

# „Im Anfang war das Wort ...“

Mark Wallinger im Gespräch mit Johannes Rauchenberger und Alois Kölbl

Mark Wallinger, einer der wichtigsten und innovativsten Künstler der jüngeren Generation in Großbritannien, wurde der internationalen Öffentlichkeit durch seinen spektakulären Eingriff 1999 am Trafalgar Square in London bekannt. Er platzierte eine lebensgroße weiße Christusstatue aus Kunstharz und Marmorstaub mit dem Titel „Ecce Homo“ auf einem leer stehenden Sockel vor der National Gallery.

## Mark Wallinger

Geboren 1959 in Chigwell, England. Lebt und arbeitet in London. Zur Zeit einjähriger Berlin-Aufenthalt mit dem DAAD-Künstlerprogramm. Einzelausstellungen u.a. Tate Liverpool, Secession, Wien, Museum für Gegenwartskunst, Basel, Anthony Reynolds Gallery, London, City Art Gallery, Manchester. Ausstellungsbeteiligungen u.a. 49. Biennale, Venedig, National Gallery, London, Art Museum, Denver, Galleria d'Arte Moderna, Bologna, Hamburger Bahnhof, Berlin, 10. Biennale, Sydney, Deichtorhallen, Hamburg.

Die Intervention war gleichzeitig als subtiles Gegenstück zur Millenniumsausstellung „Seeing Salvation“ in der National Gallery wie zu den anderen heroischen Statuen der ehemaligen Weltmacht auf dem Heldenforum des britischen Nationalstolzes zu lesen. Wallinger setzt in seiner Kunst immer wieder bei konkreten Themen der eigenen sozialen und nationalen Realität an. Der Beschäftigung mit der britischen Identität und Selbstdarstellung, dem Versuch „die anheimelnde Mythologie der britischen Tradition anzugreifen“ (M.W.) – die Dekonstruktion des Nationalismus am Höhepunkt der Thatcher-Ära in den achtziger Jahren –, folgte in den neunziger Jahren eine zunehmende Verlagerung hin zur Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen und kulturellen Übereinkünften von allgemeinerer Gültigkeit, identitätsstiftenden Codes und vor allem auch Glaubensüberzeugungen.

Immer wieder rekurriert Wallinger dabei auch auf Sequenzen des christlichen Bildgedächtnisses. „Große Themen“, Existentielles wie Fundamentales finden sich bei ihm nicht gravitatisch inszeniert, sondern leicht und mit Witz und Ironie verpackt.

2001 als Vertreter Großbritanniens auf der Biennale in Venedig hat er seine künstlerischen Leitlinien in der Zusammenstellung von zentralen Werken noch einmal gebündelt. Wie schon in der Wiener Secession im Sommer 2000 hat er „Ecce Homo“, die 1,80 Meter hohe Christusfigur mit der vergoldeten Stacheldraht-Krone, milchigweiß und ohne Leidensmerkmale, von ihrem viel zu hohen Sockel auf dem Trafalgar-Square geholt und den geschundenen, aber allein schon durch das verwendete Material entrückten und sich verflüchtigen Menschen Auge in Auge zum Betrachter postiert. Triptychonartig inszeniert, indem er die Figur im Zentralraum des Pavillons mit zwei Videoarbeiten an den beiden Seitenflügeln Threshold to the Kingdom (2000) und Angel (1997) flankierte. Im Video von 1997 sieht man Wallinger als seine Kunstfigur des „Blinden Glaubens“ in der Londoner U-Bahnstation Angel verkehrt zur Fahrtrichtung eine Rolltreppe hinuntergehen. Obwohl er sich bewegt, tritt er auf der Stelle. Schwer verständlich rezitiert der Künstler mit dem Blindenstab in der Hand den Prolog des Johannes-evangeliums. Selbstverständliche Bewegungsabläufe werden aber auch im Sprechgestus dekonstruiert: Wallinger



Marc Wallinger, *Ecce Homo*, 1999, white marbelised resin, gold leaf, barbed wire  
© M. Wallinger

hat den Text rückwärts gesprochen aufgenommen und das Video wird nun in entgegengesetzter Richtung abgespult. Am Ende der Sequenz hört er auf, sich zu bewegen und wird – unter laut einsetzender, feierlicher Chormusik aus Georg Friedrich Händels *Zadok the Priest* – von der Stufe einer Rolltreppe in die Höhe aufgenommen. Spulte man das Video so ab, wie es die Kamera originär aufgezeichnet hatte – so lautet das Gedankenexperiment – käme zwar der Engel auf die Erde, aber man würde seine lallende Botschaft nicht verstehen und müsste ihm (blind?) glauben.

Das zweite Video, „Threshold to the Kingdom“ versetzt den Betrachter in die Ankunftshalle eines Flughafens. Aus einer automatisch aufgehenden Tür kommen die Fluggäste herein: allein, als Geschäftsreisende, privat; in Gruppen als Paare, Familien, Flugpersonal ... Manche gehen zielsicher ihren Weg, manche werden erwartet, begrüßt, umarmt, andere gehen allein ihren Weg. Das Video ist in extremer Zeitlupe aufgenommen; die Erzählzeit ist entsprechend lang gedehnt und kontrastiert mit der des Zuschauers. Die Szene wurde genau choreografiert. Über die Bildsequenz lagert sich betörend Gregorio Allegris Misererepsalm, der Ruf: „Herr, sei mir Sünder gnädig ...“. Die Tür des Londoner Flughafens wird zur Himmelstür oder genauer vom Text des Psalms her: zur Schwelle des Purgatoriums.



Mark Wallinger, *Trafalgar Square, London, Ecce Homo*, 1999

Bei Wallingers ironisch-subtilem Spiel mit Elementen des christlichen Bildgedächtnisses geht es um mehr als bloßes Zitieren, der an der Decodierung quasi-religiösen britischen Nationalstolzes Geschulte stellt nun Fundamentaleres künstlerisch zur Disposition: Der Künstler-Prophet, der gekonnt seine transpersonale Rolle spielt, wird zur Chiffre, zur Idee von jedem Menschen, „der je den Wunsch nach Glauben, Unschuld und ewigem Leben verspürt hat“ (M.W.).

Wir trafen Mark Wallinger zum Interview in seiner Wohnung in Berlin, wo er zur Zeit im Rahmen eines DAAD-Stipendiums des Berliner Künstlerprogramms arbeitet.

*K.u.K.: Ein wichtiger Aspekt deiner Arbeit war und ist die Beschäftigung mit der „Britishness“, britischem Nationalstolz und seiner Selbstrepräsentation. Siehst Du Dich als einen „politischen Künstler“?*

MW: Viele meiner frühen Arbeiten thematisieren den Ärger über den „Thatcherismus“ und die ganze Ekelhaftigkeit der damaligen Gesellschaftssituation. Die Werke dieser Zeit nährten sich vom Ärger über die falsche Darstellung Englands, wie ich es erlebte. In gezielten Medienkampagnen appellierte die Regierung an Engländer und Nationalgefühl, schaffte sich im Falklandkrieg einen Feind von außen und in den Bergarbeitern – von einem weiteren Ideologen glücklos geführt – einen „Feind im Inneren“. Die Kunst dieser Zeit versuchte auf beschwichtigende und unechte Weise international zu sein, sodass ich es als meine Verantwortung und künstlerische Pflicht ansah, die Politik der Repräsentation zu thematisieren. Ich arbeitete 1981–1988 in einer kommunistisch geführten Buchhandlung und sah die Absurdität sowohl des Falkland-Krieges als auch des Bergarbeiter-Streiks, während die Linke in zahllose Splittergruppen zerfiel. Aber nach einer gewissen Zeitspanne in meiner künstlerischen Tätigkeit fand ich allmählich nur mehr einen begrenzten Vorrat an satirischen Einfällen und Strategien zu einer Politik der Repräsentation oder der Repräsentation von Politik.

*K.u.K.: Hast du also deine satirischen und ironischen künstlerischen Strategien ad acta gelegt?*

MW: Nein, ich glaube nicht. In Venedig hatte ich beispielsweise eine Arbeit an der Fassade des Pavillons, der ja selbst wie eine Karikatur des Nationalismus ist, mit einem solchen satirischen Inhalt, indem ich versuchte, dem aufgeblasenen Nationalstolz die Luft zu entziehen, ihn gleichsam schwerelos zu machen: Ich ließ da die britische Flagge in den irischen Farben Orange und Grün, also genau in den Komplementärfarben des „Union Jack“ wehen – ein unmögliches Amalgam von Identität. Das ist ein optischer Ausdruck der verflixten Lage in Irland, denn hier liegt genau das Kernstück des Irland-Problems: Die eigene nationale Identität wird ja dadurch mit definiert, dass man Gegner der anderen Seite ist. Ich denke, ich würde so etwas noch immer genau so ma-

chen, aber ich glaube, dass ich es nötig hatte, meine Arbeit einem größeren künstlerischen Risiko auszusetzen. Man kann natürlich bis zu einem gewissen Punkt ironisch sein, aber ich glaube, dass es dabei auch die Gefahr gibt, selbstzufrieden und selbstgefällig zu werden.

*K.u.K.: Sind beispielsweise „Seeing is Believing“ oder „Angel“ dennoch auch ironisch zu verstehen?*

MW: (lacht) Ja und Nein. Ich hatte natürlich auch meinen Spaß dabei. Ich habe versucht, mich dem Thema von zwei verschiedenen Blickrichtungen aus zu nähern. Einmal ist da die Befragung meiner eigenen Sehnsucht, der Hoffnung, des Verlangens nach etwas Transzendente, das wir alle in uns tragen. Zum anderen ist es ein Nachdenken darüber, dass, obwohl wir in einer säkularisierten Gesellschaft leben, die christliche Tradition und ihre Symbole noch immer tief in jedem von uns eingepägt sind und uns bestimmen. Ich fand es interessant, das einmal näher beim Namen zu nennen. Die Kunst seit der Renaissance hat die christliche Tradition beerbt, und dennoch konnte auch die Moderne letztlich diese Sehnsucht nicht wirklich umschiffen: den Wunsch und die Begierde nach Räumen für eine spirituelle Verankerung.

So war ich fasziniert vom Prolog des Johannesevangeliums, weil diese Sprache wunderschön und betörend zugleich und außerdem ein fantastisches Zeugnis des Glaubens ist. Die Selbstverständlichkeit, dass diese Symbole dies alles auch wirklich bedeuten, ist uns allerdings verloren gegangen. Der Glaube hat eine ähnliche Beziehung zu den Texten der Bibel wie die Objektwelt zur Sprache. Da existieren keine Kausalbeziehungen zwischen den Texten, die wir sprechen und der Welt, in der wir leben. Letztlich wird die schöne Formulierung: „Am Anfang war das Wort“ durch sich selbst untergraben. Da ist immer der Sprung des Glaubens, den man machen muss: Man kann die Bibel Buchstabe für Buchstabe von hinten nach vorne auswendig lernen, aber auch das würde nicht bedeuten, dass man glaubt.

*K.u.K.: Ist Sprache für dich ein Medium der Dekonstruktion? Da gibt es, wie eben beschrieben, den Johannesprolog, aber es gibt auch andere Texte, die du in einer ähnlichen Weise bearbeitest. In anderen Arbeiten nimmst du persönlich verschiedene Rollen ein. Kannst du diese Art der künstlerischen Strategie etwas näher beschreiben?*

MW: Du meinst, die Rolle des Blinden? Als ich die Arbeit „Angel“ machte, so fand ich, dass der Charakter dieser Rolle einzig dadurch zur Geltung kommen konnte, indem er alle diese Dinge von hinten nach vorne sprach ...

*K.u.K.: Der ganze Text wurde von hinten nach vorne gesprochen?*

MW: Ja, der ganze Text, alle fünf Verse. Ich nahm mich mit einem 4-Track-Recorder selbst auf. Ich hoffte, dass am Ende das, was ich gesprochen hatte, dem ähnelt, wie ein



Mark Wallinger, *Angel*, 1997, Videoprojektion, Installationsansicht.

von einem Text Besessener diesen spricht. Ich erinnere mich an eine Hamlet-Produktion in London vor ungefähr 20 Jahren, worin der Geist von Hamlets Vater von Hamlets Körper Besitz ergreift. Er war wie ein Besessener, durch den ein anderer spricht. Ich brauchte eine Darstellungsweise, einen Charakter, der gleichzeitig eine Art „Nicht-Charakter“ von bizarrer Intensität ist, der nur zu sprechen brauchte als wäre dieser bekannte Text über ihn gekommen. Mit einem Ohrknopf mit einem Lügendetektor spielte ich es immer wieder vor; ich wiederholte die Sequenz sieben Mal, ich hörte es immer wieder, unentwegt. Mit den dunklen Brillen versuchte ich die Spannung zu fokussieren, und ich hoffe, dass dem Betrachter auch klar wird, dass das alles live und ohne Tricks im Aufnahmestudio entstanden ist.

*K.u.K.: Als wir deine Arbeiten „Angel“, „Ecce Homo“ oder „Threshold to the Kingdom“ das erste Mal sahen, waren wir überrascht, wie unbefangen und mit welcher Leichtigkeit du mit Sujets der christlichen Tradition, den „großen Themen“ des Glaubens umgehst. Im deutschen Sprachraum scheint uns da eine viel größere Scheu im Umgang mit diesen Themen zu herrschen ...*  
 MW: Diese „großen Themen“, das sind doch die Orte der Erkenntnis und die bleibenden Bezugspunkte auch für den Künstler, man hofft dieses Gefühl auch als Künstler bewahren zu können.

Dazu kommt bei mir noch Persönliches: Ich glaube, dass es eine Sehnsucht war, die ich verspürte, die wirklich von einigen sehr grundlegenden Erfahrungen in meinem Leben herrührte, als ich die Gelegenheit bekam, etwas für den leeren Sockel auf dem Trafalgar Square zu machen. Die Idee kam ganz plötzlich, eine Art „Geistesblitz“. Die Jahrtausendwende wurde gefeiert, die Britische Regierung hat diesen „Millenium Dome“ gebaut, und die Verantwortlichen wussten eigentlich nicht, was sie da hineingeben sollten ... Plötzlich kam mir in den Sinn: Es sind 2000 Jahre nach der Geburt Jesu Christi, damit müsste man sich doch beschäftigen! Aber ich hatte das Gefühl, dass alle so zögerlich waren. Schließlich leben wir ja in einer multikulturellen Gesellschaft. Das empfand ich ziemlich bizarr, so etwa wie: „Jesus Christus erwähnen verboten!“ Ich machte also etwas, was für mich wirklich absolut auf der Hand lag, aber anscheinend niemand zu tun wagte. Außerdem wurde die Arbeit auch vom Ort selbst angeregt: der Trafalgar Square als einer der meist frequentierten Plätze Londons, ein Ort der Massen, Aufmarschplatz für Feiern und Demonstrationen. Da hin gehört Christus, der dem Mob vorgeführt wird.

*K.u.K.: In „Threshold to the Kingdom“ wie auch in anderen Arbeiten gehst du den umgekehrten Weg: Gezielt ausgewählte, aber letztlich alltägliche Situationen unserer Lebenswelt werden so inszeniert, dass sie etwas*

*ganz Anderes, Jenseitiges zu imaginieren scheinen ...*

MW: Ausgangspunkt für mich bei dieser Arbeit war dieses schleichende Gefühl, das einen beim Fliegen überkommt. Mehr als das Fliegen hasse ich jedoch die Ankunfts- und Kontrollsituation im Flughafen: Obwohl man nichts zu verzollen hat, fühlt man sich so beobachtet! Es ist jedes Mal eine große Erleichterung, wenn man schließlich durch diese Tür tritt, ins offizielle Territorium: „Es ist geschafft!“ – Eine ähnliche Situation wie bei der Beichte und der Absolution: die Schwelle ins Vereinigte Königreich oder eben die Schwelle zum „Kommenden Reich“, wenn du möchtest. Mit dieser Idee im Kopf begann ich einige Nachforschungen in Heathrow und Gatwick. Mich faszinierte diese dramatische Situation von draußen und drinnen, diese automatischen Türen, die ich schließlich auf dem Londoner City Airport fand, die Menschen in einem Moment der Orientierungslosigkeit. Ohne Erlaubnis begannen wir zu drehen, aus den eineinhalb Stunden Filmmaterial wurden dann schließlich zweieinhalb Minuten im Video.

*K.u.K.: „Epiphanie“ scheint eine entscheidende Kategorie in deinem Werk zu sein. In deiner Doktorarbeit hast du dich damit im Werk von James Joyce auseinandergesetzt.*

MW: Ja, und ich bin sehr stark davon beeinflusst. In dieser Zeit beschäftigte ich mich auch mit Sigmund Freud und fand, dass das, was Epiphanie meint, seinem Gedanken des Traumes sehr nahe kommt. Diese Vorstellung ist für mich sehr wichtig, dass es da bestimmte Eindrücke, Empfindungen oder Wahrnehmungen gibt, die irgendwie miteinander verknüpft sind. Deswegen versuche ich auch möglichst viel von meiner ersten Idee, dieser Aufregung und Frische, wenn einen eine Idee überfällt, im ausgeführten Werk zu bewahren. Ich mag diese „aufgefetteten“ und konstruierten Dinge in der Kunst nicht so sehr, bloß akademisch Ausgedachtes liegt mir nicht. Mich faszinierte es, wie Joyce dieses Gefühl beschreibt, das einen befällt, wenn man sich mit einem Kunstwerk identifiziert. Auch deswegen wollte ich immer das Spontane in meinem Werk bewahren, denn das gibt dieses Vielstimmige, diese Offenheit. Es wäre schrecklich, wenn es nur eine mögliche Interpretation gäbe, das Werk nur mit einer Stimme spräche ...

*K.u.K.: Die spirituelle Dimension spielt in deinem Werk – wenn auch oft geschickt verpackt in Alltägliches – eine große Rolle. Sieht du dich da als Einzelgänger, oder im Verein eines breiteren Stromes der neueren Kunstentwicklung?*

MW: Das ist eigentlich eine sehr persönliche Geschichte, die auch mit persönlichen Erfahrungen zu tun hat. Ich habe nicht das Gefühl, dass da etwas in der Luft liegt, das mich mit anderen Künstlern verbinden würde. Was ich vielleicht als eine Grundlinie herausstreichen würde, ist, dass man in unserer Generation in Großbritannien wie-



*Mark Wallinger, Threshold to the Kingdom, 2000, Videostills.*

der versucht, Dinge aufzugreifen, die auch den Mann von der Straße beschäftigen. Themen, die nicht nur eine schmale Elite interessieren. Ich sehe hier etwa die Anfänge von Damien Hirst als entscheidend an, der sich ganz auf Vergänglichkeit, Sterblichkeit und Tod konzentrierte und melodramatisch, volksnah inszenierte; eine Direktheit und Geradlinigkeit, wie man sie seit einer Generation in der britischen Kunst nicht kannte. Bei mir hat das wohl auch damit zu tun, dass ich älter werde und mir eben so meine Gedanken darüber mache. Aber spirituelle Aspekte waren in meinem Werk immer latent da, auch als ich mich hauptsächlich mit britischer Identität beschäftigte. Aber erst nach einer Weile sah ich diesen Dingen, die ja da waren, auch offener ins Auge. Ich verwendete Ironie wie einen Schutzschild, eine Milchglasscheibe, hinter die ich treten konnte. Aber um mich weiterentwickeln zu können, fand ich, musste ich mich auch klarer festlegen. Natürlich hieß das auch, mich auszusetzen und angreifbarer zu machen. Aber nach einer ersten Entwicklung muss man eben zunehmend ins Werk setzen, was starke Verbindung zu einem selber hat. Kunst soll mit neuen Wegen und Sichtweisen konfrontieren, muss den Künstler an die Grenzen dessen bringen, was er weiß oder glaubt, muss er- und aufregen, verstören und beunruhigen, und wenn du meinst, damit fertig zu sein, nagt es in dir, bis du wieder von vorn beginnst.