

One Among the Others

Sculptures and Groups by Rochus Lussi



Abb. 1 – Joseph Felix Müller, *Felix*, 1983, Privatsammlung

A line can be charted through the history of modern sculpture, particularly in figurative wood sculpture. It's called primitivism.¹ It was initiated by Paul Gauguin, who not only was inspired by the inhabitants of Tahiti and the Marquesas Islands and their myths, but also oriented his formal tool in figurative art to their form. The line can be further traced – albeit in simplified terms – to Pablo Picasso and Ernst Ludwig Kirchner, both of whom were strongly influenced by African sculpture. In the 1980s the thread was taken up again by artists who reverted to the primeval character of indigenous art: for example, by Georg Baselitz with his roughly hewn and painted figures or by Josef Felix Müller, whose figures carved out of tree trunks suggest a prehistoric human condition shaped by sexuality and violence (Fig. 1).

When Rochus Lussi discovered his own sculptural language in the first half of the 1990s, he continued in this line of tradition. This can be seen in one of his earlier, larger works completed in 1994, which illustrates a primeval death ritual (Fig. 2). Three humans, two men and one woman, are standing naked before a corpse. Unnaturally elongated, the figures appear as upright columns with large paddle-shaped hands and hairless heads; from afar they are reminiscent of the monumental sculptures on Easter Island. The corpse – also naked – is recumbent on the ground, already slightly sunken. His hands are clasped around his erect penis. Images of vitality and death are conjoined in a final state of torpidity. “It wouldn’t surprise me if the old man’s hand had made one last feeble attempt at grasping his organ before he died,”² wrote German artist Anton Räderscheidt, reference to whom will be made again later. Lussi’s figures practising this prehistoric ritual (or is it more a ritual outside this realm of time) are all alike. Two years later this likeness will evolve into multiplication. The artist will have changed his medium, working now with woodcutting, which – although two-dimensional – is agnate to sculpture (Fig. 3). Again we see a man and a woman, with slender limbs resembling the figures in the plastic installation. In terms of style, there is also a similarity in his use of forms. Facsimiles of the couple – with the woman’s sex clearly depicted and the man’s penis erect – are repeated as a pattern on the walls of the exhibition hall. They form an ornament, which appears to propagate itself endlessly in all directions.

Contemporary works

From the multitudinous to one. Or rather to two. The sculpture entitled “Junge Frau” (Fig. 4), completed in 1997, was carved directly from the tree-trunk: initially with a power saw, then with an axe, a chisel and a rasp, until she stands before us somewhat

Die Eine und die Anderen

Skulpturen und Gruppen von Rochus Lussi

Es gibt eine Linie in der Geschichte der modernen Skulptur, insbesondere der figurativen Holzskulptur. Sie heisst Primitivismus.¹ An ihren Anfang kann man Paul Gauguin stellen, der auf Tahiti und auf den Marquesas-Inseln nicht nur die Bewohner und ihre Mythen zum Thema seiner Kunst machte, sondern auch seine plastischen Formfindungen an ihrem Gestalten orientierte. Der Strang lässt sich – vereinfacht betrachtet – zu Pablo Picasso und Ernst Ludwig Kirchner weiterverfolgen, die beide von der afrikanischen Skulptur stark beeinflusst waren. In den 80er Jahren des letzten Jahrhunderts wird der Faden von Künstlern wieder aufgenommen, die auf das Urtümliche der Stammeskunst zurückgreifen: etwa von Georg Baselitz mit seinen grob behauenen und grob bemalten Figuren oder von Josef Felix Müller, dessen aus Baumstämmen geschlagene Gestalten auf einen vorzivilisatorischen, von Sexualität und Gewalt geprägten Zustand des Menschen verweisen (Abb. 1).

Als Rochus Lussi in der ersten Hälfte der 90er Jahre zu einem eigenständigen bildhauerischen Schaffen fand, partizipierte er an dieser Traditionslinie. Eine frühe grosse Arbeit, die 1994 entstanden ist, zeigt zum Beispiel ein urzeitliches Totenritual (Abb. 2). Drei nackte Menschen, zwei Männer und eine Frau, stehen stelengleich vor einem Leichnam. Die Figuren sind unnatürlich gelängt, haben grosse paddelförmige Hände und kahle Köpfe, die von Ferne an die monumentalen Skulpturen auf den Osterinseln erinnern. Der ebenfalls nackte Tote ist auf die Erde gebettet, in die er schon ein wenig eingesunken ist. Seine Hände umschliessen das erigierte Glied. Die Bilder von Vitalität und Tod verbinden sich in einer letzten Erstarrung. «Es würde mich nicht wundern, wenn der sterbende Greis als letzte schwache Handbewegung einen Versuch machte, sein Geschlechtsteil zu ergreifen»², schrieb der deutsche Künstler Anton Räderscheidt, von dem noch die Rede sein wird. Lussis Figuren, die dieses vorzeitige Ritual betreiben (oder ist es nicht viel eher ein Ritual ausserhalb der Zeit), gleichen sich alle. Zwei Jahre später wird aus der Ähnlichkeit eine Vervielfachung. Das Medium hat der Künstler gewechselt. Er arbeitet nun mit dem Holzschnitt, der – wengleich zweidimensional – der Skulptur wesensverwandt ist (Abb. 3). Wieder sehen wir einen Mann und eine Frau, die mit ihren schlanken Gliedern ähnlich aufgeschossen sind wie die Figuren der plastischen Installation. Ähnlich stilisiert ist auch die Formensprache. Das Paar, die Frau mit deutlich markiertem Geschlecht und der Mann mit steifem Penis, vervielfältigen sich als Rapport auf den Wänden des Ausstellungssaals. Sie bilden ein Ornament, das sich rundherum endlos fortzupflanzen scheint.



Abb. 2 – Rochus Lussi, Ohne Titel, 1994



Abb. 3 – Rochus Lussi, Ohne Titel, 1996, je Paar 230 x 60 cm



Abb. 4 – Rochus Lussi, Junge Frau, 1997, 140 cm

stiff, slightly smaller than life-size, with arms at her sides and legs parallel. The lower portion of the trunk from which she was taken serves as the base of the figure. She is wearing a red V-neck top, white trousers and black shoes. The wood is rougher where clothes are depicted, the use of tools clearly evident. The skin appears somewhat smoother, and the artist's use of colour more detailed: the red of her lips, her eyebrows and her eyes, looking serenely into the distance – or at us.

Although the title indicates one woman, the work is actually comprised of two women: one woman is clothed, one is nude. The exposed figure stands on the same base adjacent to the clad figure. She is the exact counterpart, except for the fact that her head is turned to the right: the same woman, portrayed in two different ways. Between 1997 and 2000 an entire series of double figures was created.

The work “Mädchen” (Fig. 5), which was created one year after “Junge Frau”, follows the same principle, but is now smaller. The two figures measure only 70 centimeters, including the base on which they stand. Their mere physical presence has thus been reduced in size. However, they are all the more striking due to the juxtaposition: clad and naked. In addition, the different treatment of their polished skin and the somewhat coarser medium are allowed to emerge more clearly.

A distinctive feature of Lussi's portrayals is their contemporaneous content. The young girl is wearing blue trousers and a dark top. She could be seen out on the street, at the cinema or kiosk. Even when nude, the effect is neither archaic nor erotic. Her nudity is as commonplace as her attire, revealing nothing more about her than when she is clothed. It is as if the girl had just stepped out of the bath. The young woman is not a different person in the portrayals – but rather the duplication of her self. More surprising is perhaps the fact that she appears twice on the same base, like a twin sister, rather than the fact that she is once nude and once clad.

“My work deals with the natural portrayal of the human figure,” writes Rochus Lussi, “the human being in everyday life. The human being dealing with everyday life.”³ Oddly enough, it is precisely the medium of wood sculpture – seemingly so predestined for the portrayal of the natural during the last century – with which the artist lends his figures their unmistakable contemporariness. The simplicity of the artist's treatment of his figures, notably incongruous with sculpture per se, corresponds with the ordinariness of the human figures portrayed by him. Other artists might capture this aspect with modern means, such as with the camera or video camera.

Von heute

Von den Vielen zu der Einen. Oder eigentlich zu zweien. Die Skulptur «Junge Frau» (Abb. 4) von 1997 ist direkt aus dem Baumstamm geholt: am Anfang mit der Motorsäge, dann mit dem Beil, dem Meissel, der Raspel. Bis sie etwas steif vor uns steht, ein wenig unterlebensgross, die Arme angelegt, die Beine parallel. Der untere Teil des Stamms, aus dem sie gelöst wurde, bildet den Sockel der Figur. Sie trägt ein rotes Oberteil mit V-Ausschnitt, weisse Hosen und schwarze Schuhe. Wo Kleider sind, ist das Holz ein bisschen gröber belassen; es zeigt den Einsatz der Werkzeuge deutlich. Wo wir Haut sehen, ist die Bearbeitung ausgefeilter, und die Bemalung geht mehr ins Detail: das Rot der Lippen, die Augenbrauen und die Augen, die ruhig in die Ferne (oder auf uns) blicken.

Einmal ist die Frau angezogen, einmal ist sie nackt. Das entblößte Pendant steht auf einem gleichen Sockel neben der Bekleideten. Sie nimmt eine ähnliche Haltung ein, nur der Kopf ist nach rechts gewandt. Es ist dieselbe Frau, die in zwei Zuständen gezeigt wird. Zwischen 1997 und 2000 entsteht eine ganze Reihe solcher Doppelfiguren.

Die beiden «Mädchen» (Abb. 5), die ein Jahr nach der jungen Frau geschaffen wurden, folgen dem gleichen Prinzip, sind aber kleiner geworden. Mitsamt dem Sockel, auf dem sie nun gemeinsam stehen, messen sie gerade noch 70 Zentimeter. Ihre schiere physische Präsenz wird dadurch zurückgenommen. Die Gegenüberstellung der beiden – angezogen und nackt – gewinnt im engen Nebeneinander dafür an Prägnanz. Deutlicher tritt nun auch die unterschiedliche Bearbeitung von gleichsam polierter Haut und dem etwas raueren Stoffzutage.

Was an Lussis Darstellungen auffällt, ist ihr Gegenwartsgehalt. Das Mädchen trägt eine blaue Hose und ein dunkles Oberteil. Man könnte ihm auf der Strasse begegnen, vor dem Kino, am Kiosk. Auch wenn es nackt ist, hat es nichts Archaisches an sich und kaum etwas Erotisches. Seine Nacktheit ist so alltäglich wie sein Angezogensein; als wäre das Mädchen eben der Badewanne entstiegen. Es gibt entblößt nicht mehr von sich preis als bekleidet. Die junge Frau zeigt in den beiden Zuständen nicht ein Anderes – eher schon die Verdopplung ihrer selbst. Und man wundert sich vielleicht eher darüber, dass sie zweimal, zwillingschwesterngleich, auf demselben Sockel steht, als dass sie einmal nackt und einmal angezogen ist.

«Es geht», schreibt Rochus Lussi, «um die schlichte Behandlung der Gestalt Mensch. Mensch im Alltag. Mensch mit Alltag.»³ Gerade im Medium der Holzskulptur, die im letzten Jahrhundert für die Darstellung von Ursprünglichem so prädestiniert schien, gelangt der Künstler zu einer dezidierten Gegenwärtigkeit. Die



Abb. 5 – Rochus Lussi, Mädchen, 1998, 70 cm



Abb. 6 – Stephan Balkenhol, Paar, 1998, Firma Wieland, Pforzheim

In 1999, after Rochus Lussi had been working on his double figures for two years, he encountered an extensive group of works by Stephan Balkenhol for the first time. It must have been extremely astonishing to discover that another sculptor had been pursuing such a similar path since the mid-1980s. If Lussi's above-mentioned "Junge Frau" were placed next to Balkenhol's "Paar" (Fig. 6), completed in 1998, the propinquity of the formal solutions could not be overlooked. The German artist also carves his figures directly from a tree trunk, which in turn forms the base. He also implements colour. Essentially, his men and women are just as unspectacular, clad in a shirt and trousers, a blouse and trousers or a simple dress. And sometimes they are nude. Naturally, there are also differences: Balkenhol's treatment of the surface is coarser, more angular, and the facial expressions of his figures appear more uniform. There is one point, however, in which Lussi's work particularly asserts itself, a distinction already apparent in his early works and ultimately presented as a coherent solution with his double figures: his autonomy. The human being is portrayed through his duplication and reproduction.

The masses

Thirty-seven women converge in an installation; it is the same woman thirty-seven times (Fig. 7). She is wearing a red top and black trousers – thirty-six times. And one woman, standing in the middle, is nude. The women are about to take a step, as if approaching one another. One hand is outstretched. Several women are greeting one another, several are touching their neighbour – almost intimately – on the arm or shoulder. For several this gesture is extended into emptiness. All appear to be seeking – and somewhat lost – in this group of counterparts. But who is meeting whom in this work, which is entitled "Begegnungsstätte II"? What sort of encounter is taking place here? And what is the nude woman doing amidst the clad figures?

Above all, the women are encountering themselves. The scene is reminiscent of a hall of mirrors, in which one's own image is reflected dozens of times. If viewed in psychological terms, it could also be said that the work addresses a human's inevitable confrontation with the self – day after day.

There is a hint of public display with the double figures, the coexistence of the same figure, the same girl and the same woman, though it could also be men. They coexist on the same base (or the same space on the floor), portraying the same person in two forms. In contrast, the large group portrays a scene, depending on the particular action or movement, suggesting perhaps a choreographic requisitioning of doll-like figures for dance or a performance. In terms of the development of Lussi's work, the nude amidst the clothed women could be interpreted as a vestige of his

schlichte Bearbeitung der Figuren, der jede bildhauerische Geste fremd ist, korrespondiert dabei mit der Alltäglichkeit der von ihm gezeigten Menschen. Andere Künstler würden so etwas vielleicht mit den modernen Mitteln des Fotoapparats oder der Videokamera festhalten.

1999, als Rochus Lussi schon seit zwei Jahren an seinen Doppelfiguren arbeitete, begegnete er erstmals einer grösseren Werkgruppe von Stephan Balkenhol. Das Erstaunen muss gross gewesen sein, dass ein anderer Bildhauer seit den mittleren 80er Jahren einen so ähnlichen Weg beschritten hat wie er selber. Stellt man etwa das vorher betrachtete Werk «Junge Frau» neben Balkenhols «Paar» (Abb. 6) von 1998, so springt die Verwandtschaft der gestalterischen Lösungen ins Auge. Auch der deutsche Künstler arbeitet seine Figuren aus dem Stamm heraus, der wiederum den Sockel bildet. Auch er fasst sie farbig. In erster Linie sind seine Männer und Frauen aber ebenso unspektakuläre Alltagsmenschen, die Hose und Hemd, Hose und Bluse oder ein einfaches Kleid tragen. Und manchmal sind sie nackt. Es gibt natürlich auch Unterschiede: Balkenhols Behandlung der Oberflächen ist kantiger, fasriger, und seine Figuren scheinen in der Physiognomie einheitlicher. Vor allem aber behauptet Lussis Werk in einem Punkt, der im Frühwerk bereits angelegt ist und in den Doppelfiguren zu einer ersten stimmigen Lösung gebracht wurde, seine Eigenständigkeit. Der Mensch wird in seiner Verdopplung und Vervielfachung gezeigt.

Die Masse

37 Frauen begegnen sich, es ist 37-mal dieselbe Frau (Abb. 7). Sie trägt ein rotes Oberteil und schwarze Hosen – 36-mal. Und eine, die mitten in der Gruppe steht, ist nackt. Die Frauen sind in einem Schritt begriffen, gehen aufeinander zu. Die Hand ist ausgestreckt. Einige grüssen sich, einige berühren ihre Nachbarin – vertraulich fast – am Arm oder an der Schulter. Bei einigen geht die Geste ins Leere. Suchend wirken sie und etwas verloren in der Gruppe der Gleichen. Doch wer trifft in diesem Werk, das mit «Begegnungsstätte II» betitelt ist, auf wen? Was für Begegnungen finden statt? Und was macht die Nackte unter all den Bekleideten?

Vor allem treffen die Frauen auf sich selber. Die Szene erinnert an ein Spiegelkabinett, in dem das eigene Bild sozusagen dutzendfach auf einen zurückgeworfen wird. Wollte man psychologisch argumentieren, könnte man auch sagen, dass das Werk die unausweichliche Konfrontation des Menschen mit sich selbst – Tag für Tag – zum Thema hat.

Bei den Doppelfiguren hatte das Nebeneinander der gleichen Figur, desselben Mädchens und derselben Frau, es können auch



Abb. 7 – Rochus Lussi, Begegnungsstätte II, 2002, Nidwaldner Museum, Stans



Abb. 8 – Anton Räderscheidt, Strassenszene, um 1931, Privatbesitz

double figures. More importantly, however, is the fact that she is marked by a minor, intriguing difference. Although the installation involves the same woman performing the same action, she is the variant amidst the masses of her duplicates.

German sociologist Siegfried Kracauer formulated a description of the employee for the first time in 1929. He was not referring to the proletariat, which had been the previous focus of analytical and ideological discourse, but rather a new middle-class employee who unassumingly shapes the semblance of modern cities in offices, department stores, cinemas and amusement centers. The characteristic feature may possibly be uniformity. According to Kracauer, “Employees live today in masses, whose existence [...] has assumed an increasingly standardised character. Uniform working conditions and collective contracts determine the calibre of existence [...]. **All of these inevitabilities have led undisputedly** to the evolvement of a specific norm regarding salespeople, executives, stenographers, etc. [...]” **And: “There is a conformity in language, clothing, gestures and physiognomies [...].”**⁴

Artist Anton Räderscheidt from Cologne, who was mentioned briefly earlier, depicted this standardised character of the Weimar Republic. He developed the “man with the bowler hat”, as he called him, in his paintings at the beginning of the 1920s. Towards the end of that decade and in the early 1930s – the same time that Kracauer put forth his analysis of the employee – the figure representing the norm of the urban populace appeared in Räderscheidt’s works with increasing frequency (Fig. 8). Apart from minor differences, such as in the pattern of the coat, it is always the same man (incidentally, a stylized image of the artist himself) who populates urban spaces, seen at times from the front, at times from behind. And at his side is always the same woman (an image of his wife Marta Hegemann).⁵

The reproduction of the same prototype in both the sociologist’s analysis and the artist’s paintings signify modern-day life. In 1988, this was also captured in a contemporary plastic work by Katharina Fritsch, who placed 32 identical life-size polyester figures of a young man lined up in formation at a table (Fig. 9). As if “requisitioned by an utterly relentless, standardised reality, as the ‘mass ornament’ incarnate,” stated Bice Curiger, in borrowing the title of Siegfried Kracauer’s famous essay of 1927.⁶ Rochus Lussi’s “Begegnungsstätte II” also suggests this falling in line. In returning to the question posed at the start, what or with whom the women in the multiple-figured installation were actually encountering: they are encountering not only their own selves, but also the pervasive character of the masses as regards human existence in today’s society.

Männer sein, etwas Exposéhaftes. Ihr Zusammensein auf demselben Sockel (oder auf dem Boden) stellte zwei Formen derselben Person dar. Die grosse Gruppe hingegen zeigt, vor allem durch die Handlungs- und Bewegungsmotive bedingt, eine Szene. Man könnte auch von einer puppenhaft gestellten Tanz- oder Bewegungs-Choreographie sprechen. Die nackte Frau inmitten der bekleideten lässt sich aus der Entwicklung von Lussis Werk als ein Überbleibsel der Doppelfiguren lesen. Wichtiger ist aber, dass sie eine kleine spannungsvolle Differenz markiert. Sie ist, obwohl es sich um die gleiche Frau bei der gleichen Tätigkeit handelt, die Andere in der Masse der Gleichen.

Der deutsche Soziologe Siegfried Kracauer beschrieb 1929 erstmals den Menschentyp des Angestellten. Es handelt sich dabei eben nicht um den Proletarier, der bereits früher im Zentrum des analytischen und ideologischen Diskurses stand, sondern um einen neuen Mittelstandstyp, der unauffällig das Gesicht der modernen Städte in Büros, in Kaufhäusern, in Kinos und Vergnügungspalästen prägt. Sein vielleicht bestimmendes Merkmal ist seine Uniformiertheit: «Die Angestellten», so Kracauer, «leben heute in Massen, deren Dasein [...] mehr und mehr ein einheitliches Gepräge annimmt. Gleichförmige Berufsverhältnisse und Kollektivverträge bedingen den Zuschnitt der Existenz [...]. Alle diese Zwangsläufigkeiten haben unstreitig zur Heraufkunft gewisser Normaltypen von Verkäuferinnen, Konfektionären, Stenotypistinnen usw. geführt [...]» Und: «Sprache, Kleider, Gebärden und Physiognomien gleichen sich an [...]»⁴

Der Kölner Künstler Anton Räderscheidt, der schon einmal kurz erwähnt wurde, hat diesen Normaltyp der Weimarer Republik zur Darstellung gebracht. Das Bild des «Mannes mit steifem Hut», wie er ihn nannte, entwickelte er zu Beginn der 20er Jahre. Gegen Ende des Jahrzehnts und in den frühen 30er Jahren, also just als Kracauer seine Analyse der Angestellten vorlegte, vermehrte sich der grossstädtische Normbewohner in Räderscheidts Werken dutzendfach (Abb. 8). Abgesehen von kleinen Differenzen, etwa im Muster des Jacketts, ist es der immergleiche Mann (übrigens ein stilisiertes Bild des Künstlers selbst), der die Stadtlandschaft zwischen Häuserschluchten und Fahrwegen bevölkert. Mal von hinten, mal von vorne gesehen. Und als Pendant ist ihm die immergleiche Frau zur Seite gestellt (ein Bild seiner Gattin Marta Hegemann).⁵

Die Vervielfachung desselben Prototyps ist in der Analyse des Soziologen ebenso wie in der Bildwelt des Künstlers ein Signum des modernen Lebens. Eine zeitgenössische plastische Formulierung fand hierfür Katharina Fritsch, die 1988 32 identische lebensgrosse Polyester-Figuren eines junges Mannes in Reih und Glied an einen Tisch setzte (Abb. 9). Von einer «gnadenlosen, gleich-



Abb. 9 – Katharina Fritsch, Tischgesellschaft, 1988, Museum für Moderne Kunst, Frankfurt a.M. (Dauerlei-gabe der Dresdner Bank)



Abb. 10 – Rochus Lussi, Begegnungsstätte III, 2003



Abb. 11 – Rochus Lussi, Herzen, 2003

It is interesting to note that technically, the process of creating the 37 figures also reflects their contemporaneous content: most of it is automated. Lussi formed the first figure from wood with the craftsmanship of a woodcarver. This prototype was then digitally scanned into a CNC machine and shaped by machine. As is the case with every item in industrial production, the number of replicas is essentially optional. The woman with the red top was reproduced 36 times. At this point, however, the manual processing begins. Through minor artistic interpositions, the wood figures are slightly altered. For instance, with the women in the “Begegnungsstätte” it is the position of the heads or the outstretched hands, which vary in height. And one remains unclothed. The addition of colour to the sculptures is executed by the artist manually, all the while attempting to keep the painted surfaces as uniform as possible, however. Viewed in its entirety, the production procedure is characterised by a sequence of manual and automated stages. While the manual process lends the figures the character of a wood sculpture produced in a classical manner, the mechanical provides for the economically efficient reproduction of the figures.

Rochus Lussi has created various works comprised of multiple figures with this procedure in recent years. In the “Begegnungsstätte III” (Fig. 10), completed in 2003, there are 57 young boys – either sobbing or wailing. They vacillate between individual pain and collective grief. The group entitled “Herzen” (Fig. 11) from the same year shows 180 human organs which, depending on the manner of presentation, are reminiscent of a medical display case or – even more gruesome – a stock of body parts, more likely collected for disposal than for transplantation.⁷

The work entitled “Liegende” (Fig. 12) was completed in 2004. It is not difficult to make out the model from which the 50 figures were inspired: the painting of “The Body of Christ in the Tomb” (1521) by Hans Holbein the Younger. But while Holbein portrays an emaciated, broken body of Christ – without doubt, we are standing before a corpse – Lussi’s figures indicate a transitional stage, one which cannot be completely resolved. Moreover, a degree of ambiguity exists as to whether the reclining figures are sleeping or dead. With this group, which was again reproduced by machine, Lussi depicted the individual features of the single figures in greater detail than with the works mentioned previously. Although all are lying in a shrine-like display, the diversity of the individuals portrayed is much more extensive. Among the figures are young white men, with and without a beard, blacks, women of different ages and with different hair colour. It is as if humans from all nations, cultures and generations had converged in this uncommon place of rest. Or does it suggest something more egalitarian in nature, in that death is the mutual link?

förmigen Realität», die sich in diesem «Ornament der Masse» verkörpere, sprach Bice Curiger in Anlehnung an einen anderen Text von Siegfried Kracauer.⁶ Auch Rochus Lussis Werk «Begegnungsstätte II» lässt sich in diese Reihe stellen. Und um auf die eingangs gestellte Frage zurückzukommen, auf wen oder was die Frauen in der vielfigurigen Installation eigentlich träfen: Sie begegnen sich selbst; sie begegnen aber auch dem Massencharakter der menschlichen Existenz in der modernen Gesellschaft.



Abb. 12 – Rochus Lussi, Liegende, 2004

Interessanterweise spiegelt der technische Entstehungsprozess der 37 Figuren ihren Gegenwartsgehalt wieder: Er ist in grossen Teilen automatisiert. Die erste Figur hat Lussi mit aller Kunstfertigkeit des Schnitzers aus dem Holz geholt. Dieser Prototyp wird in einer CNC-Maschine digital abgetastet und maschinell nachgefräst. Wie bei jedem Stück der industriellen Produktion ist die Anzahl der Kopien im Grunde beliebig. Die Frau mit dem roten Oberteil wurde 36-mal reproduziert. An diesem Punkt setzt wieder die handwerkliche Bearbeitung ein. Durch kleine Eingriffe werden die Holzfiguren leicht verändert. Bei den Frauen der «Begegnungsstätte» ist es etwa die Kopfhaltung oder die zum Gruss ausgestreckte Hand, die unterschiedlich hoch gehalten ist. Und eine wird entkleidet. Die farbige Fassung der Skulpturen wird vom Künstler manuell ausgeführt; er achtet allerdings darauf, dass die Bemalung möglichst einheitlich ist. Betrachtet man den gesamten Produktionsprozess, so zeichnet er sich durch eine Abfolge von handwerklichen und industriellen Arbeitsschritten aus. Der handwerkliche Anteil gibt den Figuren das Gepräge einer klassisch hergestellten Holzskulptur; der maschinelle sorgt für die arbeitsökonomisch optimierte Vervielfachung der Stücke.

Mit diesem Verfahren hat Rochus Lussi in den letzten Jahre verschiedene mehrteilige Arbeiten geschaffen. In der «Begegnungsstätte III» (Abb. 10) von 2003 sind es 57 weinende oder jammernde Jungen. Sie schwanken zwischen individuellem Schmerz und kollektiver Trauer. Die Gruppe der «Herzen» (Abb. 11) aus demselben Jahr zeigt 180 menschliche Organe, die je nach Art der Präsentation an eine medizinische Schausammlung oder – schauerlicher noch – an ein Lager von Leichenteilen erinnern; eher zur Entsorgung als zur Wiederverwertung durch Transplantation bestimmt.⁷

Die Arbeit «Liegende» (Abb. 12) stammt von 2004. Unschwer ist das Vorbild zu den 50 Figuren auszumachen. Es ist das Gemälde «Der Leichnam Christi im Grabe» von Hans Holbein d.J., 1521 entstanden. Doch während der Körper von Holbeins Christus geschunden und ausgemergelt ist – wir also zweifelsohne vor einer Leiche stehen –, halten Lussis Figuren eine nicht ganz auflösbare Zwischensituation. Es lässt sich eigentlich nicht entscheiden, ob die Liegenden schlafen oder ob sie tot sind. Bei dieser Gruppe hat

Set free

Fifty women are flying (Fig. 13), ascending the walls or floating at the ceiling – with fluttering brown trousers and billowing white blouses. Their hair is playing in the wind. They do not have wings; they appear to be holding themselves aloft with their arms, which are stretched either upward or sideward, or held close to the body. The multiple, adjacent placement of the figures conjures up a sequence of movements as they float almost effortlessly, as if defying the force of gravity. Though they resemble a flock of angels, they are indeed of this world.

There is a short film, about one minute in length, which illustrates Lussi's work.⁸ It is summer. Somewhat shakily, the camera pans the scene at the railway station of a small town. We see the name of the town on the station sign, the station building and passers-by. And she is standing there inconspicuously at the kiosk, by accident: a young woman wearing a black skirt and white blouse. In her ordinariness, her physical presence notwithstanding, she could have originated from one of the artist's works (or more likely have modelled for one of his sculptures). We follow the camera through the underground passageway to the station. Here below are the figures floating at the ceiling, fifty figures against a blue background. The woman out on the street. The woman at the kiosk. Rochus Lussi has set them free.

Ulrich Gerster

¹ Alan G. Wilkinson: *Gauguin to Moore. Primitivism in Modern Sculpture*, exh. cat., Art Gallery of Ontario, Toronto 1981; Alan G. Wilkinson: *Der Primitivismus in der modernen Skulptur*, in: *Skulptur im 20. Jahrhundert*, exh. cat., Merian-Park, Basel 1984, p. 33–44.

² Anton Räderscheidt: *Aus dem Tagebuch* (from 1966), typoscript, Historical Archive of the city of Cologne, p. 11.

³ Rochus Lussi: *Skizzenbuch*, Manuscript, 21 June 1999.

⁴ Siegfried Kracauer: *Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland*, Frankfurt a.M. 1971 (first published in 1929), p. 25 and 65.

⁵ Ulrich Gerster: "Der Mann mit steifem Hut und die hundertprozentige Frau. Anton Räderscheidts Männer- und Paarbilder der zwanziger Jahre", typoscript, thesis, University of Zurich 1990; Günter Herzog: Anton Räderscheidt, Cologne 1991; Ulrich Gerster: "... und die hundertprozentige Frau". Anton Räderscheidt 1925–1930, in: *Kritische Berichte*, 20th issue, No. 4, 1992, p. 42–63; Anton Räderscheidt, exh. cat., ed. by Werner Schäfke and Michael Euler-Schmidt, Josef-Haubrich-Kunsthalle, Cologne 1993.

⁶ Bice Curiger: *Irreconcilable in Space. How Some of Katharina Fritsch's Work Gets Under Your Skin*, in: *Katharina Fritsch*, exh. cat., ed. by Iwona Blazwick, Tate Modern, London/Ständehaus, Düsseldorf, London 2002, p. 79. The author makes reference to Siegfried Kracauer's *Das Ornament der Masse* (1927), in: *Das Ornament der Masse. Essays*, Frankfurt a.M. 1977, p. 50–63.

⁷ Again a reference is made to one of Katharina Fritsch's plastic works: "Warengestell mit Gehirnen" (1989), showing a display of comparable human organs.

⁸ Rochus Lussi: "Fliegende in Schüpfen", 2005, Video (1'11"). The short film can be viewed at www.rochuslussi.ch.

Lussi die individuelle Bearbeitung der Einzelfiguren, die immer auf die maschinelle Produktion der Kopien folgt, weiter getrieben als in den bisher betrachteten Werken. Zwar liegen im schreinartigen Gestell alle gleich da, es wird aber eine Vielfalt von Individuen gezeigt, die unterschiedlicher nicht sein könnten. Junge weisse Männer sind darunter, mit und ohne Bart, Schwarze, Frauen mit verschiedenen Haarfarben und von verschiedenem Alter. Es ist, als würden an diesem seltsamen Schlafplatz Menschen aller Länder, Kulturen und Generationen zusammenkommen. Oder ist es doch der grosse Gleichmacher Tod, der sie verbindet?



Abb. 13 – Rochus Lussi, Fliegende, 2005

Losgelöst

50 Frauen fliegen (Abb. 13). Sie fliegen an den Wänden empor oder sie schweben an der Decke – mit flatternden braunen Hosen und bauschigen weissen Blusen. Ihr Haar spielt im Wind. Flügel haben sie nicht; sie scheinen sich eher mit ihren Armen in der Luft zu halten. Bei einigen sind sie nach oben oder seitlich ausgestreckt, bei anderen eng an den Körper gelegt. Das vielfache Nebeneinander der Stellungen imaginiert den Ablauf der leichten Bewegung. Fast mühelos scheint ihr Tun, wie wenn die Schwerkraft aufgehoben wäre. Sie gleichen einer engelhaften Schar und sind doch ganz von dieser Welt.

Es gibt einen kleinen Film, etwa eine Minute lang, der Lussis Arbeit zeigt.⁸ Es ist Sommer. Die Kamera schwenkt etwas verwackelt über den Bahnhofplatz einer Ortschaft. Wir sehen das Stationschild, das Bahnhofsgebäude, Passanten. Hier steht sie am Kiosk – zufällig. Eine junge Frau in schwarzem Rock und weisser Bluse. Sie könnte in ihrer unauffälligen Alltäglichkeit, die dennoch von körperlicher Präsenz geprägt ist, einem Werk des Künstlers entsprungen sein (oder eher: für eine seiner Skulpturen Modell gestanden haben). Wir folgen der Kamera in die Bahnunterführung. Hier unten an der Decke schweben die Figuren, 50-fach auf blauem Grund. Die Frau von der Strasse. Die Frau am Kiosk. Rochus Lussi lässt sie fliegen.

Ulrich Gerster

1 Vgl. Alan G. Wilkinson: *Gauguin to Moore. Primitivism in Modern Sculpture*, Ausst.-Kat., Art Gallery of Ontario, Toronto 1981; Alan G. Wilkinson: *Der Primitivismus in der modernen Skulptur*, in: *Skulptur im 20. Jahrhundert*, Ausst.-Kat., Merian-Park, Basel 1984, S. 33–44.

2 Anton Räderscheidt: *Aus dem Tagebuch* (ab 1966), Typoskript, Historisches Archiv der Stadt Köln, S. 11.

3 Rochus Lussi: *Skizzenbuch*, Manuskript, 21. Juni 1999.

4 Siegfried Kracauer: *Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland*, Frankfurt a.M. 1971 (Erstveröffentlichung 1929), S. 25 u. 65.

5 Vgl. Ulrich Gerster: *«Der Mann mit steifem Hut und die hundertprozentige Frau. Anton Räderscheidts Männer- und Paarbilder der zwanziger Jahre*, Typoskript, Lizentiatsarbeit, Universität Zürich 1990; Günter Herzog: *Anton Räderscheidt*, Köln 1991; Ulrich Gerster: *«... und die hundertprozentige Frau»*, *Anton Räderscheidt 1925–1930*, in: *Kritische Berichte*, 20. Jg., H. 4, 1992, S. 42–63; *Anton Räderscheidt*, Ausst.-Kat., hg. von Werner Schäfke und Michael Euler-Schmidt, Josef-Haubrich-Kunsthalle, Köln 1993.

6 Bice Curiger: *Irreconcilable in Space. How Some of Katharina Fritsch's Work Gets Under Your Skin*, in: *Katharina Fritsch*, Ausst.-Kat., hg. von Iwona Blazwick, Tate Modern, London/Ständehaus, Düsseldorf, London 2002, S. 79. Die Autorin bezieht sich dabei auf Siegfried Kracauer: *Das Ornament der Masse* (1927), in: ders.: *Das Ornament der Masse. Essays*, Frankfurt a.M. 1977, S. 50–63.

7 Es sei hier noch einmal auf eine Arbeit von Katharina Fritsch verwiesen; die Plastik «Warengestell mit Gehirnen» von 1989 zeigt vergleichbar exponierte menschliche Organe.

8 Rochus Lussi: «Fliegende in Schöpfen», 2005, Video (1'11''). Der kleine Film kann eingesehen werden unter www.rochuslussi.ch.