

„In the Body's Darkness as a Space of Potential ...“

Antony Gormley im Gespräch mit Johannes Rauchenberger und Alois Kölbl

Antony Gormley

Geb. 1950 in London. Lebt und arbeitet in London. 1994 Auszeichnung mit dem Turner Prize. Einzelausstellungen u.a.: Whitechapel Art Gallery, London; Contemporary Sculpture Center, Tokyo; Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela; British Museum, London. Ausstellungsbeteiligungen u.a.: „Transformations: New Sculpture from Britain“, XVII Bienal de Sao Paulo; „Art and Alchemy“, Biennale, Venedig; „Dokumenta 8“, Kassel.

K.u.K.: Antony, in deiner Kunst findet sich eine entscheidende Korrespondenz zwischen dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren, beides scheint für das von dir ins Werk Gesetzte gleich bedeutsam. Dein Interesse am Körper bezieht sich auf das Körperhafte selbst und doch gehst du immer vom sichtbaren Körper – deinem eigenen Körper – aus. Was bedeutet Körper für dich: eine Artikulation von Bedeutung, eine symbolische Form ...?

A.G.: Ich bin über die Redeweise des Symbols in meiner Arbeit nicht glücklich. Der Körper ist für mich kein Objekt, er ist ein Ort. Vielleicht ist dies vorab das Wichtigste, was ich sagen möchte: Ich empfinde meine Existenz als eine Art Raumerforschung. Ich benütze meinen eigenen Körper als das erste Material, als ein Werkzeug, als ein Instrument dieser Erkundung – und als ein Subjekt. Aber ich benütze meinen Körper, weil es der einzige Körper ist, den ich belebe. Er ist das Nahste der materiellen Welt zu meinem Bewusstsein. Nicht weil er etwas Besonderes wäre, er ist einfach da, er ist das Einzige, mit dem ich aus einem Freiheitsaxiom heraus arbeiten kann, er ist der einzige Punkt der Freiheit, den wir in Wahrheit augenblick-



Antony Gormley, *Close I*, 1992, Lead, fibreglass, plaster, air, 25 x 192 x 186 cm, Courtesy Galerie Thaddaeus Ropac, Paris



J. RAUCHENBERGER

Antony Gormley im Atelier, 2002

lich haben. Er ist eine Art bewusste Selbstbegrenzung dieser subjektiven Welt. Aber er ist auch ein Beispiel, ein wirklicher Ernstfall einer gemeinsamen „conditio humana“ der Körperlichkeit. Ich glaube, dass die Art und Weise, wie in der Moderne der Körper verneint wurde, auch ein Ausschluss der Gefühle von der Kunst war. Eine gewisse Art der Emotionalität, die Beziehungen zwischen Freude und Leid können meines Erachtens nur über den Körper ausgetragen werden. Die Moderne hat das nicht selten vergessen: es ist ein grober Versuch, die universale formale Sprache für den Körper zu finden. Ich halte es für äußerst notwendig, wieder die Idee zu befragen: Was können wir in der Kunst mehr tun, als ein Zeuge dessen zu sein, dass wir existieren. Womit können wir anfangen? Man kann damit beginnen, dass ich, jeder von uns, das Bewusstsein hat: Ich habe einen Körper und als Künstler kann ich ein Zeuge dafür sein, es evident, sichtbar machen. Ich glaube, dass eine ganz wesentliche Dimension meines Werkes genau diese Evidenz ausmacht.

K.u.K.: Interessant ist allerdings, dass du vor 20 Jahren mit der Körperthematik begonnen hast, als die philosophische Diskussion den Verlust des Subjekts festgestellt hatte ...

A.G.: Ich bin kein Philosoph, sondern Künstler. Ich glaube aber, dass Skulptur eine Form des physikalischen und körperhaften Denkens ist. Es ist, als ob du einen Schritt setzt und dann den Fußabdruck im Sand der Zeit siehst. Und ich vermute, dass es eine Beziehung gibt zwischen Skulptur und Philosophie, aber es ist kein gemeinsames Bewusstsein. Ich bin sehr neugierig, eure Position zu erfahren, wo meine Arbeit innerhalb des philosophischen Diskurses liegen könnte. Aber ich würde nicht behaupten, dass dies mein erstes und wichtigstes künstlerisches Anliegen ist. Es geht mir vielmehr darum zu versuchen, Dinge zu machen, die wahr sind. Und ich glaube, dass in einer Zeit, wo Weltanschauungen und Ideologien kollabiert sind – man könnte sagen, sowohl religiös als auch politisch – es für mich das Wichtigste ist, irgendwie an einem Urpunkt wieder zu beginnen. An einem Punkt, wo ich mir wirklich sicher bin: Es ist die Beziehung zwischen Körper und Geist, dem Bewusstsein und den Vor-

gängen, die in meinem Körper passieren. Vielleicht ist das eine Sichtweise, eine Art des Fragens, die auch anderen weiterhilft. Ich hoffe, wenn ich diese Abdrücke meines Körpers oder: „diese Gehäuse“ mache, dass dies überspringt. Alle archäologischen Funde haben mit dieser Idee des Gehäuses zu tun: Hier war einmal ein Mensch. Man könnte auch sagen: Hier hat einer sein können. Diese Werke sind für jeden, der sie sieht, eine Art von Einladung in dem Sinn, als dieses „jemanden sehen“ heißen könnte: „Ich sehe mich.“

K.u.K.: In deinen Skulpturen, vor allem den älteren, kann man einen tiefen Raum innerhalb des Körpers imaginieren. Du machst eine Schale herum, es scheint, dass du den Körper neu erfinden möchtest – vom Inneren heraus.

A.G.: Ja, das ist absolut richtig, es ist eine Körperlichkeit, die von innen kommt. Ich sage immer, dass man mein Werk erst dann ganz versteht, wenn man davor die Augen verschließt. Es mag seltsam klingen, so etwas von einem bildenden Künstler zu hören. Aber es ist doch so, dass der Raum, den wir in Wahrheit bewohnen, hinter den Erscheinungen liegt; und das ist es, womit ich in Kontakt kommen möchte. Ich glaube, dass es dabei um einen Raum von enormer Potentialität geht, aber auch einen dunklen, abgründigen Raum. Jedenfalls ein sehr wichtiger Raum, und es ist von entscheidender Bedeutung, ihn zu kennen und zu bewohnen.

K.u.K.: Deine Arbeit wurde einmal treffend als „psychologischer Kubismus“ des Innenlebens bezeichnet, du hast dich aber erst im Lauf der Werkentwicklung dorthin bewegt. Wie siehst du das selbst?



Antony Gormley, *Flesh*, 1990, Concrete, Detailansicht, Courtesy Salvatore Ala Gallery, New York

A.G.: Ich denke, der erste entscheidende Schnitt in meiner Arbeit erfolgte vor 10 Jahren, als ich mich entschied – ich musste es aus gesundheitlichen Gründen tun – Blei nicht mehr als Werkstoff meiner Skulpturen zu verwenden. So hatte ich, – es zog mich richtig dazu – diese „Boxes“, diese Behältnisse zu machen, Architektur, die reduziert war auf die Begrenzungen des Körpers. Aus den Bleikörpern, die den dunklen, den leeren Raum einschlossen, wurden positive Formen, die die Leere mit Fülle ersetzten. Ich betrachte diese aber noch immer als einen Versuch, diese Dunkelheit des Körpers zu visualisieren, fast so, als schälte man das Blei weg, oder als ob sie von der Innenseite der Bleihaut abgegossen wären.

Von diesem Zeitpunkt an war wohl eine Bewegung in meinem Werk. Ich hatte ein besonderes, künstlerisches Interesse am Verhältnis zwischen Masse und Raum. Das sind die Skulpturen, die ihr draußen gesehen habt. Sie wiegen 700 Kilogramm, sie sind massiv. Und sie haben eine absolute Beziehung zwischen dem Raum, den sie bezeichnen, und dem Raum, den sie einnehmen, weil sie dazu irgendwie in Opposition stehen.

Und dann passierte eine einschneidende Weiterentwicklung am Ende der 90er Jahre, als ich bei meinem bisherigen Werk ein Gefühl der Begrenzung empfand. Ich wollte von nun an über den Körper, und nicht bloß über ein Ding sprechen, ihn weder bloß als einen Ort, noch als ein Objekt charakterisieren, sondern als Prozess. Dies war der Beginn der „Quantum Clouds“, einer Serie von Skulpturen, die versuchen, in gewisser Weise eine Keimzelle zu definieren, das Eigentliche des Körpers als einen Ort der Transformation zeigen. Die Figur zeigt sich als skulpturale Evokation einer Welle, die den Raum des Kör-



Antony Gormley, *Flesh*, 1990, Concrete, 360 x 1980 x 1740 cm, Courtesy Salvatore Ala Gallery, New York

pers definiert, und die sich schließlich ausdehnt als ein Feld von Energie.

Ich halte das für eine Art „Post-Heisenbergsche Unschärferelation“ einer Aura, wie sie uns aus religiösen Bildern bekannt ist. Aber dies, so glaube ich, ist das Faktum eines historischen Trainings, einer Interpretation religiöser Ikonografie. Es ist uns mehr und mehr bewusst, dass dies alles eine sehr dunkle Angelegenheit ist. Vielleicht ist dieser Körper selbst, wie er sich zusammenkauert in einer Mischung aus Pietà und Fötus, eine Doppelsicht: Man weiß nicht, ist es eine Entfaltung eines neuen Lebens oder ein Kollabieren eines zu Ende gehenden Lebens? Es sind also viel Dichotomien oder Paradoxien in einem Bild. Schauen wir ins schwarze Loch oder schauen wir in den Urknall? Schauen wir ins Ende oder in den Anfang? Welche Perspektive sollen wir einnehmen: Ist es eine Ein- oder eine Ausweisung? Dies alles ist sehr wichtig für mich. Aber ebenso wichtig für neue Aspekte ist, wie die Betrachter den Körper rezipieren und wie sich der Körper des Betrachters mit einbeziehen lässt im Akt des Anschauens und des Seins vor dem Werk. So ist der Betrachter der „Erfüller“. Ich meine damit das, was Ernst Gombrich mit „Beholder's share“ bezeichnete.

K.u.K.: Was ist das für dich, Beholder's share?

A.G.: Beholder's share, die Erfüllung des Werkes durch den Betrachter, der Betrachteranteil, all dies macht in meiner Arbeit vielleicht mehr als die Hälfte aus, weil die Arbeit immer in einer gewissen Hinsicht unfertig ist. Meine Skulpturen geben keine genauen Details zu erkennen, keine Attribute oder Gesichtszüge. Der Betrachter ist immer dazu angehalten, sich hineinzusetzen. Allerdings wird der Betrachter/die Betrachterin in diesen neuen Arbeiten auch eingeladen, im Sehprozess seinen/ihren Anteil selbst zu konstituieren und zu ent-



St. Allard's Foot, 1331, Reliquie



Antony Gormley, Quantum Clouds XXVI (sleeping figure), 2000; stainless steelbar, 4 x 4 mm, 180 x 182 x 97 cm, Courtesy Galerie Thaddaeus Ropac, Paris

werfen: In einer gewissen Weise, könnte man sagen, macht der Betrachter die Arbeit für mich.

Der „psychologische Kubismus“ ist also weniger eine Beziehung zwischen analytischem und synthetischem Kubismus bezogen auf diese Idee. Wenn man ein Lebensmodell oder ein Objekt hernimmt – unser Verständnis davon ist, möglichst viele Betrachterstandpunkte und Zeitaspekte einzunehmen, um es dann wieder zusammenzufügen zu einem einzigen Bild. Deshalb nenne ich dies psychologisch, weil ich größeres Interesse an der skulpturellen Idee habe in der Art von Bergson, wo der Aspekt der Dauer in der Gegenwart das Entscheidende ist. Aber der Akt der Wahrnehmung selbst ist natürlich der chronologischen Zeit unterworfen, den nacheinander kommenden Zeitmomenten. Für mich ist der Vorgang, wie die Skulptur selbst wird, entsteht, ein übertragbares Moment, das dem Betrachter widerfährt. In einer gewissen Weise ist das nicht der Zusammenbruch und das Wiederzusammenfügen eines Objekts, nein, es ist vielmehr eine Art von Beachtung, mehr noch: eine Art der Konzentration. Es hat mit Konzentration von Energie mehr zu tun als jede andere Art von formalen Bezügen der Wahrnehmung.

K.u.K.: Energie und Wirkmacht wie sie in der christlichen Tradition Reliquiare zugeschrieben wird? Du hast dich zur Erklärung deines Werkes einmal auf mittelalterliche Reliquiare bezogen, den Fuß von St. Allard erwähnt. Reliquiare sind Hüllen und Behältnisse. Kannst du die Analogie zu deiner eigenen skulpturalen Vorgangsweise ein wenig beschreiben?

A.G.: Es gibt einen hervorragenden Artikel von Stephen Bann über meine Arbeit mit dem Titel „Die Auferweckung des Lazarus“. Er spricht über die ontologische Kommunikation (eine Idee von Hans-Georg Gadamer), darüber, in welcher Weise uns die religiöse Dimension der Kunst eine absolut fundamentale Art der Ontologie der Kunst vor Augen führen kann: in der Sichtbarmachung des Unsichtbaren. Für mich ist das der permanente Versuch einer Neuthematisierung, wie Objekt und Rezipient in einer höchst dramatischen Weise voneinander abhängen. Und das Reliquiar thematisiert dies in einer wunderbaren Weise, in der Art, wie die Beziehung zwischen der Wirklichkeit und der Imagination veranschaulicht wird. Ein Kopf, ein Fuß, eine Hand sind einerseits der Behälter für den wirklichen Fuß, die wirkliche Hand, den Kopf etc. Vielmehr aber geht es darum, nicht den Körper abzubilden, sondern die Gegenwart des Körpers zu evozieren.

K.u.K.: Zum Verständnis deiner Kunst sind westliche wie östliche spirituelle Traditionen von großer Bedeutung. Worin liegt für dich der Antrieb für deine Gratwanderung zwischen den Kulturen?

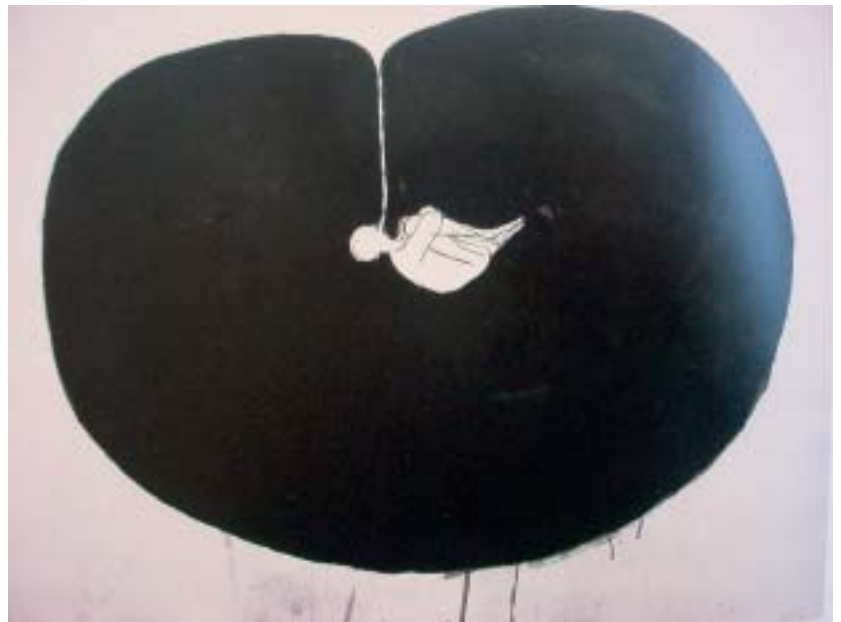
A.G.: Das ist schwer zu sagen; ich glaube, dass wir gewissermaßen Zeugen des Endes des westlichen Entwicklungs- und Fortschrittsmodells sind. Es muss nun einstürzen, und wir sehen die Explosion in allen Schattierungen, ob es das Internet ist oder die globalisierte Wirtschaft. Ich will nicht behaupten, dass dies eine Art Beweis für mein künstlerisches Projekt ist. Aber es ist einfach der Kontext, in dem mein Projekt großen Sinn macht, wenn man so will, indem es „funktioniert“. Mir sind die Begrenzungen des westlichen Formenkanons bewusst, ob sie nun klassisch oder romantisch genannt werden. Die Erfahrung in einer zweijährigen Anleitung zur Meditationspraxis in Indien war für mich sehr, sehr wichtig, um mich in Zeiten der Auflösung wieder zu finden, mich der Realität wieder anzunähern und der Wahrheit, wenn man dieses Wort verwenden darf. Und ich glaube, dass die Erfahrung der transpersonalen Meditation eine große Befreiung war, um von einer schweren kulturellen und zum Großteil ikonografisch verankerten Last loszukommen. Zu erkennen, was es heißt, von Augenblick zu Augenblick zu leben, war sehr bedeutsam für mich. Die Herausforderung für die Zukunft sehe ich darin, wie es uns gelingt, mit dem Körper ein vollkommenes Gefäß für den menschlichen Geist zu werden und mit ihm in Beziehung zu treten; zu bedenken, was es heißt, das Leben im Tod oder den Tod im Leben zu sehen. Vielleicht hat das nichts zu tun mit der geoffenbarten Wahrheit. Vielleicht ist es eine Rückkehr zur alten, skeptischen Philosophie Griechenlands, die großteils verloren ging mit dem Aufstieg des Christentums. Ein ungeprüftes Leben im Sinne der sokratischen Philosophie, das ist ein Leben, das für mich nicht lebenswert ist: Diese Auffassung ist ein phantastischer Anfang. In gewisser Weise ist der Buddhismus hilfreicher, wenn es darum geht, die Wahrheit in der Suche des täglichen Lebens direkt zu erfahren. Man verwendet das eigene Leben, um es zu prüfen, von einem Augenblick zum anderen, Schritt für Schritt, in beinahe absolutem Maße. Es ist wie ein Klettern auf einen Berg. Und ich halte Ausschau nach einer Kunst, die in einem vollkommenen Sinne unreligiös ist. Sie soll dich aber unmittelbar erreichen, herausrufen: in der Herausforderung der Stille der Skulptur; sie soll das Leben, das in dir wohnt, ansprechen: als innerer Zuschauer, um es zu prüfen und es in Frage zu stellen.

K.u.K.: In der westlichen Tradition können wir eine starke Dichotomie bezüglich des Paares Geist und Körper beobachten; der Geist als Gefängnis der Seele einerseits und andererseits der Mensch in seinem Körper als Krone der Schöpfung. Siehst du deine Kunst als Beitrag dieser Dichotomie zu entkommen, oder ist sie für dich in deiner Arbeit ebenfalls präsent?

A.G.: Ich glaube, dass diese ererbte Sichtweise in einem

Zeitalter der Quantenphysik nicht mehr länger aufrechterhalten werden kann. Wir sind uns der inhärenten Energien in allen Phänomenen bewusst. Bezogen auf den Körper heißt das: Der Körper ist weder die Krone der Schöpfung, noch ein Gefängnis, der Körper ist eine Werkstatt für den Geist, ein Werkzeug, würde ich sagen. Der aber immer neu gleichsam „eingestellt“ werden muss. Er ist ein Ort, wo uns im Augenblick die Wahrheit gegeben wird, um unser Bewusstsein auszudehnen. Genau genommen ist er der einzige Ort! Verstehen ist mehr als Wissen, sagt T. S. Eliot. Ich versuche also eine Synthese zu finden, indem ich Dialektik erlaube: zwischen dem Geist und dem Körper bzw. zwischen dem Bewusstsein und dem Körperlichen, um diese wieder zu versöhnen. In der alten, hierarchischen Welt hatte man sich entweder als Meister oder als Sklave zu fühlen, in der modernen Welt gibt es eine neue Unterjochung: alle empfinden sich körperlich unzulänglich und unvollkommen. Der Körperkult unserer Zeit zwingt uns in neue Abhängigkeiten. Die Werbung inszeniert und betont den perfekten Körper, um das Vertrauen der Menschen in ihre eigene körperliche Gegenwart zu unterspülen. Ich möchte in meiner Arbeit den Menschen wieder das Ganze zu erleben und zu fühlen erlauben. Damit meine ich nicht meine Unzulänglichkeit – auch nicht im Sinne von einem ästhetisierten Körper, wie er uns in der Werbung vorgeführt wird.

K.u.K.: Vorhin sagtest du, dass du ein symbolisches Verständnis deiner Skulpturen zu vermeiden versuchst. Und doch kreiерst du Werke, die du „Engel“ nennst, ein



Antony Gormley, Mould, 1981, Black pigment, linseed oil and charcoal, 60 x 84 cm



Antony Gormley, A Case for an Angel II, 1990, Plaster, fibreglass, lead, steel, air, 1907 x 8580 x 460 cm, Courtesy Galerie Nordenhake, Sweden

Körper der vom Himmel kommt, oder der wieder dorthin zurückkehrt ...

A.G.: Das ist mein Versuch, das überkommene Bild des Engels in Frage zu stellen. Welche Attribute könnte er haben? Mein Engel startet von der Erde, seine Ambitionen sind hinaufzukommen. Es ist sicher keiner, der oben startete und nach unten kam. Er startet mit der Idee, mit der Annahme, dass die formalen Attribute, die einmal göttlich waren, nun menschlich sind. Wir hören beispielsweise Stimmen, obwohl der Körper nicht anwesend ist, sehen Bilder von Orten, an denen wir uns gar nicht befinden; oder wir fliegen in die Luft oder schwimmen im Ozean – all das war einmal göttlich, nun ist es dem Menschen zugänglich. Mich interessierte diese Idee des Flugs; ich denke, dass es sehr bedeutsam ist, sich in der Geschichte der Evolution, der technologischen Entwicklung und der menschlichen Potentialität zu sehen. 1911 passierte es das erste Mal, dass diese entscheidende Grenze der Körperlichkeit überschritten, das Feld der Schwerkraft bezwungen wurde. Das ist ein entscheidender Schnitt in der Geschichte der Menschheit.

Aber mein Engel hat eine Last: er ist eigentlich ein ironischer Engel, denn er erinnert eher an eine Kreuzigung. Da ist ein Körper, der keine Arme hat, der nichts tun kann, der nicht umarmen kann, der nicht berühren kann. Die Arme sind ersetzt von diesen sehr technischen Flügeln, die diese schreckliche Last zum Ausdruck bringen. Mein „großer Engel“ ist jenseits jeder Proportion, er möchte sagen: „Warum sind die Flügel so groß, warum so schwer?“ Es geht darum, einen Versuch zu machen, zu sagen: Okay, du trachtest danach die Grenzen zu überschreiten und du hast dies geschafft, um die Grenzen menschlicher Existenz zu zeigen. Du hast diese Überschreitungen über deinen Körper hinaus gemacht. Aber mit welchem Ergebnis? Gewissermaßen wurde der Körper – genau darüber sprachen wir gerade – in seiner Existenz mehr gefangen. Man

braucht ja – als Beispiel dieser technologischen Expansion – nur ein Auto zu betrachten: Wir rasen alle in diesem kleinen Glas- und Stahlgefängnis mit einer Riesengeschwindigkeit, obwohl wir überhaupt keine Bewegung des Körpers selbst mehr dafür nötig haben. Ich glaube wirklich: Je größer die Geschwindigkeit, desto kleiner die Bewegung. Dies ist das Resultat der menschlichen Existenz in unserer Gegenwart. Je mehr wir uns innerhalb des technologischen Fortschritts ausbreiten, je mehr wird der Körper selbst begraben. Das ist eine wirkliche „Lazarus-Situation“.

Der Flugzeug-Pilot trägt eine ganz bestimmte Kleidung, der Astronaut hat Kleider, als wäre er eine ägyptische Mumie. Genau das ist mein Engel. Mein Engel ist kein unschuldiger Engel. Mein Engel möchte sagen, was aus uns geworden ist, als wir Engel wurden!

K.u.K.: Zum Schluss noch eine Frage: Die Ausstellung im Rahmen von „Graz 2003 – Kulturhauptstadt Europas“ heißt: „HIMMELSCHWER. Transformationen der Schwerkraft“. Kannst du abschließend – obwohl es nun schon immer wieder intensiv angeklungen ist – die Bedeutung der Gravitation in deiner Kunst umreißen, als Herausforderung für Skulptur, für deine Kunst überhaupt?

A.G.: Ich glaube, dass Gravitation die Kraft der Anziehung zwischen Körpern im Raum ist. Also ist es, so würde ich es sagen, eine Art der Materialisierung von Liebe. Aber es ist eine unbestimmte Kraft. Man könnte auch sagen, es ist eine negative Kraft, weil es eine Erde-zu-Erde-Kraft ist. In einer bestimmten Weise ist die Dialektik westlich-transzendentalen Denkens immer ein Versuch, der Schwerkraft zu entkommen. Aber in vielerlei Hinsicht mag ich meine Obsession von der Dunkelheit des Körpers als einen potentiellen Raum: Darin sehe ich ebenfalls Gravitation, und zwar als etwas, das gefeiert und gefühlt werden muss. Ich versuche mit jedem Stück, das ich mache, entweder es fallen zu lassen oder es im Fallen einzusperrern. Es gibt viele Arbeiten, die schweben oder hängen, und zwar ganz nahe an der Erde, etwa jene, die an eine Frucht erinnert: Einige hundert Kilo schwer, aber nur wenige Zentimeter über dem Boden schwebend. Ich möchte darin bewusst machen, wie enorm wichtig diese Energie ist, die uns zu unserer Mutter bindet, zur Erde. Eine archaische Mutter-Kind-Beziehung, das Engste, das wir uns vorstellen können!

Und dann gibt es da noch eine weitere Dimension, die ich versucht habe, in der Arbeit mit dem Titel „CLOSE“ zu zeigen: Der gefallene Körper, der sich des Falles bewusst ist: Dieser Körper drückt seine notwendige Abhängigkeit von der Erde aus, ohne Schwerkraft würden wir im Raum schweben, wir wären verloren im unendlichen Raum. Gravitation ist also die Kraft, meinetwegen, die uns auch wieder beheimatet. Gravitation ist für mich der notwendige Teil der Stille, und Stille ist der notwendige Teil von Skulptur.