

Bert Theis: Stationen einer Künstlerlaufbahn

Begonnen hat es zunächst einmal 1952 in Luxemburg, hier wurde Bert Theis geboren und hier lebte er vierzig Jahre. Danach folgte der Ortswechsel von Luxemburg nach Mailand und zeitgleich damit erste Ausstellungsprojekte. Etwa 1994 im Musée national d'histoire et d'art, dort nahm Theis an der Gemeinschaftsausstellung *Rendez-vous provoqué* teil. Wim Beeren, ehemaliger Direktor des Stedelijk Museum in Amsterdam und Kommissar der Ausstellung, setzte drei Arbeiten von Theis *Trois Messages Limpides* ins Programm. Sichtbar bereits zum damaligen Zeitpunkt erste Facetten, die bis heute sein Schaffen prägen, wie der Hang zur Philosophie. Für *Rendez-vous provoqué* wählte er ein Wittgensteinzitat – „Was verborgen ist, interessiert uns nicht“ –, das der Künstler in mehrfach irritierender Form bearbeitete und in Braille-Schrift auf einem Lichtkasten erscheint, lesbar weder für den Sehenden, noch für den Blinden. 1995 dann an der Seite des Kommissars Enrico Lunghi das internationale Sprungbrett, die Biennale in Venedig: *Potemkin Lock*, ein puristisch, minimalistisch weiß¹ getünchter Bretterzaun mit der Ausschrift *Lussemburgo* inmitten der solide gebauten niederländischen und belgischen Länderpavillons. Der Beitrag verblüffte gar manchen, ja verärgerte sogar, faszinierte aber zugleich und die Presse frohlockte: „Solche Verwandlungen verweisen insgesamt auf einen neuen Wettbewerbsgeist in den Giardini: Man zeigt wieder – Pavillons. Da regt sich wie gerufen doch auch prompt der Widerspruchsgeist. Mit einem potemkinschen Lattenzaun als Pavillon für ‚Luxemburg‘ fuhr der Künstler Bert Theis in die eitle Parade.“² Das Wahre wird als falsch entlarvt oder entsprechend der Hegel'schen Dialektik ist „das Falsche ein Moment des Wahren“: Das *Potemkin Lock* zwischen den Nachbarschaftsgebäuden wird „wahrer als das Wahre, weil es den authentischen Sinn des Scheins als solchen entlarvt, ein Schein, auf dem sich im Grunde der eigentliche Sinn der Kunst in der zeitgenössischen Welt reduziert.“³

1997 folgt die erste Zusammenarbeit mit der Galeristin Erna Hécey. Für deren Stand auf der Fiac in Paris entwarf er *Broadway Fly*. Hoch oben auf der begehbaren Skulptur mit Aussichtsplattform kann das quirlige Messetreiben beobachtet werden und vielleicht sinnierte manch ein Nutzer, abgehoben vom Treiben hinter dem Fernglas, über den Messebetrieb, den Kunstmarkt und natürlich – wie es der Künstler intendierte – über die Kunst als solche. „Theis' Kunst geht nicht im Leben auf, wie es die Situationisten in den 1960er Jahren gefordert hatten, vielmehr sucht sie die Spannung zwischen Autonomie und Serviceangebot.“⁴ Die nächsten Ausstellungsetappen veranschaulichen, dass die Verflechtung der Elemente Konzept, Philosophie, öffentlicher Raum und Architektur eine zunehmende Intensivierung in Theis Arbeitsweise erfahren. 1997 dann die *Philosophische Plattform* für die *Skulptur. Projekte* Münster an der Seite von u.a. Olafur Eliasson, Tobias Rehberger oder Roman Signer. In der Textversion zum Arbeitskonzept heißt es: „Die philosophische Plattform soll tagsüber im Innern dumpf rumoren und nach Einbruch der Dunkelheit eine Dunstwolke ausscheiden.“ So präsentierte sich die weiße Plattform, eingelagert ins Grün des Schlossparks. Neben den ästhetischen Eigenwert trat der funktionale Aspekt, wenn Passanten sich zur Kontemplation, zum Tanz, zur Diskussion oder zur Meditation der Plattform bedienten. Matisse formulierte einst gegenüber seinem Freund André Robert, dass man zum Nichtstun wirklichen Mut haben müsse und vielleicht braucht es das in unserer schnelllebigen Zeit mehr denn je. Bert Theis: „In der neoliberalen Stressgesellschaft ist Faulenzen bis auf weiteres keine einfache Angelegenheit. Es ist vielmehr eine Aufgabe, die nur mit Anstrengungen zu bewältigen ist.“⁵ In Volterra liefert Theis 1998 ein weiteres Mal die notwendigen „Liegebänke“ für *Le dita della mano*: „Bert Theis constructs islets of white wood in the archiological park of Fiumi di Volterra, each one

Ina Helweg-
Nottrot

Bereits die frühen Arbeiten von Theis [...] lassen erkennen, dass das von den Alt-vorderen, den Konzeptkünstlern, statuierte Dogma „Kunst darf nicht nützlich sein“ aus den Angeln gehoben wird.

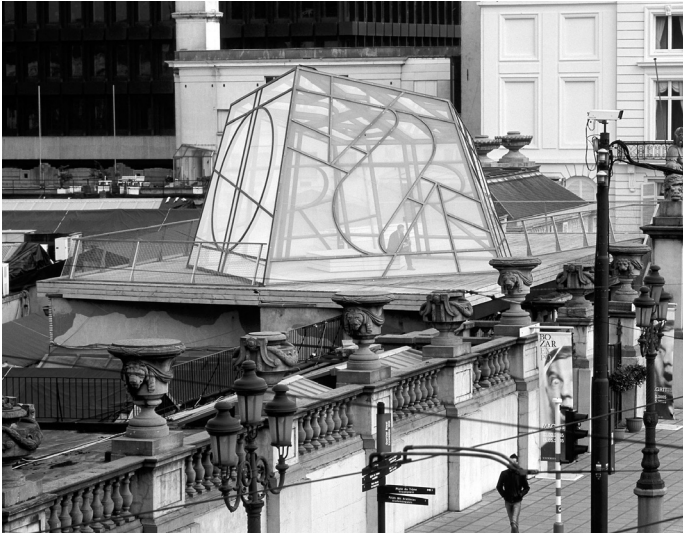


Foto links:
European Pentagon, safe
& sorry Pavillion Bozar,
Brüssel 2005 © Philippe de
Gobert

Foto rechts:
OUT, Office for Urban
Transformation, 2002-2005
© Mariette Schiltz
(Site OUT: <http://perso.wanadoo.fr/renaud.codron/>)



refreshed by the shade of a palm as a springboard for rest, diversion and play, which live daily in the interaction with the normal visitors to the park. On the historical plane, the distended position those who use them tend to assume reminds us, moreover, of the figures of the Etruscan sarcophagi, so typical of Volterra's past.“ Ebenfalls 1998 die Teilnahme an der Manifesta2 und die Liegestühle für *Le domaine de Marcel et Joseph*, eine Auftragsarbeit für das Aquarium im Casino Luxembourg – Forum d'art contemporain.

Der Künstler als Grenzgänger

Bereits die frühen Arbeiten von Theis, das belegt der vorangegangene kurze Rückblick, lassen erkennen, dass das von den Altvorderen, den Konzeptkünstlern, statuierte Dogma „Kunst darf nicht nützlich sein“ aus den Angeln gehoben wird. Zum anderen lassen sich Elemente unterschiedlichster Disziplinen wie Architektur oder Philosophie in den Arbeiten finden. Heute reden wir von *crossover*, wenn die traditionellen Grenzen von Gattungen, Medien und Stilen weichen, wenn etwa Malerei und Skulptur mit Klangcollagen, Video oder Photographie mit Performance vermischt werden. Derartigen Phänomenen kann man bereits aufspüren als Einsteins Relativitätstheorie die damalige Kunstavantgarde inspirierte und sind heute zu beobachten, dass wenn Nanotechnologen, Genforscher oder Neurobiologen betonen, ihre utopischen Ansinnen durch Science-Fiction, durch Film oder Roman Anregungen erhielt. Um das Theissche *crossover* näher zu beleuchten, vielleicht zwei Beispiele aus dem Feld der Architektur. Der wunderbare schwarzweiße Bildband *Das Wittgenstein Haus*⁶ liegt bei mir in einem Bücherstapel, der nicht ins Regal zu den Architekturbüchern wandert, weil er die eindeutige Zuordnung verweigert, denn derjenige, dessen Architektur beschrieben wird, ist von Hause gar kein Architekt. Ludwig Wittgenstein ist ein

Philosoph, der ein Haus entwirft: „Wittgensteins Architektur kann nicht direktes Abbild seines philosophischen Denkens sein. Wittgensteins Bauen entschlüsselt sich aus der Person Wittgenstein. Es ist derselbe Denker. Es ist derselbe Denker, der hier Architekturfragen zu lösen sucht. Sein Bauen ist zugleich Ausdruck seiner außergewöhnlichen künstlerisch-sinnlichen Begabung und seines Vermögens, Vorstellung in Form zu übersetzen. Der Beweis dafür ist der Bau selbst.“⁷ Oder ein weiteres Beispiel aus der jüngeren Vergangenheit: Per Kirkeby. Zu Beginn der 70er Jahre platzierte der als Maler Furore machende Künstler in Ikast auf Jütland, inmitten einer konventionellen Einfamilienhaussiedlung, an einer Wegkreuzung einen Fremdkörper in die Umgebung, ein Backsteinhaus ohne Funktion.

Architektur ist für Bert Theis ein Sektor den er für seine Arbeiten frequentiert. Von Anbeginn an ist das Spektrum breit: Er agiert als Bildhauer, als Architekt, aber gleichwohl als Wortkünstler, er arbeitet mit Video, Performance, Musik, ist Soziologe oder Stadtplaner. Ein universeller Intellektueller, der seinen Geist nicht in Kleinstdepartements aufteilen mag; weit eher jemand, der vom Zentrum aus dirigiert und Verknüpfungen unter den einzelnen Departements provoziert.

Rien à déclarer

1999 stieß der Besucher in den Räumen der Galerie Erna Hécey, inmitten großformatiger Installationen, auf eine kleine Holzmaquette, die, blickte man hinein, an der Kopfseite den Blick auf ein bleiverglastes Fenster das mit ornamentalen Buchstaben durchsetzt war, freigab. Verwunderlich der Titel: *The true artist never tells the truth.*

Wir erinnern, in den 70er Jahren waren es führende Konzeptkünstler, wie Laurence Weiner oder Joseph Kosuth, die Textarbeiten ins Visier ihrer künstlerischen Arbeit rückten. Seitdem es

diese Vorreiter gab, sei es ausgesprochen schwierig, gute und vor allem „sinnvolle Textarbeiten“ zu machen, betont Theis. Auch der Kunstsektor unterliegt, ebenso wie die Modebranche, ständigen Schwankungen und erlebt in regelmäßigen Abständen seine Revivals, wie derzeit den Rückgriff auf die 70er Jahre. Elemente werden wieder aufgenommen, aber die inhaltliche Bedeutungsebene ist heute natürlich eine zur Gänze andere. In den 70er Jahren haben Textarbeiten, so Theis, Türen für die Kunstschaffenden aufgestoßen, die bis dahin verschlossen waren. Nimmt man das heute wieder auf, dann bleibt es lediglich eine Annäherung auf der Oberflächenstruktur: Zwar klingt das Remake eines Beatles-Song ähnlich wie das Original, hat aber gewiss nicht mehr die gesellschaftliche Bedeutung wie zu seiner Entstehungszeit und gleiches trifft auf Textarbeiten im heutigen Kunstsektor zu. Aus diesem Grund hat Bert Theis sich vorgenommen, abschließend dann mit Textarbeiten aufzuwarten, wenn er wirklich eine Aussage machen kann. Denn, „jede Textarbeit – ebenso wie alle anderen Kunstwerke – muss für mich verschiedene Ebenen haben, so dass es nicht einfach konsumiert und dann vergessen werden kann. Ein gutes Kunstwerk, ganz gleich ob Bild, Installation oder Skulptur, fordert immer wieder zum überdenken auf.“ In der Vielschichtigkeit liegt die Qualität und dementsprechend berührt auch die Aussage *The true artist never tells the truth* diverse Bereiche.

Von vornherein hatte Theis das Fenster-Projekt des *The true artist...* derart angelegt, dass das Modell erst dann realisiert werden sollte, wenn ein definitiver Interessent gefunden war. Wieso das? „Dahinter stand die Idee nicht Ware für ein Lager zu produzieren, wie es normal in einer Galerie, wo der Lagerraum angefüllt ist mit Kunstwerken, die darauf warten einen Käufer zu finden, der Fall ist.“ Dem Werk lag zugrunde, dass es einer realen Situation so angepasst werden konnte, dass es mit der Architektur des Interessenten korrespondierte. Das ursprüngliche Projekt zeigte ein großes Fensterquadrat, in der realisierten Variante im Nationalmuseum wurde es einem konvexen Turmelement implantiert und bestand nunmehr aus zwei Teilen. Dazu musste der Künstler die ganze Zeichnung überarbeiten und den existierenden Bedingungen anpassen: „Deshalb wurde es zu einem Unikat, das nur an diesem spezifischen Ort einen Sinn macht.“

Wie es zur Realisierung des Fensterprojektes im Musée national d'histoire et d'art kam, dazu der Direktor des Museums Paul Reiles auf Anfrage der Autorin im Februar 2005: « L'idée de contacter Bert Theis en vue du bâtiment du "nouveau" musée m'est venue dès que j'ai vu *The true artist never tells the truth* à la Galerie Erna Hécey. L'intelligence et la beauté de l'oeuvre m'ont tout de suite séduit; par ailleurs elle correspondait

parfaitement à l'architecture de Christian Bauer et son "adaptabilité" était un atout supplémentaire.

Nous avons convenu que Bert choisirait le site qui lui paraissait le plus approprié. Je lui ai montré les plans et la maquette du bâtiment, nous avons visité le chantier mais ce n'est qu'après l'achèvement du bâtiment, qu'il a pris sa décision. Paradoxalement il ne s'est pas décidé pour le nouveau bâtiment, mais pour la fenêtre qui surplombe notre escalier Renaissance. Le résultat qui est une incontestable réussite, lui a donné raison. »⁸

Gut Ding will Weile haben

Die offizielle Einweihung von *The true artist...* 2003 im Nationalmuseum fand somit vier Jahre nach der ersten Präsentation des Modells statt. Das führt zur Frage, ob die Realisierungszeiträume für den Künstler stets längere Phasen beanspruchen? „Ein weiteres Beispiel wäre Straßburg, auch dort gab es einen langwierigen Prozeß. Für eine permanente Realisierung im öffentlichen Raum – im Gegensatz zu zeitlich begrenzten Ausstellungen wie beispielsweise 1997 in Münster oder 2003 die 5th Shenzen International Public Art Exhibition – läuft ein demokratischer Prozeß in verschiedenen Stadien ab. Als ich in Straßburg den Platz ausgesucht hatte und das Projekt in der Entwurfsphase, im Jahr 2000 fertig war, schaltete sich direkt ein städtischer Landschaftsarchitekt ein und sagte prompt das ginge so nicht. Daraufhin galt es, den Landschaftsarchitekten zu überzeugen. Nachdem dann der ganze Prozess mit einer öffentlichen Stellungnahme meinerseits vor dem Gemeinderat in Anwesenheit des Landschaftsarchitekten gelaufen war und die Realisierungsphase beginnen sollte, waren Gemeindewahlen. Es kam zu einer politischen Neubesetzung und das Projekt wurde erst einmal auf Eis gelegt. Jetzt musste der neue Stadtbürgermeister überzeugt werden und erst nachdem das gelungen war, wurde die Baustelle eröffnet.“ Seit 2002 kann der Passant auf der Place de la République die Warburg Spirale betrachten, begehen oder besetzen, ganz nach Lust und Laune. Das Projekt für Straßburg lässt ablesen, wie kompliziert es ist, als Künstler Arbeiten für den öffentlichen Raum zu realisieren, wie langwierig sich demokratische Entscheidungen hinziehen können. In diesem Kontext dürfte Christos *The Gates* für den New Yorker Central Park mit einem Zeitraum von 1979-2005 sicherlich rekordverdächtig sein.

Kunst und Wahrheit oder was verbirgt ein Satz

„Wahr ist ein Urteil oder eine allgemeine Behauptung sofern das damit Gemeinte mit einem dinglichen oder undinglichen Sachverhalt übereinstimmt. Gegen diese auf Aristoteles zurückgehende Formel ist eingewendet worden, dass eine solche Wahrheit nicht erkannt wer-

**Bert Theis agiert
als Bildhauer,
als Architekt,
aber gleichwohl
als Wortkünstler,
er arbeitet
mit Video,
Performance,
Musik, ist
Soziologe oder
Stadtplaner.**

Ohne Titel/Ohne Biegung,
Milano 2001-2005
© Bert Theis



*den könnte, ohne dass zugleich die Übereinstimmung erkannt wird; auch diese Erkenntnis wäre aber ein Urteil und dessen Wahrheit müsste Übereinstimmung mit wieder etwas anderem bestehen und man käme so ins Unendliche.*⁹

Noch einmal zurück zu *The true artist never tells the truth*: Ein Katz- und Maus-Spiel auf philosophischem Niveau, denn zunächst einmal steht der Leser des Satzes vor einem klassischen philosophischen Paradox. Indem der Künstler statuiert, er sei ein wahrer Künstler, sage aber nie die Wahrheit, liefert er einen Satz der falsch ist und damit ein formal-logisches Problem aus dem es kein Entkommen gibt. 1993 hat Bert Theis Ansätze der Idee mit der Photographie *Du point de vue du tableau* angerissen. Enrico Lunghi, künstlerischer Direktor des Casino Luxembourg – Forum d'art contemporain, dazu: « Et si – puisque ni le réel, ni l'auteur ne sont plus ce qu'ils croient être – de l'autre côté, l'art nous observait. »¹⁰

Die philosophische oder erkenntnistheoretische Funktion ist ein Niveau dieser Textarbeit. Darüberhinaus möchte Bert Theis aber zugleich eine weitere Ebene ansprechen, die wiederum kunsthistorischer Natur ist und auf eine frühe Arbeiten von Bruce Nauman verweist. Nauman, 1941 in Fort Wayne/USA geboren, prägt seit nahezu vierzig Jahren die Kunstwelt und zählt zu den Künstlern, die sich von Anfang an der Einordnung nach spezifischen Ausdrucksmitteln, Stil oder Inhalt entzogen: „Beim Spiel folgt man einfachen Regeln. Aber Kunst ist wie Schummeln – man dreht Regeln um, man nimmt das Spiel auseinander und verändert es.“ Für eine seiner frühen Arbeiten kaufte er 1966 ein Fensterrouleau, hängte dieses ins Fenster seines Ateliers, nachdem er entlang der Ränder folgenden Text gedruckt hatte: *The True Artist Is Amazing Luminous Fountain* (Der wahre Künstler ist ein wundervoll leuchtender Quell). Daneben platzierte er 1967 eine Neonarbeit mit den spiralförmig angeordneten Worten: *The True Artist Helps The World By Revealing Mystic Truths* (Der wahre Künstler hilft der Welt durch die Enthüllung mystischer Wahrheiten). Nauman: „Es war wie ein Text. Wie wenn

man etwas laut ausspricht, um zu erfahren, ob man daran glaubt. Nachdem ich den Satz einmal geschrieben hatte, konnte ich mir über den Inhalt mehr Klarheit verschaffen: einerseits sah ich ein, dass er total töricht war, andererseits glaubte ich an die Aussage.“

Doch zurück zu *The true artist...* und die Frage an Bert Theis, ob es nicht geradezu eine ketzerische Anmaßung sei, das Postulat vom so genannten „wahren Künstler“, im Sinne von dem einzig wahren, richtigen Künstler zu erheben? „Es gibt für mich Künstler, die ‚wahr‘, im Sinne von *true* sind und es gibt solche, die es nicht sind. Es kann sogar sein, dass es Künstler gibt, die während einer Phase *true* sind und danach nicht mehr, weil sie einfach nichts mehr zu sagen haben.“

Wann ist Kunst Kunst?

Für Theis ist Kunst, provokativ formuliert, eine Art Wissenschaft. Die einzig freie Wissenschaft zudem, denn im Gegensatz zu anderen Wissenschaften kann die Kunst ihren Forschungsbereich eigenmächtig bestimmen. Als Wissenschaftler, nehmen wir beispielsweise einen Astrophysiker, weiß dieser genau welche Fragen er zu lösen hat, das wiederum ist in der Kunst nicht definiert, der Künstler kann seine Fragen frei wählen. Bert Theis: „Kunst kann einen hohen Anspruch haben und hat deshalb für mich ausschließlich dann Sinn, wenn sie auch zu Erkenntnissen führt oder Sachen ausdrücken kann, die mit anderen Mitteln nicht auszudrücken sind und darüber der Menschheit weiterhelfen, ihr etwas geben. Es gibt Kunst die Aussagen macht und somit sinnvoll ist und es gibt Kunst die dekorativ, repetitiv ist, die Sachen verarbeitet, die es bereits gibt und deshalb würde ich das Konzept vom ‚wahren‘ und vom ‚unwahren‘ Künstler verteidigen.“

No gentrification please!

Eines der gewiss langfristigen und obendrein enorm spannenden Projekte betreibt Theis in der quirligen Trendmetropole der internationalen Mode- und Möbeldesign-Elite in Mailand, genauer

im Stadtteil Isola, das auch titelgebend für das Projekt ist. Der Einsatz des Künstlers wendet sich wider soziale Homogenisierung, gegen kulturelle Verflachung und die wirtschaftliche Globalisierung durch die Monotonie globaler Marken, oder einfach ausgedrückt, gegen eine „Stadt ohne Eigenschaften“. „Unter diesem Aspekt betrachtet, ist die Geschichte der Neuzeit, zunächst nichts anderes als die Geschichte einer Raum'revolution' ins homogene Außen. Sie führt die Explikation der Erde durch, sofern ihre Bewohner nach und nach darüber belehrt werden, dass die Kategorien der direkten Nachbarschaft nicht mehr genügen, um das Zusammensein mit anderen und anderem im erweiterten Raum zu interpretieren. Sie vollstreckt die Katastrophe der Lokalontologien, indem sie die alte Poesie der Häuslichkeit auflöst. Im Gang dieser Aufklärungen werden sämtliche alteuropäischen Länder *de jure* zu Standorten auf einer Kugeloberfläche; zahlreiche Städte, Dörfer, Landschaften transformieren sich *de facto* zu Stationen eines entgrenzten Verkehrs, in denen das muntere moderne Kapital unter seiner fünffachen Metamorphose als Ware, Gels, Text, Bild, Prominenz Durchzug hält.“¹¹

Das Isola-Projekt plädiert wiederum für lokale Eigen- und Lebensart, es geht hier um den Erhalt vitaler Momente eines Stadtteils, um die Pflege von Kleinstsegmenten mit spezifischen Eigenschaften innerhalb einer komplexen urbanen Landschaft. Es ist für Theis keine „soziale Plastik“¹², sondern vielmehr eine „politische Plastik“, bei der Künstler und Mitinitiatoren von Anbeginn an ein politisches Resultat „im Interesse des Stadtviertels“ anstreben. Die erste Arbeit, die Bert Theis im Kontext des Stadtteilevents *Die Straße stellt die Stadt* auf den Kopf realisierte, entstand im Mai 2001. *Ohne Titel/Ohne Biegung* war eine ortsspezifische Intervention, das Errichten einer symbolischen Barriere, ein langer weiß gestrichener Bretterzaun (100 Meter lang und 2,50 Meter hoch). In Anlehnung an die *Skulptur. Projekte* Münster könnte der Zaun als eine Art ‚senkrechte Plattform‘ verstanden werden, als Verweis auf das menschliche Maß, das sich dem überdimensionierten Maßstab der urbanistischen Planungsabsichten, die eine Schnellstrasse durch das Quartier führen sollten und Hochhäuser im Park vorsahen, entgegenstellte. Natürlich leuchtet ein, dass eine „symbolische Barriere“ keinen Bagger stoppt, so dass parallel dazu die Aktivitäten des „Stadtteillaboratorium Cantieri Isola“, bestehend aus Künstlern, jungen Architekten, Sozialarbeitern und Umweltschützern eine besondere Bedeutung zukam. Unerlässlich war es, die Bewohner des Quartiers soweit zu emanzipieren, die Planungen für ihren Stadtteil Isola selbst aktiv mit zu betreiben. Dem „künstlichen Prozess“ der traditionellen Stadtplanung sollte laut Theis ein „natürlicher Prozess“, der auf die Erfahrung der Anwohner vertraut, entgegengesetzt werden.

Insel in der Stadtlandschaft

Im La Stecca, einer ehemaligen Fabrik, sie liegt ebenfalls im Isola, begründete Theis 2002 mit dem Office for Urban Transformation, kurz OUT, sein Engagement zur Stadtforschung, das Lösungen zum nachhaltigen Städtebau sucht. Dadurch gelang, was wohl weltweit einzigartig sein dürfte, dass diverse politische Parteien, die katholische Kirche, Geschäftsverbände, Schuldirektion, usw. einvernehmlich ein Dokument unterschrieben, das der Gemeinde übergeben wurde. Die Forderung bestand darin, zwei Parks und gleichwohl die Fabrik La Stecca, deren oberstes Stockwerk in ein Zentrum für zeitgenössische Kunst transformiert werden soll, zu erhalten. Die Einwohner des Quartiers haben verstanden, dass es nicht ausreicht, sich den Gemeindeplänen einer traditionellen Stadtplanung zu widersetzen, sondern dass es zwingend ist, umsetzbare Alternativen aufzuzeigen.

Mittlerweile ist ein interessanter Prozess entstanden und der Austausch zwischen Quartier, Stadtverwaltung und Investoren, lässt absehen, dass die „politische Plastik“ gelungen ist, da sich auch breite politische Kreise inzwischen gegen eine radikale stadtplanerische Transformation des Viertels aussprechen. Ein durchaus beachtenswerter Erfolg, der besondere Aufmerksamkeit verdient, betrachtet man die weltweit zunehmende Privatisierung des öffentlichen Raumes. Welche Aspekte erweckten das Interesse des Künstlers an der urbanistischen Thematik? „Kunst kann, verlässt sie den ihr angestammten, traditionellen Raum, politische Veränderungen herbeiführen. Natürlich kann dies nicht ein Künstler allein erreichen, aber er kann sich in einen Prozess einschalten und mit den Mitteln der Kunst als Katalysator wirken. Mich haben direkt zu Beginn die spezifischen Potentiale des Quartiers interessiert und bereits damals, vor fünfeinhalb Jahren habe ich begriffen, dass es im Isola ein Zusammentreffen verschiedener Umstände gab, die ein bestimmtes Vorgehen dort, ich betone, spezifisch dort, möglich machten.“ Das Entstehen eines Kunstzentrums in La Stecca konkretisiert sich mittlerweile, wobei betont werden muss, dass die Kunstprozesse engstens – ortsspezifisch publikumsorientiert – mit dem Quartier liiert sind. Hinzu kommt, dass da La Stecca eine Art Refugium außerhalb der gängigen Kommerzschiene bietet. Zusehends hat sich in den 90er Jahren, der „Zeit des Argwohns“, auch in der Kunstszene der Trend der Kommerzialisierung, der keinen Raum mehr für Solidarität belässt, abgezeichnet. Umso erfreulicher, dass traditionelle Galeriekünstler Projekte im La Stecca realisieren, die sie im gängigen Ausstellungskader wohl eher nicht angehen würden.

Mit dem Isola-Projekt gelang die Symbiose verschiedenster Momente: „Ein enormer Hoffnungs-schimmer inmitten wachsender Individualisie-

Bert Theis:
„Kunst kann einen hohen Anspruch haben und hat deshalb für mich ausschließlich dann Sinn, wenn sie auch zu Erkenntnissen führt oder Sachen ausdrücken kann, die mit anderen Mitteln nicht auszudrücken sind und darüber der Menschheit weiterhelfen, ihr etwas geben. [...]“



Le dita della mano, Volterra 1998 © Roman Mensing

„rungs und Vereinzelung.“ Es wäre dennoch falsch, sich das Isola-Vorhaben als verschoben-nostalgische Nische, etwa als spätpubertierende Hausbesetzerszene vorzustellen. Vielmehr ist die Zielsetzung die bestehende Qualität des städtischen Lebens dort zu erhalten, und das wiederum stößt auf starkes öffentliches Interesse, so als rücke die Peripherie ins Zentrum. Dies spiegeln breite Pressereaktionen, u.a. in Italiens größter Tageszeitung *Corriere della Sera* mit dem Beitrag *Periferie in rivolta: basta degrado, cambieremo Milano* (11. März 2005). Lob und Unterstützung erhält das Isola-Projekt auch aus Kunstkreisen. Beispielsweise engagierte sich Harald Szeemann¹³, der international renommierte „Zauberer“ unter den Ausstellungsmachern, und bescheinigte: „Seit den siebziger Jahren endlich mal etwas in Mailand das läuft.“

Zum letzten Stand des Isola-Projektes vermeldet Theis, das während der publikumsträchtigen Mailänder Möbelmesse – dort trifft sich im jeden April die internationale Design-Elite – die Ausstellung *Art-chitecture of change* eröffnet werden soll und zwar im Isola Art Center im La Stecca, das zeitgleich mit der Vernissage eingeweiht wird.

Luxemburgs Pentagon für Brüssel

„Fünf Ecken hat mein Hut und hat er nicht fünf Ecken, so ist es nicht mein Hut!“

Von Mailand ein letzter Schwenk nach Brüssel, zum gerade realisierten *European Pentagon* (*Safe & Sorry Pavillon*), der am 22. März von Kulturminis-

ter François Biltgen der Öffentlichkeit übergeben wurde. Im Auftrag der luxemburgischen Regierung ging dieses auf den sechsmonatigen Zeitraum der luxemburgischen EU-Präsidentschaft begrenzte Unternehmen an den Start: Stahl¹⁴ und semitransparentes Glas vereint zur fünfeckigen Architekturskulptur auf einer hölzernen Plattform – wir erinnern uns an die *Philosophische* – auf dem Dach des Palais des beaux-arts in Brüssel. Dieses 1994 unter Denkmalschutz gestellte Art-Déco-Gebäude wurde 1922 von Victor Horta (1861-1947) entworfen. Die späte Fertigstellung nach siebenjähriger Bauzeit und der recht sonderbare Grundriss beruhen auf der Hanglage und den Höhenbestimmungen entlang der Rue Royale. Vielleicht hat Horta in die Zukunft geschaut, bewusst ein Flachdach konzipiert, um eines Tages seinem Gebäude über einen Aufbau den Blick über die Mauer zu ermöglichen. Und auf eben diesem flachen und niedrigen Dach des seit Jahren florierenden Kulturzentrums errichtet Theis einen temporären Glaskasten, etwas angehoben auf einer weit ausufernden Holzterrasse, gleich einer Landmarke. Und siehe da, der Blick rundum ist frei, zum königlichen Palast, zum Stadtzentrum, zum Parc de Bruxelles. Ein Zeichen, ein Bekenntnis, eine Sprache, eine Aussage, ein Dialog mit Horta, dessen Jugendstilarchitektur im nachbarschaftlichen Kontext allzu chaotischer Gebäudeensembles nahezu verschwindet. Eine sachte, behutsame, aber deshalb nicht minder wirksame städtebauliche Kleinstkorrektur, der zweifelsohne die Qualität einer Landmarke zugesprochen werden kann. Das kleine Pentagon zeichnet sich jedoch noch durch etwas anderes aus, den Text. Nur vom Innenraum lesbar in Grossbuchstaben aus Stahl geformt in Art-Déco-Schrift – übrigens der gleichen, die Theis beim Fenster für das Nationalmuseum verwendete –: *safe&sorry*, die Theische Kurzvariante von *better safe than sorry*.

Als Inspirationsquelle von *safe&sorry* diente Giorgio Agamben. Der italienische Philosoph hatte im direkten Nachfeld des 11. September den Begriff der Sicherheit einer gründlichen Überprüfung unterzogen: „Sicherheit als Leitbegriff staatlicher Politik ist so alt wie die Geburt des modernen Staates. Heute stehen wir vor den extremen und gefährlichsten Entwicklungen dieses Sicherheitsdenkens. Nichts ist daher notwendiger als eine Revision des Begriffs Sicherheit als Leitgedanke staatlicher Politik.“ Beginnen wir über einen derartigen Kontext nachzudenken, dann birgt der so lapidar dahin geworfene Anspruch *better safe than sorry* reichhaltig Stoff zum Nachdenken. Aber da fehlt noch etwas, das den *European Pentagon* begleitet, die Einladung zum Innehalten, zum Ruhen: zwei Holzmodule bieten multifunktionale Möglichkeiten. Beleuchtet in der Nacht mutiert der fünfeckige Pavillon zu einem gigantischen Kristall und verleiht seiner Umgebung erneut einen ganz eigenen Reiz.

¹ « Tout est blanc. Les transatlantiques, l'échafaudage, la palissade. Cela ajoute une note d'irréel. Comme pour mieux se sentir "ailleurs". A propos, le blanc est la couleur des murs des musées modernes. Les œuvres en sont "encadrées". Et si le blanc avait, pour l'art moderne, remplacé le cadre et le socle de l'art ancien ? Le blanc comme passage, après le cadre comme limite d'un univers (le réel) à l'autre (la représentation) ? C'est vrai qu'on n'évacue pas aussi simplement l'altérité. Mais on remplace souvent ce qui la symbolise. Et on ne fait toujours que passer d'un monde à l'autre. » Enrico Lunghi 1995

² Laszlo Glozer: Im Garten der Künste – Die Jubiläumsausstellung und die Jahresringe der Biennale. *Jahresring* 42, S. 60

³ Bert Theis: *Some works*, Ostfildern-Ruit 2003, S. 11

⁴ Ebd., S. 95

⁵ Die Zitate von Bert Theis im gesamten Text stammen aus Gesprächen, die die Autorin mit dem Künstler in Luxemburg führte.

⁶ Leitner, Bernhard: Das Wittgenstein Haus, Ostfildern-Ruit 2000

⁷ Ebd., S. 20

⁸ « Il y a lieu de noter que l'œuvre (tout comme la sculpture en néon de François Morellet) est une commande du Musée national d'histoire et d'art. Le budget de construction n'avait pas prévu de crédits pour "décor artistique". »

⁹ Philosophisches Wörterbuch, Stuttgart 1969, S. 648

¹⁰ Kunsthaus Zürich: Bruce Nauman, Zürich 1995, S. 54

¹¹ Sloterdijk, Peter: Im Welinnenraum des Kapitals, Frankfurt a.M. 2005, S. 53

¹² Auch sozial engagierte Kunstprojekte existieren. Nehmen wir etwa das von Thomas Hirschhorn 2002 anlässlich der documenta 11 installierte Bataille Monument: Ein begehrter Container, der unter anderem mit einem Text- und Bildarchiv zu Georges Bataille aufwartet und zugleich in das Leben einer sozialen Randgemeinschaft in Kassel integriert wurde und dort die soziale Landschaft bereicherte. Allerdings – und hier liegt bereits ein gravierender Unterschied zum Isola-Projekt vor – nur auf Zeit, und zwar während der laufenden documenta.

¹³ Verstarb im März 2005

¹⁴ Arcelor fungiert als Sponsor, um zu zeigen, was mit Stahl in der Architektur alles möglich ist.