Spike Magazine
Issue 21 2009

SPIKE

Franz Erhard Walther in *Ummantelung ORANGE,* 1998

Photo: Jens Rathmann

Zeichnung – Lagerform – Materialprozess – Leere Fläche – Sockel – Lager = Werkform – Sprache

Drawing – Storage Form – Material Process – Empty Plane – Pedestal – Storage Form = Work-Form – Language

Interview: *Andreas Reiter Raabe*

Alle Abbildungen/all images:
© VBK, Wien 2009

Andreas Reiter Raabe: Wie kommt man eigentlich zu den Farben, zum Beispiel dieses kräftige Gelb, das ist ja nicht unwichtig, hast du die Farben immer selbst angemischt?

FRANZ ERHARD WALTHER: Dieses Gelb habe ich nach meinen Vorstellungen angemischt, und damit ist Stoff dann industriell eingefärbt worden. Es ist zu einer meiner Hauptfarben geworden, das gibt es als erstes in den »Wortbildern« von 1957–58, und als 1960 dann plastische Arbeiten entstanden, die zwischen Bild und Skulptur changierten, habe ich dieses Gelb auch verwendet. Es hat mich immer begleitet. Neben dem Gelb gab es übrigens auch ein kräftiges Rot. Blau war wegen Yves Klein ausgeschlossen. Das war die Konnotation, ich konnte es deshalb nicht verwenden. Ich würde zum Beispiel kein Zitrongelb nehmen, das wäre mir zu leicht, vielleicht zu ästhetisch. Die Farben müssen auch physisch sein, also keine Färbungen, keine, die wie Malerei aussehen. Eine Bildvorstellung, auch wenn man an Malerei denkt, muss eine Imagination bleiben. Würde ich eine changierende Färbung verwenden, so wäre es potentiell schon ein Bild, also müssen die Stoffe kompakt durchgefärbt, die Farbe physisch sein. Bei den sogenannten »Werksatz«-Stücken habe ich Anfang der 60er Jahre die Farbe weggelassen, weil ich sie als Zusatz empfand. Wenn Handlung im Zentrum steht, was soll dann Farbe für eine Funktion haben? Da ging es eher um Optik. Ich habe diverse Grüns genommen, nie aber ein brillantes Grün, eher gedämpfte Farben, die keine besondere Leuchtkraft oder Ausstrahlung haben. Das Gelb ist mit den »Wandformationen« Anfang der 80er Jahre wieder aufgetaucht, weil ich da nicht nur auf die Handlung gesetzt habe. So ist auch das Visuelle wieder stärker geworden.

Deine ersten Arbeiten, entstanden 1958 zu einer Zeit als sich der Abstrakte Expressionismus und der Tachismus am Höhepunkt befanden. Sie sind im damaligen Deutschland singulär. Wenn es keine Bezugspunkte gibt … vielleicht historisch zu den Suprematisten, vor allem Warwara Stepanova oder zu den frühen Arbeiten von Sophie Taeuber-Arp oder Sonja Delaunay … wie kommt es dann dazu, dass man etwas findet oder erfindet?

Das hat sich Stück für Stück entwickelt, zentral war der »Handlungsbegriff«. Dieser Begriff war von Anfang an latent da, und in gewisser Weise ist mit den »Wortbildern« 1958 das Prinzip der Werkhandlung schon formuliert. Gleichzeitig die Werkhandlungsserie »Versuch, eine Skulptur zu sein«. Die frühen »Wortbilder« habe ich im Alter von 18, 19 Jahren entwickelt. Eine monochrome Fläche, ein Wort, ein Begriff darauf. Ich hatte die Vorstellung, dass der Betrachter in Bezug auf die Farbigkeit, den Typ der Schrift, den Buchstaben, das Wort oder den Satz sein eigenes Bild baut, also handelt, gedacht als inneres Handeln. Dieser Handlungsbegriff, dass man sozusagen in die Werkbildung als Betrachter mit einbezogen wird, das war damals schon vorhanden. Das hat mich eigentlich nie losgelassen. Ich habe dann Stück für Stück das Handeln im Wortsinn entdeckt, ich habe »Werkstücke« gemacht, wo ich meinte, dass sie erst in der Präsentation definiert werden. Wenn sie beispielsweise gestapelt liegen, sind sie dann nur Material? Ich habe gesagt, nein, sie sind potentiell auch Werk. Wenn ich sie zum Beispiel auf die Wand setze, repräsentieren sie dort den Begriff »Bild«. Da war auch dieses Changieren zwischen den Begriffen. Und bei diesem Hantieren, die Stapelform auflösen und die Teile auf die Wand bringen, habe ich die Frage entdeckt: Könnte dieses Han-

Andreas Reiter Raabe: How does one actually find the paints, for example this strong yellow, this is not unimportant, do you always mix your own paints?

FRANZ ERHARD WALTHER: I mixed this yellow according to my own ideas, and that is how the materials were dyed industrially. It has become one of my main colours: it is to be found first in the *Wortbilder* (Word Pictures) of 1957–58, and when three-dimensional works were made, a bit later in 1960, changing between picture and sculpture, I also used this yellow. It has always accompanied me. In addition to the yellow, by the way, there was a strong red. Blue was excluded, because of Yves Klein which was the connotation and why I couldn't use it. For example, I wouldn't take lemon yellow, that would be too light for me, perhaps too aesthetic. The paints have to be physical as well, not just colouring materials, nothing that looks like painting. An idea of an image , even if one thinks of painting, has to remain something from the imagination. If I used a changing shade of colour it would potentially be a picture, and so the materials have to be compactly dyed through and through, the paint has to be physical. At the beginning of the 60s, in the so-called *Werkstücke (Work-Pieces)*, I left the paint out, because I felt it was something added on. If action is at the core, what sort of function should paint have? It was more a matter of optics. I took various greens but never a bright green, rather muted colours that have no special illumination or radiance. The yellow came up again at the beginning of the 80s with the *Wandformationen* (Wall Formations), because at that time I was not focusing only on action. And so the visual became stronger again.

Your first works made in 1958 at a time when Abstract Expressionism and Tachisme were at their highest point. In the Germany of that time you were unique. If there are no points of relationship … perhaps historically to the Suprematists, especially Warwara Stepanova or to the early works of Sophie Taeuber-Arp or Sonja Delaunay … how does it come about that one discovers or invents something?

That came bit by bit; at the centre was the »action concept«. This concept had been there latently from the beginning and to some extent the principle of work-action was formulated in the *Word Pictures* of 1958, and at the same time the work-action series *Versuch, eine Skulptur zu sein* (Attempt to be a Sculpture). I developed the early *Word Pictures* at the age of 18 or 19, a monochromatic surface with a word, a concept, on it. I had the idea that the viewer makes his own picture in relation to the colour features, the font, the letters, the word or the sentence, which is to say he acts, in the sense of internal action. This idea of action – that as a viewer one is drawn into the formation of the work – actually existed already. It never let me go. And then, bit by bit, I discovered the action in the meaning of the word; I made *Werkstücke*, where I meant that they are first defined in their presentation. For example, when they are lying in a pile, are they only material? I said no – potentially they were also work. When I put them on a wall, for example, they represented the concept »picture«. There was also this matter of changing between the concepts. And in this handling, breaking up the form of the pile and putting parts on the wall, I discovered the ques-

Gelbmodellierung, 1980/81
Baumwollstoff, Sperrholz, Holz/ cotton, plywood, wood
500 x 1190 x 60 cm; 9 Teile/ parts
Photo: Claus Friede

Rote Scheibe mit drei Elementen, 1963/64
Vinyl, Schaumstoff, Leinenbänder, Reißverschluss/
Vinyl, foam, linen band, zipper
290 x 315 x 180 cm
Sammlung Heinz Mack, Mönchengladbach
Photo: Jens Rathmann

deln, also das Von-einem-Zustand-in-den-anderen-Zustand-Überführen, könnte das ein Teil des Werks sein? Wenn das erst mal im Kopf ist, kriegst du es nicht mehr raus. Dann habe ich, als mir klar wurde, wie bedeutsam das sein könnte – das war Ende 1962 – gezielt in die Richtung gearbeitet, »Werkstücke« zu machen, mit denen zu hantieren ist, wo die Handlung zum Thema wird. Wenn ich ein Stück in der Hand habe, zu fragen, ist jetzt die Hand ein Sockel? Wenn das Stück auf dem Tisch oder am Boden liegt, ist es dann eine klassische Plastik, auch wenn sie eigenartig aussieht? Zuerst einmal waren es die Hände, dann habe ich den gesamten Körper in den Blick genommen. Dann kam noch hinzu, dass Handlungen von mehreren Personen auszuführen sind, was ich übrigens nie mit dem Theater in Verbindung gebracht habe. Man darf nicht vergessen, dass es den Begriff »Performance« damals noch nicht gab. Ich habe Performatives verwendet, doch keine Performances gemacht. Ich sah die Performance immer als eine Form des Theaters. Wenn ich sage, im Handeln produziere ich eine Skulptur, dann bin ich mein eigenes Publikum, es gibt keine Zuschauer. Wenn zufällig Zuschauer dabei sind, so ist es trotzdem nicht für diese gemacht. Was ist Raum? Ich habe gefunden, dass er nicht in der Vorstellung, sondern mit dem Körper zu definieren ist, also eine Interaktion, Realraum-Körper da sein muss, ich agiere mit und in der Zeit. Und in dem Horizont habe ich um 1963/64 eine für mich wichtige Entdeckung gemacht.

Da warst du dann 24?

Ja, ich war 24 Jahre alt. Wenn ich agiere und das nicht als Theater verstehe, wenn ich also Künstler sein will, brauche ich Material. Die »Werkstücke« werden in der Handlung gewissermaßen zu Instrumenten. Im Lagerzustand können sie als Werk verstanden werden, aber was ist mit der Handlung? Material ist letztlich der eigene Körper, mit dem ich handle, es ist die Zeit, in und mit der ich handle, es ist der Raum, in dem ich handle oder den ich erhandle oder definiere. Das ist dann für mich zum Material geworden. Das war wie eine Metapher, und ich habe hinzugesetzt: Damit modelliere ich. Wenn ich so spreche, bin ich weit vom Theater entfernt.

War dir bewusst, dass du sehr viele Aspekte ansprichst? Das Problem des Sockels war ja ein wichtiges Problem.

Das wusste ich schon. Also dass der Sockel real da ist, aber auch in der Handlung definiert wird, das war mir alles bewusst. Auch weil ich all diese Handlungen immer auf die Kunst bezogen habe, sind hier Fragestellungen entstanden. In der Kunstöffentlichkeit war dazu keine Sprache vorhanden, also hat man hilfsweise andere Begriffe verwendet. Oft habe ich dann die Ersatzbegriffe wie Kontemplation, Meditation gehört … Das jedoch war nicht mein Ziel. In der Schärfung der Begriffe, um meine Sicht zu vertreten und zu verteidigen, ist mir vieles klar geworden. Auch weil ich immer genau beobachtet habe, was in der Kunstszene passiert. Im eigenen Arbeitsfeld findet man nicht unbedingt zulängliche Definitionen der Bedeutungen, man muss sich auf Zusammenhänge beziehen.

Hat nicht Blinky Palermo ein Atelier mit dir geteilt oder deine Arbeiten fotografiert …? Studiert habt ihr ja nicht gemeinsam?

Mein Studium habe ich 1957 an der Werkkunstschule Offenbach begonnen. Dort habe ich die »Wortbilder« entwickelt. Das

tion: Could this action – this changing-from-one-condition-to-a-different-condition – could this be part of the work? Once you've got that into your head you never get it out again. And then, as I realised how important that could be – it was at the end of 1962 – I worked deliberately in that direction, making *Work-Pieces* that were to be handled, when handling, action, was to be the theme. When I have the piece in my hand I have to ask: is my hand now the base? When the piece is on the table or on the floor, is it then a classical sculpture, even if it looks a bit strange? At first I took the hands and later the whole body. And then the idea was added that actions have to be performed by several people, which, by the way, I never associated with theatre. One shouldn't forget that in those days the term »performance« was not yet in use. I used to work in a performative way, but never made performances. When I say that I produce a sculpture in action, I am my own audience, there are no viewers. Even if viewers happen to be there, it is still not made for them. What is space? I have discovered that it is not to be defined by the idea but by the body, so that an interaction, a real-space body has to be there. I act in and with time. And around 1963-4 I made this important discovery for myself.

You were 24 at that time?

Yes, I was 24 years old. If I act and do not see that as theatre, in other words if I want to be an artist, I need material. The work-pieces more or less become instruments in the action. In the storage state they can be understood as a work, but where does the action fit in? In the end, one's own body is material, material I act with, so is time, in and with which I act, so is the space in which I act or which I enact or define. For me it has then become material. That was a metaphor, and I added: I moulded that. When I speak like that, I am a long way from theatre.

Were you aware that you were addressing so many aspects? The problem of the base was an important problem.

Certainly I was aware of that. So that the base is really there but is also defined by the action was clear. And because I always related all these actions to art, questions arose. There was no language for that in the public, so that people took recourse to other concepts. Then I often heard the substitute concepts of »contemplation« or »meditation« … But that was not my aim. In the clarification of the concepts to represent and defend my point of view, a lot of things became clear to me. Also because I always observed very closely whatever was going on in the art world. One doesn't necessarily find adequate definitions of meanings in one's own field of work; one has to refer to context.

Didn't Blinky Palermo share an atelier with you and make photos of your work …? You didn't study together?

I started my studies in 1957, in the applied art school in Offenbach. That is where I developed the *word pictures*. That was possible because I was initiated into the secrets of calligraphy there. I didn't have to go through a dilettante phase but was able to work as a professional from the very beginning. But I soon had problemss. The calligrapher, Bohn, said that in fact any sign-writer could put a single word on a

war möglich, da ich dort in die Geheimnisse der Schrift eingeweiht wurde. Ich musste damals nicht dilettieren, sondern konnte von Beginn an professionell arbeiten. Doch hatte ich dabei bald Schwierigkeiten. Der Schriftkünstler Bohn meinte, dass doch jeder Schildermaler ein einzelnes Wort auf eine Fläche setzen könne. Es gehe um graphische Gestaltung. Die aber interessierte mich nicht. Mein Reden von »Wortbildern« und davon, dass der Betrachter sein eigenes Bild bauen soll, wurde milde belächelt. Dann habe ich an der Städelschule in Frankfurt studiert. Dort habe ich Materialflächen und Bilder entwickelt, die zwischen Bild und Plastik changieren. Ich bin aus der Akademie rausgeflogen, zwangsexmatrikuliert. Dann bin ich an die Kunstakademie Düsseldorf gegangen um bei Karl Otto Götz zu studieren. In der Klasse waren auch Gerhard Richter, Sigmar Polke und Konrad Fischer. Das war genau die kritische Masse, die es braucht, damit es zündelt, für alle Beteiligten. Das haben wir uns später so erklärt.

Das kann ich mir vorstellen, dass du mit den Materialflächen rausgeworfen wurdest, am Höhepunkt des Tachismus.

Das war alles so hermetisch, die Akademien, in Frankfurt jedenfalls.

Auch sehr männlich. Der männliche Künstler wirft mit Farbe um sich, und dann kommst du, was natürlich besonders irritierend sein muss, ich glaube damals sogar für Richter und Polke. Dass man dann Stoffe einfärbt … Ich kann mir vorstellen, dass das sehr fruchtbare Streitereien waren.

Und wie! Aber so richtig auch mit Gift, dieser Konrad Fischer, damals noch Maler. Und auch Beuys gefiel sich mit Sätzen wie: »jetzt sattelt der Walther auf Schneider um«, oder als ich dann in der Landschaft gearbeitet habe – es gab »Land Art« nicht –, meinte er in Bezug auf meine Schnurarbeiten, meine Schnüre als plastische Linien im Raum, »jetzt wird er Landvermesser«. Das ständige Anmachen und Witze Reißen war nicht lustig. Ruhe trat erst ein, als gegen '63/'64 die Arbeiten von Claes Oldenburg bekannt wurden. Da näht also noch einer, und schlagartig war Ruhe!

Das ist ein wichtiger Punkt für einen Künstler. Du hast das ja nicht gesucht, und du hast das ja nicht gefunden in Deutschland, aber wenn es dann jemanden gibt, der zwar ganz etwas anderes macht, aber das Material ähnlich verwendet, dann hat es plötzlich die Wertung.

Das war für mich eine Bestärkung! Das Nähen habe ich Anfang 1963 in der Schneiderwerkstatt meiner späteren Frau Johanna kennengelernt. Sie hat dann alle Nähungen ausgeführt. Ich habe Oldenburg später in New York getroffen. Es gibt auch biographische Verwandtschaften. Johanna hatte Bekleidungstechnik studiert, seine Frau Pat war Schneiderin. Auch er hatte das Nähen in einer Werkstatt gesehen. Seine Arbeiten habe ich eher mit dem Surrealismus in Verbindung gebracht. Ich habe in der Schneiderwerkstatt ein sogenanntes Glanzkissen gesehen, die werden – damals wurden noch Anzüge gebaut – zum Stützen beim Ausbügeln in die Schultern eingeschoben. Dieses Kissen war am Rand genäht, ich hatte vorher immer geklebt. Doch bei der Klebung war die Konnotation »Collage« gegenwärtig, ich suchte eine neue, historisch unbelastete Technik. Weil dieses Glanzkissen meinen geklebten Arbeiten so ähnlich sah, war mit einem Schlag die Erkenntnis da: Das ist es! Ich habe das Nähen

surface, it was a matter of graphic design. But that didn't interest me. My talk about *Word Pictures* and about the viewer making his own picture was greeted with quiet smiles. And then I studied in the Städelschule in Frankfurt. There I developed material surfaces and three-dimensional pictures, which oscillated between being pictures and being sculptures. I was kicked out of the academy: mandatory disenrollment. Then I went to the Düsseldorf Art Academy to study with Karl Otto Götz. Gerhard Richter, Sigmar Polke and Konrad Fischer were also in my class. That was precisely the critical mass needed for sparks to fly for all of us, which is how we explained it to ourselves later.

I can well imagine that you were kicked out because of the material surfaces at the high point of Tachisme.

Everything was so hermetic, the academies in Frankfurt in any case.

And very masculine as well; the masculine artist throws paint around, and then you come along, which must have been very irritating of course, even for Richter and Polke, I think. That one dyes material … I can imagine that there were some very fruitful arguments.

And how! But also really poisonous stuff, like with Konrad Fischer, still a painter in those days. And even Beuys liked to say things like »Now Walther is turning into a tailor«, or later, when I worked in the landscape – there was no such thing as »Land Art« – he said about my works with string, my strings as *Plastische Linien* (Plastic Lines) in the space »now he's turning into a surveyor«. Poking fun and making jokes all the time was not funny. There was no peace until about '63-'64 when the works of Claes Oldenburg became known. So there's someone else who sews: and then there was silence !

That is an important point for an artist. You don't search for and you don't find it in Germany, but when there is someone who in fact does something quite different but uses similar materials, suddenly people see some value.

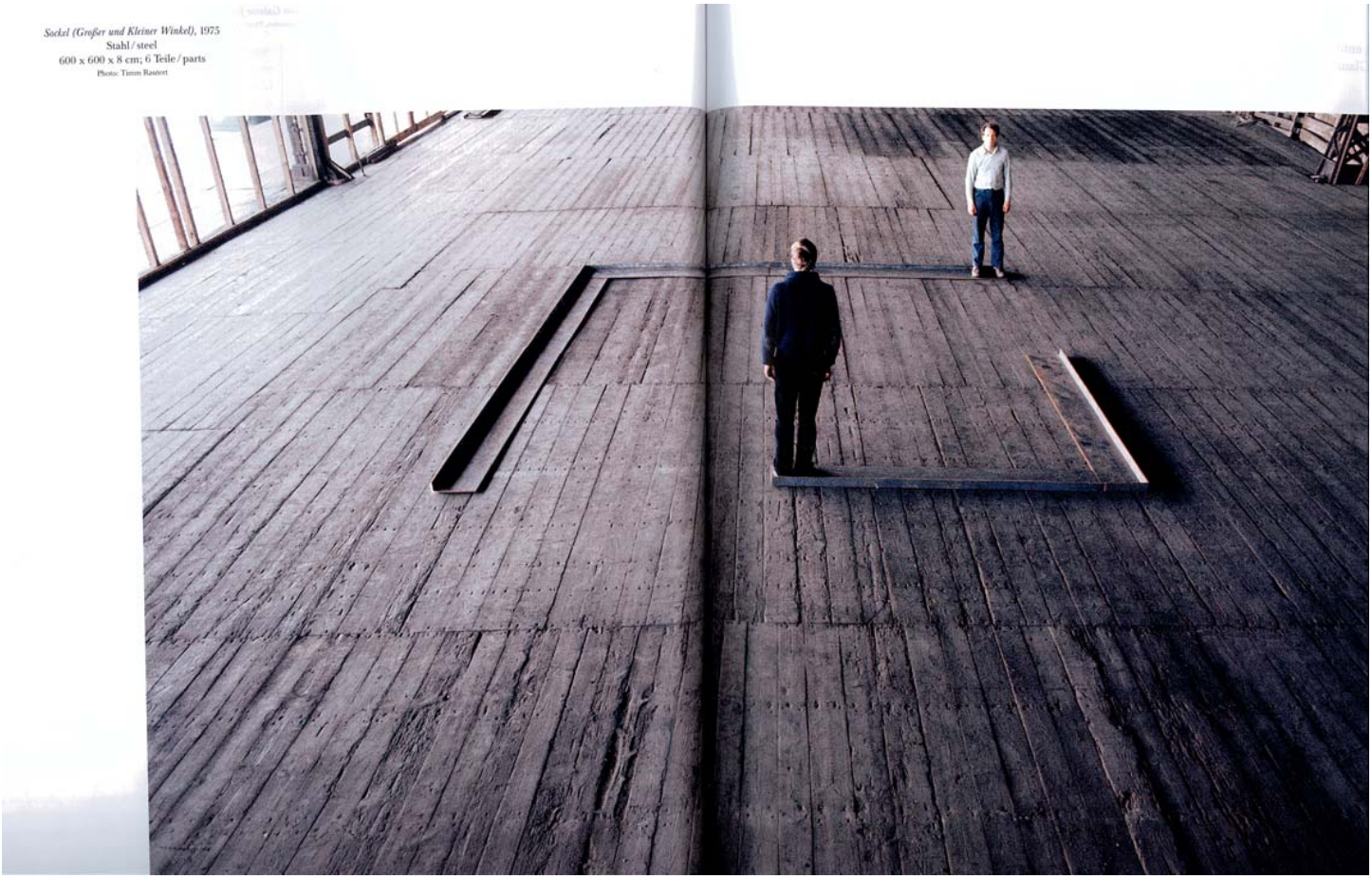
That strengthened me! I learned to sew in early 1963 in the dressmaking workshop of Johanna, who later became my wife. At that time she did all the sewing work. I met Oldenburg later in New York. There are biographical parallels as well. Johanna had learned clothing technology, his wife Pat was a dressmaker. He had also seen sewing in a workshop. I associated his work more with Surrealism. In the dressmaking workshop I saw a kind of shoulder pad; at that time suits were still built up and these pads were pushed into the shoulder for ironing. And this pad was sewn along the edge – I had always glued them before that. But with gluing the connotation of »collage« was unavoidable and I was looking for a new, historically unburdened technique. Since this sewing pad resembled my glued work so closely, the realisation came to me in a moment: That's it! I didn't discover sewing with my clothes, which I always have in front of me, but on this pad, which was so close in form to my artistic work.

There one sees what detours are sometimes necessary in order to get somewhere. That was no doubt labelled as something feminine, I

Sieben Werkgesänge, 1962–1963
Nessel, Pappe, Papier, Kleister, Pigment, Hanfschnüre, Nägel, Holz/ untreated cotton, cardboard, paper, paste, pigment, hemp cords, nails, wood
Grundmaß des Ensembles zwischen/ basic measurement of the ensembles between 700 x 1000 & 1000 x 1500 cm
Erste Ausstellung/ first exhibition Galerie Junge Kunst, Fulda, 1964
Sammlung Museum Wiesbaden, Photo: Peter Schubart

Das Neue Alphabet, 1990–1996
Baumwollstoffe, Schaumstoff, Holz, 26 Formen; 146 Teile/
cotton, foam, wood, 26 forms; 146 parts
Ausstellung Stiftung Wilhelm Lehmbruck Museum, Duisburg, 2001
Photo: Octavian Beldiman

Sockel (Großer und Kleiner Winkel), 1975
Stahl / steel
600 x 600 x 8 cm; 6 Teile / parts
Photo: Timm Rautert



nicht an meiner Kleidung entdeckt, die ich ja ständig vor Augen habe, sondern an diesem Glanzkissen, das meinen künstlerischen Formen so sehr ähnelte.

Da merkt man, was es manchmal für Umwege braucht, damit man wo ankommt. Das wurde sicher als etwas Weibliches tituliert, ich kann mir das gut vorstellen, dass solche Witze kamen, wenn man Stoffe einfärbt und dann näht. Das Problem klingt interessant, Zeit der Maler-Heroen, Beginn der Hippiebewegung und der beginnenden Pop Art.

Das war für viele irritierend. Es hat auch die Sprache gefehlt, um das zu beschreiben. Ich wusste, wenn ich jetzt nicht eine Manifestation daraus mache: Form als Form, die in der Handlung zu ermitteln ist – ein in der damaligen Kunstszene fremder Gedanke –, so besteht die Gefahr, dass ich ausgeschlossen werde. Überhaupt glaubhaft zu machen, dass das eine künstlerische Lösung ist, war in Düsseldorf fast unmöglich, was mich auch dazu gebracht hat, nach New York zu übersiedeln.

Trotz Beuys war das denn in Düsseldorf unmöglich?

Ja, er war einer meiner ehrenvollsten Gegner. Hat, wo es ging, zwei, dreimal mit Erfolg, in für mich wichtigen Galerien Ausstellungen verhindert. Einmal, 1965, bei Schmela, damals ein bedeutender Galerist, der von Mack und Uecker zu mir in den Arbeitsraum geschleppt worden war. Schmela war von meinen »Werkstücken« ganz begeistert. Von der Szene bei Schmela hat mir dann Heinz Mack erzählt. Der Galerist plante eine Ausstellung zu machen, aber Beuys sagte glatt: Wenn du den Walther zeigst, kriegst du meine Ausstellung nicht.

Das heißt natürlich, dass man jemanden eigentlich besonders ernst nimmt.

Das ist wohl so und hat sich bis zu seinem Tod gehalten. Das habe ich natürlich auch so gesehen. Irgendwann habe ich das nicht mehr ernst genommen, wenn der Mann auch Gewicht hatte. Ich dachte, wenn der das nötig hat, so zu baggern, dann muss an meiner Arbeit etwas dran sein.

Mich interessiert besonders dein Verhältnis zu Blinky Palermo, der am Kunstmarkt sehr früh sehr erfolgreich war, speziell mit seinen Stoffbildern, die man in Zusammenhang mit deiner Arbeit, dem Einfärben der Stoffe und dem Nähen sehen muss.

Meine Nähungen hat er gesehen, er hat ja nebenan gearbeitet, man war befreundet. Kissenformen hat er einige gemacht, die empfand ich als angelehnt. Gotthard Graubner hat diese Form ebenfalls übernommen. Darüber wurden damals Witze gemacht. Übrigens hat mich Eva Hesse im Herbst 1964 in meinem Arbeitsraum an der Kunstakademie Düsseldorf besucht. Wir haben dort lange über meine Klebungen und Nähungen diskutiert. Polke hat dann ja auch mit Stoff gearbeitet und ließ nähen, Palermo und später auch Reiner Ruthenbeck. Für mich hatte das alles keine richtige Brisanz. So schön viele ihrer Arbeiten sind, Brisanz hatten die damals nicht.

Warst du nie verführt – wobei das damals sicher nicht so ausgeprägt war – den Kunstmarkt zu bedienen? Du hättest bildhafter werden können.

Wenn ich in Kunstmarktkategorien gedacht hätte, dann hätte ich ganz anders arbeiten müssen. Ich habe auch gar nicht damit gerechnet, dass der Kunstmarkt meine Werkkonzeption aufnehmen würde. Ich halte das auch heute noch für einen Zufall, dass das damals in die Kunstwelt eingedrungen ist. Da sind viele

can well imagine that, so that such jokes came when you dyed material and then sewed it. The problem sounds interesting: the time of painter-heroes, the beginning of the hippy movement and the beginning of Pop Art.

That irritated a lot of people. There was no language available to describe it. I knew that if I didn't make a manifestation of it: form as form that is found in the action – a foreign idea in the art scene of the time – there was a risk that I would be excluded. To make people in Düsseldorf believe that this was an artistic solution was almost impossible, and that made me move to New York.

In spite of Beuys that was impossible in Düsseldorf?

Yes, he was one of my most honourable opponents. Wherever possible, with success on two or three occasions, he prevented exhibitions in galleries that were important for me like once, in 1965, with Schmela, an important art dealer at that time, who had been dragged into my workroom by Mack und Uecker. Schmela was very enthusiastic about my *Work-Pieces*. Heinz Mack then told me about the scene at Schmela's gallery. The owner was planning an exhibition, but Beuys actually said: if you show Walther you will not get my exhibition.

Of course that means that someone is taking you pretty seriously.

That really is the case, and it went on until he died. Of course that is how I saw it as well. At some point I stopped taking it seriously even though the fellow had some weight. I thought if he finds it necessary to bulldoze my work like that then it can't be so bad.

I am especially interested in your relationship to Blinky Palermo, who achieved success on the art market very early, especially with his textile pictures, which have to be seen in connection with your work, the dyeing of material and then the sewing.

He saw my sewing, after all he was working nearby and we were friends. He made some cushion forms, which I felt were imitations. Gotthard Graubner also took over this form. People made jokes about it back then. By the way, Eva Hesse visited me in my studio in the Düsseldorf Art Academy in autumn 1964. We talked for a long time about my gluing and sewing. Polke was also working with textiles at that time and had them sewn for him, Palermo and later also Reiner Ruthenbeck. For me all of that had no real immediacy. Even though many of their works are beautiful, they weren't exciting at that time.

Were you never tempted – although that was not such an issue back then – to work for the market? You could have been more pictorial.

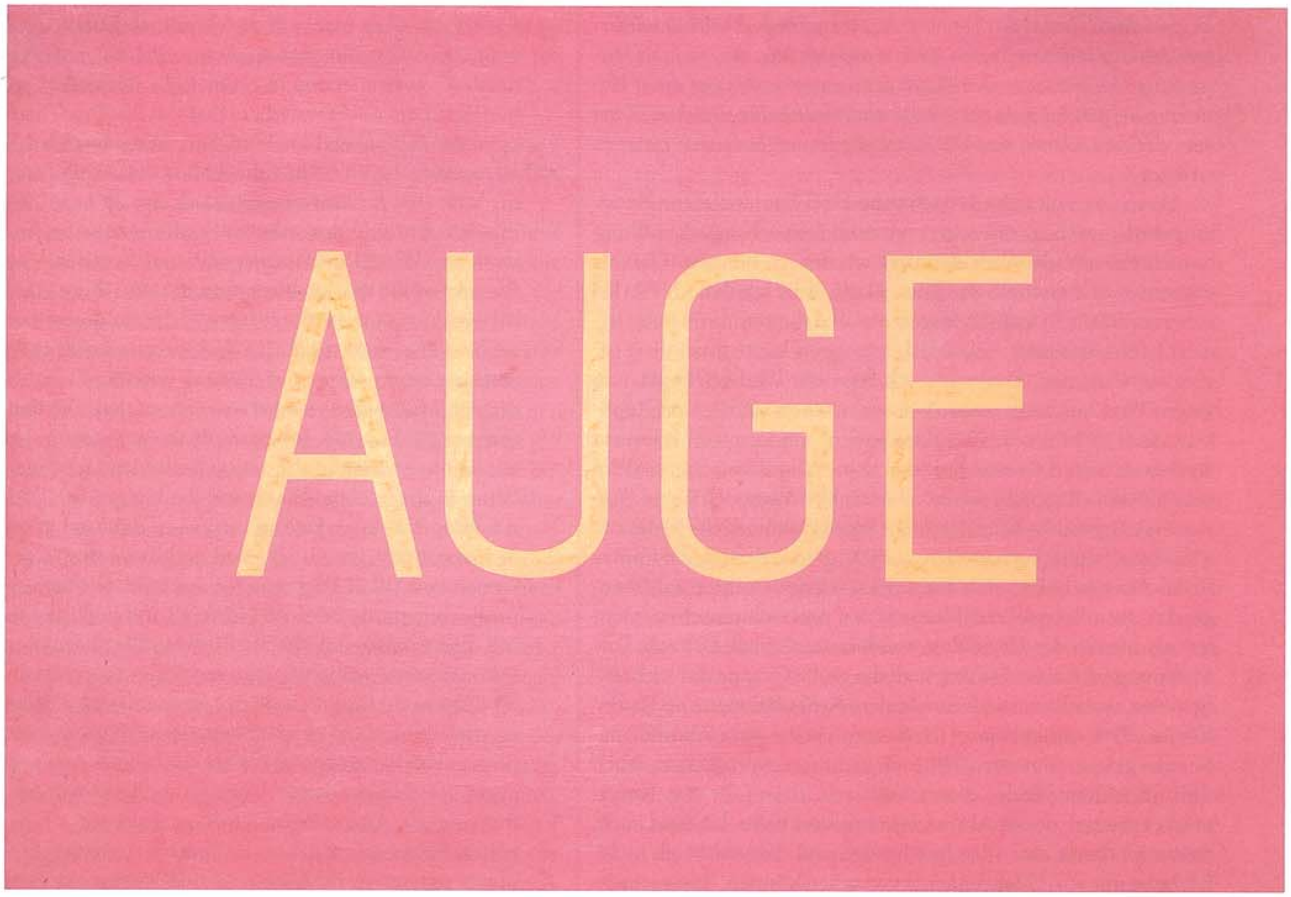
If I had been thinking in art market categories, I would have had to work quite differently. I didn't even imagine that the art market would take up my work conception. I still think it was just chance that it penetrated the art world at that time. There were lots of coincidences that came together, but I never really thought about the art market.

I think that happened more often then, because these days it hardly happens at all.

I know …

Versuch,
eine Skulptur zu sein, 1958
Fotoabzug/ print
ca./ appr. 200 x 130 cm
Photo: Egon Halbleib

Wortbild AUGE, 1958
Kaseintempera und Bleistift auf dünnem Karton/
Casein paint and pencil on thin cardboard
69,6 x 99,4 cm



Zufälle zusammengekommen, aber an den Kunstmarkt habe ich zu keinem Zeitpunkt gedacht.

Ich glaube, dass das damals noch häufiger vorgekommen ist, denn das gibt es heute kaum mehr.

Ich weiß …

Du hast ja auch ewig unterrichtet, sicher 30 Jahre.

36 Jahre! Auch das war letztlich ein Zufall. Die Offenheit meines Werkbegriffs, die Arbeit außerhalb der klassischen Genres, die Konzeption, dass Material überhaupt erstmal definiert werden muss, dass alles Material sein kann, das hat viele Leute angezogen. Und in der Klasse ist von Anfang an vor diesem Hintergrund hochexperimentell gearbeitet worden. Eine der ersten Schülerinnen war Rebecca Horn, was man an ihren frühen Arbeiten deutlich sehen kann, Kippenberger war bei mir. Es waren ständig interessante Leute da. Jonathan Meese, John Bock, Christian Jankowski, auch Michael Dörner und Santiago Sierra waren in der Klasse, gastweise Gregor Schneider und Andreas Slominski. Es ist offenbar immer eine anziehende Atmosphäre dagewesen. Es hat dort Filmer gegeben, es gab Studenten, die akustisch oder mit Sprache gearbeitet haben. In der Klasse war wirklich alles möglich. Aber es wurde immer gefragt, wo ist die Qualität, was bedeutet die Geste, wenn man das als Kunst meint. Viele meinten, dass ich alles gelten lasse! Potentiell ja, doch für mich ging es immer um die Frage des Künstlerischen dabei. Wie viele interessante Künstlerinnen und Künstler sind in all den Jahrzehnten vorbeigezogen und nur zufällig nicht bekannt geworden.

Es gibt schnell einmal den Vorwurf, dass man sich in der Arbeit wiederholt. Man ist in einem Prozess, kommt auf eine Idee, die erst Jahre später völlig klar wird, das vertieft sich dann immer mehr, und dieses Vertiefen wird fälschlicherweise immer als Wiederholung gesehen. Kann man das gut erklären, dass das notwendig ist, um bestimmte Dinge zu vertiefen?

Das entwickelt sich alles. Ich habe 1963/64 mit diesen »Handlungsstücken« begonnen, die tatsächlich die Körperhandlung brauchten, um als Werk definiert werden zu können. Damals wusste ich nicht, wohin das führt. Dann habe ich den »1. Werksatz« entwickelt, er enthält insgesamt 58 Arbeiten. 1969 hatte ich das Gefühl, das alles, was ich damit sagen kann, formuliert ist, also sagte ich mir: Das war's, ich fasse die Werkstücke jetzt zu einem Werksatz zusammen. Was ich machen werde, sind Repliken, doch nicht um des Marktes willen, sondern weil Interesse an den Arbeiten da war und das keine singulären Werkstücke sein müssen, Repliken waren also erlaubt. Wenn ich keine Notwendigkeit gesehen hätte, an dieser Idee »Handlungen als Werke« weiterzuarbeiten, so hätte ich es nicht getan, da war ich immer strikt. Aber es haben sich dann doch wieder Dinge zusammengesetzt, zum Beispiel das Moment des Architektonischen, nicht nur als Idee in der Handlung, sondern tatsächlich als reale Formulierung im Raum. Danach kam die große Gruppe der »Schreitbahnen«, das waren wiederum andere Artikulationen von Raum, Körper, Zeit … Und wenn ich dann nicht zu den »Wandformationen« gekommen wäre, hätte ich nicht weiterproduziert. Auch weil ich immer wieder dieses Variieren, dieses für den Kunstmarkt arbeiten, dieses Abwandeln kritisiert habe. Ich fand auch, dass man damit eine Idee beschädigt, und das wollte ich nicht. Ich habe mir vor 15 Jahren nicht vorstellen können, dass es noch-

You also taught for a very long time, at least thirty years.

36 years! That was another matter of chance in the end. The openness of my work concept, working outside the classical genres, the conception that material has first to be defined, anything can be material, that attracted a lot of people. And in the class the work was very experimental from the beginning, against that background. One of the first students was Rebecca Horn, which can be seen clearly in her early work. Kippenberger studied with me. There were always interesting people there. Jonathan Meese, John Bock, Christian Jankowski, as well as Michael Dörner and Santiago Sierra were in my class, and as guests Gregor Schneider and Andreas Slominski: obviously there was an attractive atmosphere. There were students working with film, students working with acoustics or with language. In my class really everything was possible. But the question was always asked: where is the quality, what does the gesture mean when one calls that art? Many people thought I would accept anything! Potentially, I would, but for me the question was always the artistic merit. How many interesting artists, male and female, have passed through those decades – and did not become famous merely by chance.

One can be accused of repeating oneself in one's work. You are inside a process and have an idea that becomes really clear only years later; that then grows deeper and deeper, and this deepening is incorrectly seen as repetition. Is there any way to explain clearly that this is necessary in order to let certain things become more profound?

That is all in a state of development. I began in 1963-64 with those *Handlungsstücke* (Action Pieces), which actually needed physical action in order to be defined as works. At that time I did not know where that was leading. Then I developed the *1. Werksatz* (First Work Set), which included 58 works all together. In 1969 I had the feeling that everything I could say with that has been formulated, and so I said to myself: that was it; I will draw the work-pieces together to make a work-set. What I'm going to make are replicas, but not for the sake of the market but rather because there is interest in the works and they don't have to be unique work-pieces; replicas are permissible. If I had seen no necessity to go on working on the idea of »actions as works«, I wouldn't have done it. I have always been strict about that. But then things came together again, for example the architectural element, not just as an idea in the action but indeed as a real formulation in space. After that came the big group of *Schreitbahnen* (Step Tracks), which in turn were different articulations of space, body, time … If I had not then come to the *Wandformationen* (Wall Formations), I would not have gone on producing, partly because I have always criticised this varying, this working for the art market, this alternating. I also found that one could damage an idea in that way, and I didn't want to do that. I could not have imagined fifteen years ago that there could be another phase so that a unity of action, physical bodies and paint could come about. And now I have again developed another work-group, but I will have to try that one out. And so I go on trying things out, which is completely independent of how the market is moving, how reception is moving or how the art world reacts to it.

mal einen neuen Schub geben könnte und eine Vereinigung von Handlung, plastischen Körpern und Farbe entsteht. Und auch jetzt habe ich eine weitere Werkgruppe entwickelt, aber das muss ich alles erst erproben. Also ich probiere weiterhin aus, das ist völlig unabhängig davon, wie sich der Markt bewegt, wie sich Rezeption bewegt, wie die Kunstwelt darauf reagiert.

Deine Konsequenz war für den Kunstmarkt nicht sehr dienlich. Andererseits, jetzt empfindet man das vielleicht auch als Genugtuung, dass viele junge Künstler und Galeristen darauf anspringen, andere Generationen das jetzt vielleicht besser lesen können. Die Strenge mag ja nur ein Teil davon sein, es zeigt sich jetzt vor allem die Tiefe dieser Arbeit, die man ursprünglich vielleicht nicht ganz erkannt hat. Entsprechend der Zeit in der man lebt – vielleicht kommt das ja wieder – ist es heute wahrscheinlich schwer nachzuvollziehen, dass einem der Markt völlig egal ist. Von irgendetwas muss man ja leben. Man hat ja auch erlebt, dass Kollegen wie Polke, Richter oder Palermo so unglaubliche Preise erzielen, also kommerziell so wahnsinnig erfolgreich sind.

Vergleichsweise früh auch verkaufen konnten! Die Dimension der Kommerzialisierung habe ich für mich nicht sehen können, irgendwie gehörte das nicht zu meiner Arbeit. Doch gegen den Kunsthandel habe ich durchaus nichts.

Du hast ja eine ganze Händler- und Kuratorengeneration übersprungen und wirst jetzt vor allem von jungen Künstlern geschätzt. Normalerweise ist das ja die angenehmere Form, als wenn das so langsam abklingt.

Für mich kommt das schon überraschend, dass so viele junge Leute, und nicht nur Künstler, so massiv auf meine Werkformen zugehen. Ich weiß auch im Übrigen nicht, warum das so ist. Dass junge Galeristen das aufgreifen, dass auch junge Sammler darauf zugehen, und das international, muss Gründe haben. Ich jedenfalls überblicke sie nicht.

Dass man sich treu bleibt, ist sicher etwas, das man besonders schätzt. Wie ist das eigentlich mit deinen Aquarellen? Die existieren parallel, sind diese immer Teil der skulpturalen Arbeit?

Sprechen wir von den Werkzeichnungen der 60er Jahre? Ursprünglich habe ich sie als persönliches Tagebuch behandelt. Es gibt sehr viele, ich schätze um die 5.000 Blätter, und da die immer beidseitig sind, wohl 10.000 Zeichnungen, in vielfältigsten Formen. Ich habe lange gezögert sie auszustellen, auch weil Künstler, die die Blätter gesehen haben, sie falsch einschätzten. Ich wollte die Zeichnungen vor Fehldeutungen schützen. In den 60er Jahren, als ich in New York lebte, gab es Diskussionen mit konzeptuell orientierten Künstlern, die darin traditionelle Bilder sahen, was sie aber nicht sind. Joseph Kosuth, der die eher diagrammhaften Zeichnungen schätzte, sagte zu den Werkzeichnungen: »Mit dem »Werksatz« hast du den Ball soweit voraus geworfen, und mit den Zeichnungen, läufst du dem hinterher.« Er wollte sagen, dass ich mit den Werkzeichnungen nicht auf der Höhe der Zeit sei. Es gehe um »Objektivierung«. Seine Philosophie. Ich kann nichts objektivieren. Diese inneren Modellierungen, meine Erlebnisse, meine Vorstellungen, meine Projektionen, die kann ich nur zeichnerisch festhalten, und es ist ja immer Sprache dabei. Ein Foto, ein Film können immer nur zeigen, wie eine Werksituation aussieht. Diese Medien können nicht erzählen, wie ich die Handlung erlebe und wie sich eine Werkvorstellung bildet. Das ist nicht zu objektivieren, diese changierenden Schichten, das läuft in alles Mögliche hinein. Die Zeich-

Your persistence has not been very serviceable for the art market. On the other hand perhaps one can now experience it as satisfying that many young artists and young gallery owners jump on it, other generations that can now perhaps read that better. Strictness may only be a part of it. What is now clear is the depth of this work, which was perhaps not fully recognised at first. In keeping with the times we live in – perhaps that is coming around again – it is probably difficult to grasp today that the market can be completely indifferent to someone; you have to live from something. One has also seen that colleagues like Polke, Richter and Palermo get such incredible prices, that they have been insanely successful in commercial terms.

They could also sell comparatively early! I could not see the dimension of commercialisation for myself; somehow that is not part of my work. But I have nothing at all against art dealers.

You have leaped over a whole generation of dealers and curators and are now valued especially by young artists. Normally that is more pleasant than seeing things slowly fade away.

For me it is really surprising that so many young people, and not only artists, are gravitating towards my way of working. The fact that young dealers are taking it up and young collectors are accepting it, internationally too, must have reasons. I for one cannot see what they are.

That you have remained true to yourself is certainly something that is especially appreciated. How is that actually with your watercolours? They have always existed in parallel: have they always been part of the sculptural work?

Are we talking about *Werzeichnungen* (Work Drawings) from the 60s? Originally I treated them as a personal diary. There are a large number, I estimate about 5,000 sheets, and since they are always two-sided there are probably 10,000 drawings in a wide variety of forms. I hesitated for a long time about exhibiting them, partly because artists who saw the sheets assessed them wrongly. I wanted to protect the drawings from false interpretation. In the 60s, when I was living in New York, there were discussions with conceptually oriented artists who saw them as traditional pictures, which they are not. Joseph Kosuth, who appreciated these rather diagrammatic drawings, told me about the *Work Drawings*: »With that *Work-Set* you threw the ball so far ahead and with the drawings you are running after it.« He wanted to say that I was not in touch with the times in the *work drawings*. It is a matter of »objectifying«. His philosophy. I can't objectify anything. These internal acts of modelling, my experiences, my ideas, my projections – I can only hold on to them in drawing, and there is always language as well. A photo or a film can only show what a work situation looks like. Those media cannot narrate how I experience the action and how a work idea is formed. There is nothing to objectify, these changing layers that flow into all sorts of things. The drawing is my form! And Joseph said: »It's too European», and »It's too much of Wols, it smells too much.« By »smell« he meant the colourisation, it was disturbing. He wanted it all to be black and white. Well, that's his world. This black-and-white thing is what he meant by objectification.

Feld und Teilung, (Nr. 7, 1. Werksatz), 1964
Baumwollstoff, Schaumstoff, Hanfschnur/
cotton, foam, hemp cord
100 x 80 x 1 cm, Schnur/ cord ca./ appr. 100 m
musée d'art moderne et contemporaine, Genf
Photo: Timm Rautert

Schreitblock, (Nr. 32, 1. Werksatz), 1967
Baumwollstoff / cotton
600 x 45 x 1 cm (Werkstück)
musée d'art moderne et contemporaine, Genf
Photo: Arno Uth

nung ist meine Form! Und Joseph hat gesagt: »It's too european«, und »It's too much of Wols, it smells too much.« Mit »Geruch« meinte er die Farbigkeiten, sie würden stören. Er wünschte sich das in Schwarz-Weiß. Naja, das ist seine Welt. Dieses Schwarz-Weiß verstand er als Objektivierung.

Wie war denn eigentlich die Erfahrung in New York? Wieviele Jahre warst du dort?

Alles zusammen sieben Jahre. All das, was für uns heute die 60er Jahre ausmachen, nach der Pop Art, das war in Europa völlig unbekannt. Den einzigen Künstler, den man ein wenig kannte, war Donald Judd. In New York begannen sich bald konzeptuell orientierte Künstler für meine Arbeiten zu interessieren, und wir diskutieren über die Situation der Gegenwartskunst und ihre mögliche Zukunft. Vor dem Hintergrund wusste ich ziemlich gut, was in den New Yorker Studios geschah, lange bevor das publiziert wurde. Es war auch eine Grundlage, meine künstlerische Position in dem Kontext zu bestimmen. Nach New York gegangen bin ich, auch um Barnett Newman zu treffen, den ich dann auch getroffen habe.

Warum wolltest du ihn treffen?

Weil ich in seinen Bildern Begriffe vorgefunden habe, die den Rahmen des klassischen Bildes gesprengt haben. In Europa war das für mich Lucio Fontana, der den Bildbegriff im Wortsinne verletzte, dann eben Barnett Newman mit seinen Formatentgrenzungen. Die Pop Art hat mich nicht interessiert, das war nicht meine Welt. Ich habe mehrere Pop Art-Künstler kennengelernt, auch Warhol. Das fand ich alles wunderbar, aber es war nicht meine Welt. Ich stelle mir jetzt vor, ich wäre in Europa geblieben und hätte irgendwann durch Publikationen oder Ausstellungen von der Kunst nach der Pop Art erfahren, so hätte ich die Atmosphäre, in der Fragen dieser Kunst diskutiert wurden, nur erahnen können. So konnte ich vor Ort überprüfen, wo ich stehe, und habe Reaktionen der Künstler unmittelbar sehen können. Doch das war vielleicht das allerwichtigste: Ich habe in New York, bei aller Härte in der Auseinandersetzung und Konkurrenz, die dort beinhart ist, eine Offenheit vorgefunden, die ich in Düsseldorf – ich muss es pathetisch sagen – schmerzlich vermisst habe. □

FRANZ ERHARD WALTHER wurde 1939 in Fulda, Deutschland, geboren. Er lebt und arbeitet in Fulda. Letzte Einzelausstellungen u. a. Werke aus 50 Jahren, *Mies van der Rohe Haus, Berlin;* Art Unlimited Basel; *BAWAG Contemporary, Wien (2009); Centre d'art contemporain de Brétigny; Galerie Jocelyn Wolff, Paris (2008);* Scène nationale, *Orléans; MAMCO, Genf (2007); Galerie Vera Munro, Hamburg; Galerie Wilma Lock, St. Gallen (2005). Ausstellungsbeteiligungen u. a.* Art of Two Germanys, *Los Angeles County Museum of Art; 1968.* Die Große Unschuld, *Kunsthalle Bielefeld;* Privat, *Von der Heydt-Museum Wuppertal,* Sechzig Jahre. Sechzig Werke, *Martin-Gropius-Bau, Berlin;* Voids, *Centre Pompidou Paris, Kunsthalle Bern;* The Death of the Audience, *Secession Wien (2009);* Gehen Bleiben, *Kunstmuseum Bonn (2008),* The Living Currency/La monnaie vivante, *STUK, Leuven & Tate Modern, London;* Die große Faltung, *Kaiser Wilhelm Museum, Krefeld;* Das schwarze Quadrat, *Kunsthalle Hamburg (2007).*

ANDREAS REITER RAABE ist Künstler und lebt in Wien.

What was your experience like in New York? How many years were you there?

All together seven years. Everything that we now see as the 60s, after Pop Art, that was completely unknown in Europe. The only artist who was known a little bit was Donald Judd. In New York conceptual kinds of artists began to be interested in my work and we discussed the situation of contemporary art and its possible future. Against that background I knew fairly well what was happening in the New York studios long before it became known in Europe. It was also one of the foundations that defined my artistic position in that context. I also went to New York to meet Barnett Newman, whom I then did meet.

Why did you want to meet him?

Because in his pictures I found concepts that broke away from the limits of the classical picture. In Europe for me it was Lucio Fontana, who broke with the picture concept in its literal meaning, but then there was Barnett Newman with his breaking with the limits of format. Pop Art didn't interest me; that was not my world. I met several Pop Artists, including Warhol. I found it all wonderful, but it was not my world. If I now imagine I had stayed in Europe and had sometime learned about the art after Pop Art through publications or exhibitions, I would have been able to do no more than guess at the atmosphere in which questions around this art had been discussed. But in fact I was able to check where I stood, right there on the spot, and saw the reactions of artists directly. But perhaps that was the most important thing: in New York, with all the toughness in debates and competition, which is really hard there, I found a public that I painfully missed in Düsseldorf – I can only say that with pathos. □

FRANZ ERHARD WALTHER was born in Fulda, Germany, in 1939. He lives and works in Fulda. Recent solo exhibitions include Works from 50 Years, *Mies van der Rohe Haus, Berlin;* Art Unlimited Basel; *BAWAG Contemporary, Wien (2009); Centre d'art contemporain de Brétigny; Galerie Jocelyn Wolff, Paris (2008);* Scène nationale, *Orléans; MAMCO, Geneva (2007); Galerie Vera Munro, Hamburg; Galerie Wilma Lock, St. Gallen (2005). Contributions to exhibitions include* Art of Two Germanys, *Los Angeles County Museum of Art; 1968.* Die Große Unschuld, *Kunsthalle Bielefeld;* Privat, *Von der Heydt-Museum Wuppertal,* Sechzig Jahre. Sechzig Werke, *Martin-Gropius-Bau, Berlin;* Voids, *Centre Pompidou Paris, Kunsthalle Bern;* The Death of the Audience, *Secession Wien (2009);* Gehen Bleiben, *Kunstmuseum Bonn (2008),* The Living Currency/La monnaie vivante, *STUK, Leuven & Tate Modern, London;* Die große Faltung, *Kaiser Wilhelm Museum, Krefeld;* Das schwarze Quadrat, *Kunsthalle Hamburg (2007).*

ANDREAS REITER RAABE is an artist and lives in Vienna.

Vertreten von / Represented by
Galerie Jocelyn Wolff, Paris, www.galeriewolff.com
Galerie Kienzle & Gmeiner, Berlin, www.kienzle-gmeiner.de
Galerie Wilma Lock, St. Gallen
Galerie Vera Munro, Hamburg, www.veramunro.com
SKOPIA Genf, www.skopia.ch
Galerie 360, Tokio, www.360.co.jp
ritter gallery, Klagenfurt, www.rittergallery.com
KOW, Berlin, www.kow-berlin.com