

**Gespräch mit Franz Erhard Walther über den „Oldenburger Block“ am 29.01.1989**

**Aus: Achim Könneke: Franz Erhard Walther. Der Oldenburger Block. - Oldenburg 1992.**

**Könneke: Wie kam deine Beziehung zur Universität Oldenburg zustande?**

**Walther:** Anfang der siebziger Jahre erfuhr ich, daß die Uni Oldenburg eines meiner Stoffbücher, Buch II, das 1969 in einer Auflage von 80 ediert wurde, gekauft hat. Es gab damals nur ein paar Sammler, die sowas gesammelt haben. Die kannte man und wunderte sich, wenn ein Neuer hinzu kam. Daß eine Institution sowas kaufte, das war gar nicht zu erwarten. 'Donnerwetter' habe ich gedacht, da muß irgendein Typ sitzen, eine Bibliothek macht das doch nicht. Ich habe in Oldenburg nachgefragt. Rudolf zur Lippe war der Initiator. Ich habe angerufen und er hat gesagt: „Ich würde Sie gerne mal zu einem Vortrag einladen.“ (...) Vor ein paar Jahren kam dann die Anfrage, ob ich bei diesem Wettbewerb mitmachen wolle. 'Kunst am Bau', das fliegt immer in den Papierkorb. Nun war aber die Formulierung der Ausschreibung so eigentümlich: Klingt ja fast wie eine Beschreibung einer Figur meines Werkes. Es ist also nicht in den Papierkorb geflogen. (...) Da habe ich es mir wieder vorgenommen. Bin dann hingefahren, habe mir die Örtlichkeiten und dann die Unterlagen angesehen, habe verglichen, und wußte letztendlich nicht, ob das machbar ist. Ich kann ja nicht irgendetwas machen. Es war eine spezielle Situation. Die Formulierung der Ausschreibung hatte mich interessiert. Das Problem war, daß die Architektur der Universität eine Unarchitektur ist, eine begehbare Landschaft. Es gibt keine Wände, es gibt keine Räume, nichts, weder innen noch außen. Das war ein Problem. Würde es dort eine Architektur geben, die mich künstlerisch interessieren könnte, so hätte ich etwas ganz anderes gemacht. Ich habe also darauf gesehen, daß die Stücke, die da hinkommen, in sich stehen, für sich argumentieren können. Ein Dialog mit der Umgebung war nicht möglich, lediglich indirekt. Ich kann ja nicht etwas Abstraktes hinsetzen.

(...)

**Könneke:** Aber du mußt jetzt doch zwangsläufig auf die vorgegebene Architektur und auf den Umraum, zum Beispiel das Forum, reagieren?

**Walther:** (...) Ich will das auch gar nicht runtermachen, es wird ja überall so beschissen gebaut. Ich bin nicht darauf aus, an alten Proportionen, alten Materialien festzuhalten. Ich habe nichts gegen modernistische Bauten oder das, was man heute postmodern nennt. Ein Bau muß es sein! Nun ist mir in Oldenburg gesagt worden, daß man einen vergleichsweise großen Baukomplex mit wenig Geld hingestellt hat. Aber das kann man so machen, daß es in dem gegebenen Rahmen immer noch gut ist. Das ist es hier aber leider nicht bis hin zu den Details.

**Könneke:** Das heißt, der Bau oder die Bauten wären eher ein Grund gewesen, in Oldenburg nichts zu machen?

**Walther:** Richtig!

**Könneke:** Aber was sind denn dann die entscheidenden Punkte, die dich haben sagen lassen, Mensch, das mach ich?

**Walther:** Letztlich, daß man sich ein prozessuales Kunstwerk gewünscht hat. Also mit offener Struktur, immer wieder neu zu entwickeln. Das ist eben nicht gedacht als Baudekoration, nicht als statisches Ding. Man hat mir ermöglicht, meine Vorstellungen vorzutragen, zum Beispiel, daß der Begriff Skulptur nicht als Denkmal definiert dasteht, sondern daß er im handelnden Umgang definiert wird. Es kann ein Denkmal sein, es kann eine Skulptur sein, es kann eine zeitliche und räumliche Skulptur sein. Das ist in den üblichen Vorstellungen von 'Kunst am Bau' nie enthalten gewesen. Und man hat auch gesagt, daß man dafür Sorge tragen wird, daß das Werk immer verlebendigt wird und lebendig gehalten werden soll im direkten Umgang, im Bezug. Also nicht nur in dem, was man Rezeption nennt, sondern es soll produktiv entwickelt werden. Das ist eine Aufgabe. Das muß man sich zu eigen machen. Wenn das nicht getan wird, so ist das totes Material.

**Könneke:** Dazu hat sich die Uni ja direkt in der Ausschreibung verpflichtet: Seminare, Einführungen, Demonstrationen, Aktionen, Künstler einladen, Diskussionen. Das sind dann auch die Aktivitäten, die du erwartest?

**Walther:** (...) Diese Architektur hier ist ein typisches „demokratisches Bauen“, so als ob jeder, der seinen Senf dazugeben will, mitreden konnte. Ich sehe da keine klaren Vorstellungen. Wenn ich ein Kunstwerk entwerfe, als Vision, dann hat das mit Demokratie nichts zu tun. Das ist das Problem, und es können hier Mißverständnisse kommen, weil mein Werk in der Definition offen ist. (...)

**Könneke:** Im Idealfall könnte man sich vorstellen, daß solch ein Standort wesentlich besser ist, als der übliche im Museum, weil die Kunst wirklich auf die Leute zugeht, die angesprochen sind, und der alltägliche Umgang zumindest theoretisch möglich ist.

**Walther:** Ja sicher, das war ein Anziehungspunkt. Es war ja völlig offen, wo das Ganze installiert wird. Ich habe dann das sogenannte Forum gewählt. Das ist ja ein Platz, über den Tag für Tag tausende von Menschen gehen.

(...)

**Könneke:** Was machst du in Hamburg?

**Walther:** Das ist eine Arbeit aus der gleichen Zeit, 1971: 'Sieben Orte für Hamburg' ist der Titel. Von meiner Körpergröße abgeleitet, 180 x 180 cm an sieben verschiedenen Orten in der Stadt in den Boden eingelassene Stahlplatten. Am oberen Ende jeder Platte - in gedachter Blickrichtung - ist ein Wort eingraviert. Gleiche Größe, gleiche Schrift wie in Oldenburg. Man kann nicht von einem Ort zum anderen blicken, es ist also reine Vorstellungsfiguration, die ich mitschleppe, wenn ich das abgehe. Ich verbinde es räumlich, und die ganze Umgebung wird dann Teil der Arbeit. (...)

**Könneke:** In den Sechzigern passierte ja sehr viel: Happening und Fluxus, deine Arbeit, dann über Minimal Art zur Concept Art, Land Art ... Auflösung des festen Kunstwerks, Prozessualität, Realzeit, Handlung als Werkfigur, Dimensionsausweitung. Da gibt es ja in den verschiedensten Richtungen durchaus gemeinsame Nenner. Das ist ja nicht zufällig, sondern hängt mit Fragen der Zeit zusammen.

**Walther:** Das Interesse am Prozessualen, dem Offenen, der Frage nach der Werkdefinition: was ist überhaupt ein Werk. Das ist auch angestoßen worden durch die sogenannte art informel, wie sie Wols vorgetragen hat. Diese sogenannte Formlosigkeit, der

„Nullpunkt“ vor jeder Formung. Und natürlich auch dies Aktionistische bei Jackson Pollock, diese Bilder muß ich ja prozessual lesen. Das Idealistische in der Zero-Kunst, die 'Reinheit' im Immateriellen, das wurde Anfang der sechziger Jahre unglaublich. Und es gab auch keinen rechten Bilderglauben mehr. Der Glaube daran, daß man noch ein Bild malen könne, mit allem was dazu gehört, war gebrochen. (...) Für mich haben diese Linien von Manzoni eine große Rolle gespielt, zum Beispiel die ein Kilometer lange Linie, in einem Metallbehälter verwahrt. Das hat mich in meiner Vorstellung bestärkt, daß nicht die Optik das Entscheidende ist, sondern eben die **Vorstellung** über Form, Gestalt, Idee. Die Vorstellung ist genauso wichtig wie das Auge - und wichtiger - für die Werkkonstitution. (...)

**Könneke:** Nochmal zum 'Oldenburger Block'. Wieso gerade diese Stücke im Zusammenhang?

**Walther:** Es könnten auch andere sein, hätte ich eine andere Architektur vorgefunden. Für eine größere Wand im Innenraum beispielsweise hätte ich eine andere plastische Arbeit vorgeschlagen. Die jetzige Arbeit hat ja existiert, die habe ich dann gewählt und weitergedacht, weil ich diese Brüstung im Bibliotheksvorraum vorgefunden habe, das schien mir noch der geeignetste Ort in dieser Unarchitektur zu sein. Und das Forum: hier war das Entscheidende, daß ich im Sommer gesehen habe, daß sich da sehr viele Menschen aufhalten, da ist Bewegung. Und dann habe ich mir überlegt, auch eine Sache zu machen, die örtlich abgelegener ist. Also eine ruhige Situation, auch als Gegensatz zu dieser bewegten auf dem Forum. Dann sollte es noch eine temporäre Situation geben, mit diesen Schreitbahnen, also das Aufbauen und Wegnehmen als Werkbestandteil. Dies auf dem rückwärtigen Wiesenfeld. Ich habe verschiedene Begriffe verwendet: das Feste, die Ortsdefinition und dann das Bewegliche. Da, wo sozusagen viel passiert und da, wo 'nichts' passiert, wo Ruhe ist. Es hat sich für mich auf diese drei Teilformen zugespitzt. Dann kam noch der 'Raum der Stille' dazu, den hat zur Lippe ins Spiel gebracht. Das, was ich mir hier vorstelle, braucht einen festen, ruhigen Raum.

**Könneke:** Ich hatte schon geahnt, der Uni ist der 'Raum der Stille' inzwischen egal, weil sie Probleme mit der Raumfindung haben. Ich habe gedacht, wie können die nur so blöd sein, einfach zu verzichten?

**Walther:** So haben Selle und ich das auch gesagt, als er hier war. Denn das wäre ja ein vierter Teil, der wieder ganz anders ist. Man hätte dann hier sozusagen einen ganzen Werkauschnitt. Der 'Raum der Stille' ist ein Geschenk. (...)

**Könneke:** Wie sind diese Stücke in den Werkzusammenhang einzuordnen?

**Walther:** Die Standstellen zeigen meine künstlerische Situation nach der Beendigung des Werksatzes 1969. Danach habe ich mit verschiedenen Dingen experimentiert und eben darüber nachgedacht, wie man feste Orte schaffen kann, dies, weil Werksatz und Umraum beweglich, mobil waren. Es gab dort keine festen Orte. Ich arbeite aber mit der Vorstellung, daß das Prozessuale, Offene, erhalten bleiben soll. Damals gab es für mich keine Beispiele für diese Werkhaltung. Ich kam auf die Standstellen, die definiert werden in der Einnahme durch den Körper. Ich definierte damit den Raum, die Zeit, den Körper. Dann verwende ich Begriffe wie: Skulptur, Körper im Raum. Das hat sich aus Überlegungen aus den Sechzigern heraus entwickelt. Die Schreitbahnen sind die Grundformen der siebziger Jahre. Dann die Wandformationen aus den achtziger Jahren, wobei die anfänglich anders aussehen. Die Betonung des virtuellen Teils hat sich in den letzten Jahren verstärkt. Die Begriffe, die Vorstellung von Körper, Volumen, Ort, Projektion, ist, wie bei den Standstellen, in je gleicher Weise da, das heißt, die gleichen sich in ihrer Intention, aber die Konsequenz der äußeren und inneren Ausführung ist anders. Also, es hat einen Zusammenhang nicht nur im Werk, sondern auch im Umgang damit. Es zeigt die Werkentwicklung in drei wichtigen Stationen, und wenn das mit dem 'Raum der Stille' was wird, hat man eines dieser Raumelemente von Anfang der siebziger Jahre. Den Werksatz kann man nicht haben, aber es gibt als kleines Teil dieses Buch, also sogar da ist was vorhanden.

**Könneke:** Wieso wird bei den Standstellen mit Begriffen und gerade mit diesen Begriffen gearbeitet?

**Walther:** Das sind zentrale Begriffe aus meinem gesamten Werkzusammenhang. Es sind bildhaft-plastische Vorstellungen, wesentlich plastisch, etwa, wenn ich 'Gefäß' sage. Ich habe übrigens in Hamburg andere Worte. Dort 'Zeit', in Oldenburg 'Dauer'. Dort sind es Elementar-begriffe, während es hier eher Definitionen sind. Aber die haben für mich immer eine komplexe Bedeutung im Gesamtzusammenhang, die tauchen immer wieder in den

Werkzeichnungen seit den sechziger Jahren auf. Diese Begriffe haben sich neben anderen als zentrale herausgebildet. Warum Begriffe? Würde ich dort nur die Platten eingelassen haben, was auch denkbar wäre, so hätten die beispielsweise keine Richtung. Der Begriff gibt auch eine Richtung an. Und ich liebe das Spiel damit: Ich muß ja nicht zwanghaft einen Begriff wirklich da sehen wollen, sondern es gibt dem Blick und der Situation in dem Moment durch das Wort eine bestimmte Orientierung. Und ich hoffe darauf - mir gelingt es jedenfalls -, daß diese Begriffe Form werden. Sie erzeugen in mir in der Situation Formvorstellungen. Es sind deshalb auch offene Begriffe gewählt worden, zwar sehr bestimmte, aber doch offen in der Bedeutung, mit jeweils großem Bedeutungshof. Und dann ist es ein Appell an den Kopf. Ich könnte eine Verwicklung schaffen, wenn ich Material einsetze, Stein, Bronze, nur wäre das zu festgelegt, zu materiell, zu wenig offen. Wenn man sich die Worte anguckt, so sieht man, daß das jeweils etwas anderes hervorbringt. Das ergibt ein Gewebe von Begriffen; in bezug auf meine Befindlichkeit, auf den jeweiligen Moment, projektiv. Im Grunde sind das sehr einfache Dinge, aber immer die Balance, daß es stimmt, also dies Offene und Bestimmte, daß sich darin das, was ich Werk nenne, entwickeln kann. Gesang der Erinnerung.

**Könneke:** Sind die Standstellen auf Fixpunkte ausgerichtet?

**Walther:** Die Maße der Längen lagen vor, die Breite ergab sich aus der Länge des Wortes, eine Setzung. Das ist das alte Konzept. Auch wieder eine Proportion, die ich mir zeichnerisch erarbeitet habe.

**Könneke:** Die hat doch wieder was mit der Körpergröße zu tun? Ich habe mich gefragt, wie die zustande kamen und umgerechnet. Die Differenzen zwischen den einzelnen Plattenlängen sind doch viermal viertel und viermal halbe Körperlängen:

**Walther:** Genauso ist es. Ich wollte es beziehen auf meine Körpergröße, habe es davon abgeleitet. Wäre ich einssechzig oder einsfünfundneunzig groß, so ginge das nicht, weil dann eigenartigerweise keine Proportionen mehr da sind, ich hätte dann genauso gut ein metrisches Maß nehmen können. Insgesamt wollte ich die Breite im Bezug auf die Länge (die vom Körper abgeleitet ist), daß das da drinsteckt. Nun braucht das nicht jeder zu wissen, man spürt das ja, daß das Proportionen sind. Ich habe zufällig diese durchschnittliche

Körpergröße. Auch die Wandformationen sind ja immer auf meinen Körper bezogen und es sind klare Proportionen. Da ist ja auch die Tradition. Gerade weil das hier so offen ist, muß ich dem was Festes entgegensetzen, also es muß wirklich Form da sein, sonst wäre es beliebig. Wenn man auf diesen Maßen steht, teilt sich auch hier was sehr Altes mit. Man wird es von innen her zu füllen versuchen. Ort, Richtung, Zeit - wie sich das zueinander verhält - dies reicht sehr weit zurück. So wie ich es sehe, darf das nicht nur etwa Zeit bedeuten, berühren, sondern das muß möglichst das Ganze ausdrücken. Ein Traum, vielleicht nicht realisierbar, doch wenn der in der Sache ahnbar ist, ist das schon viel. 'Auf den Menschen bezogen' wirkt das ja am Ende des 20. Jahrhunderts leicht lächerlich, aber dennoch meine ich, man kann das noch sagen, und ich habe keine Angst, mich damit Spötteleien auszusetzen. Wenn ich der Künstler wäre, der auf der Position steht und von daher definiert: 'Das Seiende ist', und mein Gegenüber oder das Unerreichbare wäre 'Alles fließt', so würde mich das sehr beunruhigen. Ich möchte beide Positionen legitim in meiner Arbeit haben, und dazu muß ich mir eine Form schaffen, die das möglich macht und nicht lächerlich erscheinen läßt. Ich kann durchaus eine Definition versuchen wie 'Das Seiende ist', anders als 'Alles fließt', und das eine kann das andere ausschließen. Diese Balance, das Offenhalten - beides kann nicht gleichzeitig da sein - aber jeweils als eine mögliche Definition, die ihre eigene Wahrheit hat, die ich aber ändern kann in dem, wie ich es betreibe. Das ist ein Traum, der in der ganzen Arbeit drinsteckt. Solche Unterscheidungen und Gegensätze - die gar keine sein müssen - ob es möglich ist, künstlerisch so zu arbeiten, dies hat mich ziemlich von Anfang an umgetrieben. Wenn so etwas diskutierbar ist, nehmen wir mal das Forum, wenn die Arbeit sowas herbeispielen würde, eine solche Diskussion, wäre das legitime Werkarbeit, auch abseits von Kunst.

**Könneke:** Wieso hast du die Antiqua-Schrift auf den Standstellen selbst entworfen und nicht eine existierende genommen?

**Walther:** Ich bilde mir ein, daß ich von Schrift ein wenig verstehe, und die Proportionen, die ich sonst vorfinde - es gibt durchaus sehr schöne Schriften - nicht einfach kopieren möchte. Da ich Schrift kann, möchte ich die gerne selbst machen, das sind dann meine Proportionen. Ich fühl mich besser dabei. Außerdem gibt es da auch ein ganz banales Problem. Ich muß ja eine Schrift genau in dieser Größe haben, die kriege ich ja nicht, und

ich kann ja nicht einfach eine Schrift vergrößern, da rutscht die Proportion weg. Ich muß ja jede Größe in Proportionen neu zeichnen. Einfach verkleinern oder vergrößern ist nicht möglich. Und ich liebe Antiqua-Schriften, die sind so weit weg, da dreht es sich wirklich nur um Proportionen. Aber Antiqua ist natürlich nicht gleich Antiqua. Es ist immer wieder schön, die Unterschiede festzustellen, ähnlich wie bei einer Aktzeichnung. Jeder Zeichner hat eine eigene Handschrift. Schriften sind Architektur.

**Könneke:** Der 'Oldenburger Fries' erinnert an den 1. Werksatz in Lagerform, auch durch die Hochhängung.

**Walther:** Es ist ein Lagerzustand, so habe ich mir das auch gedacht für die Situation. In Griffhöhe - das ginge gar nicht in dieser Umgebung, es würde total banalisiert. Jeder faßt das an und zerrt was raus, das wäre gar nicht zu sichern, es ist ja nicht wie im Museum. Sorgfalt muß ja erstmal ausgebildet werden. Die Lagersituation ist mir als die einzig mögliche erschienen. Vorstellung des Virtuellen. Man kann die Stücke natürlich rausnehmen, die sind ja mit Laschen befestigt, nicht fixiert. Aber die Frage ist, ob man das machen sollte, daß jemand eine der Formen überzieht und es wird dann todernst. Das kann man mal machen, ich habe nichts dagegen, aber es wird Situationen geben, wo der Ernst, der falsche Ernst, lächerlich und trivial ist. Aber wenn ich draufgucke, sehe ich noch in der Höhe, Breite, Tiefe, die Verhältnisse und daß das körperbezogene Maße sind. Es wäre dann halt die Frage zu stellen, ob tatsächlich das physisch erfahren werden muß, oder ob das Virtuelle nicht genauso stark ist, vielleicht sogar stärker. Ich kann das nicht entscheiden. (...)

**Könneke:** Die drei Arbeiten des 'Oldenburger Blocks' sollen ja einander antworten, das kann man ja erstmal auf den Werkzusammenhang beziehen.

**Walther:** So habe ich das gedacht.

**Könneke:** Aber das kann man doch auch konkreter sehen, draußen und drinnen. Draußen ist Bewegung, reale Handlung, und drinnen ist das gelagert, was draußen fehlt?

**Walther:** Auch so. Alle Verbindungen, die bildhaft-plastisch sind, sind richtig. Wenn ich den Begriff 'plastisch' sage, dann bedeutet das in allen drei Teilen jeweils etwas ganz anderes. Auch dies antwortet: Daß die Begriffe sich durch das Material definieren: Wie die



Sache ist, ob statisch, mit Bewegung, ob offen oder festgelegt: es ist ein je anderes Werkfeld.

(...)

**Könneke:** Das Raumproblem ist doch groß, denn gerade bei dem Fries, bei dem die virtuelle Handlung wichtig ist, ist fraglich, ob dieser Durchgangsraum geeignet ist? Eine ruhige Situation ist dort nicht möglich.

**Walther:** Das erste künstlerische Problem war: behaupten sich die Stücke dort. Es hätte ja sein können, daß das in ständiger Konkurrenz zu dem etwas wüsten Umraum gerät. Das mußte sich visuell, physisch durchsetzen. Die Stücke im Außenraum nehmen so eine Forderung nicht auf. Gegen was soll das da draußen antreten, da ist doch gar nichts. Das Physische ist draußen, falls ich da stehe, immer der eigene Körper, während es drinnen das Stück in sich ist.

**Könneke:** Aber es kann doch schnell zur Dekoration verkommen?

**Walther:** Wenn man nicht weiß, was das ist, was das für ein Kontext ist, dann ist das Dekoration. Ich habe gesehen, daß die Leute das meist gar nicht wahrnehmen. Es ist tatsächlich für die meisten 'irgendwas', weil sie nichts darüber wissen. Doch das macht nichts. Betreffen tut es ohnehin nur diejenigen, die darüber was wissen. So geht es doch jeder nichtpräsentativen Kunst im öffentlichen Raum. Ob es sich um Kunst handelt oder nicht, können doch nur diejenigen beurteilen, die etwas davon verstehen. Kunstwerke im öffentlichen Raum haben immer diese Doppelfunktion, warum soll das im Innenraum nicht auch so sein?

(...)

**Könneke:** Wie ist die Installation der Schreitbahnen, werden die veränderbar oder fest installiert?

**Walther:** Ursprünglich habe ich ja gedacht, die Stücke werden nur hingelegt, als temporäre Situation, in der etwas damit gemacht wird. Nun will man die Schreitbahnen für län-

gere Zeit da haben, und es soll eine Minimalsicherung sein. Die sollen am Boden befestigt werden.

**Könneke:** Aber die Anordnung der einzelnen Bahnen kann man verändern?

**Walther:** Ja, kann man, natürlich! Ich werde diese Verankerungen da machen, wo ich ursprünglich die Proportionen gedacht habe. Sozusagen ein idealer Aufbau. Das wird verankert, aber es kann bewegt werden. Es wird ja dadurch definiert, wie man es aufbaut. Das ist eine wesentliche Werkform. Mit den anderen Werkstücken kann ich das nicht. Die Verankerung ist eigentlich auch weniger mein Problem, das ist deren Problem, denn mir ist das undefiniert worden, ich habe vorgeschlagen, einen Wagen dafür zu bauen, als fahrbare Sockel. Die wollen das aber nicht. Ich weiß nicht so recht warum.

**Könneke:** Wahrscheinlich der Sicherungsgedanke.

**Walther:** Aber für zwei Stunden brauche ich es ja nicht sichern.

**Könneke:** Die wollen das wahrscheinlich liegen lassen?

**Walther:** Auf Dauer?

**Könneke:** Ja, im Prinzip auf Dauer, und nur, wenn jemand eine Variante probieren will, wird es verändert.

**Walther:** Mir soll es recht sein. Aber mit meiner Idee hat das kaum etwas zu tun.

(...)

**Könneke:** Bei den verschiedenen Stücken werden ja andere Handlungsformen angeregt, da spielen jeweils andere Begriffe eine wichtige Rolle und auch anderes Material.

**Walther:** Eine Gemeinsamkeit ist da: Bei dem Fries ist das Material natürlich weniger der Baumwollstoff, sondern die Formen, das Projektionsvermögen. Ich habe ein Gegenüber. Bei den Standstellen habe ich kein Gegenüber, dort ist es der Umgebungsraum. Aber Material ist bei allen Teilen der eigene Körper. Zeit, Raum, der Ort, die Richtung. All dies kann Material werden, das ist eine Bewußtseinsfrage. Natürlich ist der Zeitrahmen bei den Schreitbahnen, die ich auslege und wieder wegnehme, ein anderer, wie bei dieser festen

Installation. Ich setze den Zeitrahmen durch den Aufbau. Aber die grundsätzliche Materialdefinition ist bei allen Teilen ähnlich. Zeit ist ein Abstraktum, Raum ist kein Abstraktum, auch nicht der Körper. Ich kann den eigenen Körper als physische Gegebenheit nehmen, aber ich kann auch eine Idee von Körper entwickeln. Da ist immer diese Doppelwertigkeit, diese Ambivalenz. Ich denke, daß dies für alle Teile gilt, sicher in jeweils anderer Weise.

(...)

**Walther:** (...) Bei den Standstellen das ruhige Stehen, statisch, und Schritt heißt hier: ich gehe zur nächsten Standstelle, dort wieder statisch. Bei den Schreitbahnen ist Körperbewegung, wenn auch eine minimale, das ist ein Unterschied. Also wenn ich hier oder dort 'Körper' sage, oder ich sage 'Zeit' oder 'Dauer', dann ist das, wenn auch mit leichter Verschiebung, je etwas anderes. Das eine ist ein fest definierter Ort, den ich nicht verändern kann, während ich bei den Schreitbahnen den Ort oder den Raum oder das Feld je anders gewichte, je nachdem, auf was ich mich beziehe. Auch die Begriffe werden anders. In dem Moment, in dem ich einen Begriff habe, habe ich natürlich auch eine andere Definition, zum Beispiel von Zeit, als etwa bei den Schreitbahnen, wo ich das so nicht habe. Dort sind die Begriffe freischwebender, die können auftauchen oder auch nicht. Die Frage ist aber, was die Begriffe sind. Ist das wirklich Lenkung? Ich würde das anders sehen, das muß freier sein, ich sehe das eher als eine Form, eine Formvorstellung, deswegen der Bedeutungshof des Begriffs. Ich würde dort keine Begriffe einsetzen, die nicht im Sinne von Bild, Plastik, Skulptur, Körper einen Bedeutungshof haben. Sie sind nie deskriptiv. Bei den Schreitbahnen ist zum Beispiel auch eine Richtung im Blick, aber im Sinne von veränderbar, eher ein Radius.

**Könneke:** Bei den Schreitbahnen ist auch die Beziehung der Handelnden untereinander stärker als bei den Standstellen.

**Walther:** Ja, auch daß man sich auf die Proportionen der Platte bezieht. Bei den Schreitbahnen ist es die Proportion, die ich mir im Kopf bilde. Das ist eine Bindung, das andere ist eher bindungslos, ich muß mir eine Bindung setzen. Wenn das freischwebend bleibt, wird keine Struktur oder Form entstehen, das ist dann halt irgendein Erlebnis. 'Bindung setzen' heißt, nicht willkürlich handeln, sondern es bedeutet, ein Bewußtsein von einer

Struktur zu haben. Sei das nun die Dauer, die ich setze, oder die Blickrichtung, die ich aufgreife, der Bezug nach rechts, nach links, für den ich mich entscheide. Das ist ein sehr wichtiger Begriff, dieses 'Bindungsetzen', das Herausgehobene. Hier unterscheide ich zu Situationen, die nicht als Kunst gemeint sein können. Das ist eben ein anderes Stehen als in einer Alltagssituation, obwohl die Unterschiede minimal sind. Das ist ja nicht besonders hervorgehoben. Die Möglichkeit der Unterscheidung muß aber enthalten sein. Die habe ich zu treffen, stellvertretend, doch jeder hat diese Entscheidung zu treffen. Ganz banal: 'ich steh halt hier', oder man kann das auch weit herausheben, als Kunstfigur in sich. Das ist offen, ich bestehe nicht darauf, daß das mit hoher Bedeutung aufgeladen wird, das kann zum Beispiel auch lustig sein. Man kann sich für meine Werkanordnung, meine Vorstellung davon interessieren, man kann aber auch sagen, 'interessiert mich nicht'. Doch wird man es nicht willkürlich verändern können. (...)

**Könneke:** Nochmal auf den Ort zurück. Beim Fries spielte er keine Rolle, beim 'Raum der Stille' die überwiegende.

**Walther:** Deswegen wäre das schon interessant, den dabei zu haben. Raum im Raum, und zwar Realraum im Realraum, das haben wir bei keinem der anderen Teile.

**Könneke:** Der gemeinsame Nenner aller Stücke ist ja der Werkbegriff, der aller Arbeit zugrunde liegt. Ist der das bestehende Dogma, in das alle entstehenden Arbeiten reinpassen müssen?

**Walther:** Wenn ich je so gedacht hätte, wäre ich längst gescheitert. Es gibt gewiß einen Kern, der aber durchaus auch verrückbar ist, wenn sich das aufgebraucht hätte oder nichts mehr hergibt. Ich arbeite nicht mit der Vorstellung: das ist der Werkbegriff. Ich habe Materialvorstellungen im Kopf, ich habe Formen im Kopf, ich habe Funktionen und Räume im Kopf, das ist eine bildhaft-plastisch-sinnliche Angelegenheit. So wie ich als Künstler bin, wie ich in dem Ganzen drinstecke, kann eigentlich gar nichts anderes entstehen.

**Könneke:** Was war zuerst da, der Werkbegriff oder das Werk?

**Walther:** Zuerst waren die Dinge da, die mich dann gezwungen haben, drüber nachzudenken, was ich als Werkbegriff im Kopf hatte, der jedoch nicht ausreichte, um das zu

beschreiben, was ich gemacht habe. Ich bin dann zu der Einsicht gekommen, daß ich einen anderen Werkbegriff brauche. (...) 'Anders'. Der Begriff taucht dann auf, weil das Werk - und das war das Entscheidende - nicht im gemachten Ding steckt, sondern in der Handlung, ich aber trotzdem den alten Werkbegriff, also das Feste, Dauerhafte, das Formulierte erhalten will. Nur kann ich es nicht physisch haben. Werk ist zusammensetzbar, hat einen Kristallisationspunkt. Für 'Werk' reicht in der realen Handlungssituation nicht, was man Erlebnis nennt. 'Erlebnis' ist form- und strukturlos. Die Empfindung ist noch nichts, das hat mit Kunst in meinem Verständnis noch nichts zu tun, es ist lediglich ein Material. Ich kann von Kunst, von Form und Gestalt erst sprechen, wenn ich dafür eine Fassung finde. Ich habe es in Zeichnungen zu übersetzen versucht. Ich kann es nicht beschreiben. Selbst die genaueste Beschreibung bringt die Sache nicht heraus.

**Könneke:** Aber das Feste, Geformte, das sind doch nicht die Zeichnungen?

**Walther:** Nein!

**Könneke:** Werk existiert nur in der Vorstellung, und du kannst in den Zeichnungen nur versuchen, dich dieser Idee, dieser Vorstellung anzunähern.

**Walther:** Dies widerspricht völlig dem klassischen Werkbegriff, obwohl ich den ja auch will. Es sind ja alles Fragmente. Das Konzept, die reale Handlung, die Zeichnung, aus all dem ist es zusammengesetzt. Es ist ein Abenteuer, Werk kann nicht gleichzeitig Fragment sein. Da gibt es auch versteckte Bezüge zur deutschen Romantik. Fragment: die Ruine, die zerbrochene Säule. Die Empfindungsfigur im Bild ausgedrückt, den Betrachter ins Bild hineinversetzen. In der Zeit, in der ich das formuliert habe, konnte ich nicht an die Romantik denken. Doch es gibt da Verbindung. Ich kann es aber genauso sehen in einer Kunst, die mit Romantik überhaupt nichts zu tun hat, bei Cézanne etwa. Auch er hat auf ein geschlossenes Werk gezielt, aber die Bilder des späteren Cézanne sind weitgehend Fragment. In der Vorstellung kann ich das Bild ergänzen, indem ich das weiterdenke. Aber es ist ein Unterschied, ob ich das zu einer realen werkbildenden Praxis mache oder es bei einer Vorstellungsfigur im Bild belasse. Das hat schon eine andere Qualität. Sonst hätte ich nur eine historische Position anders wiederholt.

(...)

**Könneke:** Deshalb komme ich auf Michael Lingner. Der hat in POIESIS geschrieben, daß der Begriff 'Werk' nur angebracht ist, wenn derjenige, der sich in der Handlung den 'geistigen Gehalt' des Werkes erarbeitet, diesen auch material fixiert, durch zum Beispiel Werkzeichnungen. Und nur durch diese Fixierung ist eine Wiederholbarkeit möglich, die erst den Begriff 'Werk' rechtfertigt.

**Walther:** Ja, das ist unser Diskussionspunkt. Ich kann diesen Gedanken akzeptieren, sehe das aber anders. Tatsache ist, daß Werk nicht greifbar, wahrnehmbar wird für andere, wenn es reine Vorstellungsfigur ist, obwohl diese für mich äußerst beweglich und lebendig sein kann. Es ist wohl sehr menschlich, daß man das anderen mitteilen will. Ich versuche es auch mit Sprache. Es bleibt nur die Frage der Lesbarkeit, weil das ja umgesetzt ist. Man muß diese Zeichen, diese Figurationen, diese Projektionen lesen können. Wenn ich nur die Zeichnung sehe, in dem Sinne: 'das ist eine gute Zeichnung', hilft das wenig. Es ist meine Sprache. Lingner hat auch immer für wichtig gehalten und mir vorgeworfen, daß ich nicht versucht hätte, diese Zeichnungen wieder zu instrumentalisieren. Das geht aber nicht mit abstrakten Formulierungen. (...)

**Könneke:** Damit ist das Werk nicht wiederholbar, auch für dich nicht.

**Walther:** Es ist unwiederholbar. Das ist im Moment das Authentische, auch das Identische, es sind tausende von Einzelmomenten, was man in den Zeichnungen ablesen kann. Ich habe keinen Stil im Sinne eines Schemas, in dem ich etwas sage, das sind Einzelfigurationen, und die haben eine Handschrift.

**Könneke:** Das ist ja dann ein Gegensatz zu Lingners Position, wenn er sagt, die Wiederholbarkeit muß gewährleistet sein. Selle vertritt im POIESIS ja auch den Standpunkt, daß eine Wiederholung unmöglich ist, Zeit läßt sich nicht wiederholen.

**Walther:** Wenn man die Befindlichkeit nicht für essentiell hält, wenn man die nicht für bedeutsam hält, dann kann man sagen: das ist wiederholbar. Doch sie spielt für mich eine große Rolle. Trotzdem ist ja Kontinuität da. Ich arbeite mit Zeit und Raum. Die Empfindungen ändern sich. Wie kann man da an der Vorstellung der Wiederholbarkeit festhalten? (...)

**Könneke:** Vor der Veränderung des Werkbegriffs stand die Veränderung des Materialbegriffs.

**Walther:** Ja, einer der Momente, der die Veränderung des Werkbegriffs erzwang, war, daß ich den Materialbegriff erweitert definieren mußte. Es wurde hier auch z.B. der Körper Material: Dabei war nicht die Figur der Performance, des Theaters, der Aufführung wichtig, sondern die bildhaft-plastische Situation, also Kunst im klassischen Sinne: Form, Bild. Ich wollte nicht in ein anderes Medium übergehen, was nur eine Vertauschung der Kategorien bedeutet hätte. Ich habe es nicht nur mit meinem Kunstbegriff zu tun, sondern schlechthin mit der Arbeit am Kunstbegriff, das war das Abenteuer wert. Als Maler, als Bildhauer nur etwas anders machen als das, was ohnehin schon da war, hat mich nicht gereizt. Das ist eine Unternehmung, an der ich noch immer arbeite. Ich komme mir dabei manchmal wie ein Anfänger vor. Ich beherrsche vielleicht die Mittel, aber dieses Umkreisen, die Definition von Werk - hier bin ich noch lange nicht durch. Das hält mich auch in Gang, immer wieder Formen zu entwickeln. Man kann das nicht von Stück zu Stück machen, sondern das geht eher periodenweise. Ich glaube, das ist auch der Grund, warum eine legitime Produktion da ist. Ich will ja nicht die Variationen.

**Könneke:** (..) ... in deiner Werkentwicklung stecken scheinbar auch echte Brüche.

**Walther:** Da sind Brüche, teilweise durchaus dramatische. Bruch heißt ja zerbrochen. Ich kann nicht kontinuierlich arbeiten - die eine Werkform aus der anderen entwickeln. Es gab Entscheidungen zu Brüchen von der Form, von der Definition, von der Arbeitsweise her. Ich wußte in solchen Situationen nicht, wohin das führen würde, oder ob das überhaupt weitergehen kann. Das war damals beim Übergang von den frühen Arbeiten zum Werksatz so, dann nach dem Werksatz, auf die siebziger Jahre hin, in den ersten Jahren sehr schwankend, stabilisierte und kristallisierte es sich dann in den Raumformen und Schreitbahnen. Ich hatte Gründe für diese Reduzierung, das Expansive zurückzunehmen. Das muß man ja sehen, der 1. Werksatz war eine enorme Expansion in Zeit und Raum. Ich hatte das Gefühl, daß ich das in den siebziger Jahren nicht mehr vertreten konnte. Was nicht nur mit Kunst zu tun hatte, sondern auch mit politischen und ökologischen Fragen. Der Glaube an Expansion war einfach nicht mehr da. Ich kann nicht diese Haltung in der

Wirtschaft kritisieren und das Modell in der Kunst forcieren. Ich habe dann Ende der siebziger Jahre gesehen, daß auch die Minimalisierung nicht weiterführt. Das endete im Nichts. Ich konnte es mit meiner Werkdefinition nicht mehr vereinbaren, habe in der Situation tabula rasa gemacht. Weg von der weitgehenden Instrumentalisierung, hin auf Ausdehnung des Bildhaft-Physischen. Das heißt, ich schuf mir ein physisches Gegenüber, was ich ja vorher abgeschafft hatte. Das Gegenüber war der Umraum, eine Person. Ich wollte ein Gegenüber schaffen, vor dem ich stehen kann. Doch es konnte kein konventionelles Bild sein. Die ersten Wandformationen haben ja durchaus etwas Bildhaftes. Es ist auch die Handlung darin. Was es im Werksatz, in den Raumelementen und Schreitstücken so nicht gibt, ist, daß ich im Bezug auf die Wandformation diese definiere, was die Sache bis heute weitergetragen hat. Im Werksatz haben die Stücke weitgehend Instrumentalcharakter. Die stimmen zwar in sich, wie ein klassisches Bild, haben aber eben keinen Eigenwert im Sinne von Werk. Bei den Wandformationen ist das eine Sache der Definition. Wenn ich davor stehe, kann ich sie als Bildformulierung, plastisches Bild, flache Skulptur sehen. Da, wo eine Standstelle enthalten ist, kann ich mich hineinstellen. Ich werde so zum Bestandteil der Arbeit. Die Wandformation wird zu einem um 90 Grad gedrehten Sockel. Hier wird sie also zu einem Instrument. Es ist eine Frage, wie ich mich dazu stelle. Das gab es vorher in meiner Arbeit nicht. Wenn ich davor stehe, kann ich das Ganze überblicken, in dem Moment, in dem ich drin stehe, vervollständige ich die Arbeit, das heißt, ich ergänze sie mit meinem Körper. Im gleichen Moment jedoch fragmentarisieren sie aber auch, weil ich sie nicht mehr überblicken kann. Es ist paradox, daß sie in dem Augenblick, in dem sie vollständig ist, ein Fragment wird. Dies hat eine ganze Menge verschiedenster Formen hervorgebracht. Es gibt nicht das klassische Stück, mit dem man die Frage erledigt: Körper, Raum, Säule als Motiv. Die Definition: davor, daran, darin. Da gibt es ja auch eine Grenze. Einige Stücke sind abweisend, die brauchen den Körper nicht, andere verlangen den Körper ruhend, oder legen Bewegung nahe. Ich bewege mich im Raum davor, mache den Raum davor zum Bestandteil der Arbeit. Manche Standstellen sind zum Beispiel mit Volumen gefüllt, die Körper repräsentieren. Wie das jetzt weitergeht, das weiß ich nicht. So wie ich jetzt rede, ist mir der Gegenstand sehr klar, mir fallen weiterhin Formen ein. Nur bin ich nicht der Typ, der das alles ausbeutet und Dinge herstellt. Das ist es nicht. Ich bin jetzt wieder in einer Umbruchsituation. Es ist interessant, daß in so einer Situation alte



Arbeiten realisiert werden, teilweise von vor fast zwanzig Jahren, wie hier in Oldenburg und in Hamburg. Diese Umbruchzeit - ich weiß nicht, wo das hinläuft. Und wonach du vorhin fragtest, es hilft mir jetzt überhaupt nichts, daß ich einen Werkbegriff habe, um zu sagen, wie es weitergeht. Das findet sich vielleicht. Ich experimentiere, probiere im Kopf aus, das geht hin und her. Vielleicht gelingt mir ja nochmal ein Wurf. (lacht)

(...)

**Könneke:** (...) In den letzten Jahren gab es kaum eine Kunstzeitschrift, die nicht ihre 'Walther-Story' hatte. Seit du in den USA so angesagt bist, wirst du auch hier wieder vorgestellt. Das kommt sicher auch durch die allgemeine Hinwendung zu konzeptioneller Kunst, nachdem die 'wilde' Malerei 'out' ist. Aber zu einem guten Teil doch auch durch deinen Erfolg in den USA. Wer weiß, wenn der Kiefer mit seinen Bildern aus Amerika zurück ist, wird er hier womöglich auch ganz anders aufgenommen. Also, warum fahren die Amis jetzt darauf ab, und wo ist die Beziehung zwischen dir und den jetzt aktuellen amerikanischen Künstlern wie Jeff Koons, Haim Steinbach, Ashley Bickerton, Tim Rollins und anderen?

**Walther:** Ich habe bei meiner Ausstellung in New York John Weber gefragt, und der hat nur gesagt, 'it's your time'. Es sind wohl mehrere Faktoren wirksam: Die Hinwendung zu konzeptionell geprägter Kunst. Hier sehen wir die Eigenheit, daß die Kunstentwürfe, bei denen mit Begriffen gearbeitet worden ist, wichtiger werden, wo also die Information nicht im Material liegt. Diese Künstler interessieren sich heute zum Beispiel weniger für Carl Andre, was nichts über die Qualität seiner Arbeiten aussagt. Diese Materialsprache interessiert die nicht, auch Rückriem - sicher ein sehr guter Künstler - interessiert die nicht. Die interessieren sich im Moment für Künstler, die mit Nichtidentitäten arbeiten, deren Werk als Simulation zu lesen ist. Zum Beispiel ein neues Interesse an Donald Judd und Dan Flavin. Warum jetzt mein Werk? Die gucken anders als die Generation vorher. Die vorherige Generation blieb immer davor stehen und sah auf das Ganze, die sind nie nah dran gegangen und haben mal nachgesehen: wie ist das gemacht. Diese hier, die gehen hin und sehen sich genau an, wie das gemacht ist. Wie ist das zusammengebunden, wie sitzt das da drin, warum ist das so. Und das ist dann die Rezeption. Das hätte vor zehn Jahren

nicht gereicht, um die Arbeit zu beschreiben, jetzt ist es sowas wie ein Inhalt. Das sagt auch viel über deren Kunstprobleme aus: das 'Wie' ist Inhalt, Thema. Und da eignet sich scheinbar meine Arbeit, daran Vorstellungen zu entwickeln. Das scheint mir ein Hauptpunkt zu sein. Ich habe auch beobachtet, wie die damit umgehen. Zum Beispiel hat während der Eröffnung bei John Weber Haim Steinbach lange eine Arbeit genau angeguckt - wie das gemacht ist und dann zu mir gesagt: 'I feel so inspired, I just want to go home to my studio to start work'. Also die Inspiration kommt aus dem 'wie es gemacht ist'.

**Könneke:** Aber die sehen nur die Kästen, die Wandformationen, der Werkbegriff interessiert die nicht?

**Walther:** Vielleicht ist der Werkbegriff nur zur Zeit für ein Tischgespräch gut. Der Werkbegriff, mit dem Gewicht, das ich ihm beimesse, danach haben die mich nie gefragt. Das ist im Moment vielleicht auch gar nicht notwendig. Wenn Kunst interessant ist, brauche ich ja nicht unbedingt der Theorie, den Grundgedanken, die dahinterstehen, nachgehen. (...)

**Könneke:** Das heißt doch aber, daß diese so coolen Amerikaner deine Arbeiten ganz klar als Bilder sehen, als traditionelle Werke.

**Walther:** Die lesen das wohl so. Das geht sogar so weit, etwa bei dem Bickerton - ich habe da einige Werke gesehen -, daß der auf diese Bänder und Bindungen reagiert und das zu einer eigenen Sache macht. Bei mir hat es immer eine Funktion. Was soll da der Werkbegriff?

**Könneke:** Die eignen sich das also sehr verkürzt an, andererseits ist es vielleicht das erste Mal, daß eine Aneignung oder Rezeption stattfindet, die keiner Erklärung bedarf. Was ja sonst immer der Fall war, es gibt ja nicht umsonst so viele Publikationen von dir.

**Walther:** Über viele Jahre war das Bedürfnis da, es zu 'erklären', das ist mir immer wieder angeboten worden, und jetzt sehe ich, daß es das gar nicht unbedingt braucht. Ist das ein Argument für meine Arbeit? Würde das nur leben, wenn es erklärt und gedeutet werden muß, so wäre es nicht viel wert. Es würde mit dem unmittelbaren Interesse für die Themen sterben. (...)

**Könneke:** Diese Rezeption ist natürlich in deinem Fall nur möglich geworden, weil du in deiner Arbeit dahin gekommen bist, wieder feste Werke hinzustellen, die auch als Bilder gesehen werden können. Solch eine Rezeption wäre mit Werksatzarbeiten oder Schreitbahnen nicht denkbar gewesen. Erst seit du das Werk an sich als materielles Ding wieder zuläßt.

**Walther:** Ja, das ist wohl richtig.

(...)

**Könneke:** Das Wichtige in deiner Arbeit sind ja nicht die Stücke an sich, sondern die durch sie verkörperte Idee. Ist der Werksatz das Wichtigste? So wird es von Vielen gesehen.

**Walther:** Natürlich leuchtet der Werksatz nach wie vor, weil er damals Eis gebrochen hat. Eis breche ich nicht ein zweites Mal. Aber mein Boot ist beweglich.

**Könneke:** Du verstehst dich als Avantgarde-Künstler im besten Sinne des Wortes. Antrieb zur Kunst ist das Forschen, das Umdrehen, Neudenken. Du setzt auf die historische Richtigkeit deiner Arbeit, von der du überzeugt bist. Jetzt ist das Problem, das du mit dir rumschleppst, daß der 1. Werksatz immer als das konsequente Ding hingestellt wird, den hastest du aber schon mit dreißig Jahren beendet. Wärest du, denken wir das mal, mit dreißig Jahren früh gestorben, wie Manzoni oder Yves Klein ...

**Walther:** Ich würde wohl mittlerweile eine Legende sein ... (lacht)

**Könneke:** (...) Du selbst hast im Buch 'Zwischen Kern und Mantel' gesagt, daß du auf die Arche Noah den 1. Werksatz mitnehmen würdest.

**Walther:** Ja, ja. Wir sollten hier über einen anderen Künstler reden: Picasso. Nicht wegen der schönen Augen und der vielen Frauen, sondern darüber, was der alles probiert hat. Der konnte zeichnen, der malte brillante Bilder. Blaue und Rosa Periode, ein wenig dekadent. Das teuerste seiner Bilder ist eines aus dieser Blauen Periode! Dann fängt 1907/07 die Experimentierzeit an. Kubismus. Brillante Bilder, eines nach dem anderen. Analytischer Kubismus, dann synthetischer Kubismus. Es kommt der 1. Weltkrieg. Was viele Freunde nicht glauben mochten: dieser Herausforderer malt 1917-19 plötzlich neoklassizistische

Bilder - zwar ist auch Ironie dabei -, doch gibt es auch Portraits: er malt seine Frau Olga in akademischer Manier. Die Freunde sind entsetzt, welch ein Rückschritt! Das andere Beispiel ist Matisse. Spätestens bis 1919 ist bei ihm alles da. Danach lebt er von dem, was er sich erarbeitet hat. Ich kann aber doch nicht sagen, daß Matisse 1944 schlecht ist. Bei Mondrian das Gleiche. Das sind Künstler ohne dramatische Brüche. Also, der Werksatz ist meine Kubismuszeit. Doch wenn ich heute noch im Sinne der Werksatzarbeit arbeiten würde, wäre das ein Anachronismus. Das, was ich später gemacht habe, halte ich für genauso wichtig. Ich könnte sogar sagen, im Moment fahre ich die Ernte ein, das ist eine Erfüllung. Das Frühere war Experiment, jetzt kommen die Formen hinzu.

(...)

**Könneke:** Der Zugang zu deinen Stücken nach dem Werksatz ist ja einfacher geworden, bei den Schreitbahnen schon, besonders bei den Wandformationen.

**Walther:** Nur wenn man meint: draufstellen, Schritte seitwärts, das ist es schon. Aber wenn ich nicht nur diesen Sachverhalt sehe, sondern eine Vorstellung habe, wie das Werk darin erscheint, dann ist das überhaupt nicht 'einfacher'. Die Form ist anders, vielleicht lesbarer, gut. Aber die Werkfigur zeigt sich nur langsam. Handlungssituation und Lagersituation als je eigener Werkzustand sind bei allen Werkkreisen vorhanden. Einfacher Zugang? Schön wärs. Handlungssituation meint: ich führe aus, und in der Ausführung - die Schritte machen - liegt das Eigentliche. Ich kann aber mit gleicher Berechtigung sagen, daß ich die Idee in der Handlung banalisierere, der Lagerzustand ist stärker. Also, die Lagerform habe ich mir vorzustellen, bekommt eine bestimmte Kraft, wie bei den Werksätzen. Das Eine sei stärker als das Andere kann man nur behaupten, wenn man sich nicht mit der Werkidee befaßt.

**Könneke:** Amerika zeigt ja, daß das auch schnell außer acht gelassen wird.

**Walther:** Das Problem habe ich auch mit den Zeichnungen. Die Intention wird meist nicht verstanden, man sieht die interessante Zeichnung. Es wird ganz im traditionellen Kontext verglichen. Was da drin steckt, das wird gar nicht gesehen. Hier auch Michael Lingners Kritik, daß die Instrumentalisierung durch das Sinnliche verstellt wird. Kann ich akzeptieren. Ich habe von strengen Konzeptkünstlern, meinen Freunden Lawrence Weiner und Joseph Kosuth gehört, das sei 'undeutlich'. Die wollen alles purer, strenger haben. Aber die haben

dann auch gesagt, Wols und Schwitters seien uninteressant, das sei zu sentimental, womit sie ihre Bemerkungen zu meiner Arbeit für mich völlig entkräftet haben.

**Könneke:** Stichpunkt Körperlichkeit: Die Konzentration auf den Körper, als Masse und Volumen, die ganzheitliche Vorstellung von Körper, von Wahrnehmung, soweit würdest du ja noch mitgehen.

**Walther:** Ja.

**Könneke:** Nun entstand der 1. Werksatz ja zu einer Zeit, in der die ersten großen Therapieschübe in der westlichen Bevölkerung auftauchten, eine Mode. Dein Werk wurde ja unter diesen Aspekten von gruppendynamischen Spielen, Selbsterfahrung und Sensibilitäts-schulung gesehen und auch vereinnahmt.

**Walther:** Mein Wort dazu: Das war eine unzulässige Interpretation, die nichts mit dem zu tun hat, was ich will oder für wichtig halte. Leiblichkeit als anthropologischer Begriff, gut, nur, wenn man sich für meine Vorstellung interessiert, gibt es eine andere Betonung. Leib gibt es bei mir nur als Korpus, als Gestalt, das kann genauso gut ein großes Feld sein. Deswegen rede ich von Körper im Raum und nie von Leib im Raum. Der Körper im Raum ist immer die Anspielung auf Skulptur, Plastik, Architektur im Raum. Ich kann natürlich Leiberfahrungen haben, 'ich erfahre es mit meinem Leib', aber was ist denn das? 'Mit der ganzen Oberfläche der Haut sehen' ist richtigerer, weil bildhafter Begriff. Ich habe auch klare Trennungen zwischen dem Physischen und dem Ideenmäßigen. Also ich brauche den Begriff 'Leib' nicht. Der Begriff ist mißbraucht worden. Da taucht dann sehr schnell sowas allgemein Sinnmäßiges auf. Das gleitet nur zu leicht in dieses kunstgewerbliche Sensibel-getue ab. Das ist mir nicht geheuer. Damals hat mir der Begriff Meditation zugesetzt. Ich denke, daß das Leibliche, alles was da mitschwingt, die Kunst nicht unbedingt braucht, und diese Dimensionen: Geschichte, Körper im Raum, Skulpturdeutung, plastische Deutung, daß das dabei ausgeschlossen, unwichtig wird. Ich will ausgehen auf den Gesamtzusammenhang. Historisch sind wir immer in der Situation, den Gesamtzusammenhang zu verlieren, das ist ja unser Problem. Diese brüchigen Erinnerungen, das sind immer zwei Ebenen: Das Erlebnis des Bildes, die Kenntnis dessen, was in der Zeit war, und die Herkunft des Ganzen. Ich fürchte einfach, daß die Vorstellung 'Leib' mißbraucht wird für von außen her-

angetragene Ideen. Im übrigen bekomme ich dann mit Sicherheit einen ungenauen Materialbegriff. Das finde ich verheerend.

(...)

**Könneke:** Aber wenn ich mir die Zeit angucke, als Student warst du ziemlich isoliert, du hieltest deine Kommilitonen und Künstlerkollegen für Spinner, und die hielten dich auch für einen. Der 1. Werksatz ist mehr oder weniger im Verborgenen entstanden und hat doch sehr viel mit Kommunikation, mit Beziehungen zwischen Personen zu tun.

**Walther:** Darüber habe ich nie nachgedacht, ich habe niemals um der 'Kommunikation' willen ein einziges Stück gemacht. Das ist ein Begriff, der später dazugekommen ist. Das hat mich nicht interessiert, ich habe andere Begriffe gebraucht, was man in den Diagrammen und Werkzeichnungen auch sehen kann.

**Könneke:** Na gut, es kommt als Begriff nicht vor, aber ...

**Walther:** Auch nicht in meinem Denken. Es wäre deine Definition, wenn du sagst, ich hätte das in den Arbeiten. Es geht um Figurationen in bestimmten Positionen im Raum zueinander. Ich wollte das mit realen Körpern machen. Das ist der Unterschied, daß ich an die Stelle des modellierten Körpers die innere Modellierung setze, das sehe ich als den Unterschied. Ansonsten habe ich keine Notwendigkeit gesehen, die alten Begriffe zu ersetzen. Ich habe nur die Ausführung, das Material verändert, und alle alten Begriffe waren mit einmal anders und fremd. Der Begriff 'Kommunikation' beschreibt hier rein gar nichts.

**Könneke:** Aber wurde der 1. Werksatz nicht dauernd unter dem Schlagwort 'Kunst und Leben' gesehen?

**Walther:** Die Rezeption war leider gelegentlich so. Ich habe nie etwas davon gehalten. Es gab nie ein Stück, das man mit einem Alltagsgegenstand wirklich verwechseln könnte. Nimm beispielsweise dieses Stück: Ich habe das damals 'Versammlungsobjekt' genannt, diese Tuchfläche, 4 x 4 Meter, schwarz, hat eine Schaumstoffpolsterung. Man hat damals gesagt: das ist doch eine Decke, nichts weiter. So scharf war der Blick, so genau die Sprache! Es gibt auch keinen Schlafsack, ich habe nie einen Schlafsack gemacht. Liegeformen als Sockel ja. Ich wollte damals nichts Fremdes, Abgelegenes machen, etwa im Sinne des

Surrealismus. Wenn so etwas auftaucht in diesen scheinbar banalen Handlungssituationen, dann als etwas Ideenmäßiges. In meiner Vorstellung kann das durchaus eine fremde Form annehmen, aber wie ich das mache, das darf nicht fremd sein. Das muß uns also irgendwie nahe sein, das gehört zu der Vorstellung des Instrumentellen. Das fremde Instrument kann es hier nicht geben. Und es muß einfach sein. Komplex kann es in der Werkhandlung werden. Manchmal auch kompliziert. Es war zu meinem Bedauern oft dieser Elendsatz im Raum. Ich fühlte mich nicht verstanden. Meine Sachen schienen kunstfremd zu sein. Wohl jede Kunstform, die es anders probiert, wird zunächst so betrachtet. Man hätte sich ja die Argumente anhören können, warum ich das als Kunst will und nicht als was anderes. Ich wollte nicht von der Kunst weg. (...)

(...)

**Könneke:** Wie ist deine Einschätzung der aktuellen Situation in der Kunst, gerade auch im Vergleich zu den USA, wo du dich ja gut auskennst?

**Walther:** Also ich sehe nicht, wie in nächster Zeit dieser naive Bilderglaube der späten 70er, frühen 80er Jahre zurückkommen wird. Ich denke mit Medien wie Fotografie wird mehr gearbeitet werden, mit Sprache, überhaupt wird sich das Medienbewußtsein verstärken, das Interesse am Konzeptuellen, weil traditionelle Bilder an Faszination verloren haben. Das ist ja immer so ein Auf und Ab, von Generation zur Generation. Die europäischen Künstler werden stärker mit Geschichte arbeiten, einfach weil sie Geschichte haben. Das ist ein phantastisches Material. Die Amerikaner haben diese Geschichte so nicht, die haben eher ihre Gegenwart als Geschichte. Was für uns Geschichte ist, ist dort eher fremd. Ich glaube, daß diese Generation von ihrem Bewußtsein her nicht in der Lage ist, die Kunst zu untersuchen. Material Kunst, die werden sich als Thema anderes suchen als Fragen, die aus der Kunst kommen. Da ist eine Tendenz da. Ich habe ja noch zurückdenken und mir eine Geschichte bauen können. Diese Generation scheint mir durch und durch affirmativ zu sein. Kunstmuster. Ich habe das noch als was Lebendiges, Organisches gesehen. Und in der Rezeption und Vermarktung ist, glaube ich, ein anderer Ton da. Wofür und wie Kunst gebraucht wird, das ist anders als vor 15, 20 Jahren. Man kauft das Image. Das zu Persönliche stört. Typisch ist das ja in der Popmusik, diese synthetisierten Figuren, wie

Michael Jackson, der Mann ohne Eigenschaften. Keine Ecken, aber gut designed. Vor dreißig Jahren war ein Musiker dieser Garnitur anders, der hatte Ecken und Kanten. So sehe ich auch die Künstler. Wenn ich so rede, dann denke ich, daß für absehbare Zeit keine bedeutende Kunst entsteht. Es ist alles zu geschäftsmäßig, zu designed. Da werden Leute gemacht, die in eine Idee, die schon da ist, reinpassen. Doch kann ja mein Blick für die heutige Zeit unscharf geworden sein.

**Könneke:** In der Musikbranche werden heute keine Gruppen mehr aufgebaut, nur kurz ausgepreßt und weggeschmissen.

**Walther:** Das ist in der Kunst heute doch genauso. Wenn das nicht mehr läuft - raus. Da sind Galeristen neuen Typs. Doch es gibt noch ein paar alte, die die Fahne hochhalten. Eine neue Rolle spielt das Geld. Man weiß gar nicht, wo es heute für die Kunst herkommt. Diese Vorlaufstufen, die intellektuelle, geistige Klärung, die Erprobung entfallen weitgehend. Da ist sofort Ankauf - Verkauf. Den Filterprozeß der Klärung, den gibt es heute kaum mehr. Die Kunst ist ja auch problemloser, pflegeleichter, sauber und glatt geworden. Doch einige, die hier widerständig sind, werden sich melden.