

# Nomade mit leichtem Gepäck

Mit seiner prozesshaften Kunst hat Franz Erhard Walther in den sechziger Jahren Furore gemacht. Inzwischen sind seine Werke in allen grossen Sammlungen vertreten. Ein Atelierbesuch in Fulda. **Von Gerhard Mack**

Deswegen wurde ich aus der Akademie geworfen», sagt Franz Erhard Walther und legt ein Bild auf den Tisch. Das Werk ist gerade einmal so gross wie ein Handteller. Weisse Farbe strukturiert die Oberfläche, Pinselbewegungen sind als Gesten erkennbar, auf einen Gegenstand wurde ebenso verzichtet wie auf eine Begrenzung oder Richtung. Die Malerei ist ganz Ausdruck der späten fünfziger Jahre, als das Informel die europäische Kunst noch prägte, jene Haltung, die Malerei als Ausdruck innerer Freiheit verstand. Es ist ein schönes Bild, kraftvoll und in sich stimmig. Dass es die Lehrer an der Frankfurter Städelschule 1961 empörte, versteht man heute nicht mehr. Walther wechselte nach Düsseldorf zu Karl Otto Götz, einem der Stars des Informel in Deutschland.

Der Künstler erzählt mit ironischem Amüsement von jenem Aufbruch. Das Sommerlicht tanzt im Atelier. In einer Ecke steht ein Bett. Regale und Arbeitstische schaffen eine konzentrierte Atmosphäre. Hier war einst ein barocker Ballsaal. Das Gebäude wurde im 18. Jahrhundert als Landsitz am Rand von Fulda erbaut. Die Stadt zwischen Frankfurt und Kassel war ein wohlhabendes Pilgerzentrum. Die Villa wurde später endlos umgebaut. Auf dem Boden liegen Papiere ausgebreitet. Der 74-jährige Künstler ist dem breiten Publikum heute zwar nicht so bekannt wie die Trash-Popper Jeff Koons und Damien Hirst, aber er ist hoch gefragt. Gerade bereitet er mehrere Ausstellungen und Publikationen vor. Seine Werke sind in allen wichtigen Sammlungen vertreten. Als er kürzlich im Museum of Modern Art in New York wieder einmal eine Ausstellung hatte, standen die Besucher Schlange. Für Walther de Maria zählte er zu den fünf wichtigsten Künstlern unserer Zeit.

Was seinen Rang in der Kunstentwicklung der letzten Jahrzehnte bestimmt, sagt Walther in ganz einfachen Worten: «Ich wollte Menschen beteiligen.» Dass ein Kunstwerk ein fixes Objekt ist, das für sich abgeschlossen existieren kann, passte für ihn nicht zur Gegenwart. Schon wenn wir ein Bild oder eine Skulptur anschauen, schaffen wir davon

unsere eigene Vorstellung. Wir empfinden Gefühle, haben Erinnerungen, entwickeln Ideen. Müsstes diese nicht zum Kunstwerk dazugehören? Und erfahren wir uns nicht erst in diesem Handeln als freie, gestaltende Wesen? Wie müsste nun ein Werk beschaffen sein, das eine solche Erfahrung befördert?

## Tränen der Freude

Es müsste den Prozess, das Handeln in den Vordergrund stellen und möglichst offen sein. Walther entwarf Schriftbilder aus ein, zwei Worten und wählte Farben und Schrifttype so, dass man sich etwas darunter vorstellen konnte. Es galt, die Imagination in Gang zu setzen, sie sollte Bilder schaffen: Da stand «Athen» in dünnen weissen Buchstaben auf blauem Grund, eine Art Akropolis aus Schrift vor dem griechischen Himmel. Antike und Ferienstimmung in einem. Vor allem aber sah Walther einen Ansatzpunkt zur Handlung im Malprozess des Informel. Wegen Pollock und Wols, die damals beide dazu gezählt wurden, pilgerte er 1959 zur Documenta nach Kassel. Und entdeckte dort für sich Barnett Newmans Streifen-Bilder und Lucio Fontana, der die Bildfläche mit Schritten in die Leinwand geöffnet hatte. «Das waren keine Bilder im herkömmlichen Sinn, sie hatten keine Komposition und keine erkennbare Begrenzung. Wenn das

Bilder sein sollten, musste ich sie erst in meiner Vorstellung dazu machen. Das bestätigte mich darin, die Handlung als Werk zu verstehen», sagt Walther. Und als er bald darauf die Dosen sah, in die Piero Manzoni seine Linienzeichnungen verpackt hatte, traten ihm Tränen der Freude in die Augen: Da zeigte ein anderer Künstler, dass ein Werk nicht sichtbar sein muss, um zu existieren. Vorstellungen sind ja auch immateriell.

Walther wollte die Idee einer prozesshaften Kunst aufs Material des Werks übertragen. Dabei kam ihm ein Zufall zu Hilfe. In den Semesterferien beschwerte er in seinem Atelier in Fulda ein Blatt Papier mit einem Eimer voller Wasser und ging in die Stadt. Als er zurückkam, war Wasser ausgelaufen, der Eimer hatte ein Leck, das Papier zeigte Wellungen. «Zuerst dachte ich, das hat meine Arbeit zerstört, dann verstand ich, dass ich genau das wollte: Prozesse in Gang setzen, die das Material verändern.»

Er begann, aus Papier Kissen zu kleben, die Luft einschlossen und sie dadurch zum plastischen Material machten. Das Kleben war ihm aber zu nahe bei der Collage, und die existierte schon eine Weile. Da entdeckte er zufällig in der Schneideerei der Eltern seiner späteren ersten Frau Johanna sogenannten Glanzkissen, die man früher benutzte, um die Schultern von Anzügen auszubügeln. Sin-

**Inmitten zahlreicher Projekte: Franz Erhard Walther in seinem Atelier in einem ehemaligen barocken Landsitz. (Fulda, 23. August 2013)**



ernnerten ihn an seine geklebten Kissen, aber sie waren genäht. Stoff wurde zu Walthers Material, das Nähen zur Methode, mit der er ihn in die gewünschten Formen brachte. Als er damit an die Kunstakademie in Düsseldorf zurückkehrte, spotteten die Kollegen. Er teilte mit Gerhard Richter und Sigmar Polke das Atelier. Joseph Beuys gab den Heilsbringer. «Der Franz ist zum Schneider geworden», lästerten die anderen. Bis ein paar Monate später die ersten Abbildungen

mit Stoffplastiken von Claes Oldenbourg auftauchten, die aus der Pop-Art seither nicht mehr wegzudenken sind. Ab dort war Franz Erhard Walther zumindest unter den Kollegen respektiert.

## Die Boulevardpresse tobte

Er entwickelte in einem nächsten Schritt Gegenstände, die sich benutzen liessen, und erklärte die Formen, welche die Akteure damit bildeten, zu Werken. Fotos und Filme hielten das fest. Was in einem dabei vorgeht, wurde aber nicht sichtbar. Das hat Walther für sich selbst auf Tausenden von sogenannten «Werkzeichnungen» in einer Mischung aus Diagramm, Text und Malerei notiert, die eine Art visuelles Tagebuch über Wahrnehmungen, Gedanken und Empfindungen sind. Später kamen grosse Formationen hinzu, die an der Wand, am Boden und im Raum einen Dialog mit dem Betrachter in Gang setzen können und stets auch fragen, was Skulptur, was Kunst heute sein kann.

Die Werkhandlungen haben in den sechziger Jahren bis in die Boulevardpresse hinein Furore gemacht. Wirklich Tritt fassen konnte Walther damit aber erst in New York. Unter den jungen Künstlern der Minimal Art und Konzeptkunst fand er sofort Akzeptanz. Von Carl Andre bis Richard Serra hat er alle gekannt. Selbst der Gottvater der Gegenwartskunst, Marcel Duchamp, rief an und wollte

den jungen Deutschen treffen. In New York entdeckte ihn auch Harald Szeemann für seine Ausstellung «When Attitudes Become Form» in der Kunsthalle Bern 1969 und zeigte ihn anschliessend auf der legendären Documenta 5 in Kassel.

Seither ist das Werk Walthers aus der Gegenwartskunst nicht wegzudenken. Es verbindet die Konsequenz amerikanischer Positionen mit europäisch geprägter Individualität. Es ist offen zu Minimal- und Konzeptkunst, es nimmt den Performance-Gedanken vorweg und geht doch in keiner

dieser Positionen auf. Es vermittelt Malerei, Skulptur und Zeichnung. Der Körper tritt ins Zentrum des Raums. Selbst die Fotografie hat Walther bereits 1957 zur Dokumentation für den «Versuch, eine Skulptur zu sein» genutzt. Zehn Jahre vor Bruce Nauman pustet er Wasser aus den Backen und macht sich zum Springbrunnen. Gotthard Graubner und Eva Hesse haben bei ihm ihre zentralen Ideen vorformuliert gefunden. Derzeit ist ein Tino Sehgal von Walther begeistert.

Schau man heute auf diese Kunst, ist Umberto Eco's Formel vom «offenen Kunstwerk» nicht weit. Walther haben aber persönliche Erfahrungen zu seiner Position geführt. Er hat «schon als Kind die Falschheit der Bilder erkannt und jeden Glauben an sie verloren». Mit fünf Jahren erlebte er, wie Fulda bombardiert wurde. «Die Schreie der vielen tausend Menschen höre ich heute noch», sagt Walther. Genauso unvergessen sind die Angst der Erwachsenen und der Anblick von Toten. «Die Eltern, die Autoritäten des Dorfes waren hilflos, alles war in Auflösung.» Später kamen die Fragen nach der Verantwortung für das grosse Morden durch die Nazis dazu. Selbst die allmächtige Kirche hat Juden und anderen Verfolgten nicht geholfen. Nichts als Schweigen.

Da war es mit dem Glauben an die Bilder vorbei. Aus dem erzkatholischen Milieu ging ein Bildskeptiker hervor. Heute ist es nicht



**Später kamen Fragen nach der Verantwortung für das grosse Morden durch die Nazis dazu. Da war es mit dem Glauben an die Bilder vorbei.**

ohne Ironie, dass Franz Erhard Walther unterhalb eines Klosters wohnt. Ihm haben er und seine Frau Susanne das Ateliergebäude samt Weinberg abgekauft. Der barocke Dom liegt auf dem Weg ins Stadtzentrum. Die bildkritische Kunst behauptet sich inmitten kirchlicher Bildermacht.

Krieg und Zerstörung prägen Walthers Werk bis in die Form. Vom Objekt will eher weg, wer gesehen hat, dass es keine Sicherheit und Menschlichkeit garantiert. Diese sind besser in Gespräch und Begegnung zu verankern. Die 58 Objekte, die Walther in seinem «1. Werksatz» versammelt, erinnern ans Gepäck von Nomaden. Jedes Element ist in eine Stofftasche gepackt und beschriftet. So lässt sich schnell aufbrechen. Improvisation als Lebenshaltung.

Wir gehen nach draussen. Der Rebhang liegt im Schatten. Die Nebengebäude zum Atelier werden gerade renoviert. Hier soll die Stiftung Räume bekommen, die vor vier Jahren gegründet wurde. Sie hält aus jeder Werkgruppe Bestände und will es so erleichtern, Ausstellungen zu machen. Und sie wird mit einem zentralen Archiv zu einer wichtigen Anlaufstelle der Forschung. Doch jetzt fahren wir über Land zu einer der Kneipen mit Gärten unter weiten Bäumen. Bei Franz Erhard Walther lernt man auch, dass sich revolutionäre Kunst und gebiratene Blutwurst aufs Beste vertragen.

**Den Betrachter zum aktiven Dialog herausfordern: Franz Erhard Walthers Wanderarbeit «Die Erinnerung unter-socket», 1983, und sein Wortbild «Athen», 1958.**



## Die Idole ...

Fortsetzung von Seite 67

phase, in der der Titelheld seinen Wurf landete. In dieser Tradition steht «Jobs» mit Ashton Kutcher als Apple-Mitgründer. Er erzählt, wie Steve Jobs dem Heimcomputer zum Durchbruch verhalf. Der Film huldigt der Ikone mit Pathos und der Botschaft, dass jeder Aussenseiter die Welt verändern könne.

Biopics leben spätestens seit den 1960er Jahren, als vermehrt Filme über Künstler aus dem Showbusiness entstanden, von gebrochenen Helden, die sich den amerikanischen Traum erfüllen und aus der Bahn geworfen werden. Mit unverhohlenen Voyeurismus zelebrieren sie Abstürze und physisches Leiden. «Ray» labt sich geradezu an der Heroinsucht des Sängers, «Liberace» zeigt, wie sich der einst bestbezahlte Musiker der Welt, gespielt von Michael Douglas, in seinen letzten Jahren mit Schönheitsoperationen zugrunde richtete und an Aids starb. Auch

die Kokainsucht seines Toyboys Scott (Matt Damon) bekommt viel Raum. Die in den Gesichtsmasken erst auf den zweiten Blick erkennbaren Stars Michael Douglas und Matt Damon spielen brillant.

Biopics sind Schauspielerfilme, die grosse Schaulust wecken. Das Publikum prüft mit Expertenblick, ob der Darsteller dem Original ähnlich sieht. Viele Filme wie «Jobs» beglaubigen ihre Authentizitäts-Leistung, indem sie am Ende ein Originalbild des Titelhelden neben jenes des Schauspielers stellen. Den Stars – und nur solche dürfen aus Prestigegründen historische Grössen verkörpern – fordern die Rollen oft viel ab. Robert De Niro frass sich 30 Kilogramm Gewicht an, um den Box-Champion Jake LaMotta in seiner letzten Phase glaubwürdig zu verkörpern. Bruno Ganz eignete sich in aufwändiger Vorbereitung Gestik und Sprachduktus Hitlers für «Der Untergang» präzise an.

Parforleistungen werden oft mit Preisen belohnt. In den letzten zehn Jahren ging jeder zweite Darsteller-Oscar an einen Star aus einem Biopic. Anthony Hopkins (Picasso, Nixon, Hitchcock), Ben Kingsley (Gandhi,

## Die 5 besten Biopics

1. **Citizen Kane** (1941, Bild)
2. **Salvatore Giuliano** (1962)
3. **Raging Bull** (1980)
4. **Gainsbourg (vie héroïque)** (2010)
5. **The People vs. Larry Flint** (1996)



Lenin, Méliès) und Liam Neeson (Kinsey, Schindler) sind die Koryphäen des Genres. Die Pflicht zur Authentizität ist die Crux für die Macher. So konnte Orson Welles in seinem Jahrhundertwerk «Citizen Kane» den Protagonisten nicht nach dem Vorbild William Randolph Hearst benennen. Unter anderem deshalb anerkennen manche Forscher den Film nicht als Biopic. Der Zeitungsmagnat lebte 1941 noch und hätte den Film verhindern können. Und im Fall von «Grace of Monaco» mit Nicole Kidman als Grace Kelly distanzierte sich die Fürstenfamilie vom Film – er sei historisch ungenau. Eine weitere Schwierigkeit besteht darin, ein ganzes Leben von der Wiege bis ins Grab, das zwischen Buchdeckeln Platz findet, in bloss zwei Stunden zu erzählen. Viele Regisseure greifen auf Montagesequenzen mit eingebledeten Jahreszahlen und Presseschlagzeilen zurück, um Entwicklungen in der Länge eines Songs zusammenzufassen.

Am besten sind Biopics, wenn sie einen klaren Fokus haben. Der Franzose Joann Sfar hat bei «Gainsbourg (vie héroïque)» einen Erkenntnis von John Ford Rechnung getra-

gen: «When the legend becomes fact, print the legend.» – Wenn die Legende zur Wahrheit wird, druck die Legende. Statt sich den Fakten entlang zu hangeln, nahm er sich die künstlerische Freiheit, einen Mythos zu inszenieren. Trotzdem gelang es ihm, Aura und Temperament eines Künstlers zwischen Genie und Wahnsinn zu treffen.

Zurzeit sind Biopics wieder in Mode. Nachdem «Lincoln» ein Hit wurde und «The Iron Lady» fast das Zehnfache der Kosten eingespielt hat, sehen die Studios Biopics als «vorverkaufte Stoffe». Doch viele Filme erfüllen die Erwartungen nicht. «Jobs» wirkt uninspiriert, so als hätte nach dem Tod von Steve Jobs auf Teufel komm raus ein Film hermissen. Der Innovator von Apple hätte ein einfallreicherer Werk verdient. Highlights sind dafür «Liberace» und «Rush», weil sie sich auf einen bestimmten Lebensabschnitt konzentrieren und mit grandios spielenden Stars aufwarten.

«Jobs» läuft ab 19. 9. im Kino, «Rush», «Diana» und «Liberace» feiern am Zurich Film Festival (ab 26. 9.) Premiere.

## Abgründe (600) Angelika Overath

### Selbst wo es friedlich sein sollte, setzte er gerne ein Zeichen des Schreckens

Jede erzählte Biografie ist Fiktion. Doch seine Vita schreit nach Legenden. Man weiss so herzlich wenig über ihn. Er war keiner von den Künstlern, die selbstverständlich signierten. Seine Zeichnungen waren nicht für den Verkauf gedacht, er brauchte sie im Atelier als Arbeitsmittel. Bis heute laufen die Spuren eines anderen Lebenswegs mit seinem

zusammen. So entzieht er sich weiterhin. Sahen die einen ihn als verschuldeten Ehemann, dessen Gattin dem Wahnsinn verfiel, und als Vater eines Knaben, der bei ihm in die Lehre ging und mit 14 Jahren starb, so war er für andere ein melancholischer Solitär, der in seinen Bildern diskret und anspielungsreich anderen Künstlern huldigte. Er soll «ein besseres Auge» für Männer gehabt haben, «deren Gesichter und ganze Körperlichkeit / er mit unendlicher Hingabe ausführte, / während die Frauen meist alle verhüllt sind / und ihn somit der Angst entheben, / genauer sie ansehen zu müssen».

Zu den wenigen Fakten aus seinem Leben gehört, dass er

auch als «Wasserkünstler», Wasserbauingenieur arbeitete und etwa eine Brunnenwinde erneuern, einen alten Wasserturm sanieren, ein Mühle errichten musste.

Das Element Wasser prägte seinen Stil: vom Körper herabstürzende Plisse-Gewänder, noch dem ins Lockenhaar wehenden Wind gibt er einen verflüssigenden Effekt. Sein Hauptwerk, einen Wandelaltar, schuf er für die Kapelle einer monastischen Krankenstation. Dort wurden Menschen gepflegt, die am «Antoniusfeuer» litten, einer Vergiftung durch Mutterkorn. Sie trugen efrige, brennende Blasen am ganzen Körper, ihre Gliedmassen wurden schwarz und faulten nach und

nach ab. Auch litten die Kranken an Halluzinationen. Im breiten Kosmos des Flügelaltars malte er zwischen Geburt und Auferstehung, Engelskonzert und Nacht der Furien Bilder, die ihre Leiden aufnahmen. Die mit pointierter Härte kompromisslos dargestellten Qualen waren Angebote zum Mitleiden, zur Meditation und sollten als «quasi medicina» ihre Seelen beruhigen. So erkannten die im Leid Erhödigsten sich wieder im hohen Altargeschehen. Auch dort gab es die «Stunde der bleichen Eitergewässer», die schwelienübersäten Leiber, die Visionen von Angstfuriern mit Flügeln, Flossen und Haut «wie nach aussen gekehrtes Gekröse». Und Jesus hing

hässlich am Kreuz; aus den aufgequollenen Füssen floss Blut. Selbst wo es friedlich sein sollte, setzte er gerne ein Zeichen des Schreckens. Der Maria grüssende Engel stürmt ihr gewaltsam entgegen mit der Geste eines Vergewaltigers. Und das Christuskind in den Armen seiner Mutter ist kaum bedeckt von einer löchrigen ausgefranzten Windel, die schon das zerfetzte Hüfttuch des am Kreuz Gemarterten vorwegnimmt. Hat der unerschrockene Maler mit Luther sympathisiert? Mit den aufständischen Bauern? Jedenfalls quitierte er den Dienst beim Erzbischof und ernährte sich am Ende als Seifenmacher.

Zu Lebzeiten war er ein bekannter Maler; wirklich berühmt war er nicht. Seine Karriere begann im 19. Jahrhundert. Heute gilt er als einer der bedeutendsten Künstler seiner Zeit. W. G. Sebald hat ihm ein Gedicht gewidmet und bezieht sich in einem Roman auf ihn als Alter Ego: «Fest steht, dass das seelische Leid praktisch unendlich ist. Wenn man glaubt, die letzte Grenze erreicht zu haben, gibt es immer noch weitere Qualen. Man fällt von Abgrund zu Abgrund.» Wer war der gewaltige Chronist der Qual? Alphanumerische Lösung: 13-1-20-20-8-9-1-19-7-18-21-5-14-5-23-1-12-4