

LUCA VIGLIALORO

Zu einer medialen Lichtästhetik.

Kunstphilosophische Notate zur frühen Malerei Adolf Luthers

In der Gegenwartskunst ist Adolf Luther v.a. wegen seiner Hohlspiegelarbeiten bekannt. Seine künstlerischen Forschungen zum Licht als ästhetisches Phänomen, das sich transoptisch¹ (d.h. jenseits subjektiver Wahrnehmung, aber immer noch empirisch) darbietet, münden bekannterweise ab Mitte der Sechziger in vielfältig gestaltete, reflexiv sehr dichte Hohlspiegelästhetiken, an denen er unermüdlich durch installative Objekte bis zu seinem Tod 1990 arbeiten wird. „Ich werde einen Stil erfinden, der es mir ermöglicht, die jenseits der optischen Realität liegenden Wahrheiten darzustellen“ (Abbildung 1): so heißt es in einem vermutlich 1953 verfassten Statement, das als unwiderlegbare Absichtserklärung von Luthers späteren künstlerischen Erkundungen zu gelten scheint. Luther entdeckt aber seinen künstlerischen Weg schon in Alderney um 1941, als er als Soldat an die Westfront geschickt wurde, über ein weiteres künstlerisches Medium, das durch die Spiegelästhetiken ersetzt wird: die Malerei. Es wäre falsch zu behaupten, dass Luther zunächst Maler und dann Installations- bzw., um eine genauere Definition in seinem Sinne zu verwenden, Integrationskünstler gewesen sei. Der genaue Ort der Malerei in seinem künstlerischen Parcours verdient aber noch eine Überlegung gerade vor der Folie von Luthers künstlerischer Reflexion auf das Licht. Die folgende Untersuchung vertritt die These, dass Luther in der Malerei nicht lediglich eine Vorstufe seines späteren Spiegelwerks entwickelt. Vielmehr wird hier erstmals jene produktionsästhetische Lichtkonzeption erprobt, die später in den Integrationen ihre konsequente Ausformung findet.

Wie arbeitet aber Luther auf dem Feld der Malerei? Nach einer Phase, in der er sich hauptsächlich der impressionistisch angehauchten Landschaftsdarstellung widmet (wie die Uerdinger Kirmes von 1946 dokumentiert, Abbildung 2), erscheint er progressiv mit unterschiedlichen Stilrichtungen zu experimentieren. Vor allem mit dem analytischen Kubismus setzt er sich auseinander, nachdem er mit Picassos Malerei (um 1948²) in Berührung kommt. Der Grund dieser Auseinandersetzung ist die Überwindung des Figurativen, das in Luthers Auffassung Lichtverhältnisse inszenieren, aber im Wirklichkeitsgefüge nicht in Gang setzen kann. Luther verbindet das künstlerische Bedürfnis nach dem Abbau der Schranken des Figurativen mit einer neuen Definition des Raums der Malerei und der Unterbrechung heteronomer Zweckbestimmung der Darstellung. Das Bild *Der Staatsanwalt* von 1950 (Abbildung 3), das motivisch auf Luthers frühere Berufsausübung Bezug zu nehmen scheint (er war nach einer Promotion in Jura an der Universität Bonn zwischen 1955 und 1957 Richter am Verwaltungsgericht in Minden und Düsseldorf), zeigt genau Luthers Versuch, die (angeblich) wirklichkeitsgetreue Erzählstrategie figurativer

¹ Vgl. dazu Klaus Honnef: *Adolf Luther und die Wirklichkeit*. In: *Adolf Luther. Die Wirklichkeit wahrscheinlicher machen. Werke 1942-1962*. Düsseldorf: Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, 1981, S. 11–16.

² Magdalena Broska: *Adolf Luther. Einflüsse und künstlerische Suche*. In: dies., Silke von Berswordt-Wallrabe, Markus Heinzelmann (Hg.): *Adolf Luther. Licht/Light. Werk und Sammlung*. München: Hirmer, 2022, S. 27.

Malereiformate zu unterminieren: Die Figur des Staatsanwaltes besteht vornehmlich aus geometrischen Modulen, die sich sowohl der Perspektive als auch dem physiognomisch geprägten Menschenbild entziehen. Es handelt sich um eine, wenn auch entstellte und dekonstruierte, Figur, die Licht nicht per se, sondern als ‚Bezüge auf‘³ eine zwischen künstlerischem *Sujet* und der Innerlichkeit schwebende Darstellung verkörpert. Der Kubismus muss deshalb für Luther auch überwunden werden. Entscheidend ist dabei weniger die Ablösung einer Stilrichtung durch eine andere als die sukzessive Transformation des Bildes vom Darstellungsmedium zum Medium ästhetischer Wirklichkeit.

Die erprobende Haltung seiner Malerei, die sich ungefähr bis Ende der 50er Jahre erstrecken wird, setzt sich somit sehr stark mit dem Impressionismus und dem Kubismus, auch mit unterschiedlichen Ausprägungen des Informels auseinander – letzteres steht im Zentrum der vorliegenden Untersuchung. Hier geht es nicht darum, eine akribische, werkorientierte Rekonstruktion dieses Übergangs zu liefern.⁴ Vielmehr soll unterstrichen werden, dass Luther durch den Ausweg aus der Darstellung über das Medium der Reduktion figurativer Elemente eine gestisch-informelle Experimentierphase erlebt, die eine noch zu erforschende Scharnierstelle zur vielfältig gestalteten Hohlspiegelästhetik bildet. Die Schwelle, welche die endgültige Trennung von der Malerei (als sanktionierter Gattung) markiert, wird im Folgenden ausgelotet.

Das Ziel dieser informellen Malexperimente ist, wie vorab mit Bezug auf die spätere Ästhetik erwähnt, auch die Ins-Werk-Setzung einer empirisch erscheinenden, wenn auch nicht auf das Sichtbare sich reduzierende Wirklichkeit, die im Medium Licht ihre Ausprägung erfährt. Im Folgenden soll diese Konzeption als mediale Lichtästhetik Adolf Luthers bezeichnet werden. Der rote Faden zwischen dem frühen figurativen und dem informellen Luther bis zu der Hohlspiegelästhetik ist also die Suche nach der Eigenschaft eines Mediums, das ohne Einsatz künstlicher Quellen energetische Lichtverhältnisse wahrnehmbar macht. Mit anderen Worten geht es um die autopoetische Fähigkeit des Mediums, eine ästhetische (da die Sinnlichkeit intensivierende) Wahrnehmung in Produzent*innen und Rezipient*innen zu ermöglichen, ohne dabei die Wirkung als Darstellung sichtbar oder von dieser abhängig zu machen.

Wie kann aber die Malerei von sich aus das Licht einfangen und in Erscheinung treten lassen, ohne auf Darstellung oder auf die Artikulation chromatischer Verhältnisse, welche die Lichthaftigkeit zum Teil nur vortäuschen können, zu rekurren? Die erste künstlerische Antwort Luthers auf diese Frage scheint u.a. durch die sogenannten *Mondbilder* (z.B. Abbildung 4) zu erfolgen. Diese Bilder sind informeller Art und bestehen zunächst aus schnellen, zum Teil impulsiven Malgesten auf einer grundierten Leinwand. Interessant ist dabei, dass sie ähnlich wie andere Bildserien dieser Zeit (wie etwa den *Linearen Strukturen*, Abbildung 5 und 6) Balken unterschiedlicher Farben, vor allem aber in Schwarz, enthalten, die das Tempo des Bildraums einerseits beschleunigen, andererseits einem abstraktiven Prozess der Formfindung aussetzen. Diesbezüglich lassen sich lediglich hinsichtlich der informellen Bildelemente Anmutungen an Hans Hartungs Ästhetik⁵ herauslesen, den Luther u.a. auf der documenta I (1955) und II (1959) möglicherweise gesehen hat. Gerade infolge des Schwankens zwischen Informellem und Abstraktion, das der Rezipient*in eine Lesbarkeit zu suggerieren scheint, scheinen aber Luthers Experimente noch eine Beziehung zum Figurativen zu unterhalten, die nicht zuletzt durch die möglichen Figurationen des Mondes festgestellt werden kann.⁶

³ Bei Danto können Darstellungsästhetiken auch als Auslöser des *aboutness* fungieren, vgl. Arthur C. Danto: *Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991, S. 252–315.

⁴ Magdalena Broska: *Adolf Luther – Sein Werk von 1942 bis 1961*. Bochum: Universitätsverlag Dr. N. Brockmeyer, 1991, S. 15–49.

⁵ Hans Hartung: <https://www.guggenheim.org/artwork/1618> (letzter Zugriff: 30.06.2026). Vgl. Dazu Broska: *Adolf Luther – Sein Werk*, S. 41f.

⁶ Die Bedeutung des Themas ‚Mond‘ im Werk Adolf Luthers überschreitet den Rahmen dieser Abhandlung, gehört aber zu einem zu erkundenden Forschungszweig.

Der Weg der Reduktion bedeutet auf dem Feld der informellen Malerei für Luther, dass das Medium instande ist, sich selbst nicht zu entfremden und somit nicht mehr auf einen anderen, virtuellen Sehraum zu verweisen. Wie an anderer Stelle in einem erweiterten kunst- und medien-geschichtlichen Kontext gezeigt,⁷ bedeutet der Ausweg aus einer Verweisstruktur die Überwindung einer mediennegativen Auffassung malerischer Gesten, hier verstanden als Akte des Malens und deren sichtbare Modellierung. Wenn malerische Gesten nicht länger Medien sind, die „im Erscheinen [...] verschwinden“⁸, sondern Gestaltungen, die ihre Materialität und dynamische Formgebung versinnlichen, dann kann die Malerei viel näher an die Plastik oder an installative Objektformungen rücken. Die Geste kann dabei seine „flatness“⁹ oder eine pastose, die Leinwand auskragende Faktur¹⁰ zeigen.

Luthers Arbeiten zwischen 1958 und 1959, v.a. die Serie der sogenannten Materiebilder, scheinen gerade eine solche Ästhetik der Geste zu vertreten, bei der sich das Material als Medium selbst kundtut. Man muss allerdings präzisieren, dass das Material bei Luther in diesen Jahren ein Lichtträger ist, der Bewegung und Sichtbarkeit in den Bildraum transportiert. Anders als andere gestisch-informelle Formen der Malerei – wie etwa Hartung – gibt es in den gestischen Materiebildern Luthers keine deutliche Spur einer dynamischen Körperlichkeit. Dies hängt damit zusammen, dass die Malgeste als Spur sowohl auf eine außerhalb des Bildraums sich befindende Szene des Sinns (d.h. auf die Arbeit im Atelier oder auf die somatischen Bewegungen der KünstlerInnen) verweist, als auch auf die Figur einer tätigen Künstler*in, die sich als alleinstehende Akteur*in ästhetischer Kommunikation in das Bild hineinprägt, was Luthers grundlegender Abkehr von jeder Genieästhetik im Wege steht. In diesem roten *Materiebild* von 1958 (Abbildung 7), das sich als implizite Auseinandersetzung mit ZEROs Bewegung und v.a. mit ihrem Credo nach Hegel, dem zufolge „Rot [...] die konkrete Farbe schlechthin“¹¹ sei, wird diese gestische Malerei bewegt, obgleich jede Geste des Auftragens der Masse starr eingepreßt und wie ‚eingefroren‘ erscheint. Die Bewegung entsteht hauptsächlich durch das Zusammenspiel von Licht und Schatten, das sich in den reliefartigen, farbigen Erhebungen und Vertiefungen der pastosen Materie entfaltet. Die rote Farbe fungiert als Medium zur Schärfung der Wahrnehmung und als visueller Anziehungspunkt, der die Aufmerksamkeit auf die Dualität von Licht und Materie lenkt. Die Materie verliert damit ihren Status als bloßer Bildträger und wird selbst zu einer produktiven Bedingung der Erscheinung des Lichts.¹²

Damit kommen wir zu einem zentralen Punkt von Luthers Lichtästhetik in seinen malerischen Experimenten. Die Materiebilder markieren nämlich nicht den Übergang von der Darstellung zur Materialität des Malaktes: Die Materie macht sich zur Vorlage eines dynamischen Zusammenspiels mit dem Licht, bei dem aber das Licht den Endpunkt dieses Prozesses bildet. Bedeutet dies, dass die Materie auf der Folie einer negativen Mediumauffassung, und zwar als das Medium eines erneuten ‚Bezugs auf‘ und als Brücke zum Licht zu betrachten ist? Zwischen Materie und Licht besteht idealiter ein oppositives Verhältnis gegenseitigen Ausschlusses, das sich allerdings in Luthers Werk in eine sehr produktive Bildästhetik konvertiert. Das Licht ersetzt nicht

⁷ Luca Viglialoro: *Die Geste der Kunst. Paradigmen einer Ästhetik*. Bielefeld: transcript, 2021, v.a. S. 43–70.

⁸ Dieter Mersch: *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002, S. 56.

⁹ Vgl. u.a. Clement Greenberg: *Modernistische Malerei* (1960). In: ders.: *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*, hg. v. Karlheinz Lüdeking. Aus dem Amerikanischen von Christoph Hollender, Amsterdam / Dresden: philo, 1997, S. 265–278; ders.: *Homemade Esthetics. Observations on Art and Taste*. Oxford: Oxford University Press, 1999.

¹⁰ Vgl. dazu Michael Lüthy: *Vom Raum in der Fläche des Modernismus*. In: Anke Hennig, Brigitte Obermayr, Georg Witte (Hg.): *Faktur und Fraktur. Gestörte ästhetische Präsenz in Avantgarde und Spätavantgarde*. Wien/München: Biblion Media, 2006, S. 149–178.

¹¹ Dirk Pörschmann, Mattijs Visser (Hg.): *ZERO 4 3 2 1*. Düsseldorf: Richter-Frey, 2012, S. 1; Georg W. F. Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik III*. In: Ders.: *Werke in 20 Bänden*. Bd. 15. Herausgegeben von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1970, S. 216.

¹² Zur Dialektik Licht-Materie vgl. Heiner Stachelhaus: *Luther*. Stuttgart: Gerd Hatje, 1979, S. 24–27.

die Materie; vielmehr entfaltet es sich in ihr und tritt mit ihr in eine energetische Wechselwirkung. Materie und Licht sind zwei unterschiedliche Erscheinungsformen der physikalischen Wirklichkeit, die zwar eng miteinander interagieren, jedoch nicht in einem einfachen Verhältnis von Grundlage und Ableitung stehen. Gerade diese Konstellation lässt sich an einem schwarzen *Materiebild* (Abbildung 8) ablesen, das Teil einer Serie schwarzer, objekthafter gestischer Bilder ist. Gestisch ist dieses Bild insofern, als der Malakt eine Dynamik im Produktions- und Rezeptionsprozess hervorbringt, die fortwährend neue Relationen entstehen lässt. Diese unablässige Relationsbildung zeigt sich in der Paradoxie einer schwarzen, pastosen Materie, die das Licht einzufangen und nahezu zu absorbieren scheint. Bei genauerem Hinsehen erweist sich die Materie jedoch als das Kontrastmedium, das das Sichtbarwerden des Lichts überhaupt erst ermöglicht: Gerade in ihrer opaken Masse tritt das Licht erneut hervor. Im Unterschied zum roten Materiebild verwendet dieses Bild ausschließlich schwarze Farbtöne, sodass jede möglicherweise noch von einer Darstellung ausgehende Lenkung der Aufmerksamkeit ausgeschlossen wird. Der Künstler tritt als anonyme Instanz hinter den künstlerischen Prozess zurück und begleitet lediglich dessen Vollzug.

Mit den schwarzen Materiebildern ist der duale Weg zum endgültigen Sichtbarwerden des Lichts geebnet. Zwar entstehen in der Folge weitere Werkgruppen, wie etwa die Entmaterialisierungen (z.B. Abbildung 9), doch kommt der Materie zunehmend die Funktion zu, die energetischen Prozesse des Lichts überhaupt erst zu ermöglichen. Der Vorrang des Lichts gegenüber der Materie bleibt dabei einer ambivalenten, bewusst offengehaltenen und gerade deshalb außerordentlich spannungsreichen Wechselwirkung ausgesetzt. Das Licht gelangt nur im produktiven Wechselspiel mit der Materie zur Erscheinung. Dadurch verliert die Materie ihren bloß instrumentellen Charakter und wird selbst zur Bedingung ästhetischer Erfahrung.

Gerade diese Offenheit macht einen Wechsel des Mediums notwendig. Nicht das ästhetische Ziel verändert sich, sondern die materiellen Bedingungen seiner Hervorbringung. Die Malerei erweist sich – selbst wenn sie als gestische Dynamik verstanden wird – als zu sehr an die Materialität gebunden. Zunehmend notwendig wird daher die Suche nach einem diaphanen Medium¹³, das im Sinne einer leichten und zugleich nahezu unkörperlichen Erscheinungsweise die Prozesse der Wahrnehmung ähnlich wie das Licht katalysiert. Das Licht soll im künstlerischen Feld einen Gattungsverwandten finden, der die potenzielle Starrheit und Unbeweglichkeit der Materie hinter sich lässt. Diese Funktion übernimmt das Medium Spiegel (Abbildung 10). Der Spiegel ersetzt die Malerei daher nicht, sondern radikalisiert ihre produktionsästhetische Fragestellung. Die Hohlspiegelobjekte – und im kleineren Format ihre Vorläufer, die Lichtschleusen – erscheinen zwar zunächst als Instrumente, stellen jedoch zugleich die dem Objekt inhärente Logik des Umzu infrage.¹⁴ Luther verstand daher seine Arbeiten unter anderem als Integrationen architektonischer Elemente, ohne sie jedoch als Kunst am Bau zu begreifen. Vielmehr sollten sie dem produktionsästhetischen Prinzip der Lichterzeugung folgen. Diesem Anspruch entspricht ihre serielle Ästhetik, die sich sowohl in der inneren Struktur der Spiegelanordnung innerhalb der einzelnen Objekte als auch in der vielfachen Reproduktion ihrer Exemplare manifestiert. Jedes Objekt stellt – obwohl es auf den ersten Blick kaum von seinen Serienexemplaren zu unterscheiden ist – eine singuläre Beziehung zum Raum her und erzeugt dadurch jeweils neue Lichtverhältnisse. Darin gründet eine weitreichende Produktionsästhetik, die ihre eigentliche Begründung in der Kontingenz des Ausstellens findet. Zugleich öffnen sich diese Werke für plurale Rezeptionsweisen, die ihren Sinn fortwährend erweitern. Die frühe Malerei Adolf Luthers erscheint damit nicht

¹³ Zu diesem Begriff in einem erweiterten medienphilosophischen Kontext vgl. Emmanuel Alloa: *Das durchscheinende Bild. Konturen einer medialen Phänomenologie*. Zürich: Diaphanes, 2011.

¹⁴ Die hier ausgeführte Dialektik zwischen Objekt und Instrument bei Luther habe ich durch eine Auseinandersetzung mit Max Imdahl: *Bemerkungen über Luthers Hohlspiegelobjekte*. In: ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. 1 (Zur Kunst der Moderne). Herausgegeben von Angeli Jahnsen-Vukićević. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1996, 282–285.

als bloße Vorgeschichte seines Spiegelwerks, sondern als jener experimentelle Ort, an dem die ästhetischen Voraussetzungen seiner späteren Lichtkunst erstmals systematisch entwickelt werden – als Ort der Erschließung des Lichts.

Literaturverzeichnis

Alloa, Emmanuel: *Das durchscheinende Bild. Konturen einer medialen Phänomenologie*. Zürich: Diaphanes, 2011.

Broska, Magdalena: Adolf Luther. Einflüsse und künstlerische Suche. In: dies., Silke von Berswordt-Wallrabe, Markus Heinzelmann (Hg.): *Adolf Luther. Licht/Light. Werk und Sammlung*. München: Hirmer, 2022.

Broska, Magdalena: *Adolf Luther – Sein Werk von 1942 bis 1961*. Bochum: Universitätsverlag Dr. N. Brockmeyer, 1991.

Danto, Arthur C: *Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991.

Greenberg, Clement: Modernistische Malerei (1960). In: ders.: *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*, hg. v. Karlheinz Lüdeking. Aus dem Amerikanischen von Christoph Hollender, Amsterdam / Dresden: philo, 1997; ders.: *Homemade Esthetics. Observations on Art and Taste*. Oxford: Oxford University Press, 1999.

Hegel, Georg W. F.: *Vorlesungen über die Ästhetik III*. In: ders.: Werke in 20 Bänden. Bd. 15. Herausgegeben von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1970.

Honnef, Klaus: Adolf Luther und die Wirklichkeit. In: *Adolf Luther. Die Wirklichkeit wahr-scheinlicher machen*. Werke 1942–1962. Düsseldorf: Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, 1981.

Imdahl, Max: Bemerkungen über Luthers Hohlspiegelobjekte. In: ders.: *Gesammelte Schriften. Bd. 1 (Zur Kunst der Moderne)*. Herausgegeben von Angeli Jahnsen-Vukićević. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1996.

Lüthy, Michael: Vom Raum in der Fläche des Modernismus. In: Anke Hennig, Brigitte Obermayr, Georg Witte (Hg.): *Faktur und Fraktur. Gestörte ästhetische Präsenz in Avantgarde und Spätavantgarde*. Wien/München: Biblion Media, 2006.

Mersch, Dieter: *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002.

Pörschmann, Dirk; Mattijs Visser (Hg): *ZERO 4 3 2 1*. Düsseldorf: Richter-Frey, 2012.

Stachelhaus, Heiner: *Luther*. Stuttgart: Gerd Hatje, 1979.

Viglialoro, Luca: *Die Geste der Kunst. Paradigmen einer Ästhetik*. Bielefeld: transcript, 2021.

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Adolf Luther: „Ich werde einen Stil erfinden, der es mir ermöglicht, die jenseits der optischen Realität liegenden Wahrheiten darzustellen“, Fotopapier auf Pappe, Holzrahmen, schwarz lackiert, 6 x 42 x 2 cm (Adolf Luther Stiftung)

Abbildung 2: Adolf Luther: *Uerdinger Kirmes*, 1946, 52 x 45 cm, Öl auf Leinwand (Adolf Luther Stiftung)

Abbildung 3: *Der Staatsanwalt*, 1950, 100 x 79,5 cm Öl auf Leinwand (Adolf Luther Stiftung)

Abbildung 4: Adolf Luther: *Mondbild*, 1957, 75 x 100 cm, Öl auf Leinwand (Adolf Luther Stiftung)

Abbildung 5: Adolf Luther: *Lineare Struktur*, 1954, 51 x 64 cm, Öl auf Leinwand (Adolf Luther Stiftung)

Abbildung 6: Adolf Luther: *Lineare Struktur*, 1958, Öl auf Leinwand, 40 x 50 cm (Adolf Luther Stiftung)

Abbildung 7: Adolf Luther: *Materiebild*, 1959, 75 x 124,5 x 5 cm, pastose Farbmasse, schwarz-rot (Mischtechnik aus Kreide, Öl, Pigment) auf Hartfaser (Adolf Luther Stiftung)

Abbildung 8: Adolf Luther: *Materiebild (Licht und Materie)*, 1959, 103 x 112 cm Kreide, Öl, Pigment auf Hartfaser (Adolf Luther Stiftung)

Abbildung 9: Adolf Luther: *Entmaterialisierung (Lockenwicklerobjekt)*, 42 x 53 x 3 cm, Metall-Lockenwickler, Kreide/Öl/Pigment, Hartfaser (Adolf Luther Stiftung)

Abbildung 10: Adolf Luther: *Hohlspiegelobjekt*, 1978, 109 x 109 x 9 cm, Hohlspiegel, konkav, konvex, quadratisch, Plexiglas, Holz (Adolf Luther Stiftung)

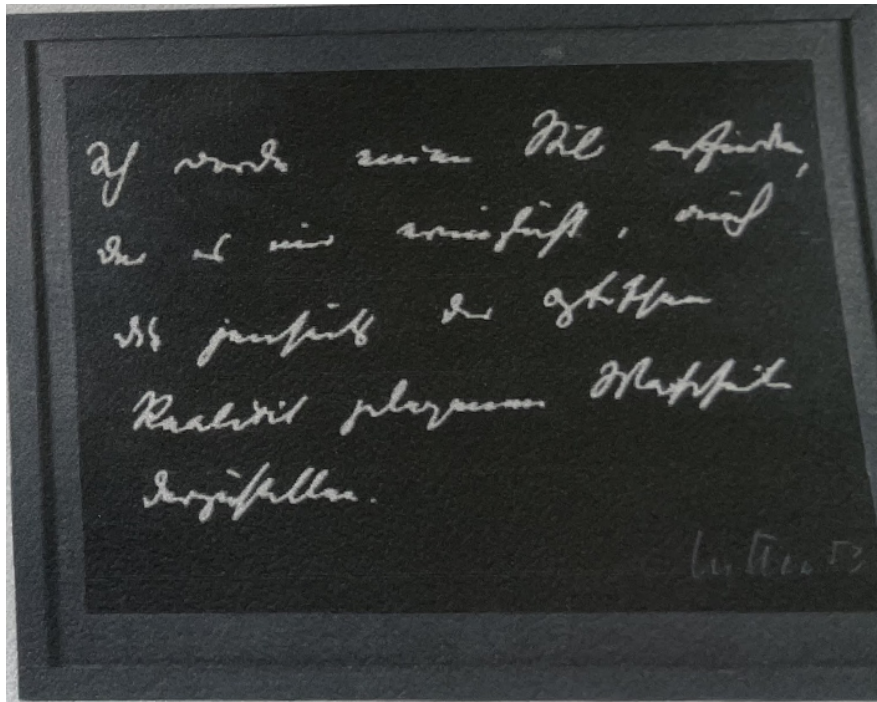


Abbildung 1: Adolf Luther: „Ich werde einen Stil erfinden, der es mir ermöglicht, die jenseits der optischen Realität liegenden Wahrheiten darzustellen“, Fotopapier auf Pappe, Holzrahmen, schwarz lackiert, 6 x 42 x 2 cm (Adolf Luther Stiftung)

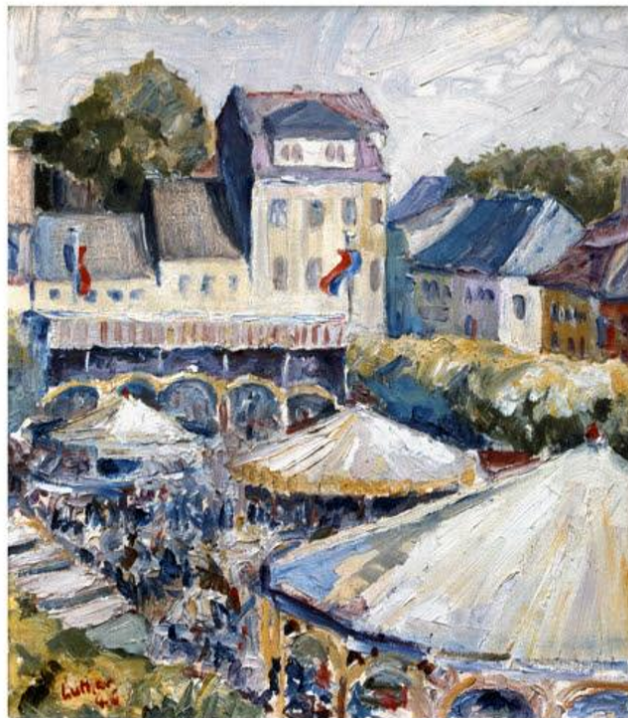


Abbildung 2: Adolf Luther: *Uerdinger Kirmes*, 1946, 52 x 45 cm, Öl auf Leinwand (Adolf Luther Stiftung)



Abbildung 3: *Der Staatsanwalt*, 1950, 100 x 79,5 cm Öl auf Leinwand (Adolf Luther Stiftung)



Abbildung 4: Adolf Luther: *Mondbild*, 1957, 75 x 100 cm, Öl auf Leinwand (Adolf Luther Stiftung)



Abbildung 5: Adolf Luther: *Lineare Struktur*, 1954, 51 x 64 cm, Öl auf Leinwand (Adolf Luther Stiftung)



Abbildung 6: Adolf Luther: *Lineare Struktur*, 1958, Öl auf Leinwand, 40 x 50 cm (Adolf Luther Stiftung)



Abbildung 7: Adolf Luther: *Materiebild*, 1959, 75 x 124,5 x 5 cm, pastose Farbmasse, schwarz-rot (Mischtechnik aus Kreide, Öl, Pigment) auf Hartfaser (Adolf Luther Stiftung)



Abbildung 8: Adolf Luther: *Materiebild (Licht und Materie)*, 1959, 103 x 112 cm Kreide, Öl, Pigment auf Hartfaser (Adolf Luther Stiftung)

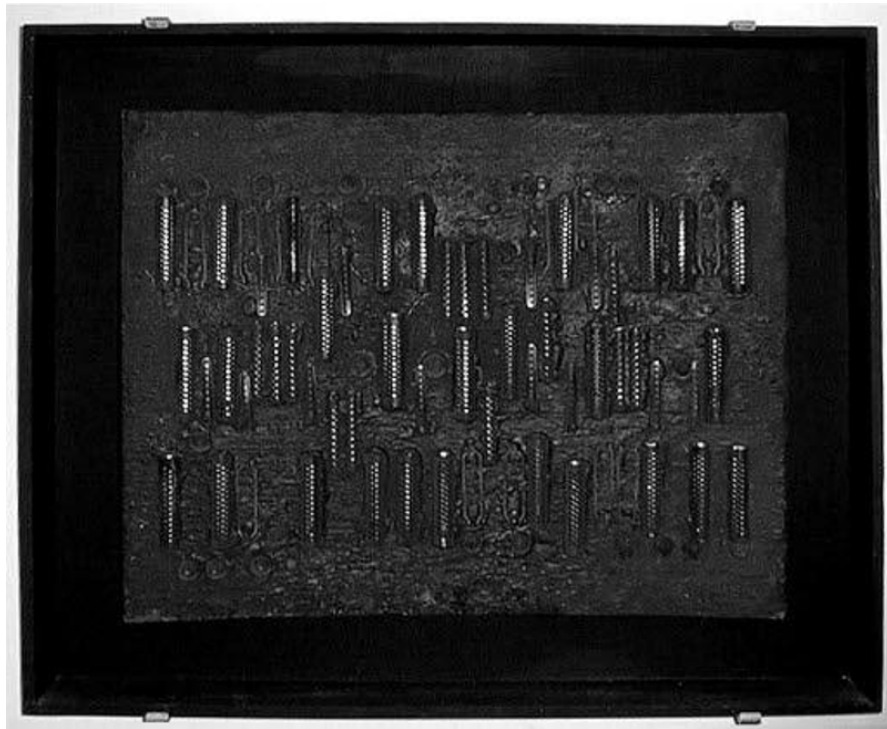


Abbildung 9: Adolf Luther: *Entmaterialisierung (Lockenwicklerobjekt)*, 42 x 53 x 3 cm, Metall-Lockenwickler, Kreide/Öl/Pigment, Hartfaser (Adolf Luther Stiftung)

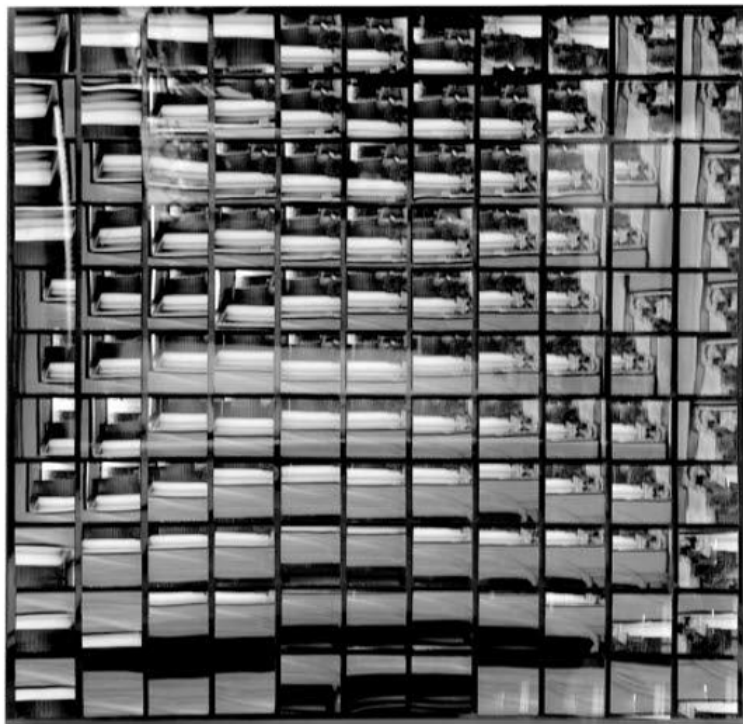


Abbildung 10: Adolf Luther: *Hohlspiegelobjekt*, 1978, 109 x 109 x 9 cm, Hohlspiegel, konkav, konvex, quadratisch, Plexiglas, Holz (Adolf Luther Stiftung)