

STÄRKER ALS SEIN FELS
Heiner Georgsdorf

RUN FOR YOUR LIFE ist nicht nur der Titel einer im Biennale-Pavillon gezeigten Werkinstallation, sondern auch Titel eines wunderbaren Buches (1), in dem sich das künstlerischen Schaffen Urs Lüthi ausgießt wie der Blumenkorb der Flora - oder die Büchse der Pandora. Obwohl viele Bilder privater Natur sind, faszinieren uns die Fotos so, wie ein fremdes Fotoalbum uns wegen seiner Fremdheit irritieren und zugleich verwandt vorkommen kann. Eine zunächst unbemerkte Regie steuert die Abfolge der Bilder, die dramaturgisches Geschick zu einem furiosen Crescendo steigert, das in einem doppelten Schluss endet.

Denn zweimal nacheinander taucht der Titel *THE END* auf der Breitwand einer Doppelseite auf. Einmal ist er auf Rosen gebettet, genauer auf einer Rose, das andere Mal auf einem Schrotthaufen plaziert. Wie manchmal Hollywood-Regisseure unter dem Druck der Produzenten bietet Urs Lüthi uns einen optimistischen und einen pessimistischen Ausgang an. Der Anblick der weichgezeichneten Blütenblätter betört, die brutale Wucht herabstürzender Schrotteile erschrickt uns.

Wird uns da nahegelegt, eine Entscheidung zu treffen? Zumal uns schon zuvor ein bleicher Schädel und das pralle Brustbild einer Titelschönen, so scheint es, auf die Wahl zwischen Tod oder Leben, Lieben oder Sterben, Himmel oder Hölle optisch einstimmen wollten. Doch so einfach geht dieses Entweder-Oder nicht auf.

Denn es ist eine Opposition, die wie ein elektrisches Feld kein moralisches Plus oder Minus kennen muß. Es kann sich um zwei aufeinanderwirkende Kräfte handeln, die sich nicht ausschließen müssen, sondern einander bedingen können. Diese Polarität gleichwertiger Opponenten lädt das Œuvre Urs Lüthi immer wieder mit Spannung auf. Zwischen den Polen Ordnung und Unordnung, Wahrnehmung und Illusion, Ich und die anderen, das Allgemeine und das Typische, männlich und weiblich, Kunst und Kitsch, Metaphysik und Ironie, erhaben und banal, schön und hässlich, falsch und richtig, echt und gefälscht, aktuell und zeitlos ist alles potentiell kongruent, ist dem „Transformer“ alles prinzipiell kompatibel. Nichts ist unbedingt das, was es zu sein scheint, und ist es doch. Jedes kann die Identität eines anderen annehmen, ohne die eigene zu verlieren.

Von Valéry lernen wir: „Die sicherste Methode, ein Gemälde zu beurteilen, ist die, von Anfang an in ihm überhaupt nichts zu erkennen.“ (2) Das ist normalerweise schon schwer und scheint schier unmöglich angesichts eines solchen universellen Symbols, wie es der Totenkopf ist, dessen Blick man unwillkürlich ausweichen möchte. Doch von Valéry zu naiven Anschauung ermutigt, wird er pure Form. Und diese Form strotzt vor plastischer Vitalität und skulpturaler Vollkommenheit, zumindest in der Weise, wie Urs Lüthi dieses Antlitz präsentiert, und es ist in seiner perfekten Formgebung seinem Konterbild, dem Frauenkopf, durchaus ebenbürtig.

Dieser Schädel repräsentiert den Grundwiderspruch der Skulptur, wie ihn Francis Ponge im Sinn gehabt haben mag, wenn er davon spricht, dass die Skulptur „sich ein wenig zu unrecht zum Ziel setzt, sich im Licht des Tages mit ewigen Formen einzu richten, während doch ihre Idee durch vollständigste Nacht bedingt ist und zudem

nichts mit der Ewigkeit zu schaffen hat, sondern bloss mit dem flüchtigsten Augenblick.“ Und er folgert daraus, „dass ihr Lieblingszustand die Fotografie auf schwarzem Grund in einem Album ist, das der Sturm rasch durchblättert.“ (3)

Das Titelbild des Soft-Porno-Magazins macht gleich zweimal perplex. Dass ein Frauenbild das *Autoritratto*, das Selbstbildnis eines Mannes sein soll, befremdet zunächst im gleichen Masse, wie es unmittelbar darauf dem Betrachter, zumindest dem männlichen, einsichtig erscheint und sich wie selbstverständlich zur willkommenen Identifikation anbietet. (Und kann sich dieses *Autoritratto* mit seiner androgynen Komponente nicht überhaupt - unabhängig vom Geschlecht - auf alle, die sich in ihm spiegeln, beziehen?) Im Wechselblick zum Totenkopf wird aber auch dieses Gesicht kontaminiert, seine moribunde Aura stösst Gedanken an, wie z.B. die Frage, warum der Tod in romanischen (und auch in anderen) Sprachen grammatikalisch das weibliche Geschlecht hat: „La mort c'est encore elle seule, qu'il faut consulter sur la vie.“ (4) Und wieviele Beispiele kennt nicht auch die Kunst- und Kulturgeschichte für den weiblichen Tod, für den Tod als schöne Frau?

Ob männliche oder weibliche Todesbilder, man kann sie als „notwendige und notwendig antagonistische Äusserungsformen der Selbstvergegenwärtigung, Selbstvergewisserung und Selbsterkundung“ betrachten. „Solche ‚Entdeckung des Ich‘ hat in jedem Kulturkontext, in jeder Kulturepoche, mehr als eine Dimension. Die Dimension jedoch, die sich aus der Konfrontation des Ich mit dem Nicht-Ich, des Seins mit dem Nicht-Sein, des Lebens mit dem Tod ergibt, ist nicht eine von den gleichgültigeren.“ (5)

Das Pathos der zwei heraldischen Todes- oder Lebensbilder und der hohe Ernst der „Selbsterkundung“ wird bei Urs Lüthi ironisch und eben fast gleichgültig konterkariert durch ein Laufband, auf dem uns der Künstler als sportiver Jogger, feixend wie ein Clown, sein alltägliches Laufpensum vorführt, ewig auf der Stelle tretend und doch immer in Bewegung, ein putziges Symbol für aktionistischen Stillstand und des Fortschritts zugleich. Dieses wundersame Gleichnis menschlich-künstlerischen Bemühens hat allerdings einen ganz pragmatischen Background: Es wurde aus der medizinischen Notwendigkeit geboren, einem Herzinfarkt, dem Urs Lüthi „in der Mitte des Lebens“ knapp entgangen ist, an seiner Wiederkehr zu hindern.

Das Welttheater als kauziger Hase-und-Igel-Wettlauf, und Kasperl gibt den Jedermann. Wir lächeln amüsiert, um gleich wieder vom Ernst der Sache ergriffen zu werden - und müssen erneut lächeln, um gleich darauf vom Ernst der Sache betroffen zu sein. *RUN FOR YOUR LIFE* ist eine Schlüsselarbeit, die zurecht als Biennale-Beitrag gezeigt wird, im Pavillon ist sie gleichsam die Brennzelle des Betriebssystems Lüthischer Kunst. Wie dieses Werk funktionieren viele andere Arbeiten von Urs Lüthi. Der ironisch-ernste Künstler macht sich selbst und seine Lebens- und Erfahrungswelt zum Thema. Urs Lüthi erzeugt hohe Gefühle, um sie zugleich wieder zu brechen - niemand kann so wie er mit Gefühlen switchen. Doch nie, um sie zu kompromittieren, sondern um sie zu dosieren und erneut aufzuladen. Wie ein Einsiedlerkrebs sich in fremde Schneckenhäuser verkriecht, so schützt Urs Lüthi die verletzte Psyche seiner

Motive durch Camouflage, Mimikry, Maskerade. Das Wechselbad der Gefühle und Empfindungen ist eine vertraute Zumutung einfach auch darum, weil es dem Leben entspricht. Und wie für das Leben gilt auch für die Kunst Ludwig Tiecks Statement: „Man kann nicht dauernd ernsthaft und auch nicht dauernd lustig sein. Nimmt man es in beiden Fällen mit sich selber zu genau, dann ist es leicht um den wahren Ernst und um die wahre Lustigkeit geschehen.“ (6)

Doch dass das Werk Lüthi gepolt ist, heisst nicht, dass es sich nach streng polarem Schema abspielen muss. Vieles überlagert sich, mischt sich - scheinbar nach den Gesetzen des Zufalls, doch kalkuliert nach den Erfordernissen des Kontexts. *RUN FOR YOUR LIFE*, das Buch, das uns gleichsam in ein imaginäres Museum, nebst Depot, aber auch in ein virtuelles Atelier, in ein Forschungslabor entführt, demonstriert das aufs Anschaulichste. Es dokumentiert ein mixtum compositum aus Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, aus zurückliegenden und aus gerade abgeschlossenen Werken, aus wiederaufbereiteten und geplanten Produktionen.

Man kann das Buch in aller Ruhe Bild für Bild, Seite für Seite anschauen, verborgenen Sinnzusammenhängen nachspüren, Anspielungen erkennen, Querbeziehungen herstellen oder sich (mit Ponges „Sturm“ im Rücken) auf einer Tour de Force des raschen Durchblätterns dem überwältigenden Katarakt der Bilderflut aussetzen, die durch immer öfter einblendete Crash-Fotos dramatisiert wird, die Trümmerbilder von Erdbeben und Verkehrskatastrophen assoziieren lassen und deren Wucht von den sedativen Rosenbildern kaum gemildert, eher gesteigert wird.

Trash and roses. Hölle und Paradies schon im Diesseits. Der sich verströmende Rapport duftig schwebender Rosen, die ja ein so ramponiertes wie unverwüstliches Symbol poetischer Verdichtung sind, lässt an „A rose is a rose is a rose“, Gertrude Steins Zauberspruch, denken, der die Faszination der Wiederholung des Immergleichen beschwört. Richtig heisst es allerdings „Rose is a rose is a rose“. Denn es ist ja ein kleines Mädchen namens Rose, das dieses minimalistische Ritornell rundum in einen Baumstamm schnitzt, nachdem Rose entdeckte, dass die Welt rund ist. (7) Dieses sinnfällige „Welt-Modell“ müsste Urs Lüthi gefallen. (Trash and roses erinnert übrigens auch an eine Performace - Mille Rose Rosse, Galerie Marconi Milano 1974 -, in der Urs Lüthi 1000 Rosen in slow motion aus einem Regal auf den mit Müll bedeckten Boden hat fallen lassen.)

Die Schrotthalden mit ihrem aggressiven Gewirr setzen uns jäh und schroff dem ästhetischen Chaos aus. Merkwürdig nur, dass sie nach dem ersten Schock das Auge animieren, sich in den äusserst interessanten Labyrinthen mit ihren Zufallsstrukturen und vielfältigen Verschränkungen und Überlagerungen zu verlieren. Man ist leicht geneigt, wie eingangs schon angedeutet, in diesem trash and crash eine Metapher zu sehen: für den Zusammenbruch einer Ordnung, eines funktionierenden Systems, für den Kollaps einer Zivilisation oder einer individuellen Existenz. Ähnlichkeiten mit lebenden Personen und gegebenen Verhältnissen scheinen hier nicht zufällig, sondern beabsichtigt. Man kann, und hierbei sehen wir den Künstler eher an unserer Seite, aber auch ein distanzierteres Verhältnis zu diesen Szenarien einnehmen und in ihnen

ein aus der Kontrolle und Beherrschung geratenes Stadium im Nutzungskreislauf der Dinge erkennen.

Also kein anklagendes Menetekel einer wirtschaftlichen Überproduktion, einer Überfluss- und Wegwerfgesellschaft, sondern ein melanolisch wahrgenommenes Zeichen eines transitorischen Zustands, der zwar eine Endphase definiert, aber nicht unbedingt einen end-gültigen Zustand. Das ist nicht Kulturpessimismus, im Anflug wohl auch, sondern mehr eine Mischung aus fatalistischer Einsicht in die Zwangsläufigkeit von Abläufen und einer vagen Hoffnung auf eine Lösung, auf eine Auflösung.

Zugleich verwundert es doch, dass uns der strenge Zuchtmeister der Form, der noch immer die auseinandertriftenden Images zusammenzubinden verstand, und wenn er sie nur auf Sammeltassen in Vitrinen aufreichte, dass uns dieser Exerzitienmeister des Ornaments mit dem Helter Skelter von Schrottbergen, Klamottenhaufen, Kabelwarr und anderen amorphen Akkumulationen, ob in der öffentlichen Totale (Parkplätze) oder im häuslichen Detail (Kühlschränkeinterieurs), konfrontiert.

Was motiviert Urs Lüthi, dessen Sensoren Ordnungsstrukturen an den unerwarteten Orten und den Abglanz der Schönheit noch in den Niederungen des Trivialen aufzuspüren verstehen, was motiviert ihn, diese informellen Agglomerationen in den Kontext Kunst zu stellen? Ja, ihnen sogar den Rang des autonomen Bildes zuzuweisen. Ist es etwa - im Sinne der Chaos-Theorie - ein Begreifen von ästhetischen Gesetzmässigkeiten und Qualitäten, die vor Augen liegen und übersehen werden, weil der Blick dafür noch nicht geschärft ist? Doch von den Möglichkeit, im Zufall dieser Unordnung eine neue ästhetische Ordnung zu entdecken, macht Urs Lüthi keinen Gebrauch. Er zeigt das Gegenteil, er zeigt, was ist, wenn die Ordnung missglückt, er zeigt die Unbilden, zeigt Unbilder. Was sein kann, wonach er strebt, wovon er träumt, das kulminiert für ihn in der gelungenen Form, die ihm in ihrer ornamentalen Abstraktion als Versprechen einer universellen Ordnung gilt. Ganz illusionslos, ist er dabei der Unwahrscheinlichkeit gelingender Ordnung immer eingedenk.

Die Anhäufung der Dinge - „Zeug, das man nicht los wird, überall gibt es diese Ecken, überall stapelt es sich“ - lässt die Welt, ob im Kleinen, ob im Grossen, aus den Fugen geraten. „Man wird ihrer nicht mehr Herr, man kriegt sie nicht in den Griff“ - Lüthi's Kommentare künden von Verzweiflung und Resignation - halb gespielt, halb ernst gemeint.

Diese „Sauhaufenbilder“, so Urs Lüthi bar jeder humorlosen Selbstgewissheit, haben etwas von Beschwörung, Bann. Als wollte der Künstler, in dem er diese grösseren und kleineren Katastrophen fotografisch festhält, sie ihrer destruktiven und traumatischen Energien berauben, aber auch ihren Impetus produktiv für neue Konzepte nutzen, sich seiner selbstgestellten Aufgabe vergewissern, sich dieser Herausforderung mit einem Gegenentwurf, der zunächst nicht so sehr der Askese, sondern des Abarbeitens bedarf, stellen. Es ist eine demonstrative Geste des Respekts und der Akzeptanz einer Sisyphos-Aufgabe gegenüber. Getreu der Devise: „Ohne Schatten gibt es kein Licht; man muss auch die Nacht kennen.“(Camus) (8)

Im „Clinch mit den Unbedarftheiten der Welt“ (Lüthi) rollt der Künstler — dem Sisyphos, dem „ohnmächtigen und rebellischen Proleten der Götter“ (9), gleich — einen grossen Stein, nein, schiebt er gleich ganze Berge vor sich her. „Der absurde Mensch“, bei Camus der Prototyp des Künstlers, „sagt Ja, und seine Mühsal hat kein Ende mehr.“ (10) Beim Abfassen dieses Textes musste mir einfach Albert Camus' „Der Mythos von Sisyphos - Ein Versuch über das Absurde“ in den Sinn kommen, und ich entdeckte beim Wiederlesen vermutete Parallelen zur künstlerischen Haltung von Urs Lüthi. Meine Vermutung allerdings, dieses Buch in seiner „Geistiges Inventar“ genannten „ideellen Skulptur“ (von 1989/1990) aufzufinden, bei jenen „20 Büchern, die meiner Arbeit wesentliche Impulse gaben“, hat sich allerdings nicht bestätigt. (11)

Immer mehr Bilder einer Gegenwelt lässt Urs Lüthi in seine Arbeit hinein. Und obwohl zu radikaler Vereinfachung, zur Präzision und Perfektion neigend, hat sich Urs Lüthi zunehmend auf die alltäglichen kleinen und grösseren Katastrophen in der Welt, in der er lebt, Dysfunktionen eines komplexe Metasystem, eingelassen und sich für die Antagonismen dieses Systems sensibilisiert. Damit ist er dicht an einer aktuellen soziologischen Einschätzung, wie sie etwa von dem Sozialwissenschaftler Helmut Willke vertreten wird, der „unter den gesellschaftlichen Bedingungen der Hyperkomplexität das Ordnungsproblem nicht mehr durch Einheit oder Konsistenz zu lösen ist, sondern nur noch mit hoher Toleranz für Heterogenität also mit strukturellen Arrangements und Prozessformen für die Bewältigung hoher Inkonsistenz.“ (12) Das liest, wohl sachbedingt, etwas kompliziert, klingt aber schon fast nach einem Arbeitsprogramm für Urs Lüthi. „Immer aber geht es darum, unter Bedingungen hoher Kontingenz eine Ordnung von Diversität zu stabilisieren, die auf Einschränkung und Selbstbindung gründet.“ (13) Was die Toleranz betrifft, so wird man sie bei Urs Lüthi nicht gerade in ästhetischen Fragen überstrapazieren dürfen, doch erkennen wir immerhin ein registrierendes Hinnehmen des Faktischen und ein Bemühen, noch dem Chaos einen formvollen Auftritt zu verschaffen, denn: „Die andere Seite dieser Form von Ordnung ist nicht mehr Anarchie, sondern Unglück“, so weiss es Willke. (14) Camus schreibt von Sisyphos: „Der Kampf gegen Gipfel vermag ein Menschenherz auszufüllen. Wir müssen uns Sisyphos als einen glücklichen Menschen vorstellen.“ (15) Wie Sisyphos dürfen wir uns auch Urs Lüthi - im Kampf gegen den Abraum dieser Welt - als glücklichen Menschen vorstellen.

So wie für Sisyphos das Ende immer ein Anfang ist, so ist für Urs Lüthi *THE END* nicht das Ende, sondern ein Anfang, oder, genauer, ein Stop-over. Wie eben auch - um den Faden vom Anfang des Textes wieder aufzugreifen - „der Tod als Mann, der Tod als Frau - die Kunstfigur des Lebenendes zugleich einen Anfang“ (16) signalisiert. Das „In my end is my beginning“ (17) der Religion gilt auch in der Kunst als ihrer Nachfolgerin. Das Ende ist hier - ganz unmetaphysisch - Stillstand, unproduktiver Leerlauf. „Ach, das Ende. Ich hasse das ewige Gerede vom Ende. In Wirklichkeit gibt es ja gar kein Ende“, so der Dramatiker Rainald Goetz (18) „Das ganze Anliegen der Kunst liegt im Anfang“, trägt Picasso zum Diskurs bei, auch wenn der Moderne, so sah es schon Broch, „die Naivität des Anfangs“ genommen ist. (19) Weil eben die Janusköpfigkeit Anfang/Ende immer bereits mit bedacht wird.

Wir finden auch Urs Lüthi in einer Übergangssituation. *ART FOR A BETTER LIFE* war bisher die Parole, die gleichsam als Willenserklärung den künstlerischen Werken von Urs Lüthi in den letzten Jahren als Epigramm eingeschrieben war. Ein Paradigmenwechsel steht an, die perspektivische Neuorientierung schlägt sich im Einwechseln eines kleinen, aber gravierenden Wortes nieder: *ART IS THE BETTER LIFE* heisst nun die Devise. Wenn Urs Lüthi dazu sagt: „radikal sein kann man nur in der Kunst“, dann kommt das latente Unbehagen an der ungestalteten Realität zum Ausbruch. Das Eingeständnis der Tatsache, dass die gesellschaftliche Angebote der Kunst zur Verbesserung der Lebensqualität an der trägen Wirklichkeit scheitern, hat Urs Lüthi zu dem Entschluss bewogen, sich als Künstler wieder sich selbst zu gehören. Die Rückbesinnung auf die genuinen Möglichkeiten der Kunst, der Rückzug in die Welt der Kunst, ist ein rhetorischer Akt und bedeutet aus meiner Sicht nicht, dass Urs Lüthi eine andere Kunst machen, seine Konzepte, seine Strategien radikal ändern wird, sondern dass er in seinem Bewußtsein einen anderen, radikaleren Anspruch hegt, den er sich nur in der Kunst erfüllen und verwirklichen kann. Die neue Namensgebung kommt nicht überraschend, ist keine abrupte Kehrtwendung. Urs Lüthi ist rhetorisch da ankommen, wo er schon war, denn seine Kunst war nicht Modell für die Welt, sie war und ist die Welt. Das Modell scheint, das Kunstwerk ist, so ungefähr formulierte es Rilke. Kunst ist die Welt, wenn auch eine andere Welt. (*Another Reality*, so hiess schon ein Werkkomplex von 1996, wo wir auch schon den Totenkopf und ebenso einen Totenengel vorfinden, ein Beweis dafür diese Motive schon seit längerem zum Bilderkanon Urs Lüthi gehören. Das bestätigt einmal die künstlerischen Praxis Urs Lüthi, Elemente und Motive eines angesammelten Repertoires immer wieder der Überprüfung und Neuwertung auszusetzen.) (20)

Auf diese andere, bessere Welt, die dem Bedürfnis nach gesteigerter Hingabe und selbstbestimmten Lebens alle Chancen bietet, müssen wir nun auch definitiv nicht länger warten: *ART IS THE BETTER LIFE*. Es liegt an uns, ob wir an dieser Welt, an dieser Lebensform partizipieren oder nur Zaungäste sein wollen. Wieder finde ich in Camus' Sisyphos eine Erklärung für diesen künstlerischen Bewusstseinschritt: „Was (Sisyphos) bannte, war die Illusion einer anderen Welt. Das Los seines Denken besteht (nun) nicht mehr darin, sich selbst zu verleugnen, sondern in Bildern aufzugehen. Es wird spielerisch - in Mythen sicherlich, aber in Mythen, die keine andere Tiefe haben als die des menschlichen Schmerzes und wie diese unerschöpflich sind.“ (21) „Darin besteht die ganze verschwiegene Freude des Sisyphos. Sein Schicksal gehört ihm. Sein Fels ist seine Sache. [...] Darüber hinaus weiss er sich als Herr seiner Zeit.“ (22)

NACHSATZ: Die neueste, für die Biennale gemachte Arbeit Urs Lüthi ist eine Skulptur: Urs Lüthi, überlebensgroß und hyperrealistisch. Die liegende Figur, Pendant zum Jogger, evoziert historische Bilder des in Musse Hingelagerten, wie wir sie von den Gentleman-Travellern vergangener Jahrhunderte kennen. Populärstes Beispiel, zumindest im deutschsprachigen Raum, ist Tischbeins „Goethe in der Campagna“, möglicherweise durch die Warhol-Siebrucke auch weltweit bekannt. Was bei dem Dichturfürsten ein - dem Ambiente angemessenes - hoheitliches Lagern auf und vor den Trümmern der Antike ist, gerät bei Lüthi zum Fläzen und Räkeln. Die Skulptur ist die Tussaudisierung eines Schnappschussfotos: Urs Lüthi am Strande liegend, mal

ebenso mit einem Bällchen das Newtonsche Gesetz der Schwerkraft demonstrierend. Der gleichen Schwerkraft, mit der auch ein Sisyphos kämpft. Wir dürfen deshalb noch einmal auf Camus' Helden zurückkommen, den wir beim Abstieg vom Gipfel antreffen: „Diese Stunde, die gleichsam ein Aufatmen ist und ebenso zuverlässig wiederkehrt wie sein Unheil, ist die Stunde des Bewusstseins. In diesen Augenblicken [...] ist er stärker als sein Fels.“ (23)

- 1 Urs Lüthi, *RUN FOR YOUR LIFE - Placebos & Surrogates*, Helmut Friedel (Hg.), Lenbachhaus München 2000.
- 2 Paul Valéry, zit. bei Matteo Marangoni, *Die Kunst des Schauens*, Zürich 1944, S. 26.
- 3 Francis Ponge, *Texte zur Kunst*, Frankfurt am Main 1967, S. 106.
- 4 Marie Lenéru, „Les Affranchis“, zit. in: Karl S. Guthke, *Ist der Tod eine Frau?*, München 1997, S. 250.
- 5 Ebd., S. 250.
- 6 Ohne Quellennachweis.
- 7 Gertrude Stein, *Die Welt ist rund*, Klagenfurt 1994, S. 70.
- 8 Albert Camus, *Der Mythos des Sisyphos*, Rowohlt, 1998, S. 127.
- 9 Ebd., S. 126
- 10 Ebd., S. 127
- 11 Katalogbuch, Helmhaus Zürich, 1990.
- 12 Helmut Willke, „Die Ordnung der Diversität“, in: *Frankfurter Rundschau*, 20.2.01, S. 20
- 13 Ebd.
- 14 Ebd.
- 15 Camus, S. 101.
- 16 Guthke, S. 251.
- 17 Ebd.
- 18 *In Texte zur Kunst*. Oktober 1992, Heft 7, S. 75.
- 19 Zit. bei Bazon Brock, in: Franz Mon (Hg.), *movens*, Wiesbaden 1960, S. 114.
- 20 Katalogbuch, Galerie Lötcher Luzern 1995.
- 21 Camus, S. 121
- 22 Ebd., S. 127
- 23 Ebd., S. 127