

**URS LÜTHI: DAS LEBEN ALS
AMBIVALENTE KUNST-
FIGUR ZWISCHEN
EXTRAVAGANZ
UND NORMALITÄT**
Max Wechsler

Max Wechsler

Urs Lüthi: Das Leben als ambivalente Kunstfigur zwischen Extravaganz und Normalität

»Es gibt gewisse Verrückte, die sich die Gesichter und das Verhalten der Leute ansehen. Nicht etwa, weil sie Epigonen eines Positivismus im Stile Lombrosos wären, sondern weil sie die Semiologie kennen. Sie wissen, dass die Kultur bestimmte Leitbilder schafft, dass diese Leitbilder das Verhalten bestimmen, dass Verhalten eine Sprache ist und dass in einem historischen Moment, wo die verbale Sprache immer mehr im Konventionellen erstarrt und völlig steril (sprich: technisch) wird, die Sprache des körperlich-mimischen Verhaltens um so ausschlaggebender wird.«

Pier Paolo Pasolini

»Die wahren Geschichten, die man erzählt, sind falsch; für die falschen besteht wenigstens die Chance, dass sie wahr werden könnten.«

Elias Canetti

Through the pink glasses of desire¹

Was sich heute als ein weitgefasstes, thematisch und formal in so vielen unterschiedlichen Facetten angelegtes, kohärentes Œuvre darstellt, war aus der Sicht der jeweiligen Zeitgenossen nicht immer in dieser überzeugenden Stimmigkeit wahrzunehmen. Denn wenn man Urs Lüthis Werk über die Zeit mitverfolgte, war man manchen Wechselbädern der Irritation, der Verunsicherung und des Zweifels ausgesetzt. Nicht dass die Faszination für diesen sehr persönlichen künstlerischen Kosmos je nachgelassen hätte, aber es war doch so, dass Lüthis mentale Agilität und sein vorurteilsloses Kunstverständnis einen ab und zu auch vor den Kopf zu stoßen pflegte. Mindestens einen Schritt war er immer voraus, und während man sich noch mit einer aktuellen Phase des Schaffens vertraut machte, sorgte er schon für neue Formulierungen seines Anliegens, setzte neue Akzente, die mit den bisherigen Erfahrungen erst noch zu korrelieren waren. Dazu kam, dass Lüthis

¹ Alle Zwischentitel im Text entsprechen Werktiteln von Urs Lüthis Arbeiten.

Kunst unter dem Leitstern des »Selbstbildnisses« immer dazu verführte – übrigens auch heute noch dazu verführt – den Künstler mit der Kunst-Figur in Verbindung zu setzen, den Autor und das Motiv zur Deckung zu bringen; ein Vorgehen, das grundsätzlich die Rezeption jeder Kunst ins Schlingern bringt. Diese Tendenzen wurden und werden durch die zweifellos charismatische Persönlichkeit des Künstlers natürlich über das übliche Mass hinaus auch angeregt, und bis zu einem gewissen Grad spielte und spielt Lüthi wohl auch mit diesem Doppelbild seiner selbst. Und nicht zuletzt fördern die Vermischungen dieser Ebenen parallel zu den latenten Mehrdeutigkeiten seiner Werke die Wahrnehmung der Grundstruktur von Lüthis Arbeit, die der Künstler schon früh einmal so beschrieben hat: »Der bedeutungsvollste und kreativste Aspekt meiner Arbeit liegt in der Ambivalenz als solcher ... [denn] ... Objektivität ist mir nicht wichtig: alles ist objektiv genauso wie alles subjektiv sein könnte ...«²

In ebenso konzentrierter wie anschaulicher Form lässt sich die angedeutete Komplexität dieses Schaffens in *The Complete Life and Work, Seen Through the Pink Glasses of Desire*³ studieren. Unter diesem Titel versammelte Urs Lüthi eine Serie von 180 fotografisch reproduzierten und einheitlich rosa kolorierten Bildern in chronologischer Abfolge, in der sich das Private ganz selbstverständlich mit der Kunst vermischt. Da finden sich Familienbilder aus der Kinderzeit, eine konzise Auswahl von Werken seit den Anfängen seines Schaffens und eine ganze Reihe von privat anmutenden Aufnahmen, von denen man – wie von den frühen Familienbildern – nicht genau sagen kann, ob sie nun als Werke im eigentlichen Sinne oder als

² Lea Vergine, *Il corpo come linguaggio (La »Body-Art« e storie simili)*, Milano (Giampaolo Preardo) 1974, o.S.

³ Urs Lüthi, *The Complete Life and Work, Seen Through the Pink Glasses of Desire*, Katalogbuch, Galerie Blancpain-Stepcynski, Genève, Kunstraum im politischen Club Colonia, Köln, und Centre d'arts plastiques, Saint Fonds, München 1993. Das Werk selbst befindet sich in der Sammlung des Lenbachhauses München.

Dokumente der Vita des Künstlers zu verstehen sind.⁴ Nun, das durchgehend gleiche Format und die monochrome Einfärbung der Bilder suggerieren im Einklang mit dem Titel ganz beiläufig, dass die Frage nach der sauberen Trennung von Werk und Vita sicher nicht das dominante Thema ist. In erster Linie aber bewirkt die uniforme Erscheinung der Bilder eine ebenso befremdliche wie faszinierende visuelle Angleichung der ausgewählten Werke, in der die qualitativen Unterschiede der Materialität, der verschiedenen Bildsorten und Medien wie aufgehoben sind und die Bilder gleichsam auf ihre Zeichen- oder Abbildfunktion reduziert werden. Fotos, Zeichnungen, Malereien und Skulpturen werden hier unabhängig von ihrer ursprünglichen Werkpräsenz nur noch zitiert und als formal gleichgeschaltete Reproduktionen auf ein übergreifendes Stimmungsbild nivelliert. Dieses Stimmungsbild signalisiert auf den ersten Blick zwar eine unendliche Gleichförmigkeit, bildet in seiner betonten Unterkühltheit aber einen kalkulierten Hintergrund, auf dem der durch die rosa Brille der Leidenschaft geführte Blick umso intensiver auf die inhaltlichen Dimensionen verwiesen wird. Die scheinbare Emotionslosigkeit des formalen Auftritts erweist sich als wirkungsvolle ästhetische Strategie zur Verstärkung der emotional aufgeladenen Motive. Denn es ist für Lüthis Schaffen durchaus typisch, dass die Arbeiten mit einem ebenso exaltierten wie kühlen Understatement auftreten, das an der Oberfläche des Bildes die in das Motiv investierten Emotionen einerseits dämpft, während es durch eben diese gestische Verschleierung die geladene Gefühlsdichte in der Tiefe des Bildes nur umso deutlicher in Erscheinung treten lässt. Und aus dieser subtilen Ineinanderführung von Wirkung und Wahrnehmung entsteht in der vorliegenden Arbeit aus den vielen Teilbildern schliesslich ein einziges komplexes Bild, das von jedem Einzelbild aus in die verschiedensten

⁴ Noch einmal so faszinierend und verwirrend erscheinen die Vermischungen zwischen Leben und Werk übrigens in Lüthis jüngstem Katalogbuch: Urs Lüthi, *Run for your Life (Placebos & Surrogates)*, Lenbachhaus München und Swiss Institute New York, Ostfildern (Hatje Cantz) 2000.

Richtungen angegangen und erschlossen werden kann und dabei unterschiedlichste Einsichten in ebenso offenkundige wie unterschwellige Verbindungen formaler und thematischer Art im Schaffen des Künstlers erlaubt.

Durch die rosa Brille der Leidenschaft werden so nicht nur die subtil subversiven Arbeitsmethoden des Künstlers aufgedeckt, durch die Angleichung der vielen Einzelbilder erschliesst diese vielschichtige und mehrdeutige Arbeit nicht zuletzt auch einen nachvollziehbaren Zugang zu den verschiedenen Ausdrucksebenen von Urs Lüthi's Schaffen. Lüthi's Œuvre manifestiert sich nämlich nicht nur in den unterschiedlichsten medialen Erscheinungsformen wie Fotografie, Malerei, Skulptur, Objekt, Video oder Installation, ohne die Editionen und die frühen Performances vergessen zu wollen, sondern auch in den wechselnden formalen und thematischen Akzentsetzungen, die beim Publikum immer wieder für Überraschungen und Irritationen sorgten und nicht selten als Brüche in der Kontinuität des Schaffens interpretiert werden. Doch dem Künstler ging es wohl kaum je um den plumpen Überraschungseffekt als solchen, und den Bruch im Sinne einer radikalen Neuorientierung stellt er berechtigterweise sowieso in Abrede. Die aus dem Moment des überraschenden Wechsels der Erscheinungsformen wachsende Irritation ist darum sicher nicht als Selbstzweck zu verstehen, sondern im idealen Falle als ein glücklicher Anlass zum Nach- und Weiterdenken. So manifestiert sich in der schillernden Vielfältigkeit von Lüthi's künstlerischen Ausdrucksformen einerseits ein grundsätzlich experimenteller Ansatz, dann aber auch eine geistige Offenheit, die sich in formalen und inhaltlichen Grenzregionen bewegt und das Risiko des Missverständnisses nicht scheut – ich meine, wenn es seinem künstlerischen Anliegen diene, ist Lüthi nie vor nichts zurückgeschreckt. Seine Arbeiten lassen sich nie auf die Verfeinerungen einer bestimmten stilistischen Bildsprache einengen, auch wenn des Künstlers souveräner Umgang und die radikale Auslotung der jeweils

eingesetzten Medien manchmal das Gegenteil behaupten möchten. Insofern spielt der Künstler nicht nur mit den Erwartungen seines Publikums, sondern auch mit den Erwartungen und den ungeschriebenen Gesetzen des Kunstbetriebs, der – wie jeder Markt – unausgesprochen nach identifizierbaren Markenprodukten giert. Das heisst, Lüthi hat sich immer die Freiheit genommen, seine Anliegen ohne Rücksicht auf Verluste in neuen Formen und anderen Kontexten vorzutragen; weniger, um sie grundsätzlich neu zu erfinden und zu formulieren, sondern vielmehr, um sie seinen momentanen Befindlichkeiten entsprechend zu erweitern und zu präzisieren und sie so dem Zeitgeist mit seinen wechselnden Moden und Trends anzuverwandeln – es sei denn, dass er sie dem herrschenden Zeitgeist resolut entgegenstellte.

Wenn wir den Zeitgeist schon beschwören, dann sollten wir hier kurz mal einen Blick auf jenen werfen, der herrschte, als Urs Lüthi um 1970 als fotografierender Selbstdarsteller ins Licht der Öffentlichkeit trat. Denn die Situation des künstlerischen Umbruchs, der damals parallel – aber nicht notwendigerweise deckungsgleich mit der politischen Jugend-Revolution – den Westen überzog, war sicher eines der prägenden Momente auch für die Entwicklung von Urs Lüthi's Schaffen. Und wenn ich – in Bezug auf Lüthi's Schaffen und den besagten Zeitgeist – von Entwicklung spreche, meine ich damit ein Konzept der Moderne, das Kunst als Arbeit an einer geistig intellektuellen und formalen Vorstellung versteht, das den künstlerischen Ausdruck als Spiegelung einer dezidierten Haltung sieht. Denn gegen allen Anschein, so zeigt sich im Rückblick, war der damalige Um- und Aufbruch der Kunst, wie er sich zum Beispiel in Harald Szeemann's legendärer Ausstellung von 1969 in der Kunsthalle Bern konkret manifestierte, weniger der Anbruch einer wirklich neuen Kunstauffassung, sondern eher ein letztes grosses Aufblühen und eine gewaltige Ausweitung der bis in die sechziger Jahre erarbeiteten Positionen der Moderne. In der besagten Bestandesaufnahme der damals aktuellen und avanciertesten Kunstformen unter dem sprechenden

Titel *When Attitudes become Form* wurde zwar sichtbar, dass die Kunst nicht länger mehr nach den tradierten Vorstellungen von verbindlichen Stilformen und definierten Werkbegriffen beurteilt werden konnte – doch damit war nicht die totale Regellosigkeit ausgerufen, und das machte die Sache auch nicht einfacher. Es war nämlich weniger die Idee des Kunstwerks an sich in Frage gestellt, sondern der Begriff davon; denn was sich hier zeigte, war eine radikale Ausweitung und Öffnung des künstlerischen Arbeitsfeldes in Bezug auf die eingesetzten Materialien und Medien, aber auch auf die Inhalte, die sich gerne als Prozesse und Systeme offenbarten und deren Bedeutungen betont persönlich und gefühlsbesetzt angelegt waren. »Es sind ›Formen‹«, so Szeemann im Text zur Ausstellung, »die aus keinen vorgefassten bildnerischen Meinungen, sondern aus dem Erlebnis des künstlerischen Vorgangs entstanden sind.«⁵ Interessant ist aber, dass diese avancierten Ansätze einer zeitgenössischen Kunst zwar neue, offene Werkbegriffe in die Diskussion brachten und schier grenzenlose schöpferische Freiheiten eröffneten, dabei aber auf paradoxe Weise nach einem gesteigerten Bewusstsein für die Qualitäten der Form und des Ausdrucks verlangten, sollte die Kunst ihre kommunikative Verbindlichkeit behalten. Die grosse Freiheit in Bezug auf die Formen und Inhalte des Kunstwerks bedingte tatsächlich eine tiefergehende Arbeitsdisziplin, die damals an der Haltung festgemacht wurde, am deutlich artikulierten Bewusstsein des Künstlers. Die offene Form kreiste, wenn man so will, um einen verbindlichen Schwerpunkt, den man als schöpferische Identität bezeichnen könnte. Und aus diesem Zentrum liess sich das Ganze auch jederzeit wieder in Frage stellen, so wie Lüthi, der diese neuen Formen der Kunst umgehend und explizit persiflierte, indem er sich in einem Offsetdruck von 1970 als *Lüthi mit Land-Art*, *Lüthi als Arte Povera* und

⁵ *When Attitudes become Form: Works - Concepts - Processes - Situations - Information*, Katalog, Bern (Kunsthalle) 1969, o.S.

Lüthi's Concept darstellte. Doch das muss nicht heissen, dass er von den neuen Freiheiten nicht fasziniert und überzeugt war; im Gegenteil.

I'll be your mirror

Im Umfeld dieses dynamischen neuen Kunstverständnisses war es durchaus nachvollziehbar, dass Urs Lüthi seine erste Karriere als Maler und Objektkünstler einmal stehen liess und sich 1969 auf das Medium der Fotografie einliess und als Selbstdarsteller in Erscheinung trat. Irgendwo am Anfang dieser neuen Karriere steht eine Serie von fünf Aufnahmen, die Urs Lüthi am 6. Dezember 1969 zwischen 11 und 12 Uhr 15 auf der Mailänder Piazza del Duomo als Aussenseiter, als Zuschauer, als Passant, als Mitläufer und als Zaungast zeigen.⁶ In einem Viertelstundenrhythmus hat sich der Künstler in einer Art von unangekündigter Performance als anonyme Figur in den Alltagsbetrieb der belebten Piazza infiltriert. Er taucht in seine Umgebung ein, wird Teil eines gesellschaftlichen Gefüges und des Geschiebes der Welt, von dem er sich gleichzeitig auch absetzt, nicht nur durch seine leicht angelisch angehauchte Erscheinung, sondern vor allem auch durch das angenommene Rollenspiel. Nur in der zeitlich am Anfang lokalisierten Verkörperung des Aussenseiters ragt er – als tragende Figur deutlich artikuliert – vom unteren Bildrand wie ein klassisches Repoussoir ins Bild. Wie eine Caspar-David-Friedrich'sche Identifikationsfigur zeigt er sich als einen leer vor sich hin starrenden, möglicherweise aber auch meditativ in sich versenkten, auratisch leuchtenden Jüngling, der vom verschwommen sich abzeichnenden Geschehen abgewandt, noch einmal so deutlich auf den unscharf grauen Hintergrund der Piazza verweist; auf den Ort, wo seine Einsamkeit gleich auf die Probe gestellt werden wird. Wenn da nicht diese gleichzeitig nach innen und in die Ferne fokussierten Augen wären, das weisse Gesicht könnte an das indifferente, später auch konkret zitierte Pokerface von

⁶ »Urs Lüthi«, in: *Visualisierte Denkprozesse*, Katalog, Luzern (Kunstmuseum) 1970, o.S.

Buster Keaton erinnern – und damit an den in Lüthi's Werk alsbald deutlich in Erscheinung tretenden Aspekt der Clownerie.

Aber damals war das noch kein manifestes Thema. Noch erscheint Urs Lüthi eher als ein von der Welt abgehobenes Wesen, das sich unter die Menschen mischt und sich ihrem scheinbar unmotivierten Treiben staunend nähert. Im Kontext der anderen Arbeiten, die zu dieser Zeit entstanden, scheinen die Intentionen des Künstlers noch sehr stark von einem spielerischen Element beherrscht zu sein. Das zeigt sich deutlich in den etwa zur gleichen Zeit zusammen mit David Weiss und dem Fotografen Willy Spiller gestellten *Sketches*, in denen wir Zeugen von ebenso elementaren wie komischen Exerzitien der Selbstfindung zwischen dem Ich und dem Anderen werden, wobei das feine Jonglieren mit der Symmetrie und die Präzision der Choreografie die möglicherweise zu entdeckenden Differenzen so ziemlich verwedeln. Noch bewegen wir uns auf der Ebene der artistisch eleganten Tollpatschigkeit von Laurel und Hardy oder des instinktiv wertfreien Spiels junger Katzen oder Hunde. Auch wenn sich dieses früh angelegte spielerische Element als produktives Movens bis zu einem gewissen Grad durch das ganze Werk zieht, so kommt doch schon bald ein Punkt, wo dieses Spiel immer auch in Ernst umschlägt. Die Burleske vermischt sich mit dem Bocksgesang und Lüthi bewegt sich im unermesslichen und gnadenlosen Raum von Scherz, Ironie und tieferer Bedeutung; oder wie er selber einmal sagte: »Der schmale Grat ,wo man lacht und weint, ist mein eigentliches Arbeitsfeld.«⁷

Dieser Umschlag kündigte sich 1970 anlässlich der Ausstellung »Visuelle Denkprozesse« im Kunstmuseum Luzern an: Lüthi schuf dort ein installatives Ensemble, indem er seine gesamte Garderobe, Mäntel, Kleider und Schuhe ausstellte, Schmuck, amtliche Ausweise, Schlüssel und andere persönliche Gegenstände in einer Vitrine präsentierte und Kartenständer mit Postkarten

⁷ Annelie Pohlen, »Fragen an Urs Lüthi«, in: *Kunstforum International*, 63/64 (Juli/August 1983); S. 99.

von Sketches und Selbstporträts aufstellte. So inszenierte er eine höchst bizarre metonymische Anwesenheit seiner Abwesenheit, die auf den ersten Blick wie eine Verweigerung oder wie ein exhibitionistischer Akt wirken konnte und auch gleich den Voyeur im Betrachter weckte. So mochte man sich nun vorstellen, wie der ebenso real wie symbolisch entkleidete und in den Bildern so zart erscheinende Künstler Lüthi während der Dauer der Ausstellung irgendwo in irgendwelchen Betten Zuflucht finden musste, um nicht – wie der existentialistisch unbehaute Mensch in Pier Paolo Pasolinis *Teorema* – den Gang in die Wüste anzutreten. Doch abseits dieser anekdotischen Annäherung liess sich diese überraschende Form der Selbstentblössung aus naheliegenden Gründen auch als eine Art von Investitur der Kunstfigur Urs Lüthi interpretieren, die in den folgenden Selbstdarstellungen als Verkörperung des *alter ego* des Künstlers Urs Lüthi in Erscheinung tritt. Lüthi hätte, so gesehen, sein ziviles Ich über die Darbietung seiner Attribute im Raum der Kunst in einer Art von Opferhandlung zur *persona*, zur Maske seiner selbst erklärt.

Damit wird die narzisstische Komponente dieses Unternehmens ganz im Sinne von Arthur Rimbauds »je est un autre« gleichzeitig reflektiert und als Brechung wahrgenommen – will sagen, das Ich weiss von seinem Bild im Spiegel, dass es virtuell ist. Und wenn das Ich sich auch nicht immer genau von seinem Anderen unterscheiden kann, so erkennen sie sich doch gegenseitig als reziproke Projektionen der Wahrnehmung und der Erkenntnis. So könnte es sein, vereinfachend gesagt, denn die psychologischen und philosophischen Implikationen von Lüthi's Selbstdarstellungen sind hier auch nicht in Ansätzen auszuloten. In der vollen Schärfe der ihr innewohnenden Komplexität waren diese Arbeiten – vor allem anfangs – schliesslich auch nicht angelegt, denn Lüthi's beispielhafte Selbst- und Welterforschung im Abbild seiner selbst beruhte – bei allem Respekt vor dem grundsätzlich verstandesmässig kontrollierten Vorgehen des Künstlers – primär sicher nicht auf einem strengen Konzept, sondern folgte weitgehend der künstlerischen

Intuition. Die etwa gleichzeitig, wenn auch aus einem anderen Impetus heraus, sich selbst zum Kunstwerk erklärenden Künstler Gilbert & George zum Beispiel, machten es uns insofern leichter, als ihre auktoriale und motivische Selbstausschüttung sich auf das einsichtige Konzept der *living sculpture* stützte, welche geradezu die Identität zwischen Autor und Werk voraussetzte. Damit will ich nicht sagen, dass die Kunst von Gilbert & George etwa weniger anspruchsvoll gewesen wäre, ganz und gar nicht, denn ihre zusehends ritualisierte und konsequent mit der täglichen Lebensrealität verbundene Kunstpraxis führte – zusammen mit einer immer radikaleren Selbstentblössung – zu ebenso imponierenden wie schockierenden Auseinandersetzungen mit Kunst und Leben. Ich meine nur, dass Lüthis Ansatz mit den implizierten Unschärfen zwischen den Identitäten von Autor und Motiv einen Raum oder Abgrund der Ambivalenzen aufriss, der die Betrachter in einen Mahlstrom der Gefühlsverwirrung zu reißen vermochte und seinem Auftritt zu einer derartigen Wirkung verhalf, dass er mit seinen Selbstdarstellungen sehr bald als eine Art von Star der Body Art ins Rampenlicht der Kunstwelt katapultiert wurde.

The personal dissolves so easily in the typical

Die in dieser ersten Phase seit 1969 entstandenen schwarz-weißen Selbstbildnisse zeigen den Künstler als bezaubernden jungen Mann mit einem unschuldigen Hang zur Travestie. Da war eine Stimmung im Spiel, die zwischen der Camp-Ästhetik von Andy Warhols Underground und der Tristesse in den Filmen von Michelangelo Antonioni schwankte, und darüber legten sich vage Erinnerungen an die zwischen den Welten changierenden wesenhaften Gestalten in den Filmen von Jean Cocteau. Klimatisch mochte man aber auch an eine Figur wie Gustav von Aschenbachs adoleszenten Todesengel Tadzio in Thomas Manns *Der Tod in Venedig* denken; ein Bild, das durch Luchino Viscontis satt mit Gustav Mahlers Musik unterlegte Verfilmung

dieser Novelle (1971) damals geradezu einen Schub von vagen Sehnsüchten nach einer morbiden Schönheit, nicht zuletzt auch der androgynen Spielart, in einem weiten Publikum auslöste. Ein anderes Assoziationsfeld eröffnete sich in der Figur des Dandy, die Urs Lüthi aus einem fünfzigjährigen Schlaf wachgeküsst hätte,⁸ um noch einmal die Rituale eines durchwegs ästhetisierten Lebens in der Melancholie des *ennui* durchzuspielen. Alle diese Aspekte kamen bei der Rezeption von Lüthi's Arbeiten bis zu einem gewissen Grade wohl zum Tragen, doch sie beruhten letztlich auf der Interpretation von einigen wenigen legendären Bildern, die gleichsam zu Ikonen seines Werks geworden sind: *Lüthi weint auch für Sie* (1970), die damenhaften *Selbstporträts* (1970), *Manon as a Selfportrait by Urs Lüthi* (1971) oder *I'll be your mirror* (1972), um nur einige zu nennen. Diese Werke erlebten eine Art von Verklärung und wurden das Ziel so vieler individueller und kollektiver Projektionen, dass sie sich in schon fast mythische Dimensionen abhoben. Wenn Urs Lüthi einzelne dieser Ikonen nun digital aufgefrischt, vergrössert und mit einer roten Aura versehen als *Trademarks* wieder in sein gegenwärtiges Schaffen integriert, zeigt er noch einmal das anhaltend lebendige Potential dieser frühen Selbstbildnisse und verweist damit gleichzeitig auf die anhaltende Virulenz seiner neuesten Arbeiten.

Der Mythos Urs Lüthi jedenfalls drohte den Künstler Urs Lüthi einzuholen und zu überrunden. Das zeigte sich deutlich in der Folge der von Jean-Christophe Ammann hart am Zeitgeist konzipierten Themenausstellung *Transformer – Aspekte der Travestie*,⁹ in der Lüthi unter anderem mit der zwanzigteiligen Fotoserie *The Numbergirl* (1973) prominent vertreten war. Denn obwohl dieses vierteilige Panorama menschlichen Ausdrucks ganz offenkundig die Grenzen der wesentlich auf die verlockenden Faszinationen

⁸ Siehe dazu Beat Wyss, »Dandy's Trauerarbeit«, in: *Urs Lüthi 1990*, Katalog, Zürich (Helmhaus) 1990, S. 38–53.

⁹ *Transformer – Aspekte der Travestie*, Katalog, Luzern (Kunstmuseum) 1974. Die Ausstellung wurde anschliessend noch in der Neuen Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz, und im Museum Bochum gezeigt.

der trans-sexuellen Sensationen konzentrierten Thematik sprengte, wurde er zu einer der internationalen Leitfiguren dieses damals höchst aktuellen künstlerischen Genres. Doch Lüthi wusste damit umzugehen, er steigerte die schon am Anfang angelegte Härte seiner persönlichen Investigationen nach dem Sinn des Lebens und nach den Versprechungen des Glücks unmerklich auf eine Ebene, wo das Unternehmen locker mit dem gewöhnlichen Wahnsinn der Alltagsrealität in Relation zu bringen war. Das musste so kommen, denn schon 1970 verkündete der Künstler: *Lüthi is tougher than he appears to be*, auf einer quadratischen Gummipatte, die neben einem Lüthi's Körpergewicht entsprechenden Eisenbalken mit Handgriff unter der Fotografie des weinenden Künstlers am Boden lagerte: Die Fotografie dieses Arrangements mit dem elegant daneben stehenden Künstler zeigt sehr schön die Brisanz in der Beziehung von roher Masse und lebendiger Anmut, die hier auf dem Spiel steht.¹⁰ Kurz, die unendliche Suche nach dem Zipfel der Schönheit, der die ungestillte Sehnsucht in uns ein bisschen stillen möchte, wurde nun mit einer unerbittlichen, durch die latente Ironie eher noch gesteigerten Schonungslosigkeit vorangetrieben, dass einem grau vor Augen werden konnte – selbst bei Lüthi's Zwischenspielen in Farbe. Da geht es nicht mehr nur um isolierte Aperçus und Häppchen der allgemeinen Lebensnot und Lebenslust, denn, von den relativ wenigen von Grund auf als Einzelbilder konzipierten Stücken einmal abgesehen, muss Lüthi's Schaffen als ein thematischer Komplex verstanden werden, der sich in der episodischen Anlage der Werke deutlich zeigt. Lüthi's fotografische Eskapaden kommen nämlich als anekdotisch, kontextuell oder atmosphärisch aufgeladene Sequenzen daher, als Bildfolgen oder Gruppierungen, als klassische Diptychen und Triptychen, und nicht zuletzt spielt auch das mehrdeutige Prinzip des Bildes im Bild eine wesentliche Rolle – wie er das zum Beispiel in *Numbergirl* erstmals ganz explizit durchgespielt hat.

¹⁰ Ausstellung in der Galerie Toni Gerber, Bern, 1970.

Und diese sequentielle oder parallele Anlage der Bilder, auch wenn sie keiner definierten linearen Gesetzlichkeit folgt, bringt unabwendbar den Aspekt der Zeit ins Spiel, der auf einer anderen Ebene schon durch das Medium der Fotografie gegeben ist. Und dieser Zeit-Aspekt ist wiederum in mehrerer Hinsicht bedeutungsvoll, da sich sowohl auf der medialen als auch auf der thematischen Ebene verschiedene Wirklichkeiten der Zeit ineinander verweben: die Zeit der Fotografie, die durch den Moment des Augenblicks bestimmt ist, und die auf das Motiv bezogene Zeit der innerbildlichen fiktionalen Dramaturgie. Dazu kommt, dass die Fotografie immer eine unmittelbare Referenz auf die Realität hat, denn sie ist im Gegensatz zur Malerei, wie das Vilém Flusser einmal skizzierte, keine »Darstellung«, sondern »eine Art von Fingerabdruck« eines in Raum und Zeit agierenden Subjekts auf einer zweidimensionalen Oberfläche,¹¹ und das bedeutet auch, dass das fotografische Bild einen vergangenen Augenblick in das Jetzt transportiert und damit grundsätzliche Fragen nach der Natur der Gegenwärtigkeit aufwirft. Wenigstens diese elementaren theoretischen Erkenntnisse zum Medium der Fotografie muss man sich vor Augen halten, wenn man in die komplexen Verästelungen von Lüthi's Unternehmen eindringen will, denn da sind grundsätzliche Repräsentations- und Wahrnehmungsprobleme angesprochen, die der Künstler gleich wieder in Frage stellt, indem er sich in seinen Arbeiten fast immer im Bereich der inszenierten Fotografie bewegt. Die der Fotografie eigene Abbildungsqualität bleibt zwar erhalten, aber die Fragen nach der Referenz auf den realen Augenblick und dessen implizierten Wahrheitsgehalt müssen ins Leere laufen, denn das Unternehmen ist ins Absurde umgekippt. Doch der Fall des Kippens ist grundsätzlich doppelbödig, er entspricht immer einer Spiegelsituation, und das heisst, dass die vorausgegangene Lage – oder

¹¹ Vilém Flusser, *Gesten: Versuch einer Phänomenologie*, Düsseldorf und Bensheim (Bollmann) 1991, S. 127.

Situation – als Kontrapunkt strukturell immer präsent ist. Der Clown mag noch so oft hinfallen, am Ende steht er aufrecht – wie zerknittert auch immer.

Some silly jokes in a serious matter

Urs Lüthi macht uns eine lange Nase – konkret mit seiner Horn-Mütze und seinem Lieblingsrequisit, das zwischen einer phallischen Ausstülpung und Pinocchios Lügendetektor anzusiedeln ist; einer Pappnase halt. Das soll uns aber nicht davon abhalten, ihm unsere Aufmerksamkeit zu schenken, denn was er uns vorspielt, ist nicht mehr und nicht weniger als das Leben selbst: das Leben in seiner ganzen Fülle von Trivialitäten, wunderbaren Augenblicken und jeder Menge von Elend und Enttäuschungen; oder um es mit Cioran kurz zu fassen: »Das Leben – dieser feierliche Kitsch der Materie.«¹² Ein endloses Warten von beckettischen Dimensionen ist es allemal, zu dessen Überbrückung nun immer wieder neue Spiele erfunden werden müssen, will man der gnadenlosen Einsamkeit, dem unvermeidlichen Tod nicht ins Auge blicken. Man muss sich in Handlungen, in Träume und Sehnsüchte retten, den Lebenssinn in der Liebe suchen ... was weiss ich. In jedem Falle muss man es aushalten, also legt man sich am besten gleich damit an und macht die »kleinen Evenements des Lebens«¹³ zum Gegenstand eines aberwitzigen Welttheaters von barockem Ausmass, zumindest in der konzeptuellen Anlage. Die daraus erwachsenden Folgen von Bildern lassen sich vernünftigerweise nicht mehr in Worte fassen, denn, obwohl man jede Episode sicher sprachlich nachzeichnen könnte, die visuelle Offenheit und Komplexität müsste dabei auf ein Lehrstück reduziert werden. Das war noch möglich, als Georg Christoph Lichtenberg die Erklärungen der Hogarth'schen Kupferstiche unternahm, im Falle von Lüthi sind die Verhältnisse aber nicht mehr derart klar in die

¹² E. M. Cioran, *Syllogismen der Bitterkeit*, Frankfurt am Main (S. Fischer) 1969, S. 69.

¹³ Patrick Frey, »Gespräch mit Urs Lüthi im Mai 1984«, in: *Urs Lüthi – Tableaux 1970-1984*, Katalog, Abbay Royale de Fontevraud (F.R.A.C. des Pays de Loire) 1984. Die Ausstellung wurde anschliessend auch in der Maison des Arts, Genas, der Maison de la Culture, St. Etienne, und im Centre d'art contemporain, Genève, gezeigt.

gesellschaftlichen Bedingungen einzubinden. Dennoch, Lüthi's Arbeiten lassen sich durchaus auch auf dem Hintergrund von William Hogarth' satirischen Schilderungen des Liederlichen, des Verkommenen und des Bösen betrachten, nicht zuletzt weil Hogarth daneben an einer merkwürdigen »Analyse der Schönheit« gearbeitet hat – was schliesslich auch ein Grundtenor in Lüthi's Schaffen ist. Lüthi's Metamorphosen des Jünglings auf dem Weg zum Mann und zum Gatten, der nicht mehr nur sich seiner selbst versichern, sondern im Spiegel der Frau, seiner Partnerin, sich darüber hinaus noch einmal neu erfinden muss, sie sollen für sich selber sprechen. Und das tun sie auch, denn indem er auf seinem Weg durch die Einöde des Lebens eine Art von Purgatorium durchläuft, das ihm so viele Exerzitien in Geistes- und Leibesübungen abverlangt, hält er uns »einen Spiegel vor, indem wir uns erkennen«, wie das Wilfried Skreiner so schön gesagt hat, denn nach »der Art, wie wir selbst denken, werden wir ihn verstehen.«¹⁴ Und Lüthi's unverschämter Blick aus dem Bild weiss darum: und wie Beaudelaire in seiner Anrede zu den *Fleurs du mal* den Leser, spricht er den Betrachter als einen an, der zwar hypokrit ist, aber als sein Geistesverwandter und Bruder genauso gut um die Abgründe der Langeweile weiss. Und schliesslich weiss Lüthi auch, dass, frei nach Cioran, ein verpfushtes Leben einen der Wege zur Poesie darstellt.

Doch auf der letzten Mission als *Reisender in Sachen Liebe*¹⁵ endet der Traum von der Würde des liederlichen Lebens ziemlich abrupt. Das Geschirr ist zerschlagen und der Traum vom Meer endet hart an einer Mauer. Es hat noch Raum für eine paar *silly jokes*, aber die Lage ist ernst. Der Künstler hat sich in einem gewissen Sinne sogar entleibt und erscheint im fotografischen Kontext plötzlich als gezeichnetes nacktes Strichmännchen, das von einem bekleideten Strichfrauen vorgeführt wird. Urs Lüthi startet neu, wechselt

¹⁴ Wilfried Skreiner, »Zur Ausstellung«, in: *Urs Lüthi – Bilder 1977–1980*, Katalog, Graz (Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum) 1980, o.S. Die Ausstellung wurde auch im Kunstmuseum Bern gezeigt.

¹⁵ *Reisender in Sachen Liebe*, 1980, so der Titel einer der letzten Fotoserien der siebziger Jahre.

das Medium und lässt vorerst das Strichpärchen als *Happy Couple* in einer vergnüglichen, wenn auch nicht aufregenden Kopulation in Acryl auf Leinwand antreten. Damit startet das Abenteuer Malerei, das im Umkreis der Liebhaber von Lüthis bisherigem Schaffen zuerst mit leicht befremdetem Kopfschütteln aufgenommen wurde, denn dieser vorsätzliche Ausstieg aus dem Metier des fotografierenden Selbstdarstellers stellte nicht nur die lieb gewordenen Seherfahrungen in Frage, sondern erschien im ersten Moment auch wie ein fahrlässiger Absprung von einer scheinbar unaufhaltsamen Karriere zu einer der führenden Figuren der internationalen Kunstszene. Nicht weniger irritierend war, dass dieser Wiedereinstieg in die Malerei – dass Lüthi einmal als Maler angefangen hatte, war schon wieder in Vergessenheit geraten – mit der Hochblüte der so genannten Wilden Malerei einherging, obwohl seine Gemälde ganz entgegen der auf impulsiver Spontaneität beruhenden Bildsprachen der Zeit konzipiert waren. Die zeichenhaften, irgendwie an Graffiti erinnernden ersten Bilder mochten zwar zum Missverständnis des Rollenwechsels beigetragen haben, aber ein Opportunist war Lüthi nicht. Denn so wie er in den siebziger Jahren den Zeitgeist haarscharf getroffen und mitgeprägt hatte, so stand er in den achtziger Jahren haarscharf daneben – eine extravagante Freiheit, die er sich leisten wollte.

Bar adriatico

Urs Lüthi's Malerei war am Anfang so offen angelegt wie die erste Phase der fotografischen Selbstdarstellungen. Da war alles nebeneinander möglich, und seine Bilder zitierten auf ihre Weise auch eine ganze Reihe von malerischen Sprachen, zeigten mal diese oder jene Handschrift aus der neueren Kunstgeschichte. Es war ein im ursprünglichen Sinne eklektizistisches Vorgehen, mit dem sich Lüthi gewissermassen ein bestehendes Medium aneignete wie einer eine neue Sprache lernt, und so hat er sich früher wohl auch die Fotografie als Mittel zum Zweck angeeignet. Lüthi ist in diesem Sinne

kein Vollblutmaler, dem die Praxis der Malerei an sich genügt, er verwendet das tradierte Medium vor allem als bewährte Bildform, denn in erster Linie geht es ihm um die adäquate Bildwerdung seiner künstlerischen Anliegen. Und so spiegelt sich die Ambivalenz seiner Bilderwelt in der Ambivalenz seines schon fast uneigentlichen Medieneinsatzes. Nun, der gemeinsame Nenner dieser Malerei ist eine sehr italienisch angehauchte Ästhetik, in der man sich auch für das trivial Vulgäre nicht speziell entschuldigen muss. So hat er sich ein Feld ausgesteckt, auf dem sich auch dieses Unternehmen in einer Vielzahl von formalen und motivischen Ausdrucksformen manifestieren konnte, das reichte vom lüsternen Strichmännchen über amorph abstrakte Farbfelder, geometrische Kompositionen, klassizistische Akte bis zu fotorealistischen Darstellungen. Und alle diese unterschiedlichen Sprachen der Bildlichkeit vermischten sich in den einzelnen Bildern geradezu promiskuitiv, überlagerten sich und schoben sich ineinander, als wollten sich die Bilder aus sich selbst heraus schaffen. Gibt es am Anfang noch Ansätze zu mehrteiligen Bildern, wird das für die Fotoarbeiten typische, gleichzeitige Nebeneinander von widersprüchlichen, sich gegenseitig hochschaukelnden oder relativierenden Aspekte von Emotionen in den Gemälden aber zusehends zu einer Einheit zusammengefügt. Die Mehrsinnigkeit der im Bild angelegten Motive zeigte sich nun in der geschichteten Gleichzeitigkeit der Malerei. Es ist eine Malerei, die letztlich auf einer konzeptuellen Anlage beruht und auf dem Hintergrund einer im Grenzbereich des Trivialen angesiedelten Motivwelt konstruktive und dekonstruktive Konzepte ins Spiel bringt. So wird dieses klassische Bild-Medium zum Instrument, mit dem sich die unfassbaren grossen Gefühle, die auf der Grenze zum unsäglichen Kitsch operierenden allgemeinmenschlichen Sehnsüchte, die emotionale Welt der Liebe und des Todes objektivieren lassen. In der durch das Medium Malerei konstruierten Distanz zur kommunen Abbildung konzentriert sich die Aussage auf einer Ebene, die eine kritisch reflektierende Auseinandersetzung abseits der abbildhaften Selbstdarstellung

des Künstlers ermöglicht. So zeigt sich in diesen Bildern ein dezidierter Ansatz, den alten Sehnsüchten eine zeitgenössische, synthetisch analysierende Form zu verleihen – und damit auch eine verbindliche Härte und Unabdinglichkeit.

Das Unternehmen Malerei führte schliesslich zu einer thematischen und formalen Verdichtung, die 1986 in einer Ausstellung des Kunstmuseums Winterthur einen Höhepunkt fand. Unter dem Titel *Sehn-Sucht (Facetten eines Selbstportraits)* präsentierte Urs Lüthi in einer brillanten, nicht ohne Pathos vorgetragenen Inszenierung das weite Spektrum seiner malerischen Errungenschaften. Die Schlüssigkeit des Unternehmens zeigte sich nicht zuletzt in der klugen Organisation der die Arbeit an der Selbstdarstellung auf einer anderen Ebene weiterführenden Werkgruppen als *Selbstportraits aus der Serie der grossen Gefühle, ... der Telephonzeichnungen, ... der grossen Abenteuer, ... der Traumpaare, ... der Bilder für eine italienische Bar, ... der Blumenbilder, ... der vagen Erinnerungen, ... der Köpfe, ... der vertauschten Träume* und *... der reinen Hingabe*, die nicht nur eine Art Katalog seiner Motivwelt bildeten, sondern im Ablauf der Ausstellung untereinander ein reiches dialektisches Beziehungsnetz entwickelten. Noch immer war alles möglich, aber die Malerei hat in Lüthi's Werk eine Bewegung zu einer gesteigerten Künstlichkeit des Ausdrucks ausgelöst, die sich in einem schärferen Bewusstsein für die zentrale Bedeutung der Form in Abhängigkeit zum präzise gewählten Medium manifestiert. »Um Emotionen zu zeigen, muss man sie erst in eine Form bringen«, stellte er selbst einmal fest, »Emotion an sich hat noch keine Form« und dasselbe »gilt für den sehr strapazierten Begriff der Poesie«. ¹⁶ Das heisst, dass gerade die von Lüthi beschworene Welt der aufgeladenen Gefühle, Sehnsüchte und Sensibilitäten auf eine denkbar

¹⁶ »Tiefe zeigt sich oft am besten an der Oberfläche: Ausschnitte aus einem Gespräch zwischen Urs Lüthi und Patrick Frey vom 12. Februar 1991«, in: *Urs Lüthi*, Katalog, Glarus (Kunsthaus) 1991, S. 48.

präzise Formulierung angewiesen ist, soll sie auf ihrem gefährlichen Weg nicht auf die eine oder andere Seite des Grates abstürzen.

Indem sie den Blick unausweichlich auf die zentrale Bedeutung der Form richtet, funktioniert Urs Lüthis malerische Phase nicht zuletzt auch wie ein Angelpunkt, der rückwärts gewandt die kompositorischen Qualitäten und die kunsthistorischen Kontexte der Fotoarbeiten noch einmal so deutlich hervortreten lässt, und nach vorn verweisend die scheinbare Härte der *Universellen Ordnungen* relativiert. Dazu eröffnen sie ein neues Verständnis für das Konzept des Selbstbildnisses, denn das kann nicht nur darin bestehen, dass der Künstler gleichzeitig als Autor und als Motiv seiner bildnerischen Arbeit in Erscheinung tritt und damit die Vorstellungen der Beziehungen zwischen Objektivität und Subjektivität und zwischen Subjekt und Objekt in Frage stellt. Die Situation ist intrikater, denn im Grunde wollen wir vom genialischen Künstler, und das ist der, den wir immer noch verinnerlicht haben, dass er uns die subjektive Darstellung einer äusseren oder inneren Realität in die Wirklichkeit des Bildes überführt, wobei er sich im Schaffensprozess gleichsam entäusserte und im Werk auflöste – nicht ihn selbst wollen wir sehen, sondern seine Vision. Andererseits scheint uns die im Selbstporträt präsente Überschneidung von darzustellender Objekt-Realität und darstellendem Subjekt im Idealfall sogar eine besonders intensive Reflexion der eigenen Wirklichkeit zu versprechen, die uns tiefere Erkenntnisse über den Charakter, die Haltungen und die Intentionen des Künstlers vermittelte. Ein Trugbild bleibt es allemal, denn der Künstler macht sich auch in der Darstellung seiner selbst ein Bild: ein Simulacrum, das in jedem Falle fiktiv angelegt ist. Ob wir Egon Schieles Exaltationen seiner selbst betrachten oder Rembrandts Selbstbildnisse – vom frühen mit der signifikant verschatteten Augenpartie (Rijksmuseum, Amsterdam) bis zum späten abgeklärten Malerbildnis (Kenwood House, London), die Auseinandersetzung mit der eigenen Person tendiert zwingend zur theatralischen Selbstdarstellung

– zum Rollenspiel. Das heisst, die Selbstdarstellung, wie solipsistisch sie auch immer angelegt ist, verweist auf ein Allgemeines, und in diesem Sinne hat auch Lüthi seine Rolle als Selbstdarsteller immer verstanden. Eine trefflich formulierte Bestätigung seiner Intentionen fand er übrigens bei der Lektüre von Mies van der Rohe's Schriften, wo er auf ein Zitat des Religionsphilosophen Romano Guardini gestossen ist: »In das Wesen der Dinge führt ein doppelter Weg. Über das Einmalig-Besondere und über das Bleibend-Allgemeine. Wir können den einen Weg nicht gehen ohne den anderen. Im Einzelnen finden wir das Wesen nur, wenn wir zugleich offen dafür sind, wie es im Allgemeinen steht. Hier aber sehen wir es recht nur dann, wenn wir es auch im besonderen, nie wiederkehrenden Einzelzug erschauen.«¹⁷ Es ist tatsächlich diese unmittelbar einleuchtende reziproke Beziehung zwischen Individuum und Allgemeinheit, die Lüthi in seinen Selbstdarstellungen anspricht, denn die subjektive Erfahrung ist und bleibt die Basis der objektiven Welterfahrung; nicht unbedingt das Mass, aber immerhin die Richtschnur. Das Selbstbild lässt sich nur auf dem Hintergrund seiner möglichen Gegenpositionen wirklich goutieren.

Spirit, Form, Reason

Mit dem *Stolz der Väter* von 1988 nimmt das Schaffen von Urs Lüthi noch einmal eine überraschende Wendung. Zwar noch immer im Bereich der Malerei angesiedelt, konfrontieren uns diese fünf Tafeln mit einer streng geometrischen Malerei, in der elementare Kompositionen mit den Begriffen »Strategy«, »Discipline«, »Energy«, »Success« und »Progress« besetzt werden. In den anschliessenden Entwicklungen zu den *Universellen Ordnungen* zeigt sich deutlich, dass hier offenbar die Entwicklung zu einer neuen, strengeren Bild-Sprache im Gange war, die formal zu einer dezidierten Zeichenhaftigkeit

¹⁷ Romano Guardini, *Briefe vom Comer See*, Mainz 1927; zitiert nach Fritz Neumeyer, *Mies van der Rohe – Das kunstlose Wort: Gedanken zur Baukunst*, Berlin (Siedler) 1986; S. 344.

tendiert und bewusst auf Repräsentation zusteuert – Malerei und Fotografie machten gemeinsame Sache. Es ging darum, wie Lüthi einmal sagte, »die Formensprache der beiden Medien ... gleichermaßen zu reduzieren, einander anzunähern. So weit, bis eben von der Malerei zum Beispiel nur noch ein Ornament übriggeblieben ist. Aber auch die Fotografie musste bezüglich ... der Bildgegenstände stark reduziert werden. Auf solche Weise hat sich ... meine Hinterglasmalerei entwickelt, wo sich die Oberfläche jeder scheinhaften Subtilität eines ›schönen‹ malerischen Farbauftrags entledigt und sich dem Glanz einer fotografischen Oberfläche hinter Glas angleicht.«¹⁸ Dem Ernst dieser monochrom und mit der trockenen Verletzlichkeit gesprungenen Glases angelegten Auseinandersetzungen mit einer nun global verstandenen Welt, mit der in sich selbst aufgehobenen Reinheit des Ornaments, mit den Naturwissenschaften, der »toten Natur« des Geldes, mit dem Tod, mit der Liebe, mit Interieurs und nicht zuletzt selbstverständlich mit Frauenschönheit; dieser Getragenheit entsprach auch die Wiederkehr des Künstlers in seinem Selbstbildnis. Lüthi bringt sich nämlich in Form von klassisch gesockelten, hehren Bronzestatuen ins Spiel, die unwillkürlich gravitatische Häupter von Herrschern, Kardinälen oder Geistesgrößen evozieren. Doch die Attitüde der Macht und der Würde relativiert sich, wenn die Büsten – entgegen ihrem Anspruch auf eine das Individuum verklärende und ewiggültige menschliche Wahrheit – als Formulierung der Individualität als solcher erkannt werden. Denn tatsächlich verewigt jede dieser Büsten ein eigenes, seiner Natur nach flüchtiges Mienenspiel des Künstlers, dessen erstarrte Lebendigkeit das ganze Unternehmen mit feiner Ironie unterläuft. Und so ist denn die Verwandtschaft näher bei den bizarren Charakterköpfen eines Franz Xaver Messerschmidt als bei den antiken Vorbildern, von den Grimassen der früheren Jahre gar nicht zu reden – wenn auch aus der Ferne vielleicht sogar Bernini mit seinem

¹⁸ »Tiefe zeigt sich oft am besten an der Oberfläche: Ausschnitte aus einem Gespräch zwischen Urs Lüthi und Patrick Frey vom 12. Februar 1991«, in: *Urs Lüthi*, Katalog, Glarus (Kunsthaus) 1991, S. 50.

untrüglichen Gefühl für den Augenblick der Geste winkt, oder Dürer mit den klar gezeichneten Köpfen seiner Apostel in der Alten Pinakothek.

Die bronzenen Porträtbüsten zeugen nicht nur von Urs Lüthi's altem Schalk und seinem Mut zum Aberwitz, denn mit seinem ambivalenten Auftritt gibt er uns möglicherweise auch zu verstehen, dass der dominierende Ausdruck des Ernstes und der Strenge dieser Werkgruppen weniger als zentrales Thema gemeint, sondern vor allem als ein dem Motiv entsprechender Modus der Darstellung zu verstehen ist – ganz in der Art der schillernden Mehrdeutigkeit seines bisherigen Schaffens hat sich der Künstler einfach ein neues Kostüm übergezogen und ist in eine andere Rolle eingestiegen. Und dieser Vorgang wiederholt sich noch einmal in seinem jüngsten Werkkomplex, den *Placebos & Surrogates*, in dessen Rahmen sich Lüthi dem zeitgenössischen visuellen und psychologischen Modus der Markenartikel, der Werbung und der unzählbaren Heilsversprechen körperlicher und geistiger Art assimiliert, um mit deren Rhetorik das unerschöpfliche Thema der zeitgenössischen Verheissungswelten anzugehen. Denn alles was er sich in seinen kühnsten utopischen Vorstellungen des Glücks einmal erträumt hatte – heute ist es ein alltägliches und allgegenwärtiges Versprechen, das zusehends greifbarer wird und immer unverschämter von den Plakatwänden lächelt, aus Hochglanzmagazinen und Prospekten uns anspringt und aus dem Fernseher uns verführerisch einlullt. Glück ist nicht länger mehr eine vage Vorstellung, es hat ein Gesicht und einen Namen bekommen: ein Produktdesign und eine Trademark. Der glücklichen Selbstverwirklichung und der Erfüllung aller Sehnsüchte nach der grossen Freiheit, nach Schönheit, nach Erfolg, nach Sexualität und Liebe, nach Fitness und Gesundheit und nicht zuletzt auch nach Sicherheit scheint nichts mehr im Wege zu stehen – uns allen ist es gegeben, einen Zipfel vom grossen Glück zu erhaschen. Und wenn es auf Anhieb damit nicht klappen will, so sorgt eine wachsende Produkte- und Bewusstseins-Industrie dafür, dass wir uns in der

Freizeit dem grossen Traum wenigstens annähern können: Wir trainieren unseren Körper mit Hilfe von allerhand Maschinen, trösten die Seele mit Psychopharmaka und Duftprogrammen, lassen uns für oder gegen dieses und jenes therapieren oder tauchen in esoterische Selbst- und Sinnfindungen ein. Ein Placebo – was lateinisch »ich werde gefallen« heisst – als ein Medikament ohne Wirkstoff, dessen heilende Wirkkraft auf der Imaginationskraft des Benützers beruht, oder ein Surrogat, ein Ersatz für das Eigentliche, findet sich immer. Befriedigung muss sein, aber so genau wollten wir das eigentlich gar nicht wissen.

Hier nun mischt sich Urs Lüthi als Künstler ein, und wer wäre geeigneter als er, der in seinen frühen Arbeiten ein regelrechtes Purgatorium durchlaufen hat. Er, der durch seine lebenslange Verstrickung in den Komplex der »Sehnsucht« die optimalen Grundlagen besitzt, dem zeitgenössischen Glücks-Wahn auf die Spur zu helfen – und er tut das als ein Künstler, der auf intrikate Weise auch immer in seine Motivwelten involviert ist. Das ist eine affirmative Strategie, welche die Verhältnisse gleichsam von innen her angeht. Das war in seinem Frühwerk nicht wesentlich anders, denn das unübersehbare narzisstische Element seiner Arbeit war nicht zuletzt auch das Produkt einer kritischen Selbstbetrachtung im Hinblick auf eine Erkenntnis über die herrschenden Verhältnisse; mit anderen Worten: Die *condition humaine* wollte am eigenen Leibe erfahren werden, damit sich etwas darüber aussagen liess. Als letzte Instanz, als Filter und als Regelmechanismus der Wahrnehmung funktioniert schliesslich das Individuum. Inzwischen ist dieser Ansatz in eine zunehmend bewusstere Haltung eingeflossen, welche die Perspektive der Schilderung aus dem Besonderen ins Allgemeine verlegt und in der Reflexion des Prozesses das Allgemeine gedanklich wieder auf das Besondere zurückwirft. Lüthi's Ansatz hat durchaus eine gewisse Verwandtschaft mit Gustave Flauberts gewitzter Auseinandersetzung mit der Dummheit der Welt, man denke an *Bouvard und Pécuchet* zum Beispiel, oder an das Projekt des

Wörterbuchs der Gemeinplätze. In einem Brief an Louise Colet schildert Flaubert dieses Projekt folgendermassen: »Es wäre die historische Verherrlichung all dessen, was man gutheisst. Ich würde zeigen, dass immer die Mehrheit recht gehabt hat und die Minderheit immer unrecht. [...] So würde ich für die Literatur feststellen, und das wäre ein leichtes, dass das Mittelmässige, da es für alle fassbar ist, das einzig Legitime ist, und dass also jede Art von Originalität als gefährlich, als lächerlich an den Pranger gehört etc. Diese Apologie der menschlichen Schuftigkeit mit all ihren Gesichtern ... hat das Ziel, so würde ich sagen, ein für allemal mit den Überspanntheiten welcher Art auch immer aufzuräumen.«¹⁹ Das ist eine ironisch besetzte, paradoxe Strategie ,um die Gemeinplätze zu überwinden, denn das einzige Mittel dazu, wie Jean-Paul Sartre mit Bezug auf Flaubert feststellt, besteht letztlich wohl darin, den Gemeinplatz als Instrument in den Dienst des Denkens zu nehmen. Dennoch, die Dummheit selbst bleibt unbegreiflich.

Run for your life

Für seine letzten Projekte hat sich Urs Lüthi mit dem Label *Art for a better Life* eine Corporate Identity geschaffen, das mit seinem Kopfprofil zertifiziert wird – in diesen Zeiten totaler Anonymität steht er als Künstler persönlich für sein Produkt ein. Diese Produkte sind als hochglanzversiegelte Bilder produziert, die – auch wenn sie von digitaler Herkunft sind und industriell gefertigt werden, umgeben von einem roten auratischen Schein – eindeutig als Kunstwerke vor der Wand zu schweben scheinen. Das sind zum Beispiel die abseitigen Panorama-Sichten auf die modernen Reservate der Freizeitindustrie, seien es die dem frohen Strandleben gewidmeten Feriensiedlungen am Meer, seien es die Gipfelfreuden des Wintersports, die pfadfinderischen Wunscherfüllungen ganzer Campingkarawansereien oder die Ausgelassenheit eines Oktoberfests – das Glück hat einen definierten Ort, der

¹⁹ Gustave Flaubert, *Die Briefe an Louise Colet*, Zürich (Haffmans) 1991, S. 563.

nicht notwendigerweise an Schönheit gebunden ist. Dazu kommen die düsteren Ansichten zur Telekommunikation und zur allgegenwärtigen Maschinerie der Überwachung, die sich leicht mit den Bildern der Anzeigen für jede nur erdenkliche sexuelle Dienstleistung verbinden, aber auch mit den in einer neo-geometrischen Bildsprache auftretenden Medikamenten in *Health* oder den kosmetischen Farbmustern in *Beauty*. Nicht zu vergessen natürlich die Bildtafeln aus der *Therapy*-Reihe, die mit Untertiteln wie »Sexmaschine«, »Freedom« oder »Happiness« versehen sind und in einem mehrschichtigen Farb- und Textraster entsprechende Selbstbestätigungen verkünden. In der Mitte dieser Bilder finden wir übrigens einen weissen Punkt, auf den wir, so die integrierte »Bildlegende«, uns täglich für fünf Minuten konzentrieren sollten, damit auch wir »grenzenlos«, »schön« oder »erfolgreich« werden. Und begleitet werden all diese Tableaux von den Sätzen der *Exercises*, wie zum Beispiel »Sit by the seaside and feel like being a wave«, »Look at an object as if you would see it for the first time« oder »Waste your feelings« – selbsttherapeutischen Verordnungen oder Mantras von höchst ambivalenter Intention, die die Bilder über neue Gemeinplätze in einer zusätzlichen Schlaufe ganz direkt in den Kreislauf des thematisierten Glücks-Irrsinns integrieren. Und diesen Glücks-Irrsinn noch unterstreichend, legt sich der Künstler auf die faule Haut und beschäftigt sich in stoischer Gelassenheit mit *Low Action Games*.

All die unterschiedlichen Motive aus dem Themen-Komplex *Art for a better Life* finden sich schliesslich – mit Rückgriffen auf frühere Arbeiten und den vagen Bereich des Privaten, zusammen mit den Denkprüchen der *Exercises* – als Dekorationen auf 150 Henkeltassen wieder. Ausgestellt im Rahmen einer mächtigen »Vitrinen-Skulptur«, bilden sie ein Kunst-Placebo, in dem sich der Spagat zwischen High und Low, zwischen Esoterik und Konzeptkunst, zwischen dem Guten und dem Wahren, wenn man so will, in einer Wahnwitzigkeit darstellt, die jeden Museumsshop weit hinter sich lässt. Die grossen Gefühle werden in ein communes Souvenir verwandelt, dem aber

immer auch der magische Charakter der Reliquie eigen ist, eines ideell oder sentimental aufgeladenen realen Gegenstands, der die kostbaren Erinnerungen – das heisst im Idealfall die Impressionen der individuellen Erfahrung – aufrecht erhält und zu jeder Zeit als Beleg für die vergangene Teilhabe am Mysterium der Kunst oder der Schönheit oder des Glücks angefasst werden kann. Doch Lüthi's Kunst-Weg zu einem besseren Leben manifestiert sich nicht nur in der meditativen Anschauung, die Lebenshilfe der bildlichen und sprachlichen »Übungen« seines Werks hat immer auch einen grundsätzlich aktiv kommunikativen Aspekt, der sich metaphorisch besonders schön vielleicht in den vielen, vielen bunten *Frisbees* zeigt, die Lüthi mit seinen therapeutischen Anweisungen versehen hat. Sicher, zuerst sind es Kunstwerke, die als minimalistische Skulptur in Erscheinung treten können, aber auch als Bild oder als Auslegeordnung funktionieren, und so die implizierte Botschaft in die Kunst hineinbringen und aus dieser hinaus in die Welt. Es ist also nicht abseitig, wenn man, von den *Frisbees* angeregt, die Erinnerung an ein selbstvergessenes Spiel am Strand in sich aufsteigen lässt, wo man sich in einem kleinen Glücksmoment für eine Ewigkeit verloren hat und doch aufgehoben war.

Urs Lüthi hat einmal Herz und Hirn in einem Betonguss zu einer skulpturalen *Portrait-Study of a Complete Man* vereinigt, doch Sentiment ist in dieser steinharten Zusammenführung von Verstand und Gefühl wider erwarten nicht auszumachen. Das Sentiment als tragende Kraft seines künstlerischen Schaffens erweist sich als ein dynamisches Moment, das wohl eher im Dazwischen angesiedelt ist, in jenem Bereich des Ambivalenten, in dem Lüthi's Arbeit den ureigensten Ort der Verwirklichung findet: irgendwo zwischen *Hope + Despair*, zwischen *Reason + Desire*. Vielleicht liegt das essentielle Sentiment im unfassbaren und bewegten Raum zwischen den Bildern, der bei Lüthi nicht selten den Weg zwischen Leben und Tod bezeichnet. In *Run for your Life*, jedenfalls, sehen wir, wie der Künstler

zwischen diesen absoluten Polen buchstäblich am Laufen gehalten wird, sei es auch nur auf dem Laufband – das Ziel ist sicher nicht der Tod. Es wäre denn der kleine Tod in der Liebe, die ihm das Covergirl suggeriert, dem er – immer an Ort – unaufhaltsam entgegenrennt.