



ELLA WALKER

Chorus

In ihrer ersten institutionellen Einzelausstellung verbindet die Künstlerin Ella Walker eine Vielzahl von historischen, kulturellen Motiven und Figuren in malerisch und thematisch komplexen Werken, die zu Bühnen des zeitübergreifenden menschlichen Miteinanders werden. In ihrer konstanten Auseinandersetzung mit Ikonografien christlicher Malerei, mittelalterlichen Manuskripten, Theater, Tanz, Filmen, Poesie oder Mode ist sie auf der Suche nach zeitüberdauernden Motiven und Formeln der menschlichen Figur und Existenz, des Zusammenlebens und der Nähe von Schmerz und Schönheit.

Die großformatigen Malereien der Ausstellung und die kleineren Arbeiten der Serie *colored drawings* auf Papier zeigen jeweils eine Art von Bühne, die rudimentär jeweils nur mit Boden, einem Hintergrund und Requisiten ausgestattet ist und die darstellenden oder tanzenden Figuren in den Mittelpunkt stellt. Wie eine Sammlung kleiner Skizzen und einzelner Gruppierungen, die oft ihren Weg auch in die Inszenierungen der größeren Arbeiten finden, fungieren die kleinen Arbeiten auf Papier wie Fragmente, Proben der Darstellerinnen und Teil-Erzählungen in Walkers malerischem Werk. In nahezu allen Bildern sind Figuren in einer oder mehreren Gruppierungen versammelt, an den Ausstellungstitel *Chorus* anknüpfend, der eine Gruppe von Singenden, Tanzenden oder Darstellenden bezeichnet. Der Chorus stellte im griechischen Theater der Antike meist das gemeine Volk und dessen Stimme (*vox populi*) dar. Gewissermaßen als eine Metapher der Gesellschaft fungierte der Chorus auch als Kommentator des Geschehens, gewisse Reaktionen des Publikums provozierend und vorwegnehmend, nach Schlegel gab er so den idealen Betrachter vor. Nicht nur in Zeiten tiefer gesellschaftlicher und politischer Spaltung ist der Chorus, die abstrahierte Stimme des Volkes, in ihrer Bedeutung für Demokratie und Gemeinschaft ein Motiv hoher Aktualität. Dabei zieht Walker auch Verknüpfungen zu weiteren historischen Formen des Theaters und Balletts, allen voran der *Commedia dell'arte*. Diese Form des Theaters wurde ab der frühen Renaissance meist von wandernden Gruppen aufgeführt, die ihre Stücke weniger um ein festes Skript als mehr um grobe Handlungen improvisierten. Im Zentrum stand dabei eine Auswahl an immer wiederkehrenden Rollen, gewissermaßen Archetypen, die durch ihre Eigenschaften, Bewegungen und Kleidung für das Publikum klar erkennbar waren. Die prägnanteste unter diesen Rollen war der Arlecchino oder Harlekin, der als hybride Figur teils belustigend, unterhaltend und clownesk, teils aber auch misstrauisch, als unberechenbar gefürchtet, verrückt und betrügerisch auftrat. In seinem karierten Kostüm verbreitete sich diese Figur in verschiedenen Formen des Theaters über ganz Europa. Nicht nur in den Arbeiten Walkers ist er eine zentrale Figur, Maskerade und Verkleidung, sondern er tauchte bereits bei Künstlern wie Degas, Picasso oder Cézanne als Motiv auf. Gerade das Anarchische, teils Obszöne des Harlekins wurde später, wie allgemein die Komödie mit ihrem exzentrischem Spiel, der Übertreibung und Themen wie Lust, Begierde, Leiblichkeit und Tod, zum Ärger aufklärerischer Tendenzen, die nach Vernunft und Moral strebten. Gewissermaßen fungiert die große Arbeit *Chorus* wie die zentrale Bühne der gleichnamigen Ausstellung. Das bislang größte ausgestellte Werk Walkers zeigte eine große Bühne samt verschiedenen Kulissen und Andeutungen von Vorhängen und ist mit verschiedenen Gruppierungen und Handlungen bevölkert. Grenzen zwischen Hauptrollen und dem Chorus scheinen aufgehoben zu sein. Figuren und Gruppen aus den kleineren Zeichnungen kommen auf dieser großen Bühne zu einer komplexen Gleichzeitigkeit verschiedener Handlungen und Interaktionen zusammen.



PIERO DELLA FRANCESCA, *Tod von Adam*, ca. 1466 (Detail)

Wie die Elemente aus der *Commedia dell'arte* sind in Walkers Werken auch viele Referenzen zu der Malerei der Zeit vor und zu Beginn der Renaissance zu finden. Mittelalterliche Malereien, vor der Perfektionierung der Zentralperspektive, suggerierten noch keine Illusion eines tiefen Raums. Die meist christlichen Szenen oder Personen waren auf einem einfarbigen, nicht sel-

340
*Is Bliss then, such Abyss,
 I must not put my foot amiss
 For fear I spoil my shoe?
 I'd rather suit my foot
 Than save my Boot –
 For yet to buy another Pair
 Is possible,
 At any store –
 But Bliss, is sold just once.
 The Patent lost
 None buy it any more –
 Say, Foot, decide the point –
 The Lady cross, or not?
 Verdict for Boot!*

341
*After great pain, a formal feeling comes –
 The Nerves sit ceremonious, like Tombs –
 The stiff Heart questions was it He, that bore,
 And Yesterday, or Centuries before?
 The Feet, mechanical, go round –
 Of Ground, or Air, or Ought –
 A Wooden way
 Regardless grown,
 A Quartz contentment, like a stone –
 This is the Hour of Lead –
 Remembered, if outlived,
 As Freezing persons, recollect the Snow –
 First – Chill – then Stupor – then the letting go –*

c. 1862
 – Emily Dickinson

ten goldenen Hintergrund gemalt, der die Darstellungen in einer fast überirdischen Sphäre schweben ließ. In den Werken des 1337 verstorbenen Giotto di Bondone kann man bereits erste Anzeichen von Perspektive erkennen. In seinen größtenteils als Fresken ausgeführten Werken fanden, ähnlich wie bei Walker, die Darstellungen vor einfarbigen, oft blauen, Hintergründen statt und Formen der Landschaft oder Architektur waren eher wie Teile eines Bühnenbilds hinter dem Bildpersonal postiert. Doch durch die Werke Walkers betrachtet, scheinen auch die ersten Bilder mit verfeinerter Zentralperspektive der Frührenaissance wie die eines Pierrò della Francesca wie Bühnen für ihre malerischen Inszenierungen meist biblischer Geschichten zu sein. Neben Elementen der Kulisse und Architektur findet auch immer wieder Bildpersonal aus dieser Epoche Einzug in Walkers Arbeiten, wie die Person mit gespreizten Armen, die in einer der Zeichnungen und in dem großen Werk der Ausstellung zu finden ist und aus einem Fresko Pierrò della Francesca stammt. Ihr Gesichtsausdruck könnte als Entsetzen, gleichzeitig auch als Ekstase gelesen werden und auch das Geschlecht entzieht sich wie bei einigen der Figuren eindeutiger Lesbarkeit. Dass die meisten jedoch eher als weibliche und individuelle Figuren gelesen werden können, zeigt auch einen klaren Bruch in Walkers Werken mit den historischen Vorbildern. Denn außer in Paarbildnissen von wohlhabenden Stiftern oder als Verkörperung einiger weniger biblischer Figuren wie der Mutter Maria oder Maria Magdalena wurden weibliche Figuren meist zu Rollen dekorativer Statistinnen degradiert. Oft hatten viele der Figuren in den Bildern nahezu identische Gesichtszüge, einen sogenannten Typus, der wie eine Maske von Malern für verschiedene Figuren reproduziert wurde. Walker kehrt diese Einfachheit der Identitäten um, indem ihre Figuren individuelle Gesichter erhalten und ihre Bühnenstücke fast ausschließlich aus weiblichen Darstellenden zusammengesetzt sind.



ELLA WALKER, *Chorus*, 2023 (Detail)

Doch nicht nur auf kompositorischer Ebene oder durch das Übernehmen von Bildpersonal stellt Walker Bezüge zur Malerei des Mittelalters und der Frührenaissance her. Besonders durch ihren nuancierten Einsatz verschiedener Maltechniken und der Beimischung von pulverisiertem Gestein wie Marmor entsteht eine intensive Auseinandersetzung mit der flachen Oberfläche der Malerei. Die Leinwände und Papiere erscheinen durch die voluminöse raue Textur teils wie die jahrhundertalten auf die Steinwände einer toskanischen Kapelle gemalten Fresken Giottos oder anderer Maler. Neben den sehr lebendigen Tänzer*innen und Darsteller*innen befinden sich auch Figuren, die zwar, wie die gebeugte Ballerina, dynamisch scheinen, doch durch ihre marmorne Farbe wie versteinert wirken, während eine komplett in Grau gehaltene Figur gar in tatsächlicher Anlehnung an einen historischen Grabdeckel Einzug auf Walkers malerischer Bühne erhält.

Wie ein Offenbaren der malerischen Illusion, dass es sich bei den Bildern nicht um Fresken auf der Wandoberfläche handelt, hängt die große Leinwand mit einem kleinen Abstand zur Wand und gewährt einen Blick hinter die malerische Oberfläche. Neben den Titeln tragen manche Werke gewisse Botschaften und versteckte Geheimnisse auf der Rückseite, die sie den Betrachter vorenthalten. Die Zeichnung *The Circle of the Lustful*, auf der sich eine Reihe von Körpern, die sich auch in der großen Malerei finden lassen, surreal das Blatt hochzustapeln scheinen, wird auf der Rückseite der Titel noch durch einen Namen und drei Verse aus Dantes *Inferno* (V.133–136) ergänzt. Die Verse beschreiben einen ersehnten Kuss und sind in ihrer Schilderung der Zärtlichkeit, über die Entstehung vor über 700 Jahren hinweg, zeitlos aktuell. Dabei gehört der Name Francesca da Rimini nicht nur einer Figur in dem Werk, sondern auch einer Zeitgenossin Dantes, die wegen einer Affäre von ihrem Mann ermordet wurde. Hier werden bereits bei Dante die Grenzen zwischen realer Figur, literarischer Verarbeitung und der Verhandlung eines zeitlosen Zustands des Begehrens, der Zärtlichkeit und Brutalität verwischt. Walker greift Thema und Figur weiter auf und webt sie in ihre gemalten Bühneninszenierungen subtil ein.

Die Werke Walkers erfordern nicht zwingend, die Ikonografien spezifischer Figuren erkennen zu können. Sie finden vielmehr als anonyme Darstellende Einzug in Walkers Inszenierungen, eher als Referenzen zu etwas historisch und kulturell Vorgegangenem, aber mit ihren Gesten, Handlungen und Regungen

längst nicht Verschwundenem. Sie alle verleihen den Werken Walkers, samt der teils historischen Malweisen oder Malgründe imitierenden Techniken, das, was sie selbst als ein „feeling of past“ bezeichnet. Ein Bewusstsein für etwas Vergangenes, was jedoch nicht vollends von unserer Gegenwart abgetrennt ist, sondern, wie Walter Benjamin es in seinen Überlegungen zum Begriff der Geschichte skizziert, fortbesteht und unsere Gegenwart nicht zu einem isolierten Punkt macht, sondern sie zum Teil eines Kontinuums wird, welches konstant in Konstellation mit Momenten der Vergangenheit steht. Denn wie auch Aby Warburg in seinen Studien zur Kunst der Renaissance feststellte, in denen er bereits unzählige Pathosformeln und Elemente aus antiker Bildsprache, Figuren und Stilmitteln wiederfand, kann man Kultur nur schwer als ein nach oben gerichtetes Stufensystem verstehen, mehr als „eine ahistorische Anarchie, die ohne jeden ersichtlichen Anlass zu einem vormaligen Zustand zurückkehren kann.“ Auch der Maler Giorgio de Chirico inkorporierte in seine Werke eine intensive Auseinandersetzung mit der kunsthistorischen Vergangenheit und seinen Bildern leerer Renaissancestädte scheint ebenfalls ein „feeling of past“ anzuhängen. Besonders bei seinen Kostümen und Bühnenbildern für das Ballet Russes spielte er mit einer Vielzahl an Verweisen auf Malerei und Architektur von der Antike bis zur Renaissance. Ähnlich wie Walker in ihrer Malerei verband das zu Beginn des 20. Jahrhunderts Aufsehen erregende und für die Avantgarde wegweisende Ballet Russes in den Inszenierungen die verschiedenen künstlerischen Gattungen des Balletts mit von Künstlern gestalteten außergewöhnlichen Kostümen und Bühnenbildern. Unter der Leitung Sergei Djagilews führten herausragende russische Tänzer*innen ein Ballet zu zeitgenössischen Musikstücken auf und bedeutende Künstler wie Henri Matisse, Pablo Picasso oder Jean Cocteau schufen Konzepte, Bühnenbilder und Kostüme für avantgardistischen Inszenierungen.



GIOTTO DI BONDONE, *Mariä Heimsuchung*, ca. 1306

Doch nicht nur an der Kultur der Renaissance und des Mittelalters bedient sich Walker bei der Wahl der Vorlagen ihrer Darsteller*innen. Neben Referenzen zu zeitgenössischer Mode lassen sich beispielsweise auch Gesichter finden, die angelehnt sind an die Schauspielerin und Warhol-Muse Jane Forth, deren Abbild vor der Treppe auf der großen Bühne sitzt oder an die Opernkönigin Maria Callas, die auch die der griechischen Mythologie entlehnte Figur der Medea in Pier Paolo Pasolinis gleichnamigem Film spielt. Während Callas in ihren Auftritten auf der Bühne oder im Film meist die ungeteilte Aufmerksamkeit zuteil wird, geht die Maske ihres Gesichts hier auf einer der Figuren als unbemerkter Teil des Chorus, auf der linken Seite der großen Bühne hinter der Schulter einer Ballerina, fast unter. Ella Walker sieht in Pasolinis Werk viele Parallelen zu ihrem eigenen. Stets arbeiten sich seine Filme an biblischen Geschichten, antiken Mythen oder Märchen ab, dabei auch zeitgenössische Fragen und Perspektiven einwebend und immer um eine Suche nach etwas Ursprünglichem des Menschseins und Miteinanders kreisend. Konstant scheint ein gewisser Grundkonflikt zwischen Natur und Geschichte, zwischen Trieb und Kultur vorhanden. Es finden sich einige Figuren, die von der Schauspielerin Laura Betti inspiriert sind, die gleich mehrfach in Filmen Pasolinis mitspielte. In dessen *La Ricotta* spielt sie eine Schauspielerin, die als Teil eines Tableaus Vivants zwei christliche Renaissance-Bilder von Pontorno und Florentino reinszenieren soll. In Walkers Werk *The One Who Fell (Fallen Pierrò)*, einer ihrer einzelnen großen Malereien, diente Betti für eine der Figuren als Vorlage. Diese Arbeiten ähneln in ihrer Dimension älteren Werkserien, die meist noch, wie *Chorus*, ungespannt und mit etwas Abstand zur Wand konzipiert wurden. Nun flach an der Wand montiert, auf einen Rahmen gespannt und mit den dadurch entstehenden klaren Kanten sowie den kompakten Gruppierungen der Figuren, wirken diese Werke, im Gegensatz zu der zentralen Arbeit *Chorus*, stärker wie in sich geschlossene Szenen.

In Walkers Werken lässt sich immer wieder eine starke Nähe, gar ein fließender Übergang von Handlungen und Gesten der Zärtlichkeit, Nähe und Gemeinsamkeit zu Gesten der Übergriffigkeit und Gewalt finden. Wie in christlicher Ikonografie oder den Filmen Pasolinis gehen Nähe, Zärtlichkeit und Triebe Hand in Hand mit subtilen Gesten der Gewalt oder strafendem Abschluss. Manche Körper sind übersät mit Wunden, die einerseits an Stigmata des gekreuzigten Jesus erinnern, jedoch in ihrer ornamentalen Musterung auch den verzierten Kleidern anderer Figuren gleichen. Sinnbildlich für die Nähe von Schönheit und Schmerz erscheinen die Blumen, die eine der Figuren hält: die zart weißen Blüten werden von Dornen überzogenen Stielen getragen. Besonders im Ballett ist ohne das konstante Aufopfern des Körpers und das Aushalten von Schmerz Perfektion und vollendete Form nicht zu erreichen. Wie eine Allegorie für die Kunst des Balletts und die Inszenierungen Walkers scheint das Gedicht von Emily Dickinson zu sein, welches aus dem Jahr 1862 stammt, einer Zeit, in der die Entwicklungen der Moderne in Kunst und Literatur an Fahrt aufnehmen. Walker liest dieses Gedicht, welches, wie eine verborgene Nachricht, auf der Rückseite der monumentalen Arbeit *Chorus* steht, neben anderen immer wieder während ihrer Arbeit. Es schafft ein lyrisches Bild, welches nicht nur ein Gefühl von etwas unbestimmtem Vergangenen beschwört, sondern auch eine Taubheit und einen Schmerz enthält, die jedoch mit etwas Erhabenem einhergehen.



PIER PAOLO PASOLINI, *La Ricotta*, 1963

Besonders wenn man sich dem Begriff der Person nähert, rührt es stark an den Auseinandersetzungen Walkers mit den verschiedenen Formen des Theaters, der Bühnensituation und der Reproduktion und Aneignung verschiedener Figuren, Gesten, Elemente und v. a. Gesichter. Denn der Begriff der Person leitet sich vom lateinischen *persona* ab, was so viel wie Maske, Rolle oder auch einen Charakter des Theaters bezeichnet. Wenn man dazu den Ausstellungstitel *Chorus* betrachtet, also den Gruppierungen und Ansammlungen von Figuren auf der Bühne als Abstraktion der Gesellschaft, kann noch ein weiterer Bezug zu der Frage nach der Person, nach dem Individuum in der Gruppe hergestellt werden. Der Begründer der analytischen Psychologie Carl Gustav Jung verwendete den aus dem Theater entlehnten Begriff der Persona auch, um ihn auf seine tiefenpsychologischen Beobachtungen anzuwenden. Nach ihm ist die Persona, „wie ihr Name sagt, nur eine Maske der Kollektivpsyche, eine Maske, die Individualität vortäuscht, die andere und einen selber glauben macht, man sei individuell, während es doch nur eine gespielte Rolle ist, in der die Kollektivpsyche spricht. [...] Sie ist ein Kompromiss zwischen Individuum und Sozietät über das, „als was einer erscheint.“ Das allegorische Spiel mit der Verkleidung, mit der konstanten Referenz auf Theater, Malerei, Film und Literatur, wird so bei Ella Walker nicht nur eine malerische Beschäftigung mit der langen Geschichte kultureller Bilder, Affekte, Bewegung und Ikonen, sondern eine grundsätzliche Auseinandersetzung mit den Bedingungen der menschlichen, individuellen Existenz, der Dialektik von Individuum und Gruppe im Kontinuum der Zeit.



ELLA WALKER, *The gathering*, 2023 (Detail)

ELLA WALKER (*1993 in Manchester, UK) studierte Malerei und Druckgrafik an der Glasgow School of Art und Zeichnen an der Royal Drawing School in London. Ihre Arbeiten sind in mehreren europäischen ständigen Sammlungen vertreten, darunter die Royal Collection in London, und wurden zuletzt in Einzelausstellungen u. a. bei Casey Kaplan in New York (2022) und bei Huxley-Parlour in London (2020) ausgestellt. Außerdem war sie Teil von Gruppenausstellungen bei Casey Kaplan in New York, Platform Southwark in London und dem Edinburgh Art Festival (2021). Ihre zweite Einzelausstellung bei Casey Kaplan ist für März 2024 geplant. Walker lebt und arbeitet derzeit in London.

Kurator Adam Budak
 Kuratorische Assistenz
 Robert Knoke
 Text Moritz Simon

Design ItYt, Hannover

Mit der Unterstützung von
 CASEY KAPLAN

Zitierte Werke
 Walter Benjamin, Gérard Raulot: Über den Begriff der Geschichte. Berlin: Suhrkamp, 2010.

Emily Dickinson, Thomas H. Johnson: The Complete Poems of Emily Dickinson, a three-volume critical edition compiled by Thomas H. Johnson. Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press, 1965.

Kurt W. Forster: Aby Warburgs Kulturwissenschaft. Ein Blick in die Abgründe der Bilder. Berlin: Matthes & Seitz, 2018.

Carl Gustav Jung: Die Beziehungen zwischen dem Ich und dem Unbewussten. Olten: Walter Verlag, 1972.

August Wilhelm Schlegel: Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur Band 1. Stuttgart: Kohlhammer, 1966

Vorderseite
 Ella Walker, *Chorus*, (2023). Acryldispersion, Pigment, Kreide und Bleistift auf gespannter Leinwand, 273 x 540 cm. Courtesy die Künstlerin und Casey Kaplan, New York.

Rückseite
 Giotto di Bondone, *Mariä Heimsuchung*, ca. 1306, Fresko, 150 x 140 cm, Teil von Fresken für Scrovegni-Kapelle in Padua, Italien.

Piero della Francesca, *Tod von Adam*, ca. 1466, Fresko, 390 x 747 cm, Teil von Fresken für die Kirche San Francesco in Arezzo, Italien.

Pier Paolo Pasolini, *La Ricotta*, 1963, Film, 35 Minuten, Arco Film, Cineriz.

Ella Walker, *Chorus*, 2023, Acryldispersion, Pigment, Kreide und Bleistift auf gespannter Leinwand, 273 x 540cm, courtesy die Künstlerin und Casey Kaplan, New York.

Ella Walker, *The Gathering*, 2023, Acryldispersion, Pigment, Kreide und Bleistift auf gespannter Leinwand, 210 x 120 cm, courtesy die Künstlerin und Casey Kaplan, New York.