einzelne

in gesitteter Gesellschaft, ganz Geist-Wesen und auch etwas Eremit, so hier im anderen Teil des Doppellebens ganz saturnalisch ein Körper-Wesen, ein Mosaikstein im Ornament der tollenden, sich exzessiv gebenden Masse.

An dieser „erschreckenden Grenze“ (terrifying boundary) zwischen Meer und Land, das durch die Touristenburgen Stadtcharakter gewinnt, überlappt sich, nach Fiske, die geophysische Opposition von Land/Meer mit der sozialen Struktur von Natur/Kultur. Das Land repräsentiere Kultur, die Stadt Zivilisation, das Meer hingegen die ungezähmte, unzivilisierte, rauhe Natur. Wer zum Strand geht, bewegt sich also in einem zonierten Transitraum zwischen Extremen.

Unser Blick trifft im Foto auf einen Strand, der mit gleich zwei unterschiedlichen Mustern Fiskes Transitraum dekoriert. Unten treiben streng ausgerichtete Sonnenschirme zivilisatorische Ordnungsprinzipien weit an die Grenze zur ungebändigten Natur, zum Meer, vor, während sich weiter oben mehr eine Platzierung nach den Gesetzen von pragmatischer Deregulation und naturwüchsigem Zufall ausmachen läßt.

Das deckt sich mit dem, was Urs Lüthi immer wieder aufs Neue interessiert: das formatierte und das informelle Ornament. Der Blick auf die seriellen Kreisbilder und die scheinbar zufällige Anordnung der Frisbiescheiben belegen das eine wie das andere Prinzip.

Wie gut, daß Urs Lüthi Familienurlaub macht, hätte er sonst die Frisbies entdeckt? John Fiske, der für „Reading the Beach“ in Australien recherchierte, erwähnt Frisbies nicht, doch durch ihn sensibilisiert, sehe ich in ihnen zivilisierte Bumerangs. Für Urs Lüthi sind die Frisbies Strandgut, Urlaubssouvenir, Objet trouvé und Readymade in einem. Sie werden für ihn zum idealen Informationsträger. Im wörtlichen Sinne: zu einer Plattform für Nachrichtenübermittlung. Als runde, bunte Scheiben aber eignen und arrangieren sie sich zugleich zur feierlich-fröhlichen Apotheose des Kreises, der absoluten Form schlechthin, zumindest in der zweiten Dimension. Eine Form, die in Lüthi's Werk einzeln oder im ornamentalen Verbund, schon seit einiger Zeit eine wichtige Rolle spielt.

Man kann die Frisbies mit ihren Botschaften als Ufo-Flotte in den Himmel katapultieren, mit ihnen die Erde übersäen, sie zu hohen Säulen oder Türmen stapeln - so oder so sind sie erwartungsvolle Manifestationen eines künstlerischen Sendungsbewußtseins. Auch schon in der Fläche, als runde Scheibe, repräsentiert der Kreis die Kugel. Sie ist der Inbegriff von Vollkommenheit - wovon die Philosophen von Platon bis Sloterdijk zu erzählen wissen. Dem Kind ist sie ein aufgeblasener Bubble-gum oder eine schillernde Seifenblase. Später steht sie für die Welt schlechthin, zumindest für die Erdkugel. Und man trägt sie im Kopf, wo sonst? Denn auch der Kopf selbst strebt nach der sphärischen Vollkommenheit einer Kugel. Diesen Zusammenhang kannte schon Plato: „Indem die Götter die runde Gestalt des Alls nachbildeten, (schufen) sie einen kugeligen Körper, denselben, den wir jetzt Kopf nennen, der das Göttlichste und über alles in uns Gebietende ist“ (11). Und Picabia wußte, wozu das gut ist: „Unser Kopf ist rund, damit das Denken seine Richtung wechseln kann.“ ‚Monsieur Teste‘ - ist sich selbst ein Rätsel, sein gläsernes Haus beherbergt eine Sphinx. Von allen möglichen mythischen Figuren Griechenlands wählt sich Urs Lüthi eine Sphinx als Gast. Hätte nicht Athene nahe gelegen, die Kopfgeburt des Zeus? Wie eine Ultraschallaufnahme der Uterusblase wirkt ja die opake Glasmasse. Die Sphinx, ist das nicht eine aus dem Geschlecht von Pythia und Sibylle? Ihre Aussagen sind dunkel, ihre Orakel vieldeu-

tig, fordern das eigene Denken heraus. Ist das der Grund? Es ist eine Liaison dange-reuse. Der gläserne Doppelkopf, mühsam in einem komplizierten Verfahren erstellt, zerspringt beim Transport. Wie das große Glas von Duchamp, das zersplittert bleibt. Doch ein Kopf muß vollkommen sein. Noch einmal setzt sich der Künstler in einer Glashütte im Bayrischen Wald den Mühen der Herstellung aus. Ich bin ihm unendlich dankbar dafür. Denn für mich ist es eine der schönsten Skulpturen überhaupt. Weil sie so lapidar und selbstverständlich ist, und doch von unergründlicher Schönheit. Und wie alles Schöne so fragil und zerbrechlich, wenn nicht materiell, dann ideell.

Ironie und tiefere, tieferste Bedeutung, Joke und hoher Ton, Pose und Posse liegen bei Urs Lüthi seit je dicht zusammen, stützen sich, bedingen sich, potenzieren sich, kontrollieren sich, relativieren sich, das eine wäre ohne das andere unglaublich.

So en passant erteilt uns der Global Player am Strand nichts weniger als eine kosmi-sche Lektion, eine komische halt auch. Bei Urs Lüthi trennt das Kosmische und Ko-mische eben nur ein Buchstabe. Ein kleiner Gummiball und zwei Aufnahmen, mehr bedarf es auch nicht fürs Daumenkino: So apodiktisch wie beweiskräftig, so gravitä-tisch wie flapsig hat mir niemand bislang Newtons Gesetz vom freien Fall begreiflich machen können. Einem Melancholiker gemäß, nennt Urs Lüthi so etwas „Low action game“. Eine Vorführung wie diese macht mir aber zugleich auch bewußt, wie viele Bilder eigentlich Performances dokumentieren, seien sie für die Kamera arrangiert oder von ihr intuitiv erfaßte Alltagssituationen. Auch all die Ferienfotos, die doch der Zufall zu regieren scheint, und doch, wie wir wissen, bearbeitet sind - sie mutieren vor dem staunenden Auge zu ‚Stills‘ einer Performance en suite.

Die Trennung zwischen Kunst und Leben, zwischen Kunst und Nicht-Kunst ist bei Urs Lüthi schwerer auszumachen denn je. Demonstrativ kombiniert dieses Buch Bilder mit offensichtlichem Kunststatus mit solchen, die diesen nicht haben, nicht zu haben scheinen, noch nicht haben, denn können wir da noch ganz sicher sein? Früher signa-lisierten uns Farbfilter, daß ein Bild aus der Grauzone des Normalen, Trivialen in die Gelb- oder Rosazone der Kunst gewechselt war. So einfach, so eindeutig entrückt und verschleiert geht es neuerdings nicht mehr zu. Aus Schwarz-Weiß plus Farbfolie sind betörenden Farbaufnahmen geworden. Die Bilder, die Urs Lüthi in diesem Band zu-sammengebracht hat, kennen kein klares Entweder-Oder, eher ein Sowohl-Als-Auch. Jedes Nicht-Kunstbild, scheint es, ist ein potentielles Kunst-Bild. Es ist eine Entsch-eidung, eine Unterscheidung, die im Ermessen des Künstlers steht. Urs Lüthi ist von entschiedener Unentschiedenheit. Ihm/mir wird es gefallen (placebo), ein Bild von unten (sub) nach oben zu bitten (rogare), so kann man schließlich Placebos und Sur-rogates auch verstehen. Uns allerdings bleibt die Irritation, wo ein Bild augenblicklich zu suchen ist: im Profanen oder in der Kunst. Doch bewirkt unsere Verunsicherung eine Sensibilisierung. Und relativiert die Frage, ob Kunst oder Nicht-Kunst.

Vielleicht hilft Gadamer unseren ästhetischen Meßinstrumenten zur Feinabstimmung - mit seiner Beobachtung, „daß im Kunstwerk nicht nur auf etwas verwiesen ist, son-derm daß in ihm eigentlicher da ist, worauf verwiesen ist. Mit anderen Worten: Das Kunstwerk bedeutet einen Zuwachs an Sein.“ (12)

Der Kreis gerät uns nicht aus dem Blick. Als runde Scheibe oder runder Ausschnitt ist er zu einem auffällig-unauffälligen Element in Urs Lüthis Bildern geworden und nimmt dabei ganz unterschiedliche Aufgaben wahr. Mal ist er fokussierter Lichtstrahl, ein Spot-Light, das einen (kleinen) Bühnen-Star aus dem Dunkel hebt, mal scheint er

sich gleichsam als Blickfeld des Beobachters auf die Bildfläche zu projizieren. Das findet wiederum seine Entsprechungen in den starrenden Objektiven der Überwachungskamera, deren Design uns das Runde gleich mehrfach vorführt. Oder der Kreis vervielfacht sich in strenger serieller Anordnung, um uns zum Beispiel die Mannigfaltigkeit von Lidschattenfarben - zum schöner Sehen - vorzuführen, oder um sich, wie in früheren Bildern geschehen, unter Aufgabe seiner Identität in augentäuschenden Mustern zu überschneiden, immer wird der Kreis in dieser Gratwanderung zwischen mystischer, metaphysischer Chiffre und Produkt mathematischer Ratio vorgeführt. Eben als komplexes und überzeugungsstarkes Symbol für die Möglichkeit einer „Universellen Ordnung“.

In den Therapy -Bildern überlagern sich seifenfarbene Buchstaben, Wörter und Sätze in transparenten Schichten bis zur Unlesbarkeit. In diesem typographischen Crescendo markiert eine weiße Scheibe entschieden die Mitte wie eine Nabe, um die sie sich die Sentenzen in flirrender Rotation drehen könnten. Die Entstehung der Schrifttafeln haben wir der rasanten Entwicklung der Computertechnologie zu verdanken. In den CAD-Programmen der Computer hat Urs Lüthi ein kongeniales Medium seiner künstlerischen Ideen gefunden. Diese Bilder explodieren geradezu vor Ausgelassenheit, vor Freude an dem unerschöpflichen Fundus der Farben und Formen. Und wir lassen uns mitreißen von der fröhlichen Leichtigkeit und Buntheit.

Aber wir bemerken auch, wie präzise die Typographie strukturiert, das scheinbare Durcheinander kalkuliert ist. „Genauigkeit kommt immer der Schönheit zugute, und richtiges Denken dem zarten Gefühl.“ (13) Besser als mit diesen Worten von David Hume läßt sich Urs Lüthi's künstlerische Position gar nicht beschreiben.

Der suggestiver Optimismus der Exercises, der Eindruck der von Dynamik und Action strotzenden Oberfläche wird zurückgenommen durch den weniger auftrumpfenden Charakter der Botschaften. Denn entgegen dem ersten Augenschein können wir die Messages, Commands und Selfcommands ja doch entziffern, was um so leichter fällt, als wir sie einzeln bereits schon früher zur Kenntnis nehmen konnten.

Diese Devisen geben sich als praktische Handlungsanweisungen für Übungen und Selbstversuche unterschiedlichen Schwierigkeitsgrades, sind aber unversehens existenzieller Natur. Ihr englischer Jargon kaschiert das Pathos, das die sanften, aber entschiedenen Imperativen grundiert, besonders wenn sie unversehens existenzielle Dimensionen berühren: IMAGINE YOUR OWN DEATH; oder religiöse: IDENTIFY YOURSELF WITH YOUR ENEMIES - erinnert das nicht an „Liebe Deinen Nächsten“? Und klingt nicht CHANGE YOUR LIFE nach Rilkes „Du mußt Dein Leben ändern“? Erleichtert nehmen wir da die Einschränkung zur Kenntnis: ONCE A DAY.

Diese Mischung von Beschwörung und Selbstvergewisserung, von mutmachendem Zuspruch und traditioneller Spruchweisheit gibt sich als Katechismus von Lebenshilfen. Sie sind zugleich Kunsthilfen, wer sie nutzt, wird die Kunst von Urs Lüthi besser verstehen.

TRY DAILY TO FIND SOMETHING BEAUTIFUL IN AN UGLY THING ist so ein Schlüsselsatz, von dem sich Urs Lüthi leiten läßt, wobei wir sicher sein dürfen, daß häßlich und schön für ihn kommunizierende, sich relativierende Größen sind. Hier sind die Grenzen fließend. Der Lebensbereich, auf den Urs Lüthi unmittelbar Einfluß hat, ist hoch ästhetisiert und elaboriert, die Auswahl und Gestaltung der Gegenstände, mit denen er sich umgibt, unterliegt strengsten Maßstäben, auf der anderen

Seite sucht seine Kunst auf dem Trivialitätenmarkt des Alltags und der Medien nach Schätzen, die einem gegenläufigen Geschmack entstammen, trivial sind und kitschig. Doch „die Kunst blättert den Kitsch vom Leben“, weiß Robert Musil. (14)

In Lüthi's Kunst wird das alles in einer höheren Seinsstufe aufgehoben. Die Unterschiede zwischen High and Low diffundieren, ohne daß sie vergessen würden. „Auch das Niedrigste, an sich Häßlichste, läßt sich in einem Zusammenhang der Farben und Formen, der Gefühle und Erlebnisse einstellen, der ihm reizvolle Bedeutsamkeit verleiht“, sagt Georg Simmel in seinen Ausführungen zu einer Soziologischen Ästhetik (15), und er bringt so en passant eine Kategorie ins Spiel, die für Urs Lüthi ein durchgängiger Wesenszug ist - Liebe. Simmel drückt es mit dem ihm eigenen Pathos so aus: „in das Gleichgültigste, das uns in seiner isolierten Erscheinung banal oder abstoßend ist, brauchen wir uns nur tief und liebevoll genug zu versenken, um auch dies als Strahl und Wort der letzten Einheit aller Dinge zu empfinden, aus der ihnen Schönheit und Sinn quillt und für die jede Philosophie, jede Religion, jeder Augenblick unserer höchsten Gefühlserhebungen nach Symbolen ringen.“ (16)

Reading Simmel: „Das Wesen der ästhetischen Betrachtung und Darstellung liegt darin, daß in dem Einzelnen der Typus, in dem Zufälligen das Gesetz, in dem Äußerlichen und Flüchtigen das Wesen und die Bedeutung der Dinge hervortreten.“ (17) Das klingt vertraut, erinnert an Urs Lüthi's THE PERSONAL DISSOLVES SO EASILY IN THE TYPICAL Diese Möglichkeit ästhetischer Vertiefung zu Ende gedacht, so gibt es für Simmel in den Schönheitswerten der Dinge keine Unterschiede. Damit wird für ihn die Weltanschauung „ästhetischer Pantheismus“, und seine Erläuterungen wirken wie auf die künstlerische Praxis von Urs Lüthi bezogen: „Jeder Punkt birgt die Möglichkeit der Erlösung zu absoluter ästhetischer Bedeutsamkeit, aus jedem leuchtet für den hinreichend geschärften Blick die ganze Schönheit, der ganze Sinn des Weltganzen hervor.“ (18)

In den Therapy -Bildern sind die Essentials einer pantheistischen Weltanschauung, der von Urs Lüthi, aufbewahrt und in ihrer Mitte werden sie auf den Punkt gebracht. Hier wird die Scheibe, zur Leerstelle, zum Loch, von dem ein implosiver Sog ausgeht.

Sicher ist dieser weiße Kreis gemeint als hypnotischer Fixierpunkt des Auges, um den autosuggestiven Impetus der Handlungsanweisungen zu verstärken. Diese kurzen Sentenzen stehen zwar auch in der Tradition der Epigramme und Devisen, aber erinnern doch wohl vor allem an die ‚Psycho-Building‘-Methoden vornehmlich amerikanischer Lebenshelfer vom Schlage Dale Carnegies („Live enthusiastically“), wie sie uns in pervertierter Steigerung jüngst im Film „American Beauty“ vorgeführt wurden, wo Annette Bening als frustrierte Ehefrau auf der Heimfahrt vom Psychiater unter Tränen immer wieder gebetsmühlenartig sich ihrer Ich-Stärke versichert und dabei schon mal den Revolver entschert, mit dem sie ihren Mann zuhause bedrohen, wenn nicht gar umbringen wird.

Hier wie dort die kleine Welt der Kernfamilie, aber wie unterschiedlich doch. Im Hollywood-Film wird die Brüchigkeit der Klischees, werden Lebenslügen aufgezeigt und ihr Gewaltpotential aufgedeckt, erkennbar wird allerdings auch in diesem Film eine tiefe Sehnsucht nach Schönheit, die überraschenderweise in einem Video-Clip vom Tanz einer von Luftwirbeln animierten Plastiktüte kulminiert.

Urs Lüthi dagegen ist ein behutsamer, ein einfühlsamer, ein gelassener Registrator. Ein allgemeiner Erfahrungsraum wird zunächst als allgemeiner Erfahrungsraum er-

faßt, die Normalität als Normalität belassen. Der jährliche Urlaub, der Ausflug ins Disneyland, der Besuch bei den Schwiegereltern, häusliche Szenen, Bilder wie aus dem Familienalbum - sie sind so bekannt, wie sie auf einmal fremd werden, weil sie ins Kunstlicht gerückt werden. Aber nichts und niemand wird vorgeführt, es sind keine voyeuristischen Bildern, es sind auch keine decouvrierenden, diskriminierenden Fotos, es sind weder Apotheosen des Banalen, noch unterkühlte Bestandsaufnahmen des Gegebenen, ohne dem Betrachter diese Optionen zu verweigern.

Im Mittelpunkt der Bildfläche, wo das Auge zur Ruhe kommen möchte, dort stanz Urs Lüthi das Blickfeld aus und hält uns Informationen vor - eröffnet uns damit aber zugleich den persönlichen Einstieg. Das kompositorische Prinzip der Leerstelle im Bild, die sich eben oft und gerade im Mittelpunkt des Bildes befindet, kennt schon die klassische Kunst. Wolfgang Kemp und andere haben darauf hingewiesen, daß dies die Stelle ist, wo der Betrachter ins Bild kommt, wo er „im Bilde ist“. (19) Die moderne Kunst stört und zerstört unsere Bildgewißheit. Keiner so brutal und elegant zugleich wie Lucio Fontana, der die etablierte Auffassung von einer intakten, in sich geschlossenen Bildwelt so stupend düpierte, indem er die Leinwand mit einem Skalpellschnitt öffnete wie zuvor schon Buñuel/Dali im „Andalusischen Hund“ das filmische Auge.

Heinrich von Kleist lesend drängt sich schließlich noch ein anderer Gedanke auf. Daß nämlich das weiße Rund als lichtstärkste Stelle des Bildes uns zur geistigen, spirituellen Erleuchtung verhelfen möge: „Ich pflege dann gewöhnlich ins Licht zu sehen, als in den hellsten Punkt, bei dem Bestreben, in welchem mein innerstes Wesen begriffen ist, sich aufzuklären.“ (20) Das, was so metaphysisch klingt, an Lichtmystik, aber auch an Enlightenment, im Englischen das Wort für Aufklärung, erinnert, diese „Klugheitsregel“ bezieht sich bei Kleist ganz konkret und praktisch auf das Nachdenken über eine alltägliche Streitsache. In der Welt des Urs Lüthi, „wo das Erhabene trivial sein darf und vice versa“, irritiert das kaum. Urs Lüthi hält die Dinge in der Schwebe. Es gibt „die eine oder die andere Wahrheit“. Denn die Wahrheit ist wie das Glück, wie die Schönheit unteilbar.



## Anmerkungen

- 1 Georg Christoph Lichtenberg, Aphorismen, Stuttgart 1953/1984, S. 37.
- 2 Heinz Brüggemann, Das andere Fenster, Frankfurt am Main 1989, S. 11.
- 3 Peter Weibel, zitiert bei Reinhard Knodt, Ästhetische Korrespondenzen, Stuttgart 1994, S. 111.
- 4 Maurice Blanchot, Die wesentliche Einsamkeit, Berlin 1984; in: Heinz Brüggemann, a.a.O., S. 10.
- 5 Theodor W. Adorno, Minima Moralia, Frankfurt am Main 1997, S. 143.
- 6 Raimond Klibansky, Erwin Panofsky und Fritz Saxl, Saturn und Melancholie, Frankfurt am Main 1998, S. 448 ff.
- 7 Heinrich von Kleist, Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft; in: Sämtliche Werke und Briefe, Frankfurt am Main 1965, Band 2, S. 327.
- 8 Charles Baudelaire, Die Blumen des Bösen, übersetzt von Friedhelm Kemp, Frankfurt am Main 1963, S. 17 f.
- 9 Brüggemann, a.a.O., S.10.
- 10 John Fiske, Reading the Beach; in: Reading the Popular, Boston 1989, S. 43 ff.
- 11 Plato, Timaios 16.
- 12 Hans-Georg Gadamer, Die Aktualität des Schönen, Stuttgart 1975, S. 46 f.
- 13 David Hume, zitiert in: Theodor W. Adorno, Minima Moralia, Frankfurt am Main 1997, S. 43.
- 14 Robert Musil, Nachlaß zu Lebzeiten, Hamburg 1957, S. 55.
- 15 Georg Simmel, Soziologische Ästhetik, Bodenheim 1998, S. 78 f.
- 16 ders., a.a.O.
- 17 ders., a.a.O.
- 18 ders., a.a.O.
- 19 Wolfgang Kemp (Hrsg.), Der Betrachter ist im Bild, Köln 1985.
- 20 Heinrich von Kleist, Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden, a.a.O., S. 319.