

## Der Lichtdieb Nakis Panayotidis, ein Gesamtkunstwerker

Matthias Frehner

**Die erhobene Faust:** Die Kunst von Nakis Panayotidis ist in vielerlei Hinsicht einzigartig. Sie lässt sich nicht auf einzelne Richtungen fixieren. Weder ein kontinuierlich verfolgtes Thema noch ein konstant praktizierter Stil, weder eine spezifische Technik noch irgendein Material sind für diesen Künstler massgebend. Er hält sich immer alle Optionen offen, wenn es um die Realisierung einer für ihn neuen und notwendigen Idee geht: Alle Stile, alle Materialien, alle Techniken stehen ihm zur Verfügung. Als Künstler reist er vorzugsweise ohne Gepäck. Seine Inspirationen und Materialien bezieht er spielend aus der Umgebung, in der er sich gerade aufhält. Hier findet er auch immer alles, was zur Realisierung seiner Visionen technisch nötig ist. Er ist ein unermüdlicher Improvisator. Er orientiert sich jedes Mal neu. In fast jeder Sprache findet er sich zurecht und vermag sich in ihr auszudrücken. Er zwingt seine Ideen nicht in einen Personalstil, sondern lässt ihnen freien Lauf. Die Kunstwerke frapieren deshalb, auch wenn es kohärente Werkgruppen gibt, immer wieder durch ihre unberechenbare Andersartigkeit. Der Zusammenhang zwischen den Zeichnungen, Fotoarbeiten, Installationen, Neonarbeiten, Bronzeplastiken und Installationen ist selten optisch fassbar. Verbindungen zeichnen sich ab, wenn man über den Inhalt und die Bedeutung der Werke reflektiert. Alles dreht sich bei Panayotidis um Grundfragen der menschlichen Existenz. Er geht immer vom Naheliegenden aus; er sieht immer gleich das Wesentliche; er reagiert direkt auf sein Gegenüber; er zögert nie; er spricht Klartext; er wählt immer die einfachste und rascheste Form der Realisierung; er ist ein Kämpfer, doch nie aggressiv; er ist ein Zupacker; er nimmt sich, was er braucht; er ist extravertiert, neugierig, geht auf sein Gegenüber zu, lacht viel und betont seine Entschlossenheit, indem er seine Faust zeigt. Nicht um zu drohen oder zuzuschlagen – die erhobene Faust ist für ihn ein Gestus der Sicherheit, ein Zeichen der Freiheit, der Selbstbestimmung und der Freude. Ja, die Faust zeigen, heisst auch, ich nehme mir, was mir zusteht, oder in des Künstlers eigenen Worten: «Ich kam und stehle, um zu kreieren [...]»<sup>1</sup>

**Arte povera in der Schweiz:** Der Grieche und Wahlschweizer Nakis Panayotidis ist der wohl wichtigste Arte-povera-Vertreter in der Schweiz. Vielleicht ist es ein Mentalitätsproblem, dass die Schweizer Kunst keine Künstlerpersönlichkeit hervorgebracht hat, die man als ein direktes Pendant zur italienischen Arte povera bezeichnen könnte. Junge Schweizer Künstlerinnen und Künstler, die auf den Minimalismus der 1960er-Jahre reagierten, besaßen Vorkenntnisse. Sie kannten die konkrete Kunst und reisten zu Ausbildungszwecken bestimmt nicht nach Italien. Das Mekka der Avantgarde-Versessenen war damals New York. Dorthin begab sich, wer ein Stipendium gewonnen hatte. Die Schweizerinnen und Schweizer, die sich mit dem Minimalismus und der Konzeptkunst der 1960er-Jahre auseinandersetzten, waren – bis auf die Ausnahme des Unterengadiners Not Vital – Systematiker (Ingeborg Lüscher, Ueli Berger, Flavio Paolucci, Gianfredo Comesi), handwerklich-technische Perfektion war für sie selbstverständlich (Matias Spescha, Markus Raetz), sie knüpften bei historischen Grössen der Schweizer Kunst wie Ferdinand Hodler an (Helmut Federle) oder zelebrierten das Elementare als Markenzeichen (Daniel Spoerri). Das Archaische ist bei ihnen intellektuell reflektiert oder aber materiell inszeniert. Bei allen lief die Auseinandersetzung mit dem Minimalismus und der Konzeptkunst auf die Findung einer neuen Ausdrucksform und einer von dieser abgeleiteten neuen Sprache hinaus, deren sie sich im Folgenden konsequent bedienten. Nakis Panayotidis suchte zwar auch das Archaische, die Urform hinter der Erscheinungsvielfalt, den kürzesten Nenner für jede seiner künstlerischen Mitteilungen; weil er aber bei jedem neuen Werk von neuen Gegebenheiten ausgeht, gewinnt das

KUNSTMUSEUM BERN  
MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE BERNE  
MUSEUM OF FINE ARTS BERNE

HODLERSTRASSE 8 - 12 CH-3000 BERN 7  
T +41 31 328 09 44 F +41 31 328 09 55  
INFO@KUNSTMUSEUMBERN.CH WWW.KUNSTMUSEUMBERN.CH

MEDIEN-SERVICE  
SERVICE DE PRESSE / PRESS OFFICE  
T +41 31 328 09 19/44  
PRESS@KUNSTMUSEUMBERN.CH

Archaische bei ihm fast jedes Mal eine andere Gestalt. Auch braucht für ihn das Material und seine Verarbeitung, anders als bei vielen seiner Schweizer Kollegen, nicht automatisch archaisch, d. h. roh und primitiv zu sein, wie in der Frühzeit der menschlichen Kultur zu Zeiten der Höhlenmalerei. Das Archaische kann sich bei ihm, wie zum Beispiel auch bei Mario Merz und Luciano Fabro, ebenso in den traditionellen Werkstoffen Bronze, Stein und Glas manifestieren wie auch in kunstfremden und kunsthistorisch noch nicht besetzten Materialien wie Blei, Draht, Neon oder in ausrangierten Textilien. Er spielt vorzugsweise mit *objets trouvés*, die er als Readymades inszeniert oder in neue Kontexte einbaut. Und immer wieder zeigt er an Ausstellungen nicht nur in sich abgeschlossene Arbeiten, sondern verwandelt profane Funktionalräume durch minimale Eingriffe in künstlerische Kraftorte von grosser Suggestivität. Diese Vielfalt findet sich in der Schweiz ausser bei Nakis Panayotidis nur noch bei Not Vital. Die beide teilen, ohne sich gegenseitig zu kennen, eine enge Verbundenheit zu Italien und zur *Arte povera*.<sup>2</sup>

**Griechenland – Italien:** Nakis Panayotidis studierte 1966 als 19-Jähriger in Turin Architektur. Während dieser Zeit kam er mit Mario und Marisa Merz und der *Arte povera* in engen Kontakt; 1967 war er in Rom an der *Accademia di Belle Arti*. Wichtig wurde der Kontakt zum Landsmann Jannis Kounellis sowie zu Alighiero Boetti. Mit allen Künstlern der *Arte povera* war und ist Panayotidis, ohne sich ihnen je anzuschliessen, seit seinen Jugendjahren in freundschaftlichem Kontakt.<sup>3</sup> Mit ihnen teilt er auch die Verwischung und Aufhebung der Grenze zwischen Kunstwerk und profaner Wirklichkeit. Immer sind seine Kunstwerke so angelegt, dass im Bild, welches er von einer Sache oder Landschaft vermittelt, auch das Zuvor und Danach mitfassbar sind. Dass sich alles permanent verändert, ist ein zentrales Anliegen seiner Kunst. Die antike Mythologie ist ihm ebenso vertraut wie die Welt der Gegenwart. Das ist in seiner Generation praktisch einzigartig und liegt daran, dass er die mythischen Landschaften nicht nur aus literarischen Quellen kennt, sondern dass er in ihnen gelebt hat, in ihnen als Kind gross geworden ist und sie auch heute noch jedes Jahr wieder aufsucht.

**Das Meer:** «Das Element, das ich liebe, ist [...] das Wasser, das Meer [...]», schrieb der Künstler in sein Tagebuch.<sup>4</sup> Das Meer ist ein Schlüssel zur Kunst von Nakis Panayotidis: nicht als Abstraktum, wie es der Blick von den Küsten der Neuen Welt auf die grenzenlosen Wasserwüsten des Atlantiks oder Pazifiks vermittelt, sondern als das vertraute Gegenüber, das der Künstler seit seiner Kindheit kennt, dessen Gisch er auf seinem Gesicht spürt, mit dem er lebt, auf dem er fährt, in dem er schwimmt, dessen Gerüche er liebt, dessen Rhythmus in ihm pulst. Es ist das Meer, dessen schwarze Wellen sich an den glitschig-schmutzigen Hafenumauern in Piräus brechen. Es ist das im Abendlicht flirrende Blau, auf das der Blick von der Felsenküste Serifos gleitet, ohne sich im Nichts zu verlieren. Das Meer, das der Künstler kennt wie seinen Körper, ist eine Grundvoraussetzung seiner physischen und psychischen Existenz. Es gehört so zu ihm, dass er es wie die eigene Hand nur dann wahrnimmt, wenn er sich bewusst mit ihm auseinandersetzt. Panayotidis' Meer ist die Ägäis. Dieses Meer ist nie endlos. Seit mythischen Zeiten wird es befahren. Es verbindet eine ungemein vielfältige Inselwelt. Dieser Künstler erlebt sein Meer auch ganz direkt als einen Übergang in andere Zeiten, als einen Ort, wo Vergangenheit und Zukunft sich mit der Gegenwart berühren und Mythen permanent neue Gestalt gewinnen. Die vom Meer auf seine Kunst übertragene Erfahrung ist die der permanenten Bewegung und Veränderung. Seine Kunst ist nie statisch. Immer geht es um Augenblicksaufnahmen im Moment des Umschlagens, wo Gegensätze im Moment der Balance verharren: Ebbe und Flut, Ein- und Ausatmen, Wurf und Fall, Tag und Nacht, Liebe und Hass, Leben und Tod.

**Realismus:** Panayotidis liebt die Gegenwart, in der er lebt, obgleich die Mythologie und Kunst der Antike zu seinem Leben gehören wie das Meer und wie Agnès und Anastasia Artemis, seine Frau und seine Tochter. Als Künstler empfindet er seine Gegenwart nie negativ, er sehnt sich

KUNSTMUSEUM BERN  
MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE BERNE  
MUSEUM OF FINE ARTS BERNE

HODLERSTRASSE 8 – 12 CH-3000 BERN 7  
T +41 31 328 09 44 F +41 31 328 09 55  
INFO@KUNSTMUSEUMBERN.CH WWW.KUNSTMUSEUMBERN.CH

MEDIEN-SERVICE  
SERVICE DE PRESSE / PRESS OFFICE  
T +41 31 328 09 19/44  
PRESS@KUNSTMUSEUMBERN.CH

nicht aus ihr heraus in eine arkadische Vergangenheit. Die griechische Antike als verlorene Grösse, Schönheit und Idealität ist nicht sein Thema. Nicht das Bruchstück eines vollendeten Marmorwerks, nicht der ausformulierte Kanon interessieren ihn, sondern vielmehr der fließende «präikonographische Zustand»<sup>5</sup>, aus dem diese Schöpfungen einst entstehen konnten. Panayotidis ist immer Realist. Er geht stets allein von dem aus, was er vor sich sieht. Nur das zählt. Er weckt keine Toten auf. Er klont keine Ruinen. Ausgangspunkt ist das Naheliegende, das, was alle anderen am betreffenden Ort auch sehen können. Panayotidis' Fotografien, Papierarbeiten, Plastiken und Installationen sind jedoch mehr als blosser Abbilder. Oberflächen lügen häufig. Entsetzliches verbirgt sich hinter ästhetischen Fassaden. Ein wirklicher Realist gibt mehr als die fotografische Reproduktion der Vorlage. Die Wirklichkeit hat nie nur eine Seite. «Darkness and luminosity, inseparably intertwined as two sides of one coin: reality.»<sup>6</sup>

**Existenz und Genius Loci:** Panayotidis reflektiert in seinen Objekten, Fotoinstallationen, Bildern und Neonarbeiten die Bedeutung, den Wert, die Wahrheit dessen, was er sieht. Er macht die Oberfläche durchlässig. Er lässt die innere Struktur, den verborgenen Gehalt, das Vor- und Nachher aufscheinen. Das Ziel seiner Kunst ist es, im momentanen Zufallsbild das hervorzuheben, was über den Augenblick hinaus permanent mit anwesend ist: In seinen inszenierten Körperfragmenten, Erinnerungsgegenständen und Machtsymbolen werden Zustände humaner Existenz, in den Meerlandschaften und Ruinen des industriellen Zeitalters der Genius Loci erfahrbar gemacht. Dazu hat Panayotidis subversive Strategien der Wirklichkeitsöffnung und Wirklichkeits-erweiterung entwickelt. Realer Wasserdampf verwandelt seine Plastiken in flüchtige Phantome, hinter Fotografien und bildhaften Zeichnungen versteckte Neonröhren entmaterialisieren realistische Bilder zu magischen Lichterscheinungen, ausgegossener und wellig erstarrter Teer lässt seine Papierarbeiten bedrohlich anschwellen, auf den Kopf gestellte Neonschriften geben Rätsel auf. Wirklichkeitsausschnitte so zu inszenieren, dass ihre zeitliche Fixierung durchlässig wird, ist das Ziel dieser Interventionen.

**Alles fliesst:** Der Rhythmus des Meeres ist und war immer und wird immer sein. Ewige Wiederholung und doch nie gleich, jedes Mal einzigartig und unwiederbringlich. Heraklits Kurzformel «Alles fliesst» formuliert Nakis Panayotidis in unserer Zeit permanent neu. Obwohl es ihm in keiner Weise schwer fällt, laufend neue Formen und Themen zu kreieren, ist die immer wieder neue Kombination von älteren Arbeiten, die er als Grundvokabular versteht, eine seiner zentralen Strategien. Denn jede neue Konstellation bringt auch weitere Erkenntnisse. Damit verfolgt er eine im Minimalismus der 1960er-Jahre übliche Praxis – man denke nur an Sol LeWitts Raster oder Mario Merz' Iglus. Wie in jeder seiner früheren Ausstellungen so gewinnt der Künstler nun auch in seiner Ausstellung 2014 im Kunstmuseum Bern durch die ortsspezifische Zusammenstellung früherer Arbeiten neue Erkenntnisse. Er synthetisiert die Installation *Ladro di luce* (Installation 2014, S. 185), die er 2005 für die Ausstellung mit demselben Titel im State Museum of Contemporary Art in Thessaloniki geschaffen hatte,<sup>7</sup> mit der Zusammenstellung seiner Werke im Palazzo dei Giardini in Modena 2012. Panayotidis vereinigte in Modena vorwiegend Werke von 2010 und 2011 zu einem installativen Kosmos seiner Ideen, wobei er, um die Kontinuitäten in seinem Werk aufzeigen zu können, auch einige frühe Papierarbeiten aus den 1980er-Jahren integrierte. Im je seitlich abgewinkelten Längsraum des Pavillons standen seine damals neuen Objekte im Zentrum, etwa *Nasconditi sapere*, 2011 (S. 61), *Libertà nascosta*, 2012 (S. 77), *Nasconditi corpo*, 2011–2012 (S. 73), *La rivincita degli zingari*, 2011 (S. 81), und *Kabul, il racconto di un sogno*, 2003–2012 (S. 75). Daran schlossen sich Fotoarbeiten mit Flussbildern aus Bern respektive Meeresaufnahmen (u. a. *Con lo sguardo del nomade*, 2009 [S. 107], und *Pensato oltre III*, 2011 [S. 111]) und Ruinenbilder aus Griechenland (u. a. *L'ombra fuggitiva della memoria*, 2009 [S. 159], und *L'altra luce*, 2009 [S. 133]) an. Zur Einheit zusammengezogen wurden diese

Raumteile durch die symmetrisch auf Frieshöhe inszenierte vierteilige Neonarbeit mit den griechischen Schriftzügen **ΔΟΞΑ, ΤΙΜΗ, ΑΞΙΑ, ΑΓΩΝ** (Kampf, Preis, Wert, Ruhm; *Katharsis I*, 2012 [S. 83], und *Katharsis II*, 2012 [S. 85]). Dass es in unserem Leben immer wieder um dieselben existenziellen Grundfragen geht, dass diese im Verlauf des Lebens wie die Gezeiten des Meeres immer wieder neu gestellt und beantwortet werden, war die Aussage der Ausstellung in Modena.

**Schwebende Faust:** In Bern stehen wiederum dieselben geheimnisvollen Existenzmodelle im Raum. Die «schwebenden Fäuste»<sup>8</sup>, als bronzene Abgüsse der Künstlerhand, sind direkt an der Wand appliziert, sodass der Eindruck entsteht, jemand strecke sie durch ein Loch in den Raum. Sie umklammern Neonröhren, die blaues und rotes Licht auf die Wand reflektieren und zugleich in den Raum hineinwerfen. In der Installation in Thessaloniki und La Spezia wurden die fragilen Existenzmodelle mit der rationalen Eindeutigkeit von programmatischen Gesetzesworten konfrontiert. Die Fragilität des Individuellen, das sich jeder Eindeutigkeit entzieht, wird von der kalten klaren Leuchtschrift infrage gestellt, vermag aber kraft seiner suggestiven Emotionalität dennoch vor ihr zu bestehen. Immer konfrontiert dieser Künstler eine Aussage mit der Gegenaussage. Keine seiner Thesen bleibt ohne Antithese. Immer geht es in seiner Kunst um Gleichgewichtsfragen. Dass diesen stets Unsicherheit eigen ist, bleibt eine Kernaussage. Im Berner Raum offenbart die Installation auch andere Facetten ihrer unergründlichen Vieldeutigkeit: Das Licht, das nun vom Leuchtstab an der Wand in den Raum strömt, vermittelt keine direkte Botschaft wie die Neonworte. Der Titel *Ladro di luce* spielt auf Prometheus an. Dieser hatte den verdorrten Stengel eines Riesenfenchels in den Himmel gestreckt und ihn am vorüberrollenden Sonnenwagen des Helios entzündet. Das von Prometheus für die Menschen von den Göttern geraubte Licht wird von der Faust des Künstlers umklammert. Er hat es von Prometheus usurpiert, er ist der Dieb, der den Dieb beraubt und damit das Licht weitergibt. Der Künstler als Lichtbringer ermöglicht Erkenntnis über die grossen Existenzfragen – in dieser Rolle sieht sich Panayotidis. Die Orte und Motive, die Panayotidis in seiner Gesamtinstallation vereinigt, wie auch die für die Realisierung eingesetzten Medien und Materialien spannen enorme mentale und zeitliche Gegensätze auf. Das Zusammenspiel der einzelnen Positionen ergibt einen funkelnden Planetenhimmel, in dem sich als übergeordnetes Sternbild die Botschaft des Künstlers offenbart. Um diese alt-moderne Botschaft erkennen zu können, ist die Kenntnis der Einzelwerke Voraussetzung.

**Konzept und Chaos:** Die frühesten in der Ausstellung gezeigten Werke Panayotidis' sind dem strengen Geist der Minimal Art verpflichtet. Ihm ist die Form des Quadrates geschuldet sowie auch die neutralen, vom Fachhandel bezogenen Holzstäbchen, mit denen er zahnstocherartig die Form eines schräg versetzten Quadrates auf die Leinwand spiesste (S. 230–245). Ähnlich wie Fred Sandback in seinen Rauminstallationen zieht er innerhalb des Quadrates diagonale Verbindungslinien, die zugleich Teilflächen ausgrenzen. Da die Holzstäbchen der betreffenden Teilflächen unterschiedlich eingefärbt sind, zerfällt das Quadrat in gleich grosse und zugleich unterschiedliche Dreiecke. Die Stäbchen werfen reale Schatten und auch solche, die der Künstler farbig eingezeichnet hat. Mittels weniger Abweichungen stellt Panayotidis die stereotype Gleichwertigkeit der axiomatischen Grundformen der Minimal Art radikal in Frage. Das auf der quadratischen Leinwand schräg gestellte Motiv des Quadrats schwebt orientierungslos auf dem hellen Grund, die identischen Teilflächen sind durch minimale Farbeingriffe individualisiert, gemalte und reale Schatten verwischen die Wahrnehmung. Mit einem Minimum an gestalterischen Eingriffen bringt Panayotidis die Minimal Art aus dem Lot, mit dem «armen» Material der trivialen Holzstäbchen trickst er unsere Wahrnehmung aus – Konzept und Chaos trotz Systematik und Präzision.

**Embleme und Symbole:** Die frühen Papierarbeiten sind keine Zeichnungen, sondern Collagen aus den «armen» Materialien Verpackungspapier und Teer, die Panayotidis' Verwurzelung in der *Arte povera* bewusst machen. Die Motive der Papierarbeiten *Illuminare*, 1986 (S. 229), *Luce*, *La mia Africa* und *L'Oriente*, alle 1987 (S. 227, 213 und 217), verraten programmatisch die antithetischen Spannungsbögen, die Panayotidis in seinem Bildkosmos aufbaut. Glühbirne und Sichel sind Embleme der Politik und der Konsumgesellschaft des 20. Jahrhunderts, die Andy Warhol<sup>9</sup> und Jasper Johns<sup>10</sup> in der Pop-Art künstlerisch reflektiert haben. Die beiden Arbeiten *La mia Africa* und *L'Oriente* geben ebenfalls Gegenstandsformen wieder – die Umrissform des Kontinents Afrika und eine in eine Burka gehüllte Gestalt. Diese Formen sind ohne ikonografische Bezüge zur Werbesprache des 20. Jahrhunderts realisierte archaische Zeichen. Sie referieren vor allem in der materiellen Realisierung auf Mario Merz' «prähistorische» Symbolsprache der Iglu- und Spiralformen, ohne diese zu zitieren. Die souveräne Verschmelzung der prähistorische Urzustände aufleben lassenden *Arte povera* mit der anonymen Massenmediensprache der Pop-Art verleiht den vier Papierarbeiten ihre suggestive Ausdruckskraft und Eigenständigkeit.

**Teer und Blei:** Die beiden Arbeiten zum Thema Licht, *Illuminare* und *Luce*, zeigen je eine an einem Kabel in den Bildraum hineinhängende nackte Glühbirne. Im ersten Bild wird an den Rändern der Glühbirne ersichtlich, dass die ursprünglich weisse Lichtquelle mit schwarzem Teer ausgelöscht worden ist. Beim zweiten besteht die Glühbirne aus einer aus bleigrau bemaltem Papier ausgeschnittenen und dann auf Packpapier geklebten Form. Die «Teerbirne» sendet wie in einem Comic ringförmige weisse Lichtstrahlen aus, die «Bleibirne» dagegen strahlt gelbes Licht ab. In beiden Arbeiten ist das Licht abgedeckt wie bei einer Sonnenfinsternis. Die Lichtquellen sind nicht nur mit Blei ummantelt respektive mit Teer überdeckt, sie werden weiter in ihrer Strahlkraft durch Störformen beschränkt. Die Bleibirne durch eine schwarze Teersichel, die Teerbirne durch einen bleifarbenen Meteoriten oder Atompilz, der sich von rechts ins Bild drängt. Die Teer- und Bleilichter leuchten nicht. Sie sind tot, wie erloschene Planeten. Die jeweils in der anderen Materialfarbe auf sie eindringenden Störformen mögen dafür verantwortlich sein. Die beiden Arbeiten, kurz vor dem Fall des Eisernen Vorhangs entstanden, bringen die damalige Fixierung und Verkrustung im politischen Denken, das vom Licht der Vernunft nicht erreicht werden konnte, lapidar auf den Punkt. Der Anarchist Panayotidis, der 1968 wegen Mikhail Bakunins Grab auf dem Bremgartenfriedhof eigens nach Bern pilgerte, hier seine Frau Agnès kennenlernte und später sogar sesshaft wurde,<sup>11</sup> hat indes keine statischen Gleichgewichte des Schreckens inszeniert. Die Blei- und Teerkugel sind bei genauer Betrachtung nicht ganz im Lot, sie haben ihre fixe Position verlassen und sich leicht in Richtung Störformen verschoben. Was hat sie in Bewegung versetzt? Es ist das Licht, das von aussen auf den pastos-klebrigen Teer fällt und sich an dessen Bruchlinien bricht. Die in Schwingung versetzte Birne suggeriert die Zerschlagung der Embleme. Panayotidis lässt in seinen subversiv-witzigen *Arte-povera*-Collagen die Glühlampen als Abrissbirnen agieren.

**Atmendes Schwarz:** Die beiden Blätter *La mia Africa* und *L'Oriente* zeigen im Unterschied zu den technischen Umrissen von Glühbirne und Sichel in *Illuminare* und *Luce* unregelmässig-organisch begrenzte Körper. Auf dem ersten Blatt ist zu sehen, wie die dem Umriss Afrikas nachempfundene plumpe Teerform auf der Spitze respektive dem Kap der Guten Hoffnung balanciert. Auf dem zweiten baut sich ebenfalls als schrundiges Teergebilde wuchtig eine Speerspitzen-gestalt auf, die gemäss dem Titel *L'Oriente* als Frau in einer Burka mit am Körper anliegenden Armen interpretiert werden kann. Hinter der Burkaträgerin sind als Schemen zwei weitere verhüllte Figuren zu sehen. *La mia Africa* ist von Grau umgeben, das sich in gleissenden Wellenkämmen aufwirft. Diese erinnern mehr an die Grabenbrüche, welche die Kontinente trennen, denn an gleichförmigen Seegang. Diese Bruchlinien finden sich in abgeschwächter Form bei den

Burkagestalten im Hintergrund von *L'Oriente*. Die schwarzen Formen verdecken in diesen beiden Werken keine Lichtquellen. Das in Gräten aufgeworfene Schwarz und Grau reflektiert vielmehr an den Kanten Licht und versetzt die Reliefform in wellenförmig-brodelnde Bewegung. Die beiden Formen, *Africa* und *Oriente*, scheinen zu atmen, ohne dass Bedrohung von ihnen ausgeht. Konflikte bauen sich nur dort auf, wo Schwarz und Grau Lichtquellen verschlucken. Licht erzeugt bei diesem Künstler Bewegung; Bewegung suggeriert Leben und Veränderung; Veränderung setzt Erkenntnis in Gang. Der Clou bei den abgedeckten Glühbirnen besteht darin, dass sich auf ihren Oberflächen Lichtströme formieren, die Bewegung suggerieren, und diese beim Betrachter Erkenntnisprozesse auslösen.

**Fotoarbeiten:** Licht ist für Nakis Panayotidis mehr als nur Beleuchtung, die Objekte im Raum überhaupt erst sichtbar macht. Licht hat für ihn einen Eigenwert. Indem er Beleuchtungslicht auf aufgerissenen Oberflächen reflektieren lässt und damit zum Fließen bringt, oder es als Leuchtstoffröhren in seine Werke integriert, wird das Licht von seiner rein funktionalen Bedeutung losgelöst selbst zum künstlerischen Akteur. In den Fotoarbeiten kommt es wie in barocken Heiligenbildern zu überrealistischen Lichterscheinungen. Diese bringen eine zeitliche Dimension in die statische Augenblicksfixierung der Fotografie – ist doch direkt verfolgbar, wie das externe Licht in dunkle Bildräume eindringt und diese dramatisch erhellt. Zum Teil montiert Panayotidis Neonröhren in Metallprofilen über der oberen Bildkante, die, indem er sie partiell schwarz bemalt, magisches Flutlicht über die Bildfläche emittieren. In anderen Fällen bleibt diese für unsere Zeit typische Lichtquelle hinter der Bildfläche verborgen wie bei Dioramen der Romantik. Im Kunstmuseum Bern befindet sich ein frühes Diorama von Franz Niklaus König, der mit seinen über hundert Transparentbildern Touristen gegen Bezahlung die Hauptsehenswürdigkeiten der Schweiz vor Augen führte.<sup>12</sup> Hinter dem Transparentbild stehende Lichter erhellen dieses je nach Lichtdurchlässigkeit. Auf diese Weise liess König beispielsweise den Mond in einem gemalten Nachthimmel als wirkliches Licht in den verdunkelten Zuschauerraum scheinen. Panayotidis verfolgt indes andere Ziele, wenn er durch seine auf lichtempfindliche Leinwand übertragenen und zeichnerisch überarbeiteten Fotografien in analoger Weise Neonlichtquellen lässt. Dieses Licht entfaltet – oft auf ein und demselben Bild – gegenläufige Erkennbarkeit, nämlich solche in Überschärfe respektive in Unschärfe. Nicht die Illusion von Wirklichkeit will dieser Künstler erreichen, sondern eine irrealen Überhöhung der fotografisch gespiegelten Landschaften und vormodernen Fabrikgebäude. Diese Ausweitung des Augenblickeindrucks verleiht den Fotografien etwas traumartig Fremdes. Die angehaltene Zeit weitet sich ins Grenzenlose. In der Ansicht einer durch spezifische Indikatoren zeitlich genau zu verortenden Aufnahme bauen sich durch die Lichtstimmung ungeheure zeitliche Distanzräume auf. Es ist als sähe man aus einer weit entfernten Zukunft zurück auf unsere Gegenwart. Dadurch verwandelt sich die dem Betrachter vertraute eigene Gegenwart zum mythischen Vergangenheitsort. Dieses Zusammenfallenlassen von Zeiträumen, die Anfang und Ende einer Entwicklung umfassen, ist ein erklärtes Ziel Panayotidis: «Ist ein Kunstwerk charakteristisch für eine Epoche, dann ist dieses Werk unvollendet. Ein Kunstwerk umfasst alle Epochen.»<sup>13</sup>

**Halluzinatorische Wachträume:** Nicht die heroischen Ruinen des klassischen Griechenlands ziehen Panayotidis als Künstler in Bann, sondern die Industriebranchen in den urbanen Randgebieten und verwilderten Rückeroberungszonen der Natur. Dabei fokussiert er auf enge Ausschnitte wie in *L'altra luce* und *Basso ostinato II*, beide 2009 (S. 133 und 137), oder er gibt panoramaartige Einblicke in labyrinthische Hallen wie in *L'ombra fuggitiva della memoria*, 2009 (S. 159), oder *La verità e il niente*, 2010 (S. 135). *L'altra luce* ist mit einer über dem eigentlichen Bild in schwarzen Metallprofilen integrierten Neonbeleuchtung ausgerüstet. Dabei ist die reale Neonröhre, wie die gemalten Glühbirnen der frühen Zeichnungen, schwarz bemalt. Nur die für

den Betrachter unsichtbare Rückseite der Röhre ist unbemalt und giesst indirekt Licht über den unter ihr liegenden gezeichneten und gemalten Mauerausschnitt mit den vier fensterlos schwarz gähnenden Öffnungen. Parallel zur Neonzone, in die Eisendrähne gespannt sind, verläuft im Bild vor der oberen Fensterreihe ein Steg mit heruntergerissem Eisengeländer. Der Gegensatz zwischen den realen Eisendrähnen und dem gezeichneten Eisengeländer wiederholt sich zwischen der indirekt aufs Bild strahlenden Neonröhre und dem Zwielight, in dem die Mauer fotografisch-zeichnerisch wiedergegeben ist. Und auch die schwarz bemalte sichtbare Seite der Neonröhre, durch die dennoch kleinste Lichtpartikel strömen, steht mit den gemalten schwarzen Fensterlöchern des Mauerausschnitts in einem analogen Spannungsverhältnis. Der Steg bietet keinen Halt, die schwarz verrammelten Öffnungen sind unbefahrbar. Der Betrachter hängt im Leeren vor einem Mauerausschnitt ohne jede Begrenzung. Das im Bild agierende Licht verwandelt die imaginäre Szene auf beklemmende Weise in einen halluzinatorischen Wachtraum, aus dem es kein Erwachen gibt. *La verità e il niente* zeigt eine Industriehalle mit schräg verlaufendem Dach. Diese weitgehend leere, nach hinten und seitlich zum Teil offene Halle liegt in staubigem Dunst. Bedrohlich zeichnen sich in der diesigen Atmosphäre ein Tank und eine riesige Wanne ab. Die Szene kippt ins Unheimliche durch das gleissende (Neon-)Licht, das durch die Gebäudeöffnungen – gleichzeitig aber auch von ausserhalb der Bildwelt – wie ein gellender Schrei in den leeren Fabrikraum stösst. Die abrupten Übergänge zwischen hell und dunkel, Licht und Schatten, Dunst und Klarheit verwandeln an sich simple Architektur in bedrohliche Raumlabyrinth. Panayotidis hat damit ein eindrückliches Äquivalent zu Giovanni Battista Piranesi's *Carceri*, 1745–1750, geschaffen.

**Simultaneität:** In den Landschafts- und Meeresbildern *Con lo sguardo del nomade*, 2009 (S. 107), und *Pensato oltre III*, 2011 (S. 111), wie auch in der Ansicht eines Waldweges an der Aare in Bern, *Costretto a condurvi II*, 2010 (S. 115), geht es um Übergänge in offenen Naturräumen. Indem die Horizontlinie in den Meereslandschaften respektive der Fluchtpunkt beim Waldbild durch das überhelle Flutlicht der hinter dem Bild applizierten Neonquelle zum Gleissen gebracht wird, staucht sich der zentralperspektivisch angelegte Bildraum auf irritierende Weise. Es stellt sich damit neben die zeitliche Polarität, die sich in Panayotidis' Lichtbildern eröffnet – industrielle Gegenwart und mythische Kaverne –, auch eine räumliche: Der Betrachter ist am Rand des Meeres beziehungsweise am Anfang des Weges, und gleichzeitig wird er von der fernsten Ferne wie vom Blitz getroffen. Es sind Simultaneitätserfahrungen, die die Grenzen von Raum und Zeit aufheben und wie in einem antiken Orakel umfassende Gleichzeitigkeit herbeiführen.

**Menetekel:** Unschärfe ist in der Objektkunst kein Thema. Der zum Readymade umfunktionierte Alltagsgegenstand bleibt als Objekt, was er ist, auch wenn er seine Bedeutung verändert. Panayotidis inszeniert Fundobjekte wie auch selbst gefertigte Abgüsse seiner Hände und Füsse so, dass sich ihre Konturen vor unseren Augen in Dunst auflösen. Was er in den Fotozeichnungen durch externe Lichtquellen herbeiführt, erreicht er als Plastiker mittels eines genialen Einfalls: Er erzeugt Dampf, der die Objekte einhüllt und vernebelt, bis sie sich unserem Blick entzogen haben. Im Kreis der *Arte povera* und Konzeptkunst war es Joseph Beuys, der 1984 mit seinem *Thermischplastischen Urmeter* wohl als Erster eine Wasserdampfinstallation inszenierte und damit seinen auf Aggregatzustandsveränderung basierenden Skulpturbegriff in die Tat umsetzte.<sup>14</sup> Während Beuys den Dampf selbst zum Gegenstand seiner Gestaltung erhob, setzt Panayotidis diesen ein, um eine von ihm geschaffene plastische Installation zu hinterfragen. Aus der offenen Schublade eines Kindertischchens aus dem Brockenhaus – die Arbeit trägt den Titel *Nasconditi sapere*, 2011 (S. 61) – quillt Dampf. Ausgelöscht sind damit auch die in griechischen Lettern auf den Grund geschriebenen Worte *Nasconditi sapere* (verborgenes Wissen). Da der Dampfzufluss nach fünf Minuten für zwei Minuten aussetzt, wird die Schrift in einem festgelegten Rhythmus

lesbar, bevor sie sich dem Blick wieder entzieht. Die zu Splintern zertretene Glühbirne auf dem Tischchen verleiht der Installation eine Dimension von Gewalt und Zerstörung. Das verborgene Wissen in der schwarzen Schublade, aus der der Nebel strömt, ist ein Menetekel, wie es im Buch Daniel des Alten Testaments beschrieben wird (Dan 5.1). Die sich dem Blick bald präsentierende, bald entziehende Schrift wäre dann ein Hinweis auf König Belsazars Gottesverspottung, die zur Zerstörung Babylons führte, während das zertretene Licht sich aus der dem Menetekel zugrunde liegende Hybris herleiten liesse. Doch Indizien, dass diese Deutung vom Künstler beabsichtigt wäre, gibt es nicht. Panayotidis kreiert keine Bilderrätsel, die entschlüsselt werden können. Seine Kunst ist immer Orakel – genauso wie die verstörenden Kindheitskäfige von Louise Bourgeois.<sup>15</sup>

**Hände und Füße:** Rätselhaft, wie der Anblick der Sphinx, sind alle Installationen Panayotidis' – etwa die Axt mit dem weich gewordenen Lichtstil (*La rinvicita degli zingari*, 2011 [S. 81]), das hinterleuchtete weisse Hemd in der Fenstervitrine (*Nasconditi corpo*, 2011–2012 [S. 73]), die mit Glasscherben auf einer mit Glas überzogenen weissen Leinwand aufgespiessten Zettel (*Because the poem*, 2013 [S. 57]), und *KABUL, il racconto di un sogno*, 2003–2012 (S. 75), eine melancholische Hommage an den Freund Alighiero Boetti, der an diesem Ort seine Teppiche weben liess. Am komplexesten sind indes die aus den Bronzeabgüssen seiner Füße und Hände gefertigten Installationen: *Corpo-natura*, 2012 (S. 71), zeigt die unter einer Plexiglashaube übereinandergelegten Fäuste des Künstlers, aus denen Dampf emporsteigt. Die Fäuste liegen auf einem weissen Paraffinbett, das mit getrockneten schwarzen Gewürznelken besteckt ist. Man kann die Nelken nicht riechen, aber man spürt den Duft dennoch – als würde einem beim Gedanken an eine gute Speise das Wasser im Munde zusammenlaufen. Die Fäuste sind als Körperfragmente inszeniert. Die Füße der Arbeit *Libertà nascosta*, 2012 (S. 77), dagegen stehen so nebeneinander, als seien sie die Überreste einer antiken Bronzestatue. Auch das Fusspaar befindet sich unter einer abgedichteten Plexiglashaube, auch hier lässt der Künstler Dampf strömen, der die massiven Bronzen in schwerelose Schattenbilder transformiert. Die Bronzefüsse und -fäuste stehen in einer direkten Linie mit der antiken Plastik Griechenlands, kann doch im Zustand der Vernebelung nicht entschieden werden, ob es sich um Originalfragmente oder moderne Falsifikate handelt. Panayotidis gelingt es, durch das Element des Dampfes im Zustand schwereloser Schattenspiele die Grenzen zwischen Original und Kopie, Antike und Gegenwart, Skulpturenfragment und Körperzitat aufzuheben. Die Aggression der geballten Fäuste, die Marschbereitschaft der zum Appell ausgerichteten Füße verwandelt sich in ein Spiel träumerisch duftender Nelkenmelancholie.

**Lichtbrücke:** Alle im Kunstmuseum Bern ausgestellten Werke sind autonome Kunstwerke. Zugleich sind sie aber auch Bausteine eines übergeordneten Kosmos. Der Künstler hebt Grenzen auf. Er schafft vielfältig-lebendige Beziehungen zwischen Vergangenheit und Gegenwart, Mythos und Zivilisation, Wirklichkeit und Traum. Das Licht ist dabei das Medium, das die Gegensätze aufhebt. Licht ist für Panayotidis eine Lebensenergie, ein Wesen und nicht bloss Beleuchtung. Es verbindet die Gegensätze und ermöglicht dadurch Erkenntnisse, die einmalig sind.



- <sup>1</sup> Tagebucheintrag von Nakis Panayotidis vom 20. April 1993, publiziert in: Hans Christoph von Tavel (Hrsg.), *Nakis Panayotidis, Mnemographie*, Bern 1994, S. 19.
- <sup>2</sup> Zu Not Vital siehe: Alma Zevi, «Wenn Skulptur zu einem Haus wird», in: *Not Vital*, Ausst.-Kat. Cabinet d'arts graphiques des Musées d'art et d'histoire Genf, Bielefeld/Berlin 2014, S. 34/35.
- <sup>3</sup> Mitteilung Nakis Panayotidis an den Autor, Bern, 22. März 2012.
- <sup>4</sup> Tagebucheintrag von Nakis Panayotidis vom 14./15. April 1993, publiziert in: Hans Christoph von Tavel (Hrsg.), *Nakis Panayotidis, Mnemographie*, Bern 1994, S. 18.
- <sup>5</sup> Germano Celant, «Eine andere Kunst» (1968), in: ders., *Arte Povera*, Basel 1989, S. 27.
- <sup>6</sup> Bruno Corà, «Nakis Panayotidis: Apologues on the Sense of Freedom», in: *Nakis Panayotidis. Ivresse révéée*, Ausst.-Kat. Tornabuoni Art, Paris 2010, S. 34.
- <sup>7</sup> Bruno Corà (Hrsg.), *Nakis Panayotidis. Ladro di Luce*, Bern 2005, S. 216–223. Die Installation wurde 2006 im Centro di Arte Moderna e Contemporanea della Spezia in reduzierter Form gezeigt.
- <sup>8</sup> Mitteilung Nakis Panayotidis vom 28. August 2014.
- <sup>9</sup> Vgl.: Andy Warhol, *Hammer and Sickle*, 1976, Acryl auf Leinwand, 183 x 218,4 cm, Stiftung Sammlung Marx, Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, Berlin, abgebildet in: Heiner Bastian, *Andy Warhol – Retrospektive*, Neue Nationalgalerie, Berlin 2001, S. 213.
- <sup>10</sup> Vgl. Jasper Johns, *Ligth Bulb II*, 1958, 7,9 x 20,3 x 12,7 cm, Bronze, Sammlung des Künstlers, abgebildet in: James Rondeau / Douglas Druick, *Jasper Johns – Gray*, The Art Institute, Chicago 2007, Nr. 81.
- <sup>11</sup> Vgl.: Kai Uwe Schierz, «Licht – Materie – Erinnerung: Arbeit zwischen Mythos und Utopie», in: Bruno Corà (Hrsg.), *Nakis Panayotidis. Ladro di Luce*, Bern 2005, S. 72.
- <sup>12</sup> Vgl.: Marc-Joachim Wasmer, «Schweizer Landschaftsmalerei: Zwischen Entdeckergeist und Touristenklischee», in: Christiane Lange / Matthias Frehner, *Das Kunstmuseum Bern. Höhepunkte der Schweiz aus sieben Jahrhunderten*, München 2010, S. 38–47.
- <sup>13</sup> Nakis Panayotidis, «Aphorismus», in: Bruno Corà (Hrsg.), *Nakis Panayotidis Ladro di Luce*, Bern 2005, S. 121.
- <sup>14</sup> Joseph Beuys, *Thermisch-plastisches Urmeter*, 1984, abgebildet in: Theodora Vischer, *Skulptur im 20. Jahrhundert*, Basel 1984, S. 187.
- <sup>15</sup> Beispielsweise: Louise Bourgeois, *Passage Dangereux*, 1997, Mixed-media, 264 x 355 x 867,5 cm, Sammlung Hauser und Wirth, abgebildet in: Frances Morris (Hrsg.), *Louise Bourgeois*, Tate Modern, London 2007, S. 202/203.