04 2019

Für Bert. Ein Versuch übers Unten- und Herum-Sein

Gerald Raunig

Das _Mit_ von Kunst und Philosophie, die Verkettung sozialer und konzeptueller Maschinen, die Verbindung von Kunst und Denken, die sich in und um Bert Theis ereigneten und immer noch ereignen, erschöpft sich nicht in einer Praxis des Redens, Miteinanderredens und Philosophierens als Kommunizierens, und schon gar nicht im mehr oder weniger offensichtlichen Bescheidwissen des Künstlers über Philosophie, antike oder aktuelle. Weit darüber hinaus ist es eine Subjektivierungsweise, die immer auch mit Erfindungskraft und Ungefügigkeit zu tun hat. Ein Ungefüge, das auch nicht auf ein Individuum beschränkt ist, sondern sich dividuell ausbreitet, in einem Milieu des Widerstands, einer Ökologie der Sorge. Künstlerisch-konzeptuelle Arbeit am Milieu, aus der Umgebung, aus dem Drumherum, in und unter und an der maschinischen Mitte. Ein Ungefüge, das sich manchmal dennoch in einem einzigen Bert versammelt, fügt, verdichtet, in dessen skandalösem philosophisch-künstlerischem Aktivismus, jenseits moralisierender und vereinheitlichender Positionen, immer als dividuelle Haltung, Körperhaltung, Geisteshaltung, Verhaltensweise. Und die Räder der Konzeptmaschinen und der sozialen Maschinen ragen ineinander,

die Erfindung von Begriffen verkettet sich mit den Affektmaschinen der Kunst.

«Der Philosoph ist der Freund des Begriffs», schreiben Gilles Deleuze und Félix Guattari in *Was ist Philosophie?*, und «Philosophie ist die Disziplin, die in der *Erschaffung* der Begriffe besteht» (9). Im Feld des Philosophischen geht es nicht um die Deutung von prä-existierenden und überhistorischen Begriffen, sondern um deren Erfindung und Verschiebung, und damit gilt das Schöpferische nicht allein «für das Sinnliche und die Künste» (9). Es sind genau die Überschneidungslinien von Kunst und Philosophie, die auf unterschiedliche Arten erfinderisch sind und die sich in den Arbeiten Berts treffen, ohne eine Synthese einzugehen, und sie treffen sich «an diesem Punkt der Konstitution einer Erde und eines Volkes, die noch fehlen, als Korrelat des Schöpferischen» (126).

Da sind zunächst die Arbeiten, die im Titel schon philosophische Referenzen aufweisen, von den *Philosophischen Plattformen* bis zu den «Sandwiches». Noch viel offensichtlicher wird es jedoch in der grösseren Anzahl von Arbeiten Berts, die als «Textarbeiten» eingeordnet werden können und die Bert selbst auch so benannt hat.[1] Vom frühen Zeitungsinsertprojekt «Non participare all' inquinamento econografico» über den Safe & Sorry Pavillon für die Luxemburger Ratspräsidentschaft bis zur Lyotard-Appropriation «Supply Reality» werden das Detournement philosophischer Äusserungen, die schwer entzifferbare Form der Aufführung von Text, die Un/lesbarkeit, das De- und Rekontextualisieren in ungewohnten Zusammenhängen erprobt. Zugleich aber verschieben sich schon in diesen textuellen und begrifflichen Arbeiten die Texte, die Schriften, die Äusserungen und die Wörter im Raum und im Bedeutungsraum, sie werden neu erfunden und

tun dies im Begehren nach der Verkettung mit den sozialen Maschinen.

«Die Sprache ist ein ziemlich unperfektes Kommunikationsmittel», schreibt Bert Theis in den kursorischen Thesen zu seiner Textarbeit «The True Artist Never Tells the Truth», und wenn er «unperfekt» schreibt, muss das nicht einfach als negativer Kommentar verstanden werden, sondern zunächst vielmehr wörtlich als Hinweis auf die Unabgeschlossenheit und Unabschliessbarkeit der Sprache, konkret der Sprache der *text works* selbst. Darüber hinaus lässt sich allerdings mit Deleuze und Guattari behaupten, dass die Philosophie überhaupt genauswenig wie Kunst mit Kommunikation zu tun hat: «Die Philosophie betreibt keine Kontemplation, reflektiert nicht, kommuniziert nicht.» (11) Stellt sich Philosophie als «*creatio continua* von Begriffen» dar (13), «denkt» Kunst zugleich «in Perzepten und Affekten» (75).

Während die eher durch den klassischen Kunstkontext geprägten Textarbeiten auf einem paradoxalen Fundament versuchen, Bedeutung zu öffnen[2], scheinen die politischen Arbeiten im Umfeld von Isola, jenem Stadtteil Milanos, in dem Berts Tätigkeit sich über die letzten Jahrzehnte entfaltet hat, auch eine Bewegung der Desambiguierung zu verfolgen. Mit sozialen Praxen in einem ausfransenden Raum, der sich nicht mehr allein auf Kunst festlegen lässt, entsteht der Versuch, Linien zu ziehen und sich von ihnen ziehen zu lassen, ohne dabei die Mannigfaltigkeit der möglichen Züge aufzugeben. Hier, im massiv von Spekulation und Gentrifizierung bedrohten Stadtteil, kann es nicht mehr nur um De/Chiffrierung und Ent/zifferung, Kryptiken und deren vielseitige Lesbarkeit gehen: Zusehends schiebt sich eine ungefügige begriffserfinderische Arbeit in den Vordergrund, die sich mit den situierten sozialen Maschinen verkettet und in ihnen wirkt. In Isola

entsteht um 2000 inmitten der Brachialität der Gentrifizierungsprozesse eine unbändige und unwiderstehliche instituierende Praxis, entwickeln sich widerständige Kräfte in unterschiedlichsten Ausformungen und ebenso vielen unterschiedlichen Namen.

Zum Beispiel in der Erfindung von Begriff und Praxis des *dirty cube*. In einem Umfeld wie jenem des italienischen Kunstfelds, das besonders stark Wert legt auf die Sauberkeit der weissen Wände seiner *white cubes*, das versucht, die Verkettungen von sozialen und künstlerischen Maschinen auszutrocknen, zu verwüsten, auf- und abzutrennen, lag es wohl nahe, Strategien der Verschmutzung, der Entpurifizierung, der Kontaminierung einzuführen. Etwa im Einbauen von künstlerischen Objekten in die besetzten Räume der Stecca[3], was sie nicht nur konzeptuell zu ortsspezifischen Arbeiten machte, sondern auch die Grenzen zwischen Kunstwerk und Architektur des besetzten Raums verwischen liess und somit strategische Spielräume schuf. Die Verunreinigung des *white cube* fand aber auch allgemeiner in der Aktivierung und Verbindung von handwerklichen, kunsthandwerklichen, künstlerischen, stadtplanerischen und sozialen Praxen in der alltäglichen Affinität der besetzten Fabrik statt. Und zugleich nahm der *dirty cube* eine weitere Praxis der „Umweltverschmutzung“ vorweg, die im Zusammenhang der Gentrifizierung der Isola einen noch wichtigeren Beitrag leistete als die Aktionen gegen die Sauberkeitszwänge des Kunstmarkts.

Im Paradigma der Kreativ-Industrien geht es gar nicht so sehr um Abgrenzung, als vielmehr um die ständige Modulierung und Inwertsetzung von Erfindungskraft. Der notorische Begriff für diese ökonomische Form der Indienstnahme ist nahe am *cube*, er scheint diesem gleichsam vorauszugehen: *in-cubator*, oder, wie es Stefano Boeri, der Gentifizierungs-Wolf im künstlerisch-

architektonischen Schafspelz, nannte: *incubatore dell'arte*. Durch die ständige Umwälzung der Beteiligten, durch die Praxis der zeitlich genau beschränkten Zwischennutzung und durch immer nur kurzfristige Involvierung in einen der Situierung entbehrenden Raum wird in diesen Inkubatoren vor allem gewährleistet, dass die Akteur_innen den ökonomischen und politischen Interessen nicht in die Quere kommen können und zugleich für die Aufwertung des Quartiers durch immer neue kreative Projekte im Sinne einer kulturnahen post-bildungsbürgerlichen Neo-Bourgeoisie sorgen. Klar, dass in den Plastik-Sozialitäten der über die ganze Welt sich ausbreitenden Kunst-Inkubatoren genau nichts entstehen kann, nichts erfunden werden kann, nichts sich ungefügig zusammenfügt. Diesem kulturellen Teil des maschinischen Kapitalismus waren die Konzepte und Praxen, an denen sich Bert beteiligte, immer ein Stückchen voraus und setzten ihre kleine Dornen ein, die beim Schlucken manchmal wehtun.

Die «Erde, die fehlt», das ist das Territorium von Isola, die Re- und Deterritorialisierungen der verschiedenen Etappen der Widerstandspraxen dort über fast zwei Jahrzehnte. Das «Volk, das fehlt», das ist die Sozialität von Isola, nie in Einheitlichkeit und hierarchischer Rasterung aufgehend, sondern soziale Umhüllung, ausfransendes Herumsein, ungefügige Umgebung. Und es kam eine Zeit, der Inwertsetzung ebenso listig wie offensiv entgegenzutreten, brachialere Linien zu ziehen, Linien der Flucht, des Kampfes, der Erfindung. Der neue Begriff dafür war auch bald gefunden. Über die spezifische Site-Specificity des *dirty cube* hinaus entwickelte sich unter dem Label Isola Art Center vor allem nach der Räumung der Stecca eine Praxis, die nun nicht mehr *site-specific*, sondern *fight-specific* genannt wurde: nicht mehr ausschliesslich eine Kunstpraxis, die den Ort ihrer Positionierung mit einbezieht und kommentiert, sondern eine Kunstpraxis als

Kampf, in die spezifischen Kämpfe involviert, die diesen Ort betreffen.

Bert Theis selbst beschrieb die Fluchtlinie nach der Zerstörung der Stecca mit folgenden Worten: “A center for art and for a neighborhood is not a building but an idea, a programme. Whoever thought they were destroying the Isola Art Center by destroying the building in which we worked from 2003 to 2007 made a mistake. The center went up in smoke but is still alive. Its showplaces and meeting places are dispersed all over the Isola neighborhood, the guests of associations, shops, a restaurant, the piazzas, the shop shutters... That destruction has set free the imagination and dreams.”[4] In der Neudefinierung als „obdachloses Kunstzentrum“, das ab 2007 in der Diaspora die Geschäfte, Buchläden, Gemeinschaftszentren und Rollläden der Isola bespielte, äußerte sich im Handgemenge eine wilde Transversalität, die sich dem Gehorsam, dem Mitmachen, der (Selbst-)Domestizierung in den Inkubatoren der Kreativindustrie verweigert.

Diese wilde, ihre Umwelt immer wieder aufs Neue verschmutzende Transversalität des Kampfes ist auch eine Ökologie der Sorge. Und dieser Begriff gibt schliesslich auch Aufschluss in Bezug auf die Funktion, die sich spezifisch für Bert als Rad in der sozialen Maschine ergab: Statt Sorge als paternalistische *cura* des kurierenden Kurators zu inszenieren, als narzissistische Heraus- und Hervorhebung der Kurator-Person und Zementierung der sozialen Hierarchien, wird sie vielmehr umhüllende, umgebende, sorgende Sozialiät. Wenn Bert den Titel *sub-curatore* mochte, so mag das seinen Ursprung im Wirken der zapatistischen Subcomandantes haben. Vom Unterbefehlshaber führt jedoch ein gewundener Weg hin zu einer subkuratorischen Komponente der Sorge-Ökologie im Barrio. Dieses *sub* ist nicht einfach *unter* etwas,

es ist keine hierarchische Kategorie, es ist das *sub* des Surround, der Umgebung, des Milieus, gefährlich, nicht identifizierbar, transpersonal. Subkuratieren ist nicht die Aufgabe eines Individuums, sondern ein *Herum-sein*, gemeinsam die Umgebung bewahren, Vervielfältigung, Ausbreitung und Ausdifferenzierung der Sorgeverhältnisse. Und es ist nicht einfach eine Sorge für bestimmte Menschen, sondern Sorge um und mit Dingen, Körpern, Maschinen, am Ende für Bert vor allem Flugmaschinen, und es ist auch eine Sorge um die Geister und mit ihnen, die immer
und immer wieder mit und um und unter uns sein werden.

---

[1] Vgl. z.B. Bert Theis, « The true Artist never tells the truth », Musée national d'Histoire et d'Art, Luxembourg, 2003.

[2] "E' un'affermazione che di per sé è ambigua, quasi un paradosso, e che lascia spazio a diversi dubbi. L'uso del paradosso ha determinato molti dei miei *Text Works*."

[3] Bert Theis, 'The Three Strategies of Isola dell'Arte', in *Fight-Specific Isola: Art, Architecture, Activism and the Future of the City*, 96–100.

[4] Bert Theis, Pressetext für *Bert Theis: Building Philosophy* (Prato: Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, 2009)