

**EINIGE BEMERKUNGEN
ZUM FRÜHWERK UND DEN
FORMALEN GRUNDLAGEN
VON URS LÜTHIS KUNST**

Christoph Lichtin

Einige Bemerkungen zum Frühwerk und den formalen Grundlagen von Urs Lüthi's Kunst

Christoph Lichtin

Selbstverständlich ist über ein Œuvre, das sich bald über ein halbes Jahrhundert erstreckt, nie alles gesagt. Im Fall von Urs Lüthi fällt jedoch auf, dass die Kritiker und Interpreten über Jahre mit einer nie nachlassenden Hartnäckigkeit immer wieder ein stets ähnlich formuliertes Problem lösen wollten: Ausgehend von der grossen Irritation, die eine neue Schaffensphase des Künstlers im Vergleich mit der vorangegangenen jeweils auslöste, galt es, diese in das Gesamtwerk zu integrieren. Das hat je nach Phase der künstlerischen Werkentwicklung, die ohne Zweifel sowohl in Bezug auf die Inhalte wie auf die Gattungen überraschend und vielfältig ist, nicht geringe Probleme verursacht. Der Künstler selbst erhöhte den Schwierigkeitsgrad der Rezeption, indem er, die Erwartungshaltung missachtend, stets Neues probierte und damit gleichzeitig sowohl die Enttäuschung des Publikums provozierte als auch seine Position im Kunstmarkt aufs Spiel setzte. Inzwischen liegen die Themen auf dem Tisch: Es zeigt sich in Lüthi's Werk die immer wiederkehrende Sehnsucht nach der Synthese des Trivialen mit dem Erhabenen und Schönen, die Ambivalenz der Dinge zwischen den grossen Gefühlen und dem unvermeidlichen Scheitern, in einem Spektrum von „morbider Laszivität bis zur moribunden Drolierie“¹, wie eine kürzlich geschriebene linguistische Trouvaille die Präsenz des Künstlers in seinem Werk charakterisiert, um nur eine der mannigfaltigen Werkinterpretationen zu zitieren. Die grosse Retrospektive muss Anlass sein, die durchaus vorhandenen Lücken der Rezeption zu schliessen. Eine erste betrifft den eigentlichen Beginn des künstlerischen Schaffens, der in der Literatur bisher mehrheitlich auf 1970 angesetzt wurde. So beginnt beispielsweise das Werkverzeichnis der Druckgrafik mit der Serie der „Sketches“ aus dem Jahr 1970, zweifellos ein Fanal des jungen Urs Lüthi, aber nicht der Beginn seiner Beschäftigung mit druckgrafischen Techniken.² Die zweite Lücke betrifft einen wesentlichen Aspekt seines Schaffens überhaupt: In Texten wurde bisher kaum zur Sprache gebracht, dass Lüthi's Werk in grossem Masse von formalen Fragestellungen bestimmt ist. Interessiert hat bisher vielleicht der Wechsel von einem Medium zum andern, aber erstaunlicherweise nicht jene Themen, die Kunsthistoriker ansonsten gerne behandeln: Die Qualitäten des Bildaufbaus, die formalen Gestaltungsmittel, die kunsthistorischen Referenzen. Lüthi selbst hat sich vor allem in Interviews mehrmals bemüht, das Interesse auf die formalen Aspekte seines Schaffens zu lenken. Dagegen nahm er das mangelnde Interesse an seinem Frühwerk ohne

Aufhebens zur Kenntnis: Seine künstlerischen Anfänge gewichtete er lange als weniger bedeutend. Dabei liesse sich gerade die Frage nach dem formalen Interesse des Künstlers aus seinem Frühwerk ableiten und als ein verbindendes Element seiner Kunst darstellen. Dieser Text stellt nun beide Aspekte in einen Zusammenhang.

Bildtradition

Der Frage nach dem Formalen stand der Künstler mit seiner phänomenalen Präsenz als Objekt seiner Kunst selbst im Weg. Sein betörender Jüngling lenkte den Blick der Betrachter auf den Inhalt: Fantasie, Irritation und Imagination wurden mit Wucht in Gang gesetzt. Lüthi nahm Posen ein, die traditionellerweise der Darstellung der Frau vorbehalten waren. Er zeigte Gefühle, für die ein Mann sich schämen musste. Seine Fotografien wurden im Kontext der damaligen Zeit betreffend Geschlechterrolle und Sexualität gelesen. In einem 1991 geführten Interview formulierte Lüthi sein Unbehagen gegenüber dieser Deutung seiner frühen fotografischen Selbstporträts. „Dieses Thema kam damals gerade in Mode und war ein Aspekt meiner Arbeit, der dadurch einfach überbewertet wurde. Ich selber habe diese Arbeiten vielmehr als klassische Tafelbilder gesehen, Halbfiguren, Akte, konventionelle Hell-Dunkel-Kompositionen, alles möglichst ohne Manipulation. Ich wollte auch damals in erster Linie die Mehrdeutigkeit der Dinge artikulieren. Das hat man damals einfach nicht wahrgenommen...“³

Betrachten wir das angesprochene „Chiaroscuro“, ein Gestaltungsmittel, das in der Spätrenaissance entwickelt wurde und das Lüthi für seine fotografischen Porträts anwendete. Der Begriff meint ein Spiel von Licht und Schatten, um Körper und ihre Formen deutlicher zu modellieren. Damit lassen sich dramatische Effekte steigern oder eine geheimnisvolle Stimmung erzeugen. „Lüthi weint auch für Sie“ ist ein Werk in der Art eines klassischen Hell-Dunkel-Tafelbildes wie es von profanen und sakralen Personendarstellungen bekannt ist, und nicht von ungefähr ist der Bildträger auch in diesem Fall kein Fotopapier, sondern eine Leinwand. Diese verleiht dem Werk eine matte Oberfläche, die Übergänge sind fließender. Die Lichtführung der Studioleuchtung erzeugt den zitierten Chiaroscuro-Effekt, der untere Teil des Körpers taucht aus dem Dunkel auf, währenddem das Gesicht hell ausgeleuchtet ist. Die Dramatik wird durch eine leichte Aufsicht und eine kleine Drehung des Körpers gesteigert: So zeigt sich uns das weinende linke Auge des Künstlers als eigentliches Zentrum des Bildes. Der Künstler weint auch für uns, er spricht durch den Titel ermutigende Worte aus und durch das Weinen erbringt er den Tatbeweis des Mitleidens. Das Halbfiguren-Porträt vermittelt jenen Trost, den Gläubige sich aus Tafelbildern mit Heiligendarstellungen holen. Lüthi setzt unsere Kenntnis der Bildtradition ein, um unsere Rezeption zu steuern. Das Chiaroscuro steigert die auratische Wirkung. Nun ist aber nicht ein Heiliger dargestellt, vielmehr hat sich der Künstler selbst in

Szene gesetzt, was 1970 in dieser Art ein Novum ist. So entsteht eine Reibung zwischen Bildtradition und Bilderfindung, die zusätzlich aufgeladen wird, indem sich der Künstler im Schlangen-Jackett des Verführers zeigt.

Die Qualitäten traditioneller Bildtopoi verwendet der Künstler in weiteren Werken. „Numbergirl“ ist ein mehrdeutiges Werk, das wichtige Gestaltungsprinzipien, die in Lüthi's Gesamtwerk eine Rolle spielen, ein erstes Mal zusammenführt. Auf die Bedeutung der Sequenz (es ist eine Bildreihe, die durch die äussere Veränderung Lüthi's eine Leserichtung vorgibt), des seriellen Charakters (es handelt sich um eine Wiederholung von Posieren und Zeigen), des Prinzips des „Bild im Bild“ (es werden zwei Wirklichkeiten miteinander in Beziehung gesetzt), der Schichtung (es werden zwei Bilder übereinander gelagert) und des Bildinventars (es wird eine Sammlung von Bildern vorgeführt) soll hier vorerst nicht näher eingegangen werden. Von Interesse ist aber der Bildtopos der Figur, die ein Bild zeigt. Die berühmte Vorlage des „Numbergirls“ entstammt ebenfalls einem Bildzyklus, es ist die Szene der Veronika mit dem Schweisstuch Christi aus der Passionsgeschichte. Nachdem die Heilige Christus auf seinem Weg zur Schädelstätte das Schweisstuch hingestreckt hat, zeigt sich auf dem Tuch dessen Abbild.⁴ In unzähligen Fassungen ist die Darstellung der Veronika mit der Präsentation des Sudariums überliefert. Die Referenz zu diesem Bildmotiv, erneut in hartem Hell-Dunkel-Kontrast umgesetzt, stellt Lüthi in der letzten der zwanzig Tafeln her. Hier ist es das Antlitz des Künstlers selbst, das als Abbild gezeigt wird. Gehalten wird es vom Künstler mit kahlem Schädel, der damit im letzten Bild der Reihe die Todesthematik einbringt.

Bildtypologien, Ordnungen

Lüthi's Referenzen sind, insbesondere was das Formale betrifft, bekannte Muster der Kunstgeschichte. Auch die Motive wie Figur, Landschaft oder Stilleben sind durchaus traditionell, auch wenn sie inhaltlich unserer Zeit verpflichtet sind. Diptychen und Tryptichen verwendet der Künstler wegen ihrer ästhetischen Strenge. Das Diptychon, das ursprünglich als zweigeteiltes, bisweilen sogar zusammenklappbares Bild vor allem für Andachts- oder Altarbilder Verwendung fand, setzt Lüthi ab 1970 für seine fotografischen Arbeiten ein. Es steht für ein zentrales Grundprinzip seiner Gestaltung, da es zwei an sich unterschiedliche Bildinhalte in einen unmittelbaren Zusammenhang zu stellen vermag. Die Kombination von zwei Bildern (Figur und Raum, Figur und Landschaft, Figur und Figur) erzeugt eine Gegenüberstellung von zwei Wirklichkeitsebenen. Es handelt sich bei diesen mehrteiligen Werken nicht um Bildfolgen, vielmehr ist das Ensemble von zwei Bildern als eine Gleichzeitigkeit unterschiedlicher Befindlichkeiten zu verstehen. Mit dem Ambiente kann der stimmungsmässige Hintergrund der dargestellten Figur verdeutlicht werden. Die Gegenüberstellung von Meerlandschaften, Zimmern oder Himmelszenerien jeweils mit einer Figur oder mit einem Paar

verleiht den Werken eine irritierende Doppelbödigkeit und steigert die Ambiguität, die für Lüthi so typisch ist. Auch das Triptychon, das ursprünglich ein Altarbild mit zwei Flügelbildern ist, hat bei Lüthi diese Zweiteilung, wenn – wie beispielsweise im „Champion“ – die Figur auf beiden Seiten von einer Landschaftsansicht flankiert wird und damit ins Zentrum gerückt wird. Neben diesen zwei- und dreiteiligen Bildwerken schätzt Lüthi die grossen zusammengehörenden Bildreihen. Diese haben zwar eine vom Künstler vorgegebene Reihenfolge, aber es wird keine lineare Geschichte erzählt. Einzige Ausnahme ist die Darstellung eines biografischen Verlaufs, der als Sequenz von links nach rechts zu verfolgen ist, wie zum Beispiel in „Just Another Story About Leaving“. Doch auch hier gibt es eine Einschränkung anzumerken, denn das Älterwerden des Künstlers ist ja in diesem Fall nur inszeniert, das Foto-Shooting fand mehr oder weniger zum gleichen Zeitpunkt statt. Dieses Moment zeitlicher Divergenz – wir sehen eine Sequenz in ihrem Zeitverlauf, erleben aber die Gleichzeitigkeit aller Teile – betrifft auch die retrospektiven Zusammenstellungen des Gesamtwerks, die der Künstler selbst vornimmt. In „The Complete Life and Work, Seen Through the Pink Glasses of Desire“ entspricht die Hängung zwar der korrekten Abfolge der künstlerischen und persönlichen Biografie, durch die formale Vereinheitlichung in Grösse und Farbe entsteht aber ein derart starker visueller Eindruck, dass der historische wie der emotionale Zusammenhang des Einzelbildes in den Hintergrund rücken und wir alles – „the complete life and work“ – gleichzeitig und gleichwertig sehen. Es handelt sich nicht um ein Fotoalbum, in welchem man blättert, sondern um die Ausbreitung eines normierten Bildinventars, ein noch vor der grossen Digitalisierung analog angelegter Bildspeicher, den der Künstler fortan ausbaut und der ihm als ein Vokabular der Motive für das weitere Schaffen dient.⁵ In „Thousand or More Images“ kulminiert Lüthi's Beschäftigung mit dieser Auslegeordnung, indem er die mittlerweile digitalisierten Bilder bis zur Unkenntlichkeit übereinander schichtet. Die Werke dieses Zyklus zeigen, wie der Titel euphemistisch meint, „alles was von der Klarheit geblieben ist“. Es ist ein gigantisches, „hypertrophes Archiv“⁶, das sich selbst vernichtet hat, das aber durch diesen Prozess ein neues Kunstwerk von grosser malerischer Qualität hervorgebracht hat.

Lüthi hat bereits ab Mitte der 1970er Jahre Klarheit zu schaffen versucht, indem er seine Bildproduktion zu ordnen beginnt und thematisch zusammengehörende Einzelwerke mit dem gleichen Titel benennt. In der Malerei der 1980er Jahre verdeutlichen diese Ordnungen den konzeptuellen Zusammenhalt. Die Bilder entstehen als Teile von Zyklen mit exquisiten Überschriften. So sind die Einzelbilder, als die sie natürlich immer gelten, eingebunden in die „Serie der Blumenbilder“, in die „Serie der vertauschten Träume“ oder in die „Serie der grossen Gefühle“ etc. Bis heute gruppiert Lüthi mit diesen Ordnungstiteln sein Schaffen. Zunehmend haben sie emblematischen Charakter, indem sie,

wie beispielsweise „Art For a Better Life“ oder „The Remains of Clarity“ illustrieren, zu eigentlichen Denksprüchen werden.

Die Kunst der Ausstellung

Die allerersten Werke unter einem gemeinsamen Label zeigte Lüthi 1966 in der Galerie Beat Mäder in Bern.⁷ Der damalige Rezensent in der Berner Tagwacht schrieb zur Ausstellung: „«Pinksized» nennt der Maler seine Ausstellung, jedenfalls klingt «Pinksized» gut. Vorherrschende Farbe in den meist grossformatigen Bildern ist ein mattes, gleichmässig aufgetragenes Rosarot als «Hintergrund». Davor liegen starre schwarze Balken und Farblöcke, die in ihrer Form an Tempelfassaden denken lassen; eine gewisse kultische «Stimmung» ist den Werken nicht abzustreiten. Urs Lüthi, der offenbar einen Hang zum Ornamentalen besitzt, verziert nun die formal grosszügig angelegten Flächen mit feinen unterbrochenen Linien, mit Tupfen und stilisierten Blümchen, so dass der Betrachter einige Mühe hat, nicht gleich an Schnittmuster-Tafeln zu denken.“⁸ Neben dieser Besprechung, die mit einigen Tipps an den damals 19-jährigen Künstler endet, der Begleitpublikation, die vom Mitorganisator der Ausstellung Hans Heinrich Kunz produziert wurde, und der Erinnerung von Zeitzeugen, etwa von Fritz Billeter, der die Vernissagerede hielt, ist es vor allem ein Tagesschaubericht des Schweizer Fernsehens von Walter Plüss, der Einblick in die Ausstellung gibt.⁹ Der Film zeigt die Eröffnung als eigentliches Happening. Die Besucherinnen und Besucher – zu sehen sind neben Lüthi's Freunden mehrere Exponenten der Berner Kunstszene – schaukeln auf Spielgeräten wie sie üblicherweise Kinder vor Warenhäusern benutzen.¹⁰ In der Mitte der Galerie ist ein Buffet mit belegten Broten, Gemüse, Früchten und Biskuits ausgelegt, das den Exponaten an den Wänden ähnelt. Die beiden Jazzmusiker Mani Neumeier und Jelly Pastorini spielen live, einige Personen tanzen ausgelassen. Diese Ausstellung ist für das weitere Schaffen des Künstlers in verschiedener Hinsicht äusserst bemerkenswert. Da ist zum einen die formale Strenge der ausgestellten Werke. Das Rosa, mit dem Lüthi fast dreissig Jahre später seine Sehnsuchtsbrille einfärbt, um auf sein Leben und Werk zurückzublicken, ist hier noch ganz frisch, aber mit einer überraschenden Konsequenz eingeführt. Billeter nennt es „nicht einschmeichelnd und gefühlvoll, sondern ironisch-wohlfeil“¹¹. Es beherrschte die ganze Ausstellung, so war auch der Buffettisch rosarot angestrichen. Auffällig ist aber aus heutiger Sicht Lüthi's Bestreben, die Ausstellung in ihrer Gesamtheit durchzugestalten. Hier sind vom noch nicht 20-jährigen Künstler formale Kriterien gesetzt, die später zunehmend eine wichtige Rolle spielen werden: Die Ausstellung vereinte einen geschlossenen Werkzyklus („Pinksized“); die Titel, auch wenn sie alle von bestehenden Figuren, Songtiteln und Comics ganz im Sinne der Pop-Art übernommen waren (z.B. „Sunshine Superman“, „Modesty Blaise“, „Sunrise Serenade“, „Highway 61“ oder „Sportin' Life“), besitzen jene imaginative Kraft der Sprache, die Lüthi als Gestaltungsmoment

während seines ganzen Schaffens in Form von Untertiteln und Überschriften einsetzen wird; die Spielgeräte sorgten für Partizipation, sie sind als Hilfsmittel zum Glücklichen zu verstehen, zu dem Lüthi auch später mit verschiedenen Anleitungen hinzuführen versucht. (vgl. „Fresbee-Skulptur“, „Therapies“ oder „Exercises“); mit dem Buffet inszenierte Lüthi eine Installation, die sich durch das performative Happening der Vernissage vom schönen Gemälde in ein wüstes Bild verwandelte, womit sich Kernthemen des Künstlers in Verbindung bringen lassen (vgl. „Trash and Roses“ und „Broken Plates“); und schliesslich eröffnete der Katalog ein Leitmotiv Lüthi's, indem auf der Titelseite eine Fotografie des Künstlers abgedruckt wurde. Lüthi gestaltete jedes Detail, es manifestierte sich, dass er die Ausstellung selbst als ein künstlerisches Medium, als „visual vehicle“¹² verstand. Später wird Lüthi geradezu zum Ausstellungskünstler, wenn er, wie im Kunstmuseum Winterthur 1986, dem alten Vehikel Museum neue Gemälde einverleibte, die ganz den traditionellen Gattungen entsprechen: Akt, Seestück, Blumenbild, Abstraktion, Historie. Mit „Sehn-Sucht“, so der Titel der Ausstellung, schuf der Künstler eine Metapher des Museums mit einer Saalabfolge von Bildern voller Sehnsucht nach dem Schönen und Erhabenen. Die Ausstellung erzählte aber auch von der neuen (oder wiederentdeckten) Sehnsucht des Künstlers nach Malerei, zu der er nach der Fokussierung auf seine fotografischen Selbstporträts wieder stiess gestossen war. Doch auch diese wehmütigen Bilder sind, wie Lüthi im Untertitel festhielt, „Facetten eines Selbstporträts“.

Lüthi vor Lüthi

Zum „Ich“ als Leitmotiv seines Schaffens ist Lüthi nach einer intensiven formalen und inhaltlichen Recherche gestossen. Nach der ersten Phase der Malerei, die um 1968 in eine gekonnte, abstrakte Pop-Art mündete, beschäftigte er sich insbesondere mit konzeptuellen Arbeiten und Installationen, die ganz den Attitüden der Zeit verpflichtet waren. In der Galerie Palette in Zürich zeigte er 1969 beispielsweise eine Installation aus einem sechsteiligen Neonröhren-Raster, dessen Felder mit Isolationsmaterial gefüllt waren, oder eine Lichterkette, deren Aufleuchten und Ablöschen durch ein Metronom gesteuert wurde.¹³ Im gleichen Jahr ist er zur Ausstellung „Pläne und Projekte als Kunst“ in der Kunsthalle Bern eingeladen.¹⁴ Hier stellte er drei Konzepte vor, etwa jenes der „Ballungszentren“ – schwarze Halbkugeln aus einem weichen Kunststoff, die an öffentlichen Plätzen, und in kleinerer Ausführung im Privatbereich, zum Abbau von Aggressionen aufgestellt werden sollten – oder „Urs Lüthi's Alterungsprozess“, eine Untersuchung mit Fotografien, Berechnungen und schematischen Darstellungen, die David Weiss über Urs Lüthi verfasst hatte. Hier rückt die Person Lüthi sukzessive in den Mittelpunkt. Er macht in dieser Zeit Objekte, deren Form sich von seiner Person ableiten lässt, zum Beispiel „Labiles Objekt“, ein in gleich lange Elemente zersägter Holzstab, der mit Scharnieren so zusammengeschaubt ist, dass er nur unter ganz bestimmten Bedingungen stehen kann.

Diese Minimal-Skulptur hat genau Lüthi's Körpergrösse von 167 cm. In dieser Zeit setzen auch seine fotografischen Arbeiten ein, etwa jene, die ihn als Zuschauer oder Mitläufer auf öffentlichen Plätzen in Mailand zeigen. Und mit der Zeichnungsserie „Selbstbildnisse nach grossen Meistern des 20. Jahrhunderts“ prüfte er das Potenzial der Selbstdarstellung, indem er das Motiv fiktiv durch die Hände der Protagonisten der Moderne ausführen liess. Dieser Prozess des Ausmessens, Beschreibens, Dokumentierens und Prüfens der eigenen Person war die Voraussetzung für Lüthi's überraschende und heute berühmte Installation in der Ausstellung „Visualisierte Denkprozesse“ im Kunstmuseum Luzern 1970. Lüthi präsentierte an den Wänden und in einer Vitrine seine ganze damalige Garderobe und persönliche Habe, während in der Luft der Geruch seines Lieblingsparfums hing, das von einem Luftbefeuchter verdampft wurde. Ein Saalblatt vermittelte Details bezüglich Provenienz und Material der Exponate. Ein Postkartenständer mit Fotos des Künstlers zeigte, um wen es in diesem Raum eigentlich ging. Die Besucherinnen und Besucher müssen sich im Ausstellungsraum die Frage gestellt haben, wie sich der Künstler wohl ohne Identitätskarte, Schlüssel und Kleider während der ganzen Ausstellungsdauer durchschlage. Während der Fantasie diesbezüglich keine Schranken gesetzt waren und die Installation auf den ersten Blick – vielleicht sogar für den Künstler selbst – wie eine Synthese von Kunst und Leben erschien, handelte es sich doch genau um das Gegenteil: Seit diesem Auftritt, den Max Wechsler treffend die „Investitur der Kunstfigur“¹⁵ nannte, beachtet Lüthi die grundsätzliche Trennung zwischen sich als Künstler und der Person, der er in seinen Werken lediglich seine Gestalt verleiht. Lüthi ist in seinem Ausstellungsraum in den visualisierten Denkprozessen ein Kunstobjekt, eine „invisible sculpture“.

Art ist the better life

Dem Skulpturalen ist der Künstler während seines ganzen Schaffens ausgesprochen zugeneigt. Das zeigt sich bereits in den frühen Fotografien, wo der nackte Körper unter Zuhilfenahme des erwähnten Chiaroscuro in seiner Plastizität hervorgehoben ist. Ebenso wird Lüthi's Beschäftigung mit den Grundlagen der Bildhauerei in den Gemälden der 1980er Jahre deutlich, wenn er etwa seine „Wächterinnen“ mit klassischem Kontrapost malt. Mit den Bronzeköpfen, die er ab 1989 giessen lässt, widmet sich Lüthi erneut dem Selbstporträt und zwar in einem Medium, das für manche etwas aus den Jahren gekommen zu sein scheint, für ihn selbst aber folgerichtig ist. Die Darstellung des Künstlers als Zeitgenosse und die Ausführung des Porträts im historistischen Gewand der Bronze schaffen eine vermeintliche Kluft zwischen Inhalt und Form. Doch genau diese Gegensätzlichkeit trifft einen Kern von Lüthi's Kunst, denn das Individuelle (hier der persönliche Ausdruck) und das Allgemeine (hier das Porträt als öffentliches Denkmal) gehören für ihn immer zusammen.

Nach den hyperrealistischen Figuren zu Beginn des neuen Jahrhunderts hat Lüthi mit seinen jüngsten Bronzefiguren zu einer ganz aussergewöhnlichen Verortung seines Werkes in der Kunstgeschichte des vorangegangenen Jahrhunderts gegriffen. Plastiken wie „I'd Like to Be a Cubist Sculpture“ haben durchaus eine nostalgische Note. Mit diesen Setzungen fordert der Künstler subtil eine Auseinandersetzung um ästhetische Fragestellungen ein, die zurzeit kaum ein zentrales Anliegen der Kunstwelt sind. Nostalgisch nenne ich die Bronzen deshalb, weil Lüthi sie mit einer schmunzelnden Wehmut, aber ohne jegliche Ironie den grossen Fragen der Kunst widmet. Mit seinen kleinen Denkmälern ruft er in Erinnerung, dass die „Problems of Form and Expression in Modern Art“¹⁶ auch im 21. Jahrhundert anzugehen sind. Sie zeugen von einem unbändigen „Kunstwollen“, das tief im Künstler verankert ist und in seiner Biografie weit zurückreicht. Bereits als zehn-/elfjähriger Junge beschäftigt sich Urs Lüthi intensiv mit der Kunst. Er verschlingt die Biografien der grossen Maler und lernt ihre Lebensdaten auswendig. Er sucht den Luzerner Kunsthändler Sigfrid Rosengart auf, der ihm geduldig Gemälde und Grafiken von Picasso zeigt. Und gemeinsam mit einem Schulkollegen – alleine traute er sich nicht – besucht er regionale Maler in ihren Ateliers, um zu sehen, was diese malten. Die Welt der Kunst nahm diesen Jüngling mit aller Kraft in Beschlag. Lüthi äusserte in einem Gespräch rückblickend, ihm sei damals klar geworden, dass er Künstler werden wolle, denn, so seine prägnante Erkenntnis: „Art is the better life“¹⁷. Um 1959 hat der Luzerner Maler Hugo Bachmann den jungen Urs Lüthi anlässlich eines solchen Besuchs im Atelier gemalt [Abb. 1]. Das Bild zeigt Urs Lüthi mit dem ernsthaften und melancholischen Ausdruck, den seine Kunst einst prägen wird. Es gehört an den Anfang seiner lebenslangen Beschäftigung mit sich selbst als Objekt seiner Kunst.

¹ Heiner Georgsdorf, „Urs Lüthi in der Galerie Lelong Paris 2008“, in: *Urs Lüthi*, Ausst.-Kat. Galerie Lelong, Paris: Galerie Lelong, 2008, pp. 26-34, hier p. 28.

² Rainer Michael Mason, *Urs Lüthi. L'œuvre multipliée. 1970-1991*, Genf: Cabinet des Estampes, 1991. Vgl. dazu die Begründung des Autors in seiner Einführung zum Katalog, p. 137.

³ Patrick Frey, „Tiefe zeigt sich oft am Besten an der Oberfläche. Ausschnitt aus einem Gespräch zwischen Urs Lüthi und Patrick Frey vom 12. Februar 1991“, in: *Urs Lüthi*, Ausst.-Kat. Kunsthaus Glarus, Zürich: OZV Offizin, 1991, pp. 39-55, hier p. 42.

⁴ Lukas 23,33.

⁵ Anne Maier, „Zwischen Utopie und Avantgarde“, in: *Urs Lüthi. Run For Your Life. Placebos & Surrogates*, Ausst.-Kat. Lenbachhaus München und Swiss Institut New York, hrsg. von Helmut Friedel, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2000, pp. 253-264, hier p. 259.

⁶ Georgsdorf 2008, wie Anm. 1, p. 34.

⁷ *Pinksze. Urs Lüthi*, Ausst.-Kat. Galerie Beat Mäder Bern, in Zusammenarbeit mit Hans Heinrich Kunz, Bern: Galerie Mäder, 1966.

⁸ rw. [Rudolf Theodor Weiss], „Aus Kunstsalons und Galerien. Galerie Beat Mäder: Urs Lüthi“, in: *Berner Tagblatt*, 24.10.1966, Nr. 292, p. 6.

⁹ Walter Plüss, „Neuartige Vernissage – Urs Lüthi in der Galerie Beat Mäder“, in: *Rendez-vous*, 42, 29.10.1966, Schweizer Fernsehen DRS.

¹⁰ Zu sehen sind der Galerist Toni Gerber sowie die Berner Künstler Markus Raetz, Ueli Berger und Peter von Wattenwyl, ferner Urban Gwerder, Werner Sauber, Albert (Ahmed) Huber, Fritz Billeter.

¹¹ Fritz Billeter, „Neue Tendenzen“, in: *Zürcher Almanach*, hrsg. von Paul Nizon, Zürich, Einsiedeln, Köln: Benziger, 1969, p. 37-48, hier p. 45.

¹² Helmut Friedel, „Art is the better life. A Vision by Urs Lüthi“, in: *Urs Lüthi/Trash and Roses for Catania*, Ausst.-Kat. Galleria Gianluca Collica, Luzern, Poschiavo: Edizioni Periferia, 2002, unpaginiert.

¹³ Jean-Christophe Ammann, „Urs Lüthi“, in: *Visualisierte Denkprozesse*, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Luzern, Luzern: Kunstmuseum Luzern, 1970, unpaginiert, Wiederabdruck des Artikels zur Ausstellung in der Galerie Palette in Zürich aus: *Art International*, Vol. XIV, Nr. 1, 1970.

¹⁴ *Pläne und Projekte als Kunst*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Bern, Bern: Kunsthalle Bern, 1969. Die Ausstellung wird danach in veränderter Zusammenstellung in Hamburg gezeigt. Hier ist Lüthi's Werk „Ballungszentren“ reproduziert, vgl. *Künstler machen Pläne, andere auch!* Ausst.-Kat. Kunsthaus Hamburg, Hamburg: Kunsthaus, 1970, Band B, unpaginiert.

¹⁵ Max Wechsler, „Urs Lüthi: Das Leben als ambivalente Kunstfigur zwischen Extravaganz und Normalität“, in: *Urs Lüthi. Art For a Better Life. From Placebos & Surrogates*, Ausst.-Kat. Biennale von Venedig: Bern: Bundesamt für Kultur; Luzern, Poschiavo: Edizioni Periferia, 2001, pp. 6-94, hier p. 26.

¹⁶ *Problems of Form and Expression in Modern Art. By Urs Lüthi 1994*, Ausst.-Kat. Galleria Civica Modena, Modena: Nuova Alfa Editoriale, 1994.

¹⁷ In einem Gespräch mit dem Autor vom 23.8.2007.