

**REDE ZUR VERLEIHUNG DES
ARNOLD-BODE-PREISES AM
12. DEZEMBER 2009 IM
KASSELER KUNSTVEREIN**
Alfred Nemecek

**Rede zur Verleihung des Arnold-Bode-Preises am
12. Dezember 2009 im Kasseler Kunstverein**

Lieber Professor Lüthi,

meine sehr geehrten Damen und Herren,

die heutige Verleihung des Arnold-Bode-Preises ist die 21. seit seiner Stiftung durch die Stadt Kassel, und sie fällt nicht nur in den Monat, in dem der 1977 gestorbene documenta-Gründer Arnold Bode seinen 109. Geburtstag feiern könnte. Der Termin fällt auch mal wieder in die traurige, die documenta-lose Zeit – die Periode also, in der sich die jeweils vergangene documenta trotz mancher Fehlgriffe und Pannen im Bewusstsein der Kasseler Bürger wundersam zu erklären beginnt, aber Vorfreude auf die nächste Folge mangels Auskunft über konkrete Orte, Pläne und Projekte noch nicht so recht aufkommen will.

In dieser Zwischenzeit, von manchem Kasseler Kunst-Aficionado als „tiefes dunkles Loch“ empfunden, zählt der Bode-Preis neben dem nunmehr zehn Jahre alten Epitheton „documenta-Stadt“ zu den fünf Konstanten, die das sichern, mehren und vermitteln sollen, was

die Stadtväter einst mit hohem Anspruch unter dem Begriff „documenta-Gedanke“ oder auch „documenta-Idee“ subsumiert haben.

Nein, ein permanentes „Arnold Bode-Zentrum“ oder gar ein „documenta-Museum“ zählt noch immer nicht zu diesen Konstanten, wenngleich im Zusammenhang mit der Kulturhauptstadt-Bewerbung und dem ominösen Masterplan für die Zukunft der Kasseler Museen über solche Prestige-Vorhaben häufiger als früher öffentlich nachgedacht wurde. Und somit bleibt es also vorerst beim vitalen und effizienten städtischen „documenta-Archiv“, dem freilich eine Stärkung durch den Szeemann-Nachlass nur gut täte, und beim öko-sozialen Kunstwerk „7000 Eichen“ von Joseph Beuys, diesem chronischen Pflegefall, um den es nach langer Leidenszeit besser steht, seit sich eine Stiftung um die notorisch gefährdeten Wipfel und Stelen im Stadtgebiet kümmert. Frischen Elan entwickelt auch der kleine, noch von Arnold Bode selbst installierte Bürgerverein „documenta-Forum e. V.“, und so spannend wie lohnend bleibt ein Besuch in der von der documenta-GmbH getragenen Kunsthalle Fridericianum

auch unter ihrem nunmehr vierten Direktor. Dass diese Halle jedoch als wohl einzige ihresgleichen im deutschen Sprachraum dem Publikum nicht an einem, sondern an gleich zwei Tagen pro Woche verschlossen bleibt, ist betrüblich und sollte sich ändern lassen.

Aber fehlt in meiner Aufzählung der Kasseler documenta-Stützpunkte nicht doch noch eine sechste Konstante? Die Verleihung des 21. Bode-Preises an den in weit über 400 internationalen Einzel- und Gruppen-Ausstellungen bewährten Schweizer Künstler Urs Lüthi ist schließlich die erste in der rund dreißigjährigen Bode-Preis-Geschichte mit einem offenkundigen Kassel-Bezug. Denn Lüthi, unter anderem Teilnehmer der documenta 6 im Jahr 1977, ist ja seit 1994 Professor an der Kunsthochschule Kassel, also an einem Institut, das sich rühmen kann, aber kaum rühmt, heute außer Lüthi mit Jürgen Meyer, Bernhard Prinz, Robert Rademacher, Alf Schuler und Dorothee von Windheim fünf weitere Künstlerpersönlichkeiten in seinem Kollegium zu wissen, deren Arbeiten ebenfalls mit Erfolg auf einer documenta präsentiert worden sind.

Nach dem Text seiner Satzung, meine Damen und Herren ist der Bode-Preis strikt auf die auszuzeichnende Person fixiert. Ohne jegliche Vorbedingung nominiert das Kuratorium herausragende Künstler und bestimmt in Klausur die Preisträgerin oder den Preisträger, der (oder die) dann vom Magistrat ernannt wird. So war es immer, und auch diesmal war es nicht anders. Doch sollte ein froher Widerschein der aktuellen Entscheidung für Urs Lüthi am Ende auch seine Hochschule illuminieren, nehmen wir Juroren und gewiß auch der Preisträger diese Begleiterscheinung freudig in Kauf. Wir mögen nämlich diese Hochschule, an deren Wiedergründung nach 1945 ja auch Arnold Bode großen Anteil hatte und wünschen ihr immer noch mehr Resonanz und Akzeptanz in der documenta-Stadt Kassel.

Dass unser Preis-Gewinner als Hochschullehrer „eine ganze Generation beeinflusst“ hat, dafür bürgt mir unter anderem das Urteil meines Kasseler Kritikerkollegen Dirk Schwarze. Lüthi's „Ausstrahlung ist so groß“, schreibt er, „seine Inspiration so stark und seine Haltung so offen, dass er wie ein

Magnet die Studenten und nachwachsenden Künstler anzieht.“ Dass Lüthi's Werk in dieser Stadt auch über den Campus an der Menzelstraße hinaus bekannt ist, setze ich optimistisch voraus, wenngleich die Belege dafür ein wenig schütter sind. Denn Lüthi's herrliche Solo-Ausstellung im Kasseler Kunstverein liegt nun schon fast 20 Jahre zurück. Und auch seit zwei weiteren Kunstvereins-Auftritten von Urs Lüthi mit seinen Professoren-Kolleginnen und -Kollegen sowie mit Studenten seiner Kasseler Hochschulklassen sind im einen Fall 14 und im anderen bereits elf Jahre ins Land gegangen. Und in der hintersinnigen Schau „Kassel am Meer“, 2001 in der Kunsthalle Fridericianum, war Urs Lüthi lediglich Gast unter zahlreichen Gästen.

Aber heute, jetzt und hier, meine Damen und Herren, ist der Künstler Urs Lüthi die Hauptperson. Wir können ihn kennen lernen oder verblasste Erinnerungen auffrischen und das sogar inmitten seiner Werke.

Zu sehen ist ein zwar kleiner, aber aktueller Ausschnitt aus dem umfangreichen, weltweit

hochgeschätzten Œuvre eines geselligen Einzelgängers, der sich schon Anno 1966 – damals war er 19 – für ein Dasein als freiberuflich tätiger Künstler entschieden hat, also, wie man heute sagen würde, fürs Prekariat. In seinem Fall ist das der Status eines hellwachen Intellektuellen, der laut eigenem Bekenntnis seit nunmehr vier Jahrzehnten versucht, „in das ästhetische Umfeld unserer Welt direkt einzugreifen“. Er tut das nicht nur mit eigener Hand, nein auch und buchstäblich in eigener Gestalt. Denn als Leitfigur in Lüthi's Kunst fungiert und funktioniert bekanntlich Urs Lüthi. Er ist der Protagonist eines tragikomischen Welttheaters, auf dem sein Ebenbild in der Rolle eines modernen Mr. Jedermann auf Bildern, Videobändern und in haptischen Installationen gleichnishaft die Wechselfälle des Allzumenschlichen problematisiert – Beziehungskisten, Midlife-Krisen, Tücken des Objekts, Wunsch- und Albträume sowie Daseinsängste bannt er in Bildern, Situationen, Parabeln und bisweilen auch in Aktionen wie der Zerstörung einer kleinen Kommode, aus der eine lebensgroße Installation mit Trümmern und dem Täter Lüthi samt Vorschlaghammer resultiert.

Und weil die Figur auch diese Ausstellung mit dem Titel „Spazio umano“ (menschlicher Raum oder auch Spielraum) dominiert, ist sie so repräsentativ für Lüthi's Fühlen und Denken wie es jede Ausstellung ist, in der Urs Lüthi scheinbar spielerisch, doch in Wahrheit mit drakonischer Strenge, aus seinen Arbeiten äußerst form- und formatbewusst jedesmal einen visuellen Essay komponiert. Alles Neue darin ist konsequent mit früheren Arbeiten vernetzt und dadurch typisch. Alles ist aus einem schier unerschöpflichen Reservoir pointiert skurriler, lakonischer, komischer, oft selbstironischer Einfälle geschöpft und darin ohne Konkurrenz. Und allen komplexen Anspielungen und immanenten Denk-Anstößen zum Trotz wirkt die Omnipräsenz des Künstlers auch diesmal wieder so selbstverständlich und kommensurabel, wie es Urs Lüthi schon vorschwebte, als er die Kommunikation mit dem Betrachter ins Zentrum seiner Arbeit zu rücken begann.

Seit er seine Anfänge als Maler konstruktiver Bilder in der Nachfolge seiner Schweizer Landsleute Richard

Paul Lohse und Max Bill hinter sich ließ und in den
siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts die
seinerzeit akute Konzeptkunst für sich entdeckte,
geht Lüthi auf seine Mitmenschen zu und behelligt sie
mit Zeichnungen und Modellen. In einem Manifest aus
jenen Tagen empfahl er „schwarze Halbkugeln“ aus
einem, leider noch nicht erfundenen, „weichen
Kunststoff, die an öffentlichen Plätzen aufgestellt
werden“ und zum „Abbau von Aggressionen“ beitragen
sollten.

Doch schon für seine Aktion zur Luzerner Schau
„Visualisierte Denkprozesse“ instrumentalisierte
Lüthi im Jahr 1970 als Katalysator für seine
neuerdings angestrebte gesellschaftliche Wirkung
erstmalig die eigene Person. Und transportierte seinen
ganzen damaligen Privatbesitz, inbegriffen seine
gesamte Garderobe, alle Möbel, Bücher, Bilder,
Briefe, Ausweise und selbst seine Hausschlüssel, ins
Museum, das Lüthi's Habe dann auch wochenlang
ausstellte, während er selber bei Freunden kumpierte.

Nach dieser vom Kritiker Max Wechsler als „Investitur der Kunstfigur [Lüthi]“ bezeichneten Episode brillierte der junge Künstler konsequent als Selbstdarsteller, der mit inszenierten Fotos die Grenzbezirke seiner Identität erforschte. Wie vor ihm Marcel Duchamp und Andy Warhol wechselte er damals spielerisch das Geschlecht und posierte geschminkt und kostümiert als mondäne Diva. In einer Vorher-Nachher-Serie mit Vanitas-Charakter demonstrierte er die Verfallsstadien eines „Number Girls“. Und messianisch verhieß er im Titel der berühmtesten seiner vielen berühmt gewordenen Selbstporträt-Camouflagen: „Lüthi weint auch für Sie“.

Spätestens damals stabilisierte sich Lüthis taktisches Instrumentarium. Neben die Optik seiner performatorischen Selbstversuche trat verstärkt nun das Appellative. Urs Lüthi, in dem auch ein veritabler Poet und Sprachkünstler steckt, formulierte Merksätze und Handlungsanweisungen, machte nun Text zum integralen Bestandteil seiner Bilder. So forderten - mitten auf einem zweiteiligen Seestück - zwei Wörter die Betrachter auf, sich

zeitgleich mit dem ersten Blick auf das Bild für „Leben“ oder „Tod“ zu entscheiden. Auf einer anderen Arbeit verdeutlicht ein Aphorismus die mit seinen Selbstdarstellungen verbundene Hoffnung: „Das Persönliche geht leicht ins Typische über.“

Scheinbar arglos bot Lüthi, etwa in seiner wahrhaft gigantischen Multimedia-Installation zur venezianischen Biennale von 2001, den Besuchern auch Rezepte zum Glücklichsein an: „Identifiziere dich mit deinen Feinden“ war da etwa zu lesen. „Ändere einmal täglich dein Leben.“, „Stelle dir vor, frei von Verantwortung zu sein.“ Oder auch: „Verhalte dich schamlos im Alter.“ Doch für den Erfolg seiner Ratschläge übernahm der Künstler keine Garantie. Er hatte ja - und zwar auf ästhetisch perfekten, unvergleichlich schönen Typo-Gemälden - nur vorgeschlagen, was auch sonst die Essenz seiner Kunst ausmacht: Handlungsmuster von artifiziell verschmitzter Zwei- bis Mehrdeutigkeit. Und mit Recht bezeichnet Lüthi diese „Ambivalenz“, die als eine Art Generalbass seine durchweg parabelhaften Werke

gründiert, denn auch als „das vielleicht bedeutendste und kreativste Element meiner Arbeit“.

Urs Lüthi's Weg bis zu dieser Erkenntnis, meine Damen und Herren, war durchaus kurvenreich, führte ihn aber konsequent auf die Höhe seines heutigen Ruhms. Zwei Entscheidungen sind nachzutragen: Die eine am Ende der siebziger Jahre markiert Lüthi's vorübergehenden Abschied von seiner auf der Szene mitunter als privatistische Body Art missverstandenen Fotografie. Er wandte sich der Malerei zu und produzierte, wie sein Pariser Freund, der Künstler Christian Boltanski, unlängst zu Protokoll gab, eine Reihe ausgesprochen „grässlicher Bilder“.

Entstanden sind damals, um 1980, unter anderem die monumentalen Strichzeichnungsgemälde der Reihe „Happy Couple“, die freilich binnen weniger Jahre zu den bekanntesten seines ganzen Œuvres avancierten. In jenen Tagen verweigerte sich Lüthi zugleich auch programmatisch dem Fortschritts- und Innovationsgebot der durchaus noch virulenten Avantgarde. Und sein Ausscheren aus dem „Gänsemarsch der Stile“, wie der

Hamburger Kunsthistoriker Werner Hofmann das nannte, wurde für Lüthi zu einem wahren Befreiungsschlag. Souverän nutzt er seither das „ganze erfundene Vokabular“ der Kunst, inbegriffen die Errungenschaften der Moderne und der neuen technischen Medien. Zur Verfügung hatte er nun nicht nur die zeitlose Klarheit barocker Embleme; unbefangen untersuchte er hinfort auch das vermeintlich Triviale, Banale und Profane, vulgo den Kitsch, sowie den verpönten Glamour der Werbebranche auf Brauchbarkeit für Inhalte von erhabener Ambiguität. High and low verschmelzen, U und E sind keine Gegensätze mehr.

Dass dabei die aus dieser Symbiose resultierende stilistische Vielfalt manchmal ausufert und Kritiker in einer Lüthi-Schau bisweilen mehrere unterschiedliche Künstler am Werk vermuten, nimmt Lüthi mit Oscar Wilde gelassen in Kauf: „Wenn die Kritiker uneins sind“, lehrte der zynische Ire, „ist der Künstler mit sich im Reinen.“

Meine zweite Zusatzinformation gilt der Tatsache, dass Lüthi – penibel, wie Deutsche es von einem Schweizer erwarten – sein künstlerisches Werk in ein Ordnungs-System einbettet, das jedermann Auskunft darüber gibt, in welchem Stadium der Vollendung oder des einkalkulierten Scheiterns sich dieses *work in progress* jeweils befindet.

Lüthi entwickelt nämlich sein Werk schon lange in Werkreihen und gibt diesen Serien Titel, die festschreiben, welche Probleme, Träume, Wünsche und Befürchtungen ihn im Lauf der Jahre beschäftigt haben. Anfangs waren das unter anderem die „Großen Gefühle“ und die „Vertauschten Träume“, war es die „Reine Hingabe“ oder die „Universelle Ordnung“. Als Generalnenner für all diese Werkgruppen galt eine Kampfparole: „Art for a better Life“ (Kunst für ein besseres Leben). Doch während Lüthis Biennale-Gastspiel von 2001 geriet diese Devise ins Wanken.

In Venedig dominierte bereits eine Serie mit dem skeptischen Titel „Placebos & Surrogates“, und bald darauf erfuhr auch sein Motto eine Revision. Es

lautet seitdem „Art is the better Life“ (Kunst ist das bessere Leben), und aktuelle Untertitel wie „Schrott und Rosen“ oder „Die Überreste der Klarheit“ deuten auf einen Wandel im Weltverständnis des Künstlers hin.

Nahrung für diese Vermutung liefert ein Blick auf sein Hauptmotiv, die scheinbar neutrale Kunst- und Leitfigur Urs Lüthi. Sie dominiert wie eh und je in allen künstlerischen Varianten von der Bronze bis hin zum digitalisierten Fotogemälde. Aber auch sie hat ihre Lebensmitte erreicht und die rosarote Brille der Retrospektive von 1993 mit schärferen Okularen vertauscht.

Hatte sich der moderne Jedermann in jungen Jahren noch als bildschöner Adonis auf einem Fliegenden Teppich über die schnöde Welt erhoben und mit 33 Jahren spielerisch am Brett gesägt, auf dem er nackt als „Reisender in Sachen Liebe“ saß - schon bald ging er als beliebter Realist auf Nummer sicher und spurtete auf einem Laufband um sein Leben. In jüngster Zeit posiert er als gereiftes Mannsbild in

Gips auf Drehpodesten, die sein Ebenbild zwar
anmutigst bewegen, jedoch nur noch um sich selbst.
Angesagt ist Vanitas.

Ließ Lüthi einst seine tückischen Glücksparolen auf
federleichten Frisbeescheiben schwerelos durchs
sommerliche Venedig schweben, so bestückte er jüngst
in Hamburg eine hohe Wand der Phoenix-Hallen mit 50
schweren Porzellantellern, die allesamt zerbrochen
und wieder zusammengeklebt waren. Aber auch dieses
Vanitas-Motiv, lieber Professor Lüthi, war
wunderschön und hätte anders gar nicht funktioniert.

„Art for a better Life“ - als Sie noch diesem Motto
vertrauten, herrschte Koexistenz. Hier die Kunst,
dort das riskante Leben, das durch Kunst nur besser
werden konnte. „Art is the better Life“ dagegen
scheint, wörtlich genommen, einigermaßen
alternativlos. Aber verheißt mir bei einem Virtuosen
der Ambivalenz schließlich doch eher einen Aufbruch
zu neuen Ufern als Resignation. Und wenn ich auf
Ihre jüngsten Arbeiten und auf die autobiografischen
Fotostrecken in Ihren jüngsten Katalogbüchern blicke,

wohl mit Recht. Nie waren Lüthis Denkvorschläge schöner, klarer und perfekter. Und seine aktuelle Serie „Thousand or more Images“ (Tausend oder mehr Bilder), die im Prozess des Wegmischens redundanter Bilder vielschichtige Ikonen einer Ästhetik des digitalen Zeitalters hervorbringt - sie imponiert mir als geniale Klimax der Lüthischen Ambiguität.

Und somit, lieber Professor Lüthi, walte ich meines Amtes als Laudator. Ich lobe also Ihre Haltung und Ihr Werk nochmals ganz ausdrücklich und wünsche Ihnen ein noch sehr, sehr langes und glückliches Leben mit und nach dem Bode-Preis.

Alfred Nemecek