

<b>Zeitschrift:</b>	Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern
<b>Herausgeber:</b>	Parkett
<b>Band:</b>	- (2016)
<b>Heft:</b>	98: Collaborations Ed Atkins, Theaster Gates, Lee Kit, Mika Rottenberg
<b>Artikel:</b>	Raise high the roof beam: Thaester Gates and Cathedrals = Hebt den Dachbalken hoch: Theaster Gates und die Kathedrale
<b>Autor:</b>	Roelstraete, Dieter
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-679697">https://doi.org/10.5169/seals-679697</a>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

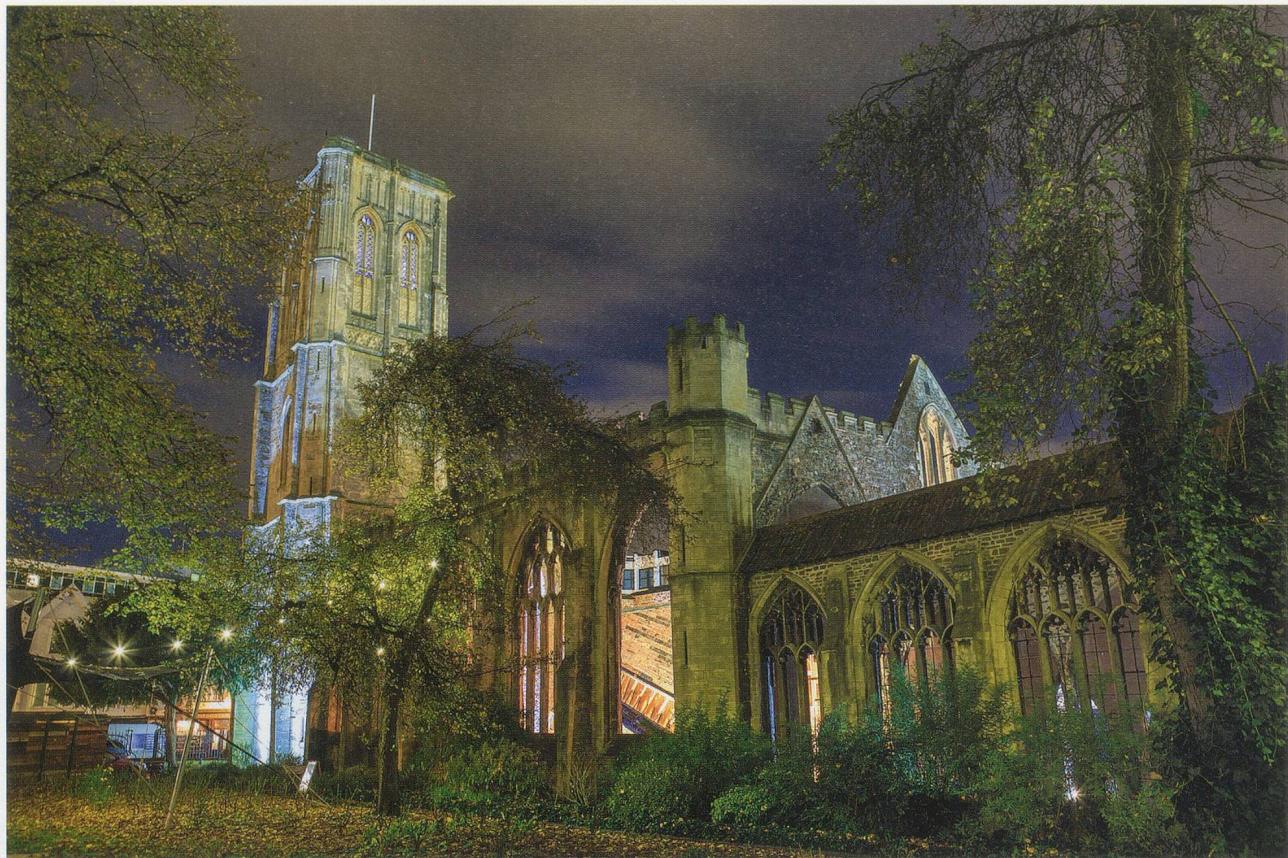
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 23.02.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**



*THEASTER GATES, SANCTUM, 2015, produced by Situations, installation view, Bristol / HEILIGTUM, produziert von Situations, Installationsansicht. (PHOTO: MAX MACCLURE)*

*[I]n a Gothic building, the roof both within and without . . . is the crown of its beauties, the abiding place of its brain.*

—William Morris

## Raise High the Roof Beam:

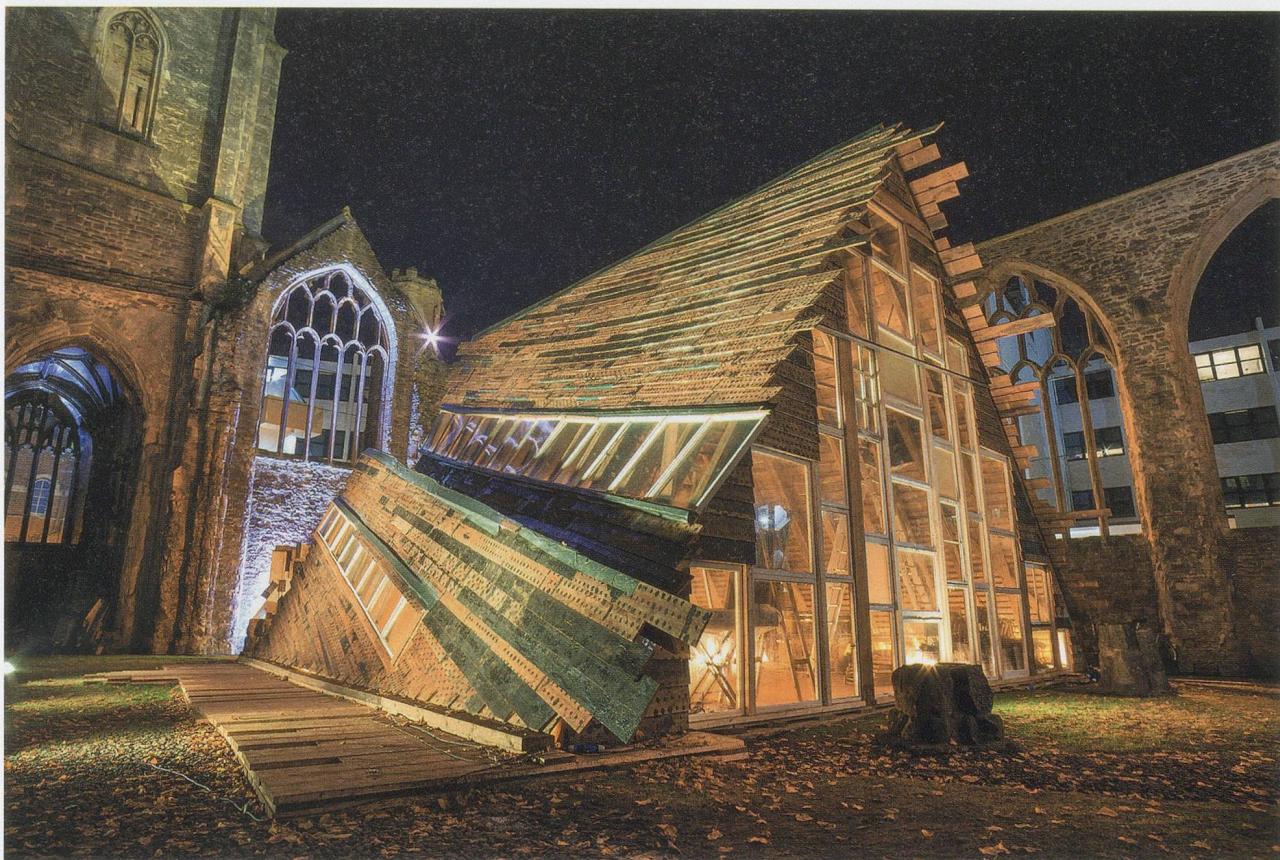
In 1985, Kunsthalle Basel hosted a two-part round-table discussion featuring four major figures from the European neo-avant-garde and its so-called “trans-avantgarde” offspring—namely, Joseph Beuys, Enzo Cucchi, Anselm Kiefer, and Jannis Kounellis. Somewhat incongruously, one overarching image dominated much of the conversation’s concluding exchanges:

---

DIETER ROELSTRAEDE is a member of the curatorial team for Documenta 14.

*Kounellis: A monument like the Cologne Cathedral indicates a centralization, encompasses a culture, and points the way for future development. Without signs like this we would run the risk of becoming nomads.*

*Beuys: The Cologne Cathedral is a bad sculpture. It would make a good train station. Chartres is better. But what Kounellis says about the cathedral is a nice image. The old cathedrals were built in a world that was still round, but that in the meantime has been constricted by materialism. There was an internal necessity to narrow it like that, since in that way human consciousness became sharpened, espe-*



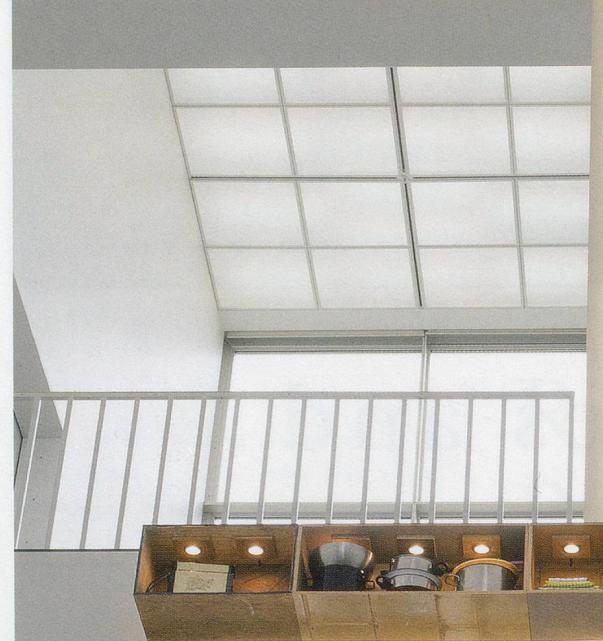
# Theaster Gates and Cathedrals

DIETER ROELSTRAEDE

cially in its analytic functions. Now we have to carry out a synthesis with all our powers, and build a new cathedral.<sup>1)</sup>

As the debate drifts on, with Beuys (unsurprisingly) talking more than the rest, references to cathedral-building keep recurring: “The esthetic sense is disturbed nowadays like never before in history. So let’s build the cathedral!” Or: “We’re not here talking together to improve our relationship, which is good anyway. We’re here to build the cathedral.” And: “Regarding art as the only way to build the cathedral, I really do need the spoken language.” Beuys, of course,

is the founding father and foremost theorist of *Soziale Plastik*, or “social sculpture,” and thus an obvious point of reference for any discussion of Theaster Gates’s own (in many ways arch-American) brand of “social sculpture” and its (predominantly European) art-historical antecedents. My primary reason for recalling the above round table, however, relates not so much to Beuys’s ambiguous stature as an avatar of twenty-first-century “social practice”—as the post-political afterlife of *Soziale Plastik* is now infelicitously named—as it does to the forceful image of the cathe-



dral (and, inevitably, its anonymous community of builders) to which Beuys and company continuously return.<sup>2)</sup> It is this image of the cathedral and the culture of cathedral-building that I want to explore here to shed more light on a specifically European dimension, so to speak, of Gates's work.

In 1967, the French historian Georges Duby, one of the leading thinkers in the French *Annales* school of sociologically inflected historiography, published his tripartite magnum opus chronicling the ascent of medieval Europe. Duby's history hinges on what he terms the "age of the cathedrals," spanning a century and a half between the middle of the twelfth century and the end of the thirteenth century, during which time Western Europe saw its greatest cathedrals rise from the nondescript flatlands north of and surrounding Paris—Amiens, Beauvais, Chartres, Laon, Reims, Troyes, and finally, Paris's own Notre-Dame. Duby observes, "Cathedral art was urban art": The medieval building boom heralded the "rebirth of the cities," and each "new cathedral was a eulogy to the entire urban settlement," embodying "the townspeople's pride, as its plenitude of spires, gables, and pinnacles thrust up toward the heavens a dream city, an idealization of the city of God which magnified the urban landscape."<sup>3)</sup> It served not only as a place of worship but as a meeting point where guilds could assemble and townspeople could gather. Cathedrals functioned as beacons of light in the rural desolation of Europe, driving urban development and attracting the region's best artisans—"artists" as protean and talented as Michelangelo or Tilman Riemenschneider to be sure, though belonging to an older, pre-individual (indeed, *pre-artistic*) era, one of guilds and crafts. It was this pre-modern ethos of anonymous, truly communal authorship and individual sacrifice

which much later led the nineteenth-century British art critic John Ruskin to write so rhapsodically about the Gothic "style" in art—an *ethic*, in short, as much as, if not more than, an *aesthetic*. (William Morris was another hugely influential sympathizer whose name may indeed seem too glaringly obvious, in the current art-historical context.)

Civic pride, economic *nous*, and urban development; craft, collectivity, and community; the creative tension between group and individual, between art(s) and craft(s)—these have become well-worn tropes in the discussion of Theaster Gates's work. "The city is my medium," he has said, and indeed, over the past five years, he has steadily transformed the psychogeography of Chicago's South Side—renovating abandoned buildings for reuse as meeting spaces and arts centers.<sup>4)</sup> And most importantly, of course—literally, *above all*—there is the matter of *faith*, and the very real castles it enables us/him to build in the air. Mapping out the many instances where Gates's upbringing in African-American religious traditions intersects with his evolving, ever-expanding artistic practice would lead us much too far for the current essay's rather modest purposes, although it is worth pausing here—with an eye on our reading of Duby's chronicle of medieval cathedral-building cultures—to reflect on one of Gates's recent projects, the video installation *GONE ARE THE DAYS OF SHELTER AND MARTYR* (2014). Included in the exhibition "All the World's Futures," curated by Okwui Enwezor, at the 2015 Venice Biennale, this work features a bronze bell, a slanting wall of slate roof tiles, and the melancholy statue of a saint, presumably depicting Saint Laurence. A large-scale projection presents a scene set inside the wrecked interior from which these objects were salvaged, namely the neo-gothic St. Laurence Church that once stood a block away from Gates's studio on the South Side. Built in 1911, the Roman Catholic sanctuary closed its doors in 2002, a victim of decades of demographic and denominational change; the building was demolished in 2014, meeting the same sorry fate as innumerable neighborhood churches in impoverished black urban areas across America. (How fitting, incidentally, that this church should have been dedicated to the patron saint of *archivists and librarians*, for a true archi-

*THEASTER GATES, 13<sup>TH</sup> BALLAD, 2013, wood, steel, neon, paper, Huguenot House remnants, dimensions variable / 13. BALLADE, Holz, Stahl, Neonlampe, Papier, Hinterlassenschaften Hugenottenhaus, Masse variabel.*

*THEASTER GATES, "Black Archive," 2016,  
exhibition view / Ausstellungsansicht, Kunsthaus Bregenz.  
(PHOTO: MARKUS TRETTNER):*

val impulse deeply colors Gates's art of conversion, conservation, and preservation—so much so that one could think of St. Laurence as the primary protector of Gates himself. Think, for instance, of the once-doomed contents of Chicago's legendary Prairie Avenue Bookshop, of the Johnson Publishing Library, of Dr. Wax Records, or the University of Chicago glass lantern slide collection—all have found their way, thankfully, into the widening protective embrace of Gates's various building schemes.)

The video shows members of the Black Monks of Mississippi, Gates's long-running music ensemble, dressed in sorrowful black: One performer plays a cello while others improvise in song; two men continually lift and drop tall wooden doors to a limping beat to better hammer the point of pity home. It seems strangely fitting, somehow, that Gates's most emphatic engagement with ecclesiastical architecture to date mourns the destruction of an existing church rather than celebrate the *construction* of a new one—fitting, that is, for an otherwise upbeat entrepreneurial practice grounded in belief (in general) and faith in art (in particular), reminding us that it's one thing to build an art center, say, or web of business opportunities, but another thing altogether to build a church, let alone a *cathedral*.<sup>5)</sup>

Let's briefly return to Duby's *Age of the Cathedrals*. In a chapter titled "God is Light, 1130–1190," the historian describes the engineering ingenuity that made possible the construction of the great cathedrals. The Gothic style was conceived as a theology of light cast in stone, in contrast to the cavernous darkness of earlier Romanesque churches. To achieve more light, the cathedrals needed additional height, which required new window designs as well as novel roofing techniques. Not only did these improbable new structures tower over every other building around them, their naves were often the only covered gathering



place in the center of town—giving newly embodied meaning to the notion of "divine shelter." As it happens, references to roofs are scattered throughout Gates's art, including paintings created collaboratively with his father, Theaster Senior, who worked as a roofer. While this autobiographical element might have provided a point of departure, Gates's concerns have since expanded outward: "I'm looking at roofs and the sublime. I'm looking at Shinto structures and how these old Japanese Buddhist temples were made so that the roof actually held up the walls. I'm learning all this stuff about fourteenth-century cathedrals. I'm just kind of interested in roofing."<sup>6)</sup> Roofs, of all things, those selfsame "castles in the air"<sup>7)</sup>—and by way of rounding off this train of thought, it is worth referring to Gates's SANCTUM project last year, for which he erected a shelter within the bombed-out, roofless shell of the Temple Church in Bristol, England.<sup>8)</sup> Theaster Gates is looking at roofs and the sublime: upward.

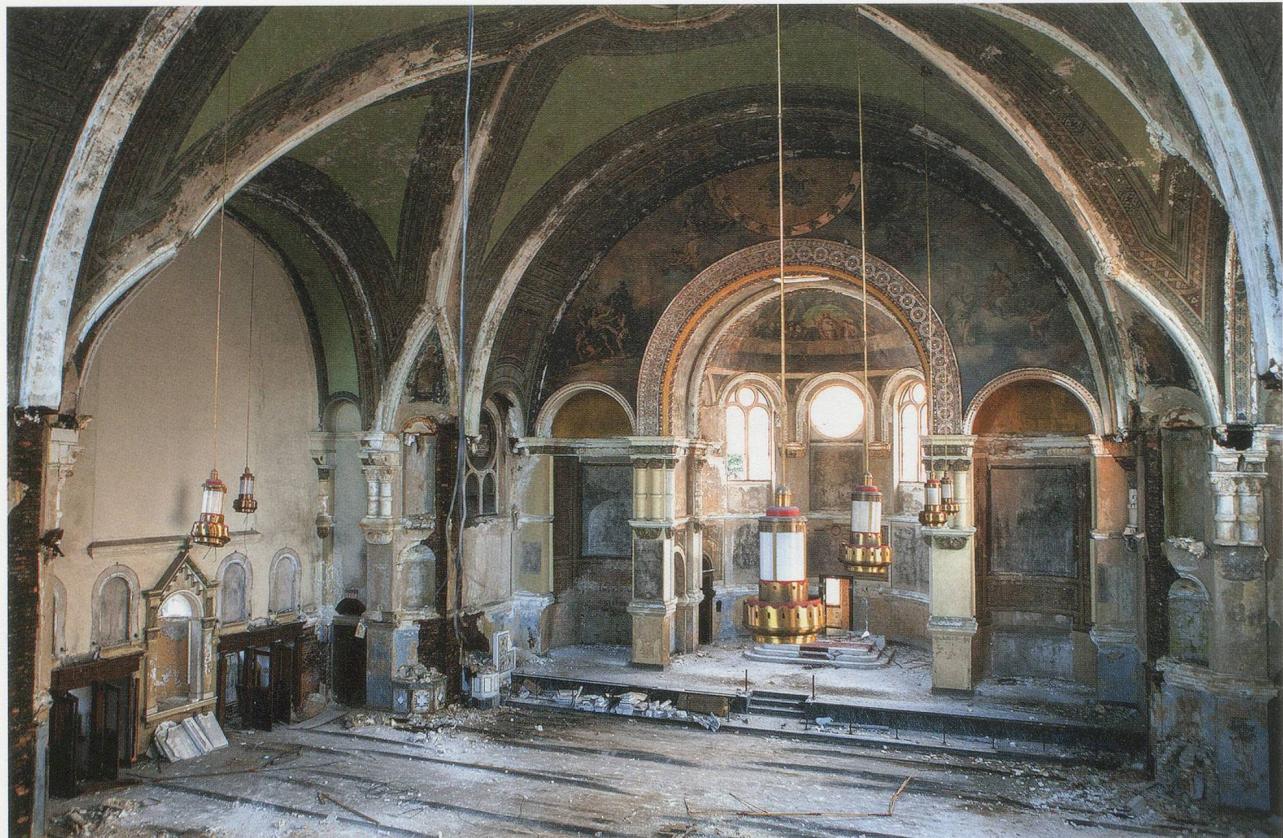
- 1) Joseph Beuys, Jannis Kounellis, Anselm Kiefer, and Enzo Cucchi, "The Cultural-Historical Tragedy of the European Continent," in Charles Harrison and Paul Wood, eds., *Art in Theory 1900–1990: An Anthology of Changing Ideas* (Oxford, UK: Blackwell Publishers, 1992), 1032–36. The complete transcript was originally published by *Parkett* in 1986 as *Ein Gespräch / Una Discussione*.
- 2) Note, as well, that another Euro-aesthetic paradigm sporadically associated with Gates's work, namely, the Bauhaus, touches upon some of these notions: The opening sentence of Walter Gropius's "Bauhaus Manifesto and Program" from 1919 dramatically states that "the ultimate aim of all visual arts is the complete building!" The image that adorns this seminal document is a drawing, by Lyonel Feininger, of a church.
- 3) Georges Duby, *The Age of the Cathedrals: Art and Society, 980–1420*, trans. Eleanor Levieux and Barbara Thompson (Chicago: University of Chicago Press, 1981), 93. I owe thanks to Abigail Winograd for helping me develop this specifically "medievalist" analysis of Theaster Gates's work.
- 4) Theaster Gates, in "Carol Becker in conversation with Theaster Gates," in *Theaster Gates* (London: Phaidon, 2015), 17.
- 5) Much more can be said, of course, about the asymptotic relation between entrepreneurship and religiosity, between money and faith, the conjoining of which drove the urban revolution of early medieval Europe, and continues to determine the face and

shape of American politics—but that too would doubtless lead us too far astray. Suffice it to observe, for now, how the closure of countless small businesses has had a profound impact on Gates's South Side surroundings—and how many of the resulting empty storefronts have been taken over, in the course of the years, by DIY churches. . . .

- 6) Theaster Gates, in "Carol Becker in conversation with Theaster Gates," 19.
- 7) In the aforementioned interview, Becker remarks: "A roof holding up the walls is a pretty interesting idea, because we always say we don't build the house from the roof down, but maybe you do? And that's a good metaphor for you." *Ibid.* This is precisely where the utopian spirit of Beuysian cathedral-building survives in Gates's work—an old-fashioned art of the seemingly impossible.
- 8) Built from reclaimed wood and windows, Gates's teepee-like structure hosted a series of performances over a twenty-four-day period.

THEASTER GATES, "Freedom of Assembly," 2015,  
exhibition view / Ausstellungsansicht, White Cube London.  
(PHOTO: GEORGE DARRELL)





THEASTER GATES, GONE ARE THE DAYS OF SHELTER AND MARTYR, 2014, video,  
6 min. 31 sec. / VORBEI DIE ZEIT DER ZUFLUCHT UND DES MÄRTYRERS, Video.

# Hebt den Dachbalken hoch:

[I]n einem gotischen Bau befindet sich das Dach sowohl innen als auch aussen ... die Krone seiner Schönheit, die Schale seines Gehirns.  
– William Morris

Jean-Christophe Ammann, der damalige Leiter der Kunsthalle Basel, organisierte 1985 ein zweiteiliges Gespräch mit vier Leitfiguren der europäischen Neoavantgarde und ihres Ablegers, der sogenannten Transavantgarde: Joseph Beuys, Enzo Cucchi, Anselm Kiefer und Jannis Kounellis. Vielleicht etwas

---

DIETER ROELSTRAEDE ist Mitglied des Kuratorentteams der documenta 14.

ausserhalb des Kontexts trat im Schlussteil ein verbindendes Motiv in den Vordergrund:

Kounellis: Ja, aber die Kathedrale von Köln weist auf eine Zentralität hin, umfasst eine Kultur und weist auf die Zukunft. Sonst würden wir riskieren, Nomaden zu werden. Beuys: Die Kathedrale von Köln ist eine schlechte Skulptur. Sie wäre gut als Bahnhof. Chartes ist besser. Aber was Kounellis von der Kathedrale sagt, ist ein schönes Bild. Die alten Kathedralen stehen irgendwo in einer Welt, die



# Theaster Gates und die Kathedrale

DIETER ROELSTRAEDE

noch rund war. Aber dann wurde die Welt durch den Materialismus reduziert. Es war eine innere Notwendigkeit, sie so zu verengen, denn dadurch wurde das menschliche Bewusstsein geschärft, ganz besonders in seiner analytischen Tätigkeit. Jetzt müssen wir eine Synthese vollziehen mit all unseren Kräften, und das ist die Kathedrale.<sup>1)</sup>

Im weiteren Verlauf der Diskussion, wobei Beuys (wohl kaum überraschend) sich am häufigsten äußerte, ertönte mehrfach der Aufruf zum Bau von

Kathedralen: «Der ästhetische Sinn ist heute, wie nie in der Geschichte, gestört. Also bauen wir die Kathedrale!» Oder: «Wir sprechen hier doch nicht zusammen, um unser Verhältnis, das sowieso gut ist, zu verbessern. Wir sind hier, um die Kathedrale zu bauen.» Und: «In Bezug auf die Kunst als dem alleinigen Mittel, um die Kathedrale zu bauen, brauche ich doch die gesprochene Sprache.» Als Begründer und Haupttheoretiker der «sozialen Plastik» eignet

sich Beuys ideal als Anknüpfungspunkt für eine Befreiung von Theaster Gates' eigener (in vieler Hinsicht ur-amerikanischen) Version der sozialen Skulptur und deren (überwiegend europäischen) kunsthistorischer Vorläufer. Der eigentliche Grund, warum ich mich an das fragliche Gespräch erinnerte, war indessen weniger die vage Position, die Beuys als Gallionsfigur der «sozialen Praxis» des 20. Jahrhunderts einnimmt (wie das postpolitische Nachleben der sozialen Skulptur heutzutage etwas unglücklich genannt wird), als vielmehr das eindringliche Bild der Kathedrale (und der anonymen Gemeinschaft der Bauhütte), zu dem Beuys & Co. wiederholt zurückkehrten.<sup>2)</sup> Dieses Bild und die gesamte Kultur des gotischen Kirchenbaus möchte ich hier etwas näher betrachten, um einen, wie mir scheint, spezifisch europäischen Aspekt in der Kunst von Theaster Gates zu beleuchten.

Der französische Historiker Georges Duby, ein führender Vertreter der soziologisch orientierten Annales-Schule der Geschichtswissenschaft, veröffentlichte 1967 sein dreibändiges Hauptwerk, das

den Aufstieg Europas im Mittelalter nachzeichnet. Bereits im Titel verwendet Duby den Zentralbegriff «Zeit der Kathedralen», der jene 150 Jahre zwischen der Mitte des 12. und dem Ende des 13. Jahrhunderts bezeichnet, in denen Westeuropa die Errichtung seiner grössten Kathedralen im flachen Pariser Vorland erlebte: Amiens, Beauvais, Chartres, Laon, Reims, Troyes und schliesslich in der Hauptstadt selbst Notre-Dame. Die Kunst der Kathedrale war eine städtische, urteilt Duby. Der Bauboom des Mittelalters führte zu einer Wiedergeburt der Städte und jede Kathedrale feiert den Wohlstand der gesamten Siedlung, «Wie eine Traumstadt erheben sich die zahllosen Turmspitzen, Giebel und Zimmen als Krönung des Bauwerks gen Himmel, und diese ideale Gottesstadt verkündet die städtische Landschaft».<sup>3)</sup> Die Kathedralen dienten

*THEASTER GATES, GONE ARE THE DAYS OF SHELTER AND MARTYR, 2014, video, 6 min. 31 sec. / VORBEI DIE ZEIT DER ZUFLUCHT UND DES MÄRTYRERS, Video.*



nicht nur als Ort der Gottesverehrung, sondern darüber hinaus als Sammelpunkt der Handwerkszünfte und der Stadtbürger schlechthin. Aufragend wie Leuchttürme in den Ebenen Europas bildeten sie Kristallisierungsgerne für das Wachstum der Städte. Die besten Handwerker der Umgebung fühlten sich von ihrem Fanal angezogen – «Künstler», die fraglos ebenso universal begabt waren wie ein Michelangelo Buonarroti oder ein Tilman Riemenschneider, auch wenn sie einem früheren, vorindividuellen (ja vor-künstlerischen) Zeitalter angehörten, bestimmt von Handwerk und Zunft. Das vormoderne Ethos der namenlosen, wahrhaft gemeinschaftlichen Kunstproduktion ohne Privilegierung des Individuums inspirierte im 19. Jahrhundert den englischen Kunsthistoriker John Ruskin zu Lobeshymnen auf den gotischen Stil in der Kunst – den er offenbar ebenso sehr, wenn nicht mehr, als *Ethik* auffasste denn als *Ästhetik*. (Ein weiterer, immens einflussreicher Anhänger der Gotik war William Morris, dessen Name in der heutigen Kunstgeschichte so geläufig ist, dass es überflüssig scheint, ihn zu erwähnen.)

Bürgerstolz, Geschäftssinn und Stadtentwicklung; Handwerk, Gemeinsamkeit und Gemeinschaft; die kreative Spannung zwischen Gruppe und Individuum, zwischen Kunst und Kunsthandwerk – alles Schlagwörter, die man häufig in Rezensionen von Gates' Werk findet. «Die Stadt ist mein Medium», sagt der Künstler, der im Lauf der letzten fünf Jahre die Psychogeographie der South Side von Chicago nachhaltig verändert hat – unter anderem durch die Renovierung leer stehender Gebäude als Versammlungsräume und Kulturzentren.<sup>4)</sup> Von – buchstäblich – höchster Wichtigkeit für Gates ist allerdings die Frage des *Glaubens*, denn dieser ermöglicht es ihm und uns, Schlösser in die Luft zu bauen. Jeden einzelnen Punkt zu verzeichnen, an dem die afroamerikanischen religiösen Traditionen, mit denen Gates aufwuchs, sich mit seiner kontinuierlich fortschreitenden Kunstpraxis überschneiden, würde weit über den Rahmen dieses Aufsatzes hinausführen. Dennoch empfiehlt es sich – mit einem Auge auf Dubys Geschichte des gotischen Kirchenbaus –, kurz einen Blick auf eines der neueren Projekte des Künstlers zu werfen. Die Videoinstallation GONE ARE THE DAYS OF SHELTER AND MARTYR (Vorbei die Zeit

der Zuflucht und des Märtyrers, 2014), Teil der Ausstellung «All the World's Futures» auf der Biennale von Venedig 2015, umfasste eine Bronzeglocke, eine schräge Dachschieferwand und eine melancholische Heiligenstatue, die vermutlich den heiligen Laurentius verkörperte. Eine wandgrosse Videoprojektion führte in den verfallenen Innenraum, in dem all diese Objekte einst untergebracht waren: das Schiff der neogotischen St. Laurence Church. 1911 nur eine Strasse von Gates' Atelier entfernt in der South Side Chicagos errichtet, schloss das katholische Gotteshaus im Jahr 2002 seine Tore, ein Opfer des demographischen und konfessionellen Wandels. Der Bau wurde 2014 abgerissen, wie so viele andere Kirchen in verarmten afroamerikanischen Stadtvierteln in ganz Amerika. (Wie passend also, dass die St. Laurence Church dem Schutzheiligen der *Archivare* und *Bibliothekare* geweiht war, denn Gates' Kunst der Konvertierung, Konservierung und Präservierung treibt ein wahrhaft archivarischer Impuls – so sehr, dass man sagen könnte, er selbst stände unter dem Schutz des heiligen Laurentius. Man denke nur an den Inhalt solch ehemaliger Wahrzeichen des Chicagoer Stadtlebens wie den Prairie Avenue Bookshop, die Johnson Publishing Library und den Plattenladen Dr. Wax Records oder an die Glasdiassammlung der University of Chicago, die alle, Gott sei Dank, Zuflucht unter den schützenden Dächern von Gates' ständig erweiterten Bauvorhaben gefunden haben.)

Das Video zu GONE ARE THE DAYS zeigt Mitglieder der Band Black Monks of Mississippi, mit der Gates seit längerer Zeit zusammenarbeitet. Alle Akteure sind in Schwarz gekleidet. Ein Cellist spielt zu improvisiertem Gesang. Zwei Männer heben im Takt des holpernden Beats hohe Holztüren und lassen sie wieder fallen – ein schlagendes Bild des Mitlebens mit dem urbanen Zerfall. Dass die am tiefsten empfundene aller bisherigen Auseinandersetzungen des Künstlers mit der Sakralarchitektur die *Zerstörung* einer alten Kirche betrauert, anstatt die *Errichtung* einer neuen zu feiern, scheint passend im Kontext einer generell optimistischen, engagierten Praxis, die im Glauben (im Allgemeinen) und im Glauben an die Kunst (im Besonderen) verwurzelt ist. Dem Betrachter ruft die Installation in Erinnerung, dass es eine Sache ist, ein Kulturzentrum oder ein Netz



*THEASTER GATES, 12 BALLADS FOR HUGENOT HOUSE, 2012,  
installation view Documenta 13, Kassel / 12 BALLADEN FÜR  
DAS HUGENOTTENHAUS, Installationsansicht.*

von Geschäftsinitiativen auf die Beine zu stellen, und dass es eine völlig andere Sache ist, eine Kirche zu bauen, nicht zu reden von einer *Kathedrale*.<sup>5)</sup>

Kehren wir kurz zu Dubys *Zeit der Kathedralen* zurück. Im Kapitel «God is Light, 1130–1190» beschreibt der Historiker den Erfindergeist, der den Bau der grossen Kathedralen überhaupt erst möglich machte. Die gotische Baukunst verstand sich als in Stein gemeisselte Theologie des Lichts – eines Lichts, das die höhlenartige Finsternis des romanischen Kirchenraums überflutete. Um mehr Licht einzulassen, musste die Decke der Kirchen erhöht werden, und dies erforderte wiederum neue architektonische Lösungen für die Fensteröffnungen und den Dachstuhl. Die Wagesstücke des gotischen Kirchenbaus ragten nicht nur weit über die Giebel aller umstehenden Gebäude hinaus, ihr Schiff war nicht selten der einzige überdachte Versammlungsort einer Gemeinde – sie bildeten somit eine neue Form der «heiligen Zufluchtsstätte». Wie es Gott oder der Zufall will, taucht das Motiv des Dachs in mehreren Werken von Gates auf. Etwa in den Gemälden, die er gemeinsam mit seinem Vater Theaster senior, einem gelernten Dachdecker, schuf. Dieses autobiographische Faktum hätte als Ansatzpunkt für weitere Recherchen dienen können, doch der Künstler wandte sich einem ausgedehnteren Horizont zu: «Ich interessiere mich

für Dächer und für das Erhabene. Ich interessiere mich für Shinto-Bauten. Die alten buddhistischen Tempel Japans sind so konstruiert, dass die Wände vom Dach aufrecht gehalten werden. Ich habe eine Menge über die Kathedralen des 14. Jahrhunderts gelernt. Es interessiert mich einfach, wie Dächer gemacht werden.»<sup>6)</sup> Dächer, die auf ihre Art nichts als Luftschlösser sind.<sup>7)</sup> Um diesen Gedanken zu Ende zu denken, möchte ich abschliessend das letzjährige SANCTUM-Projekt erwähnen, für das Gates in der ausgebombten, dachlosen Ruine der Temple Church in Bristol einen überdachten Holzverschlag errichtete.<sup>8)</sup> Theaster Gates richtet seinen Blick auf Dächer und auf das Erhabene: himmelwärts.

(Übersetzung: Bernhard Geyer)

1) Joseph Beuys, Jannis Kounellis, Anselm Kiefer, and Enzo Cucchi, *Ein Gespräch / Una Discussione*, Parkett-Verlag, 1988, Zürich, S. 158.

2) Eine andere europäische Kunstströmung, die gelegentlich mit Gates in Verbindung gebracht wird, das Bauhaus, beschäftigte sich gleichfalls mit diesem Problemkreis. Das Bauhaus-Manifest (1919) von Walter Gropius verkündete im ersten Satz: «Das Endziel aller bildnerischen Tätigkeit ist der Bau!» Das Titelblatt des berühmten Dokuments ist mit einem Holzschnitt von Lyonel Feininger versehen, der eine Kathedrale wiedergibt.

3) Georges Duby, *Die Zeit der Kathedralen. Kunst und Gesellschaft 980–1420*, Suhrkamp, Frankfurt/M. 2002, S. 193. Ich danke Abigail Winograd für ihre Unterstützung bei dieser «mediävistischen» Analyse von Gates' Werk.

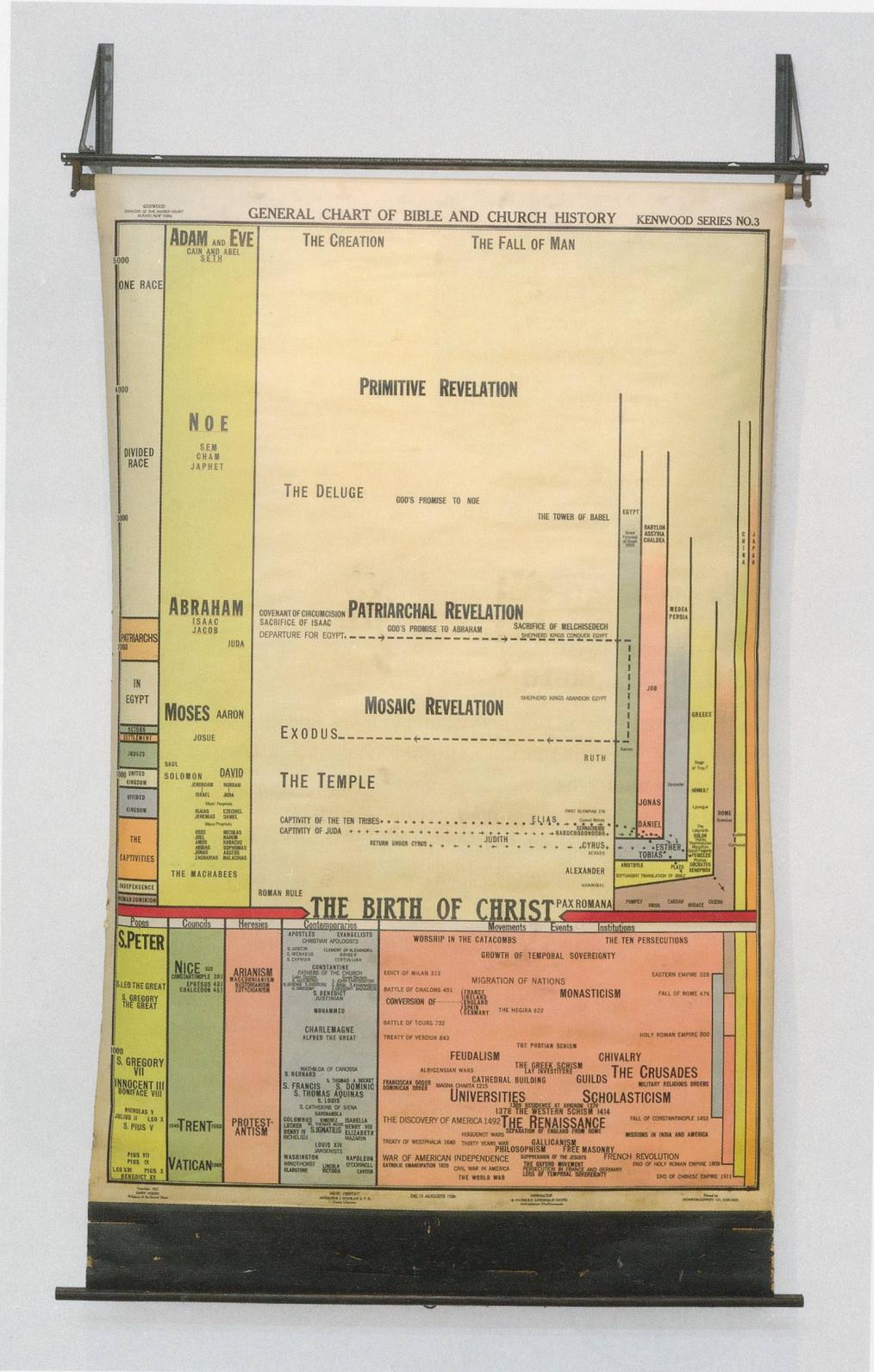
4) Theaster Gates, zitiert nach «Carol Becker in conversation with Theaster Gates», in *Theaster Gates*, Phaidon, London 2015, S. 17.

5) Die asymptotische Beziehung zwischen Unternehmertum und Religiosität, zwischen Geld und Glauben, wäre natürlich ein Thema für sich. Das Zusammenwirken dieser beiden Kräfte löste die urbane Revolution des frühmittelalterlichen Europa aus und prägt noch heute das Gesicht der amerikanischen Politik. Wir beschränken uns hier darauf zu erwähnen, dass die Schliessung zahlloser kleingewerblicher Betriebe die South Side Chicagos schwer beeinträchtigt hat. Viele der leeren Geschäfte wurden übrigens von Do-it-yourself-Kirchen revitalisiert.

6) Theaster Gates, zitiert nach «Carol Becker in conversation with Theaster Gates», S. 19.

7) Im erwähnten Interview kommentiert Becker: «Ein Dach, das die Wände aufrecht hält – eine faszinierende Idee. Wir sagen immer, wer ein gutes Haus bauen will, beginnt nicht mit dem Dach», aber vielleicht stimmt das gar nicht. Auf jeden Fall hast du da eine gute Metapher gefunden.» Ebd. Genau in dieser Idee lebt der utopische Geist des Beuys'schen Kathedralenbaus in Gates' Werk fort – eine altmodische Kunst des angeblich Unmöglichen.

8) Unter dem zeltartigen Dach der Konstruktion aus Altholz und Altfenstern lief eine 24-stündige Veranstaltungsserie.



*THEASTER GATES, A  
COMPLICATED RELATIONSHIP  
BETWEEN HEAVEN AND EARTH,  
OR, WHEN WE BELIEVE, 2015,*

Artes Mundi, Cardiff, Wales /  
EINE KOMPLIZIERTE BEZIEHUNG  
ZWISCHEN HIMMEL UND ERDE,  
ODER, WENN WIR GLAUBEN

(PHOTO: SARA POOLEY)