

Formung – Handlung – Wahrnehmung

Zur Kunst von Franz Erhard Walther

Christoph Zuschlag

I. Überlieferung

Die Geschichte der geplanten, aber letztendlich doch nicht zustande gekommenen Künstlerbegegnungen ist noch nicht geschrieben. Albrecht Dürer spielt in dieser Geschichte eine besonders unglückliche Rolle. Auf seiner Wanderschaft entlang des Oberrheins kam er 1492 nach Colmar, wo er den von ihm hochverehrten Kupferstecher Martin Schongauer kennenlernen wollte. Doch dieser war im Jahr zuvor verstorben. 1506, im letzten Jahr von Dürers zweiter Italienreise, bat ihn der schwerkranke Andrea Mantegna zu sich nach Mantua. Dürer machte sich unverzüglich auf den Weg, doch Mantegna starb, bevor Dürer Mantua erreichte. Der Überlieferung zufolge sagte der Nürnberger Künstler später, es sei ihm im Leben nichts Traurigeres widerfahren. Franz Erhard Walther machte eine ähnliche Erfahrung: 1968, während seiner New Yorker Jahre, ruft ihn eines Tages Marcel Duchamp an. Er habe bei dem Maler Al Copley Aufnahmen von Handlungssituationen mit seinen Werkstücken gesehen und wolle ihn gern kennenlernen. Da Duchamp im Aufbruch zu seinem jährlichen Sommeraufenthalt in Frankreich ist, verabreden die beiden Künstler ein Treffen nach seiner Rückkehr im Herbst. Doch dazu kommt es nicht mehr: Duchamp stirbt am 2. Oktober 1968 im Alter von 81 Jahren in Neuilly-sur-Seine.¹ Auch wenn sie sich persönlich also nie begegnet sind, verbindet es Marcel Duchamp und Franz Erhard Walther, einen, jeweils ganz unterschiedlichen, neuartigen Werkbegriff in die Kunst des 20. Jahrhunderts eingeführt zu haben.

II. Prägung

Franz Erhard Walther, 1939 in Fulda geboren, sammelt bereits als Kind und Jugendlicher Erfahrungen und visuelle Eindrücke, die seine Kunst nachhaltig prägen werden. In seiner Familie gibt es vier Bäckereien und eine Konditorei, und auf Wunsch seiner Eltern fängt er eine Bäckerlehre an (die er bald abbricht). Was Walther im elterlichen Betrieb und in den handwerklichen Arbeitsabläufen hautnah erlebt und beobachtet – etwa Reihungen von Broten, Stapelungen von Backblechen, Schichtungen, Füllungen und Teilungen von Teig, Rahmungen für den Gelier- und

Tortenguss –, wird später als Formprinzip in seinem Werk wieder auftauchen.² Schon als 15-Jähriger zeichnet und malt Walther regelmäßig, als 16-Jähriger besucht er Abendkurse im Zeichnen. 1956 besteht er die Aufnahmeprüfung an der Werkkunstschule Offenbach, darf das Studium jedoch erst im Jahr darauf, nach Erreichen des Mindestalters, beginnen. Zu den frühesten Arbeiten gehören die im Rahmen von Studienaufgaben entstehenden *Schnittzeichnungen* (1957), bei denen Walther mit dem Messer Formen aus dem Papier ausschneidet, sowie *Rahmenzeichnungen* (1957–1960) und *Schraffurzeichnungen* (1958/59) (Abb. S. 16). Sie sind aus heutiger Sicht vor allem deswegen bemerkenswert, weil Walther schon in dieser Phase den Betrachter aktivieren und ihn am Werk partizipieren lassen möchte, indem dieser nämlich die Leerstellen in den Schnitt- und Rahmenzeichnungen als Projektionsfläche wahrnehmen und imaginativ füllen bzw. dem „formlosen“ Schraffurduktus in seiner Fantasie Gestalt verleihen soll. Außerdem reift bereits bei dem jugendlichen Walther die Vorstellung, dass eine Handlung Teil des künstlerischen Werkes sein müsse – Handlung zunächst nicht physisch verstanden, sondern als Vorstellung, als Idee. Dies zeigt sich eindrucksvoll in der Serie der *Wortbilder*, die Walther 1957/58, während seines Studiums der Werbegrafik an der Werkkunstschule Offenbach, anfertigt (Abb. S. 62).³ Es handelt sich um einen Zyklus von ursprünglich ca. zweihundert Gouachen, deren Sujet Buchstaben bzw. Worte sind. Walther experimentiert mit unterschiedlichen Schrifttypen und farbigen Fonds, begreift die Buchstaben, Wörter und Farbflächen einerseits als bildnerische Objekte, andererseits als Elemente, die beim Betrachter Assoziationen auslösen, seine Fantasie und Imaginationskraft stimulieren. Seit dieser Zeit spielen Schrift und Sprache eine Schlüsselrolle im Œuvre von Franz Erhard Walther.⁴

Die Fotografie aus der Serie *Versuch, eine Skulptur zu sein* von 1958 (Abb. rechts) wirft ein frühes Licht auf das zentrale Thema Walthers. Wir sehen den Künstler in seinem Fuldaer Atelier im Schneidersitz auf dem Boden hockend und Milch in eine vor ihm stehende Schüssel speiend. Der Fotoserie lag ein Plan zugrunde, den



Aus der Serie: *Versuch, eine Skulptur zu sein*, 1958

Walther im Gespräch so beschreibt: „Es ging mir um plastisch-skulpturale Gesten, außerhalb der Traditionen. Diese Gesten sollten nicht einfach fotografiert werden, sondern die ungewöhnliche Lichtsetzung den Gesten etwas Eigenes verleihen und dem Foto selbst einen Eigenwert geben.“⁵ Schon der 19-Jährige denkt also nach über das, was gemeinhin als Plastik oder Skulptur gilt – und sein „Gegen-Versuch“ hat nichts mit Stein, Holz oder Bronze zu tun, sondern mit seinem eigenen Körper und, damit verbunden, einer Handlung.

1959 wechselt Walther an die Hochschule für Bildende Künste Frankfurt am Main (Städelschule). Auf der II. documenta beeindruckten ihn die Werke von Jackson Pollock, Wols und Lucio Fontana. Die nächsten zwei Jahre sind durch die intensive Auseinandersetzung mit dem Informel geprägt.⁶ „Das Informel als Nullpunkt hat für mich das Ungeformte bedeutet“, erinnert sich der Künstler, „das Zurückgehen an den Anfangspunkt, wo noch nichts geformt ist, wo es sich erst zu formen beginnt – hier liegt ein Schlüssel für meine Papierarbeiten, die ich einige Zeit später

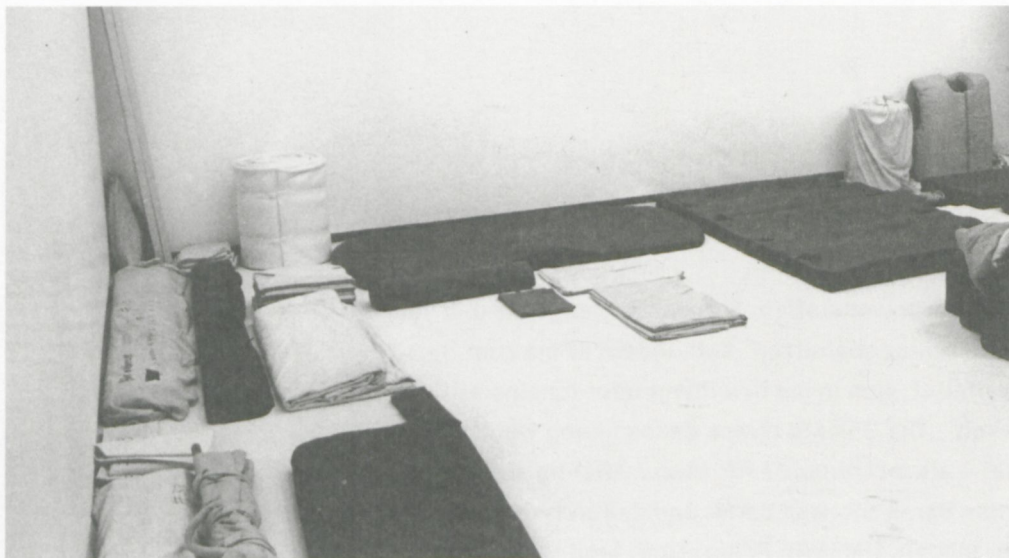


Rot und Gelb, plastisch, 1960, Sammlung Seng, Fulda

gemacht habe.“⁷ Die zu jener Zeit durchaus geläufige Sichtweise des Informel als „Nullpunkt“ entsprach der Sehnsucht Walthers, „aus der Geschichte auszutreten, um Freiheit zu gewinnen – was Formen betrifft, aber auch Techniken und Materialien.“⁸ Für eine kurze Zeit adaptiert Walther das Informel für sich (Abb. oben). Da ihn jedoch die rein malerischen Erkundungen auf Dauer nicht zufriedenstellen, sucht er nach Werkformen, die stärker material- und prozessorientiert sind und sich zugleich auf elementare Mittel beschränken. Dabei entdeckt er die Rückseiten seiner früheren Gemälde auf Nessel als eigenwertige Arbeiten. Dies führt zu einer Kontroverse mit seinem Professor und 1961 zur Zwangsexmatrikulation.

III. Zentrierung

1962 bis 1964 studiert Walther an der Kunstakademie Düsseldorf bei Karl Otto Götz, einem Hauptprotagonisten des Informel in Deutschland.⁹ Es ist die für die Entwicklung von Walthers „anderem Werkbegriff“ zentrale Phase. „Meine Kommilitonen und Freunde in der Götz-Klasse, Sigmar Polke, Gerhard Richter, Konrad Lueg, Manfred Kuttner und Chris Reinecke, und ich bildeten eine kritische Masse. Wir wussten: Wir müssen zusammenbleiben, damit das Neue, nach dem wir alle suchten, zündet.“ Joseph Beuys bemüht sich um den Studenten Walther – vergeblich: „In der Beuys-Klasse gab es keine Freiheit, das kam für mich nicht in Frage.“



1. Werksatz, gelagert, 1963–1969, documenta 5, Kassel 1972

Über die Beschäftigung mit dem Material Papier gelangt Walther vom Bild zum Objekt, von der Fläche zum Körper. Die Arbeit *16 Lufteinschlüsse* aus dem Jahr 1962 beispielsweise (Abb. S. 46) besteht aus mit Kleister verklebten Papieren, in denen Luft eingeschlossen ist. Das gibt dem Papierkörper Volumen und führt zugleich zu ästhetisch reizvollen, allein dem Material und dem Werkprozess geschuldeten Oberflächenstrukturen. „Faszinierend war diese Improvisation am Rande des Nichts und die Provokation, Luft als Werkmaterial entdeckt zu haben.“¹⁰ Neben verschiedenen Papieren experimentiert Walther mit Pappe, Hartfaserplatten, Holz, Nessel, Schnüren und gefundenen Materialien wie Briefumschlägen und Matratzen, er erprobt unterschiedliche Anordnungen seiner Werkstücke im Raum jenseits von Bild und Sockel, entdeckt dabei die Schichtung, die „Lagerung als Werkform“ (die ein Leitmotiv seiner Kunst werden wird) und, eher zufällig in der Schneiderei seiner späteren Schwiegereltern, das Material Stoff und die Nähung, die an die Stelle der Klebung tritt und von nun an systematisch von Walther im Werkprozess eingesetzt wird.¹¹

1962 entwickelt Franz Erhard Walther seinen „anderen Werkbegriff“, in dessen Zentrum die „Handlung als Werkform“ steht. Er konkretisiert sich in den Jahren 1963 bis 1969 im *1. Werksatz* (Abb. oben).¹² Dabei handelt es sich um 58 Objekte

aus Baumwollstoffen, Schaumstoffen, Holz und verschiedenen Materialien, die der Betrachter „benutzen“ soll, indem er sie zum Beispiel, allein oder in der Gruppe, auffaltet, sich in sie hineinlegt oder hineinstellt, sie sich überstülpt oder umwickelt: „Die Objekte (diese Bezeichnung wählte ich 1962, da ich keine bessere wußte) – als Instrumente für etwas. Wichtig sind nicht die Objekte, sondern das, was man damit tut, was damit und dadurch möglich ist. Wir, die Benutzer, haben es zu leisten. UNSERE Fähigkeiten (und Unfähigkeiten) zählen, unsere Bewegung.“¹³ Auch wenn Walther betont, der „Nährboden“ für den *1. Werksatz* sei sein „Hang zum Formlosen und zum Bedeutungslosen“¹⁴ gewesen, so bedeutet dies jedoch keineswegs, dass es in seiner Kunst keinen Formgedanken mehr gibt. Im Gegenteil: „Es gibt einige Ideen, die mir sehr wertvoll sind und um deren Verwirklichung sich meine ganze Arbeit dreht. Da ist z. B. die Idee des *Neuen*. [...] Sehr wichtig ist mir auch der Begriff der *Formung* im weitesten Sinn des Wortes [...]. Dabei beinhaltet für mich die Tradierung des Formgedankens selbstverständlich das Moment der Veränderung. [...] Mit dem Formbegriff eng zusammen hängt für mich die Vorstellung der *Ganzheit*.“¹⁵ Der Prozess- und Bewegungsgedanke und der Begriff der Formung spielen bereits in Paul Klees bildnerischem Denken eine wichtige Rolle: „Der Weg zur Form [...] steht über dem Ziel, über dem Ende dieses Weges. [...] Die Formung bestimmt die Form und steht daher über ihr. Form ist also nirgends und niemals als Erledigung, als Resultat, als Ende zu betrachten, sondern als Genesis, als Werden, als Wesen. [...] Gut ist Form als Bewegung, als Tun, gut ist tätige Form. [...] Schlecht ist Form als Ruhe, als Ende. [...] Gut ist Formung. [...] Formung ist Bewegung, ist Tat. Formung ist Leben.“¹⁶

Im „anderen Werkbegriff“ Walthers, wie ihn der *1. Werksatz* paradigmatisch verkörpert, stellt der Künstler nurmehr die Instrumente für eine Werkformung bereit, die der Betrachter, der zum Handelnden, zum Produzenten wird, an einem Werkort seiner Wahl vornimmt. Der Künstler wird zum Initiator eines Prozesses, in dessen Verlauf das Kunstwerk erst entsteht – und dieses Kunstwerk ist dem Wesen nach



Diese Plastik kennt nur die Gegenwart [zu Nr. 33, 1. Werksatz], 1969/70

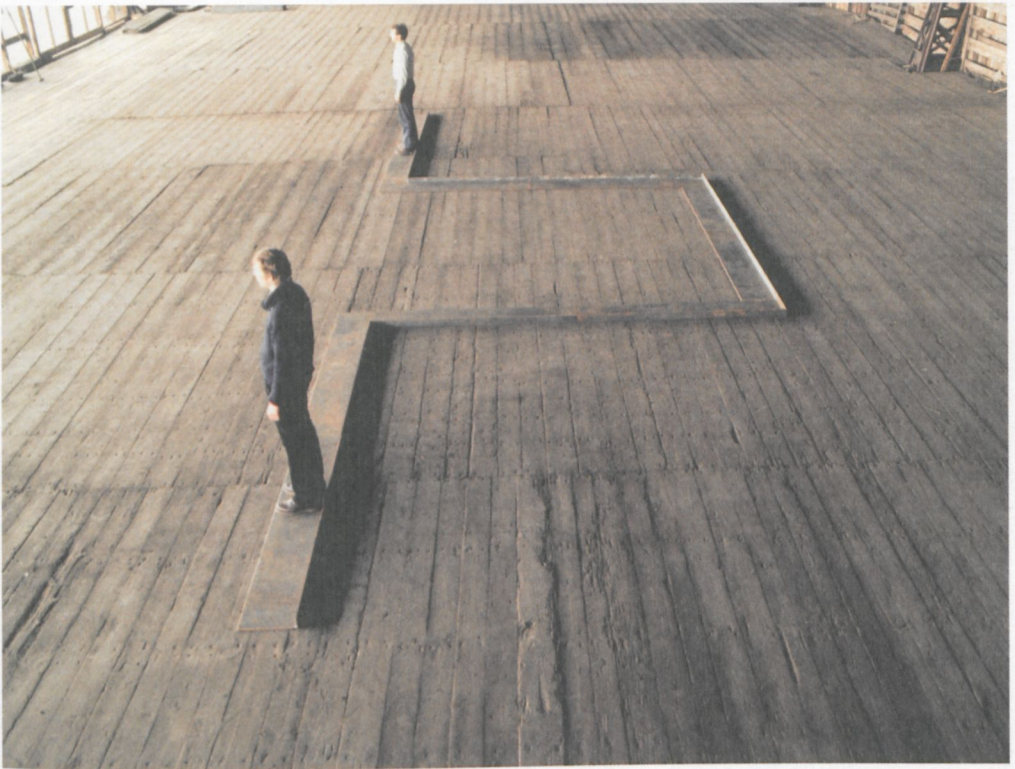
immateriell. Eine Handlung vollzieht sich immer in Raum und Zeit, die damit unweigerlich ebenso zu Dimensionen des „anderen Werkbegriffs“ werden wie Körper, Geschichte, Erinnerung und Sprache (die ihrerseits an Körper und Raum gebunden ist). Wahrnehmung ist ein weiterer Schlüsselbegriff, im doppelten Sinne eines Ausgangs- wie auch eines Zielpunktes: Der handelnde Betrachter tritt auf der Basis seiner Wahrnehmung mit den Werkstücken Walthers in Aktion, er muss zeitlich-räumliche Vorstellungen für seine Handlung entwickeln, die dann wiederum seine Wahrnehmung – wie nimmt er sich selbst, andere Menschen und den Umraum wahr und wie wird er von anderen wahrgenommen – verändert. Den Handlungen mit den Objekten des *1. Werksatzes* sowie den dabei entstandenen Wahrnehmungen, körperlichen und psychischen Erfahrungen, Vorstellungen und Ideen verleiht Walther in den Jahren 1963 bis 1975 in rund 5000 beidseitigen Diagrammen und Werkzeichnungen bildhafte Gestalt (Abb. oben).¹⁷

Mit den unterschiedlichen Spielarten der Aktionskunst, mit Happening und Fluxus, mit der „Sozialen Plastik“ von Joseph Beuys sowie mit Minimal Art, Land Art und Concept Art wurden in den 1960er-Jahren die Grenzen des Tafelbildes und des klassischen Skulpturbegriffs gesprengt, neue Kunstformen und neue Kunstbegriffe etabliert.¹⁸ Kunst ist seither nicht mehr auf das autonome, materielle Artefakt be-

schränkt. Körper, Prozess, Reduktion, Expansion, Dematerialisierung – so hießen die neuen Paradigmen der Kunst. Walthers „anderer Werkbegriff“ bietet durchaus Anschlussmöglichkeiten an die genannten Strömungen, ohne freilich vollends in ihnen aufzugehen: So ist der „andere Werkbegriff“ ohne Zweifel konzeptuell, aber dennoch ist es keine Konzeptkunst; manche Arbeiten sind in formaler Hinsicht minimalistisch, ohne dass wir von Minimal Art sprechen könnten; die „Werkhandlungen“ und „Werkvorführungen“ (= Demonstrationen der Werkstücke) sind performative Aktionen und werden zum Teil in freier Natur realisiert, aber gleichwohl ist Walther weder ein Performance- noch ein Land-Art-Künstler; wenn Walther mit „ärmlichen“ Materialien arbeitet, so ist er deswegen noch lange nicht der Arte Povera zuzurechnen. Es ist eben ein höchst individueller und origineller „Ausstieg aus dem Bild“¹⁹, den Walther mit seinem „anderen Werkbegriff“ vollzieht.

Einige der genannten neuen künstlerischen Phänomene lernte Walther erst nach seiner Übersiedlung in die USA kennen. Von 1967 bis 1973 lebte er in New York, weil er in Deutschland für seine Kunst keine Zukunft, keine Entfaltungsmöglichkeiten sah. In New York freundete sich Walther mit Künstlern wie Carl Andre, Walter de Maria, Donald Judd, Richard Serra, Richard Artschwager, Robert Ryman, James Lee Byars und Claes Oldenburg (der seit 1963 mit seinen „soft sculptures“ alltäglicher Gegenstände Aufmerksamkeit erregte) an, begegnete außerdem Barnett Newman und Robert Morris, der 1968 sein Manifest „Anti Form“ veröffentlichte.²⁰

Der *1. Werksatz* begründete den internationalen Ruhm Walthers. 1968, der Künstler ist gerade einmal 29 Jahre alt, gibt Kasper König die erste Monografie dazu heraus.²¹ 1969 nimmt Harald Szeemann zehn Objekte in seine legendäre Ausstellung *When Attitudes Become Form* auf.²² 1969/70 wird der vollständige *1. Werksatz* im Museum of Modern Art in der Ausstellung *Spaces* in einem eigenen Demonstrationsraum präsentiert. Im Rahmen dieser Ausstellung nimmt Walther von Ende Dezember 1969 bis Anfang März 1970 täglich Werkdemonstrationen vor.



Schreitsockel, Fünf Strecken, drei Stufen, 1975, Courtesy: Galerie Jocelyn Wolff, Paris

Nach einer Gastprofessur an der Hochschule für Bildende Künste in Hamburg 1970 wird Walther 1971 als Nachfolger von Gustav Seitz an diese Hochschule berufen. Er lehrt dort bis zu seiner Emeritierung 2005. 1972 findet eine erste umfangreiche Ausstellung seiner frühen Arbeiten in der Kunsthalle Tübingen statt, im selben Jahr nimmt Walther an der documenta 5 teil – so auch 1977 an der documenta 6, 1982 an der documenta 7 und 1987 an der documenta 8. Eine Einladung Jan Hoets zur documenta IX schlägt Walther aus, weil er mit der Art und Weise, wie er in die Ausstellung einbezogen werden soll, nicht einverstanden ist.

IV. Entfaltung

Seit der Entwicklung seines „anderen Werkbegriffes“ in den 1960er-Jahren hat Franz Erhard Walther ein reiches bildnerisches Werk entfaltet, das der einmal gefundenen Konzeption treu geblieben ist, sich aber dennoch weiterentwickelt und gewandelt hat.

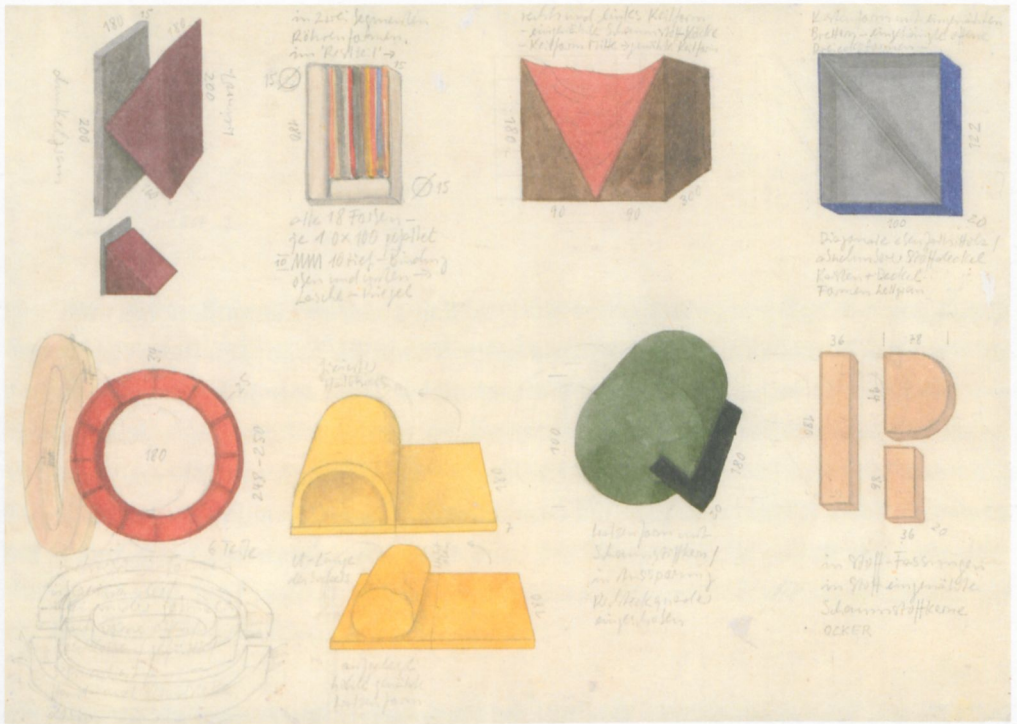
Es umfasst Objekte und Werkhandlungen, Rauminstallationen und Wandarbeiten, Zeichnungen und Künstlerbücher. Die Werkhandlung bleibt oberstes Prinzip, wenngleich die physischen Handlungsoptionen, die im *1. Werksatz* schier unbegrenzt schienen, eingeschränkt werden oder Handlung teilweise nur noch als potenzielle Handlungsoption erscheint. Mit der Werkhandlung ist der Raum-, Körper- und Zeitbezug verbunden. Auch die Sprache und die Lagerung als Werkform bleiben Leitthemen, ebenso beschäftigt den Künstler das Rahmenthema bis heute. Insgesamt wird in den neueren Arbeiten Walthers das Bildhafte, Visuelle stärker betont, womit eine größere Farbigkeit einhergeht. Auch das architektonische Element, das bereits im *1. Werksatz* – als Vorstellung – vorhanden war, tritt nun stärker hervor. Walther betätigt sich sogar als Architekt: 1989 entwirft er die Kunsthalle Ritter in Klagenfurt, fertiggestellt 1992, und 1998 ein Ensemble aus Jugend- und Kulturgästehaus mit umgebendem Park in Meppen, Emsland, das 2000/2001 errichtet wird.

In den Jahren 1971 bis 1972 entsteht der *2. Werksatz*, ein 45-teiliger Werkkomplex von Stand- und Schreitbahnen aus Stoff: „Die Stand- und Schreitstücke sind zwar immer noch für die Verwendung in der Landschaft bestimmt, aber wie eine ins Große übertragene Zeichnung fixieren sie die Proportionen eines ganz bestimmten Landschaftsausschnittes und reduzieren die Handlungsentscheidungen auf die Möglichkeiten, einen Schritt in einem bestimmten Zeitraum zu tun oder nicht zu tun.“²³ Diesen Gedanken weiterführend, konzipiert der Künstler in den Jahren 1973 bis 1978 *Schreit- und Standstücke*, zunächst aus Stahl für Außenräume, dann aus Holz und Stoff für Innenräume. Mit ihnen wollte Walther dauerhafte Handlungsorte schaffen – in Ergänzung zu den temporären Werkorten der beiden Werksätze. Ein Beispiel ist *Schreitsockel. Fünf Strecken, drei Stufen* aus dem Jahr 1975 (Abb. S. 25). Stahlplatten mit eingravierten Worten sind bündig in den Boden eingelassen. Wer sich darauf stellt, wird selbst zur Skulptur und definiert die Fläche als Sockel. Durch die Worte weitet sich der reale Raum zu einem imaginären Projektions- und Assoziationsraum.



Eine wichtige Werkgruppe bilden die *Wandformationen* aus Baumwollstoff in verschiedenen Farben und Sperrholz (1979–1985) (Abb. S. 57). In ihrer Erscheinung changieren sie zwischen Bild und Skulptur. Der Betrachter ist gehalten, sich vor, an oder in den *Wandformationen* zu positionieren und sich somit an der Werkformung/Werkdefinition zu beteiligen. Walther sieht die *Wandformationen* nicht als abgeschlossene Werke, sondern als „Sockel, zu denen der menschliche Körper und das von ihm ausgehende Handeln hinzukommen muß. Darum sind ihre Maße vom Körper abgeleitet und auf ihn bezogen, so daß sie körperlich erlebt, ja gleichsam mit dem Körper gelesen werden können.“²⁴ Wenn sich der Betrachter in die Arbeiten hineinstellt oder wenn er, wie in einigen Fällen möglich, Teile entnimmt, um sie an seinem Körper zu befestigen und sich mit ihnen frei im Raum zu bewegen, so wird er physisch und mental Teil der Arbeit. Das unterstreicht das prinzipiell Offene, Veränderbare, Unabgeschlossene, welches unterschiedlichste Werkkonstellationen ermöglicht und in Walthers „anderem Werkbegriff“ von so großer Bedeutung ist. Im Grunde sind die *Wandformationen* Instrumente, so wie es auch die Objekte/Werkstücke des *1. Werksatzes* sind.

Aus den 1990er-Jahren sei die Werkgruppe *Das Neue Alphabet* (1990–1996) (Abb. rechts, S. 86) erwähnt. Sie umfasst 26 formal auf die Buchstaben unseres Alphabets bezogene „Skulpturkörper“ bzw. „Körperskulpturen“ aus Baumwollstoff, Schaumstoff und Holz sowie über hundert aquarellierte und mit Text versehene Zeichnungen. Die in insgesamt 18 unterschiedlichen Farben²⁵ gehaltenen plastischen Buchstaben-Formen, die an der Wand hängen oder auf dem Boden stehen, orientieren sich am menschlichen Maß und eignen sich für Handlungen. Gerade im Hinblick auf die Handlungsform besteht jedoch ein signifikanter Unterschied zu den Objekten des *1. Werksatzes*, den Christoph Brockhaus treffend herausgearbeitet hat: „Während die frühen Stücke, die der Künstler bezeichnenderweise auch ›Instrumente‹ nennt, die also einen Partner benötigen, um ›erklingen‹ zu können, Handlung geradezu forcieren, können die Formen des *Neuen Alphabets* durchaus



Entwurfszeichnung zu *Das Neue Alphabet*, 1990–1996

auch ohne Handlung bestehen. Sie rufen handlungsmäßige Potenziale ins Bewusstsein, konstituieren sich sogar aus Handlung, lassen Handlung zu, evozieren sie, provozieren sie aber nicht länger. Sie genügen sich im handlungsmöglichen Potenzial und verkörpern, was der Künstler immer schon auch intendierte, als letztendliches Ziel seiner Kunst die Vergeistigung, den Sprung vom Material durch Handlung ins Immaterielle.“²⁶ Hier wird nochmals deutlich, dass Sprache wesenhafter Bestandteil von Walthers Kunst ist – angefangen mit den frühen *Wortbildern* der Jahre 1957/58 bis hin zum fast vierzig Jahre später geschaffenen *Neuen Alphabet*.

Walthers bis heute letzte große Werkgruppe sind die *Handlungsbahnen* (1997–2003) (Abb. S. 100): 55 mehrteilige Skulpturen, die jeweils aus unterschiedlich langen Bodenbahnen aus Baumwollstoff und verschiedenen handlungsbezogenen Elementen bestehen.²⁷ Ein oder mehrere Personen führen ein „gestisch-plastisches Gespräch im Raum“²⁸, indem sie handeln, das heißt die Anordnung der Bodenbahnen und der plastischen Elemente im Raum verändern, wobei die Positionierung

des eigenen Körpers als plastisches Motiv zu den anderen Elementen und zum Umraum zur Werkdefinition gehört. Wie beim *Neuen Alphabet* spielt die Farbigkeit eine wichtige Rolle, wobei Farbe für Walther nie als Bedeutungsträger fungiert (etwa im Sinne von Farbsymbolik), sondern ausschließlich als bildhaft-plastisches Element. In einem freilich zentralen Punkt gilt für die *Handlungsbahnen*, was bereits für den 1. *Werksatz* galt: Sie beinhalten die Lagerform und die Handlungsform gleichermaßen als Werkmodi. Die Lagerform kann durch den Menschen in die Handlungsform überführt werden – und umgekehrt.

V. Wirkung

Die nachhaltige Wirkung und Aktualität der Werkkonzeption Franz Erhard Walthers zeigt sich nicht zuletzt darin, dass sich nachfolgende Künstlergenerationen darauf beziehen. Da sind zunächst einmal die zahlreichen Schülerinnen und Schüler zu nennen, die Walther während seiner rund 35-jährigen Lehrtätigkeit in Hamburg ausgebildet hat und von denen etliche den Handlungsgedanken aufgegriffen haben. Zur ersten Schülergeneration gehören zum Beispiel Rebecca Horn und Lili Fischer. Auch Martin Kippenberger und Santiago Sierra studierten bei Walther, ebenso, als letzte Schülergeneration, John Bock, Christian Jankowski und Jonathan Meese. Im Zentrum von Walthers Lehre stand stets ein dezidierter Gegenwartsbezug bei gleichzeitiger Auseinandersetzung mit der (Kunst-)Geschichte. Letztlich sei es ihm in der Lehre immer um „Ideen, Werkentwürfe, Haltungen, Denkweisen“²⁹ gegangen. Dabei praktizierte Walther genau jene Offenheit (auch und gerade, was den Kunstbegriff betrifft), die seinem eigenen „anderen Werkbegriff“ zugrunde liegt: „Ich bestehe jedenfalls auf der Frage nach dem Künstlerischen. Nicht im Sinn eines geronnenen Kunstbegriffs, sondern im Sinn eines Offenhaltens der Frage nach der Kunst.“³⁰

Handlungsorientierte Werkentwürfe entwickelten auch Künstler wie Franz West, Erwin Wurm (der 2001 dem Publikum die ironische Handlungsanweisung *Make*

your own Franz Erhard Walther gab), Felix González-Torres und Tino Sehgal. Mit Tino Sehgal war Walther 2010/11 in der Ausstellung *Move – Kunst und Tanz seit den 60ern* in der Hayward Gallery, London, im Münchner Haus der Kunst sowie in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, vertreten. Die Künstler kennen und schätzen einander. Vermutlich wurde auch Eva Hesse von Walther beeinflusst. Sie besuchte den Künstler 1964 an der Düsseldorfer Kunstakademie in der Götz-Klasse und wandte sich nach ihrer Rückkehr nach New York 1965 von der Malerei ab und der Plastik zu, wobei sie eine „subjektive Materialkunst im Sinne der Anti-Form“³¹ entwickelte.

Auch in den Museen richtet sich in jüngster Zeit verstärkt das Interesse der Kuratoren auf Walther. So erwarb das Museum of Modern Art in New York im November 2010 ein Exemplar des *1. Werksatz* und beabsichtigt, diesen in einem permanenten Raum zu präsentieren. Auch das Musée National d'Art Moderne im Centre Pompidou, Paris, trat mit der Bitte an den Künstler heran, eine Arbeit im Museum zu installieren. Darüber hinaus belegen eine ganze Reihe von Einzelausstellungen in Museen und Galerien – allein 2010/11 unter anderem in Berlin, Genf, Heilbronn, Herford, Krefeld und Luzern –, dass Walther derzeit im In- und Ausland wiederentdeckt und gewürdigt wird. Dabei treten immer wieder neue Facetten des Œuvres zutage. Wie kaum ein anderes Werk erfüllt jenes von Franz Erhard Walther die Forderung des amerikanischen Galeristen und Autors Seth Siegelaub aus den 1960er-Jahren, Kunst müsse die Erwartungen, die an sie gestellt werden, verändern: „Art is to change what you expect from it.“³²

- 1 Vgl. Franz Erhard Walther, *Sternenstaub. Ein gezeichneter Roman*, Klagenfurt 2009, S. 815.
- 2 Vgl. ebd., S. 57 und S. 59. Vgl. zum Folgenden auch den „Lebenslauf – Werklauf“ in: Ulrike Rüdiger (Hg.), *Franz Erhard Walther. Mit dem Körper sehen. Werkentwicklung – Werkbeispiele 1957–1997*, Ausstellungskatalog Gera 1997, S. 10–18.
- 3 Vgl. Philippe Cuenat (Hg.), *Franz Erhard Walther. Abc... Museum, Wortbilder*, Ausstellungskatalog Genf 2004.
- 4 Vgl. hierzu den Beitrag von Rita E. Täuber in diesem Band.
- 5 Vgl. Walther 2009 (wie Anm. 1), S. 325 und S. 327. Das Foto erinnert an Bruce Naumans acht Jahre später entstandene Farbfotografie *Self-Portrait as a Fountain* (1966).
- 6 Vgl. zum Informel jüngst Christoph Zuschlag, „Zur Kunst des Informel“, in: Hans-Jürgen Schwalm/Ellen Schwinzer/Dirk Steimann (Hg.), *Informel. Zeichnung – Plastik – Malerei*, Ausstellungskatalog Recklinghausen/Witten/Hamm, Bönen 2010, S. 9–17 und S. 161–165.
- 7 Michael Lingner/Franz Erhard Walther, *Zwischen Kern und Mantel. Franz Erhard Walther und Michael Lingner im Gespräch über Kunst*, Klagenfurt 1985, S. 22.
- 8 Soweit nicht anders gekennzeichnet, entstammen die wörtlichen Zitate Franz Erhard Walthers zwei Ateliergesprächen mit dem Autor am 26. März und 5. Juli 2011 in Fulda.
- 9 Vgl. Karl Otto Götz, „Über Franz Erhard Walther“, in: *Franz Erhard Walther. Arbeiten 1957–1963*, Ausstellungskatalog Bonn 1980/81, Fulda 1980, S. 13. Wiederabdruck in: *Franz Erhard Walther, ich bin die Skulptur*, Ausstellungskatalog Hannover/Fulda, Nordhorn 1998, S. 41f.
- 10 Walther 1994, zitiert nach Ausstellungskatalog Gera 1997 (wie Anm. 2), S. 12.
- 11 Bis heute führt Walthers erste Ehefrau, die Textiltechnikerin Johanna Frieß, alle genähten Arbeiten aus.
- 12 Vgl. Susanne Lange, *Der 1. Werksatz (1963–1969) von Franz Erhard Walther*, Frankfurt am Main 1991.
- 13 Franz Erhard Walther, Statement, 1968, in: Germano Celant (Hg.), *Ars Povera*, Tübingen 1969, S. 174. Hier zitiert nach dem Wiederabdruck in: Charles Harrison/Paul Wood (Hg.), *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews*, Bd. II 1940–1991, Ostfildern-Ruit 1998, S. 1086f., hier S. 1087. Der 1. Werksatz wurde in acht Exemplaren (mit einigen zusätzlichen einzelnen Werkstücken) hergestellt, die sich unter anderem im Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main, im Kunstmuseum Bonn, im Musée d'Art Contemporain, Marseille, im Musée d'art moderne et contemporain, Genf, in der Dia Art Foundation, New York, und im Museum of Modern Art, New York, befinden.
- 14 Lingner/Walther 1985 (wie Anm. 7), S. 145.
- 15 Ebd., S. 164f.
- 16 Paul Klee, *Das Bildnerische Denken*, hrsg. und bearb. von Jürg Spiller, 5. Auflage, Basel 1990, S. 169 (*Form- und Gestaltungslehre*, Bd. 1). Der Band fasst Klees pädagogische Schriften zur Form- und Gestaltungslehre aus seinen Bauhausjahren (1920–1931) zusammen.
- 17 Vgl. hierzu Dietrich Helms, „Ortsbestimmung. Zu Franz Erhard Walthers Zeichnungen zum 1. Werksatz“, in: Michael Lingner (Hg.), *das Haus in dem ich wohne. Die Theorie zum Werkentwurf von Franz Erhard Walther*, Klagenfurt 1990, S. 305–317;

- Simone Twiehaus, „Franz Erhard Walther. Zeichnungen 1956–1998“, in: *Franz Erhard Walther. Der Kopf zeichnet – Die Hand denkt. Zeichnungen 1956–1998. 1. Werksatz 1963–1969. Configurations 1992–1998*, Ausstellungskatalog Darmstadt, Ostfildern-Ruit 1999, S. 9–23. Franz Erhard Walther, „Zeichnen“, in: ebd., S. 39–43.
- 18 Im Hinblick auf die Skulptur sprach Rosalind E. Krauss 1979 in einem berühmt gewordenen Aufsatz von „Sculpture in the Expanded Field“ (vgl. Rosalind E. Krauss, „Skulptur im erweiterten Feld“, in: Dies., *Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne*, Amsterdam/Dresden 2000, S. 331–346).
- 19 Vgl. Laszlo Glozer, *Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939*, Ausstellungskatalog Köln 1981, S. 234–238.
- 20 Vgl. Robert Morris, „Anti Form“, in: *Artforum*, Bd. VI, 1968, Nr. 8, S. 33–35.
- 21 Vgl. Kasper König (Hg.), *Franz Erhard Walther. OBJEKTE, benutzen*, Köln/New York 1968.
- 22 Harald Szeemann, *Live in your head, When Attitudes Become Form. Works – Concepts – Processes – Situations – Information*, Ausstellungskatalog Bern 1969, o. S.
- 23 Walther 1985, zitiert nach Ausstellungskatalog Gera 1997 (wie Anm. 2), S. 15.
- 24 Walther 1993, zitiert nach ebd., S. 16.
- 25 Die Stoffe werden nach den Angaben Walthers industriell gefärbt.
- 26 Christoph Brockhaus (Hg.), *Franz Erhard Walther. Das Neue Alphabet 1990–1996*, Ausstellungskatalog Duisburg 2001, S. 117.
- 27 Vgl. Renate Wiehager, *Franz Erhard Walther. Wortfeld*, 2005. Mercedes-Benz Museum Stuttgart 2006, S. 12–15.
- 28 Ebd., S. 13.
- 29 Franz Erhard Walther, *Denkraum – Werkraum. Über Akademie und Lehre*, Regensburg 1993, S. 7.
- 30 Ebd., S. 67.
- 31 Glozer 1981 (wie Anm. 19), S. 494. Zu Hesses Besuch in Düsseldorf und ihren 1968 in New York ausgestellten Arbeiten vgl. Walther 2009 (wie Anm. 1), S. 709 und S. 831.
- 32 Paul Maenz, *Art is to change ... Skizzen aus der Umlaufbahn*, Regensburg 2002, S. 4. Vgl. auch <http://www.16beavergroup.org/journalisms/archives/000820.php> (Zugriff am 23. Juni 2011).