

## “Bilder im Kopf, Körper im Raum“

### FRANZ ERHARD WALTHER

22. März – 28. Juli 2024

#### Unabschließbar

Franz Erhard Walther im Gespräch mit dem Kurator und Professor für Zeitgenössische Kunstgeschichte Erik Verhagen, Fulda, 12. September 2013

**EV:** Du gehörst einer Generation von Künstlern mit einer bestimmten „Sensibilität“ an. Eine Generation, die immer versucht hat, eine Distanz zwischen Kunst und Leben zu bewahren. Es scheint jedoch, dass es deutliche Brücken und Verbindungen zwischen bestimmten Ereignissen in deinem Leben und deinem Werkkorpus gibt. Dies klingt in Aussagen seit den 70er-Jahren bereits an und bestätigt sich bei der Lektüre deines gezeichneten Tagebuchs *Sternenstaub* von 2009. Diese autobiografische Quelle scheinen mir umso interessanter, da sie Gegebenheiten und Erinnerungen einbeziehen, die bis zurück in deine frühe Kindheit reichen. Mit anderen Worten wäre es falsch, den Beginn deines Werkes Ende der 50er-Jahre anzusiedeln. Deine Arbeit ist das Ergebnis einer Konfrontation von Gegebenheiten aus der Vergangenheit und der Gegenwart, wobei versucht wird, diese besagte Vergangenheit zu verarbeiten und neu an sie heranzugehen. Kannst du auf die betreffenden Ereignisse eingehen, die einerseits mit der Barbarei der Nazis in Verbindung stehen als auch mit dem Ruinenfeld Deutschlands der Nachkriegszeit? Auf die traumatischen Bilder, die dich in deiner frühen Kindheit verfolgt haben, auf die Ablehnung jeglicher Form von „Vollständigkeit“, die schließlich eine maßgebliche Rolle bei der Entwicklung deines Werkbegriffs gespielt hat?

**FEW:** In meinen frühen Jahren, als ich als Künstler begonnen habe, war mir das alles nicht bewusst, aber nachdem ich später danach gefragt wurde: Wo kommen denn deine Haltungen her, bestimmte Arbeitsformen, insbesondere dieses Offene, Prozessuale, das Nicht-Festlegen eines Werkes oder Werkbegriffs, da habe ich das sozusagen für mich selbst untersucht, und meine Vermutung ist, dass das mit frühen Erlebnissen in der Kindheit zu tun hat. Eine Besonderheit, das sind die ersten traumatischen Erinnerungen, die Bombardements 1944, da war ich fünf Jahre alt, das ist eine sehr merkwürdige Mischung gewesen aus konkreter Angst, dass unser Haus, unser Keller, in dem wir uns verkrochen hatten, von Bomben getroffen wird. Aber auch eine Angst, die die Umgebung der Erwachsenen begründet hat, nämlich deren Hilflosigkeit zu sehen. Als Kind lehnt du dich immer an die Sicherheit, die Festigkeit der Erwachsenen, die scheinbare Festigkeit und Sicherheit im Leben der Erwachsenen an, und die sah ich eben zerstört, zerschmolzen, kaputtgehen. Das waren zwei Ebenen von Angst. Ich glaube, das hat von Anfang an auch meine künstlerischen Versuche beeinflusst, also ein Zusammenbringen von real Gesehenem und Vorgestelltem, das ist ineinandergeflossen, das Vorgestellte war für mich letztlich genauso real wie das real Gesehene. Vor diesem Ereignis, das habe ich auch im *Sternenstaub* geschrieben, war stets die Angst, die ich um mich herum sehe, vor der Übermacht der Geheimpolizei, der Gestapo, das war generell da, das habe ich gespürt, wenn meine Eltern zu Hause am Tisch saßen und heikle Themen angesprochen haben. Später ist mir klar geworden, für sie bestand die Gefahr, dass ich auf der Straße

Kunst- und Ausstellungshalle  
der Bundesrepublik Deutschland GmbH


Helmut-Kohl-Allee 4  
53113 Bonn  
T +49 228 9171-0  
F +49 228 234154  
[www.bundeskunsthalle.de](http://www.bundeskunsthalle.de)

Geschäftsführung  
Dr. Eva-Christina Kraus  
Oliver Hölken

Vorsitzender des Kuratoriums  
Ingo Mix

HRB Nr. 5096  
Amtsgericht Bonn  
Umsatzsteuer ID Nr. DE811386971  
Leitweg-ID 992-80160-58

Konto 3 177 177 00  
Deutsche Bank Bonn  
BLZ 380 700 59  
IBAN DE03 3807 0059 0317 7177 00  
BIC DEUT DE DK 380  
Deutsche Bank Bonn  
BLZ 380 700 59  
IBAN DE03 3807 0059 0317 7177 00  
BIC DEUT DE DK 380




davon berichte, und das würde sofort danach Repressionen der Gestapo ergeben. Das ist jetzt etwas umrisshaft formuliert, aber es war doch so, dass feste Werte, die man als Kind wahrscheinlich hat und sucht, zerbrochen waren. Ich glaube, dass das eine große Rolle gespielt hat in meiner Entscheidung, meiner Haltung, Werke nicht als etwas Festes, Dauerhaftes zu sehen – weder in der Geschichte, noch in der Gegenwart, noch in dem, was ich getan habe. Ich bin mir durchaus bewusst, dass es künstlerische Haltungen geben kann, die genau das Gegenteil enthalten, nämlich nach so einem Moment der Zerstörung, der Vernichtung, wieder etwas Dauerhaftes zu schaffen, das dem entgegenzustellen. Der Bildhauer etwa, der mit Volumen arbeitet, wird sicher so denken müssen. Bei mir war das nicht so. Und ich denke auch, dass dadurch eine besondere Sensibilität in der Gesamtwahrnehmung entstanden ist, das war bei mir sehr früh ausgeprägt, eigentlich würde ich sagen: zu früh. Das kann ich mir nur erklären durch diese frühen Ereignisse, verbunden mit dramatischen Situationen in der Kriegszeit.

**EV:** Kannst du von deinen ersten ästhetischen Erfahrungen sprechen? Deinen ersten künstlerischen Beweggründen? Wie offen war eine Stadt wie Fulda für Gegenwartskunst? Hat deine Familie zu deiner künstlerischen Ausbildung beigetragen?

**FEW:** Die ersten Sensationen waren eine mit Teerfarbe bemalte Wand an einem Bahnwärterhäuschen, das waren keine Kritzeleien, sondern durchaus abbildhafte *en face* Figuren, Gesichter, Köpfe, da bin ich immer wieder hingelaufen und habe mir das angeguckt, das hat mich fasziniert. In dem Dorf gab es sonst visuell nichts. Meine Großeltern hatten zu Hause drei Alben, mit eingeklebten sogenannte „Zigarettenbildchen“. Das war sozusagen meine kleine Bildergalerie. Als ich 10 Jahre alt war, sind wir dann nach Fulda gezogen. In der Stadt sah man eine Mischung aus Kriegszerstörungen und dem historischen Baubestand, also etwa das Barock. Das kann natürlich auch eine Last sein, und das war es dann auch, wenn du in einer Stadt lebst, die überhaupt keine Gegenwartskunst kennt, in der die Moderne nicht vorhanden ist in der Öffentlichkeit oder in Ausstellungen. Da war der Kontrast unseres Wohnzimmers zu Hause, ich habe immer gesagt: Das sind die Kandinsky Tapeten an der Wand, typische 50er Jahre, das war also abstrakt modern, optisch faszinierend, und vor dem Hintergrund habe ich dann Jahre später den Respekt vor der sogenannten abstrakten Malerei verloren. Das kam mir alles musterhaft vor, alles schon im Alltag vorhanden, verbraucht. Ich habe dann sehr früh begonnen, zu den jährlich stattfindenden Weihnachtsausstellungen der Fuldaer Künstler zu gehen. Von Kunstgeschichte wusste ich so gut wie nichts, aber dort kamen durchaus Sachen vor, die mich faszinierten, doch es waren seltsamerweise weniger die Thematik oder der Inhalt, sondern wie es gemacht war, ich erinnere mich beispielsweise an in Wasser zerlaufene Aquarellfarben. Warum ich gerade auf das reagiere und nicht auf Inhalte und Themen, ist mir nicht richtig erklärlich, vielleicht hat es auch mit dem Zerfließen, diesem Offenen zu tun, dem gegen Form sein, gegen Festigkeit, das wäre möglich.

**EV:** Du studierst Ende der 50er-Jahre in Offenbach und Frankfurt. Kannst du diese ersten Ausbildungsjahre beschreiben und was du dort produziert hast?


**FEW:** Das hat eine Vorgeschichte, davon würde ich gerne sprechen, weil ich ohne diese meinen Eintritt in die Kunsthochschulen nicht erklären kann. Wir waren jetzt im Jahr 1958 aber es gibt 1955/56 schon Überlegungen über das rein Abbildhafte, das mimetisch Narrative herauszugehen. Es gibt frühere Zeichnungen, die sich auf Landschaft beziehen, die ich ausradiert und in denen ich Spuren stehen gelassen habe, mit der Vorstellung,



dass der Betrachter anhand dieser Spuren das Bild entwickelt, also letztlich handelt. Den Begriff Handlung habe ich natürlich nicht im Kopf gehabt, aber der Betrachter sollte an dem Bild irgendwie teilnehmen. Dann habe ich Serien von *Umrisszeichnungen* gemacht, die sich auf Gegenstände beziehen, die Gegenstände aber nur andeuten und nicht abbilden, auch wieder mit der Vorstellung, dass der Betrachter diese Formen, diese Umrissformen in der Vorstellung zu Gegenständen weiterentwickelt. Von heute aus gesehen gibt es, glaube ich, einen ganz einfachen Anlass, so etwas überhaupt zu denken, denn als Erfindung ist das in dem Alter nicht möglich. Ich habe in der Bäckerei meiner Eltern Teig ausgerollt. Für Gebäck gab es diese Ausstechformen. Es wurde alles noch handwerklich gemacht und das hat mich fasziniert, wenn in dem flach ausgerollten Teig diese Formen, Gegenstandsformen ausgestochen wurden. Die Wahrnehmung war mehr oder minder unbewusst, oder halbunbewusst. Ich habe parallel dazu auch realistisch gezeichnet, allerdings realistisch mit einem Formbewusstsein, also nicht naiv abgezeichnet. In dieser Zeit, als ich das machte, erfuhr ich zufällig, dass es in Offenbach am Main eine Kunstschule gibt, und habe darüber gestaunt, weil ich vorher nicht wusste, dass Kunsthochschulen existieren, an denen man studieren kann. Ich habe die Adresse herausbekommen und mich beworben. Dort habe ich in der Schriftklasse die Schriftkonstruktionen entdeckt, es sind dann die *Wortzeichnungen* und *Wortbilder* entstanden und dann diese Messerausschnitte bei früheren Karikaturen. Ich habe Teile herausgeschnitten, die ich nicht mehr interessant fand, auch wieder mit der Vorstellung, dass der Betrachter die Leerstellen in der Vorstellung ergänzt. Die *Wortbilder*, die sollte der Betrachter anhand des Begriffs, der Schrifttype, der Farbe zu eigenen Bildern entwickeln. Das waren meine Überlegungen, und ich wollte gleichzeitig auch die Malerei retten, auch das noch! Dann habe ich sogenannte *Symbolbilder* gemalt, die sich zum Gegenstand illustrativ verhalten haben wie auch zum Bildthema.

**EV:** Kannst du von der Diskrepanz zwischen dem, was sich bereits in deiner Arbeit abzeichnete, und den Erwartungen deiner Lehrer berichten?

**FEW:** Als ich diese *Wortbilder* machte, habe ich natürlich versucht, mit meinem Lehrer darüber zu diskutieren, und der sagte dann, ein einzelnes Wort auf der Fläche, das kann doch jeder Schildermaler, hier geht es um Gestaltung. Genau das wollte ich nicht, das war mir sehr wohl bewusst. Ich bin mit meinen Problemen, Konflikten, Fragestellungen zu dem damaligen Direktor gegangen, Henry Gowa. Und da sagt er: „Walther, die Werkkunstschule ist nicht das Richtige für sie. Sie müssen zu einer Kunsthochschule gehen“, und hat mir dazu die *Städelschule* in Frankfurt empfohlen. Dort habe ich mich mit den Messerausschnitten, den *Wortbildern*, den *Schraffurzeichnungen* beworben. Die *Schraffurzeichnungen* hatte ich beim Umpausen der konstruierten Worte auf die Farbflächen entdeckt. Pauspapier hatten wir nicht, um die Buchstaben umzupausen, schraffierte ich auf die Rückseiten, und irgendwann habe ich die Rückseite als gültige Arbeiten entdeckt, als puren Zeichenrhythmus, der von den Betrachtern auch in der Vorstellung zu Bildern entwickelt werden sollte. Solche Arbeiten, inklusive *Wortbildern*, habe ich an der *Städelschule* eingereicht und wurde prompt abgelehnt. Die sagten, das ist Gebrauchsgrafik. Ich habe mich kündigt gemacht, was denn gefragt ist, und es wurde mir gesagt: zum Beispiel Aktzeichnen, Kopfzeichnen, Stillleben. Ich habe, was es dazu in meinen Mappen gab, zusammengesucht und mich beim nächsten Termin ein halbes Jahr später beworben und wurde angenommen. Dann musste ich mich dort zu Beginn den Anforderungen dieser *Städelschule* beugen, doch habe ich bald mit meinen experimentellen Arbeiten wieder angefangen, den Überklebungen und leeren Flächen. Prompt kam ich in größte Schwierigkeiten, in der Klasse kam ich nicht zurecht, wollte in eine vermeintlich freiere



Klasse wechseln und wurde dann aufgrund meiner Arbeiten zwangsexmatrikuliert. Ich habe versucht, mit diesen experimentellen Arbeiten, da gehören auch die Materialflächen dazu, ohne Bindung an die Hochschule zu arbeiten, doch das ging nicht, ich brauchte eine Umgebung, in der ich diskutieren konnte. Ich habe mir die Prospekte der deutschen Kunstakademien zukommen lassen und mich für Düsseldorf entschieden, weil ich in dem Prospekt der Akademie den Namen Karl Otto Götz gelesen hatte, ein für Deutschland wichtiger informeller Maler. Ich bewarb mich, bin dann angenommen worden und konnte dort mein experimentelles Arbeiten weiterführen.

**EV:** Die *documenta* des Jahres 1959 hatte einen signifikanten Einfluss auf dich. Du sagtest mir einmal sogar, dass sie deiner Meinung nach wichtiger war als die von 1972, an der du teilgenommen hast. Warum?


**FEW:** Die 1972er *documenta* war schon für die Zeit wunderbar, aber vor dem Hintergrund, was mit der Ausstellung „When Attitudes Become Form“ von Szeemann versprochen war – das hatte er für mein Gefühl mit der 72er *documenta* nicht eingelöst. Das hätte besser sein müssen. Die 1959er *documenta* war wichtig, weil da zum ersten Mal in großem Maßstab gezeigt wurde, was damals sozusagen in der Welt der Kunst Avantgarde war. Natürlich konnten junge Leute wie Yves Klein oder Manzoni nicht dabei sein, die waren schlicht zu jung und auch kaum bekannt, aber es war alles da, das *Informel*, der *Abstrakte Expressionismus* und sogar Lucio Fontana. Dort waren Werkkomplexe zu sehen von Wols, Jackson Pollock, Arbeiten von de Kooning, Clyfford Still, Barnett Newman. Es war auch der Zustand der Kunstsituation in Frankreich, Deutschland, Italien, England zu besichtigen.

**EV:** Im Laufe deines Studiums haben dich vier Künstler direkt oder indirekt geprägt. In chronologischer Reihenfolge und aus verschiedenen Gründen: Rembrandt, Cézanne, Yves Klein und Manzoni. Kannst du auf diese vier Namen reagieren?

**FEW:** Bei Rembrandt war es primär die hohe Zeichenkunst, das hat mich fasziniert, auch das Unmittelbare in dessen Zeichnungen.

**EV:** Ich denke mehr an die Anekdote im Städelmuseum in Frankfurt. An deine Begegnung mit der „Blendung Simsons“ in 1960.

**FEW:** Ja, aber das hat auch damit zu tun, dass ich mich überhaupt erst einmal für Rembrandt interessiert hatte. Zu der Zeit war kaum Besuch da, die Wärter waren mehr oder weniger mit den Bildern alleine, ich bin zufällig in einen Seitenraum gekommen, in dem dieses Bild hängt, heute hängt es prominent. Ein großes Format. Wichtig ist, dass die Figuren in dem Bild nahezu lebensgroß sind. Davor steht eine ältere Dame, Hütchen auf dem Kopf, still, Hände gekreuzt, wie in Meditation. Es war im Grunde wie ein Stillleben, fast metaphysisch, man konnte an de Chirico denken. Ich habe Rembrandt immer wieder besucht, weil ich auch die Malerei gut fand, die ich als prozessual gesehen habe. Das war aber plötzlich gar nicht mehr wichtig, sondern ich habe den Bezug zwischen der vor dem Bild stehenden Person und den lebensgroßen Figuren in dem Bild gesehen, für mich wurde der Bezug zwischen der Person und dem Bild wichtig. Das wurde für mich zum Gegenstand. Ich bin wieder zurück in die *Städelschule* gegangen, die ja neben dem Museum lag. Mit diesem Bild im Kopf war plötzlich irgendwie die Vorstellung da,




zwischen Betrachter und dem Gegenstand, in dem Fall dem Bild, eine plastische Formulierung aufzubauen. Was mich fasziniert hat, war die physische Situation zwischen der Person und einem Gegenstand, und spielerisch habe ich dann anstelle des Bildes lebende Personen imaginiert. Doch streng unterschieden zu Theatersituationen mit den Zuschauern und dem, was auf der Bühne geschieht. Daran habe ich nicht gedacht, sondern es war eher etwas Bildhaft-Skulpturales. Ich glaube, dass diese Zufallsbegegnung *in the long run* eine bedeutende Wirkung auf meine Entwicklung hatte.

Cézanne aus einem anderen Grund, aber der betraf natürlich auch mich, nämlich primär seine späten, scheinbar unfertigen fragmentarischen Bilder, die aber so gut sind, dass ich sagen muss: Cézanne wusste sehr genau, bei den meisten jedenfalls, das ist kein Fragment, er kann sie nicht vervollständigen, weil er nicht weiß, welche Farbe er setzen soll. Nicht aus Unvermögen, sondern weil das Bild in seinem fragmentarischen Zustand schon Gültigkeit hat. Und ich habe spielerisch hinzugesetzt, als Betrachter kann ich ja das Bild in der Vorstellung weiterentwickeln, vereinfacht gesagt zu Ende malen, wenn man so etwas überhaupt denken will. Das war die große Faszination über die malerische Qualität hinaus, und auch, was mich dann sehr beeindruckt und beeinflusst hat, was bei Cézanne auftaucht, das Moment der Bildautonomie, dass das Bild, die Malerei selbst Gegenstand wird, es ist nicht ein Ding, das etwas abbildet, sondern der Malprozess wird Gegenstand. Darin habe ich den Anfang der Moderne gesehen, deren Hauptargument war ja das autonome Bild.

Für mich hat, bevor ich auf Manzoni gestoßen bin, Fontana eine Rolle gespielt. Von ihm hatte ich drei Bilder auf der *documenta* gesehen, eher kleinere Formate, eigentlich abseits gehängt. Das war das eigentliche Erlebnis auf der *documenta* 1959, weil das meine Bildbegriffe, die ich mitgebracht hatte, völlig außer Kraft gesetzt hat. Probleme hatte ich auch mit Barnett Newman. Eine gelb-ockerfarbene Fläche mit einer einzigen senkrechten Linie, nicht so sehr der Reduktion oder der Monochromie wegen, das hatte ich ja mit meinen *Wortbildern* praktiziert, ich war in gewisser Weise im Kompositionsdenken gefangen. Bei Fontana die Radikalität, hier war der klassische Bildraum zerstört. Bei Barnett Newman schien der gewahrt, er war noch homogen, doch bei Fontana war der zerstört, und das hat mir zu schaffen gemacht, und auch diese Problematik habe ich mit in das Studium an der *Städelschule* genommen. Dort traf ich auf einen Lehrer, der mir erzählen will, „also fangen Sie mal beim Gegenstand an und kommen Sie dann vielleicht irgendwann zur Abstraktion, aber bedenken Sie, abstrakte Kunst ist nicht lehrbar!“. Bei Manzoni habe ich vieles kritisiert, vieles empfand ich als Kitsch, etwa die Samtgeschichten, wo dann diese Glaswatte herauskommt. Was ich am höchsten bewertet habe, und bis heute so sehe, sind seine Linien, die ich 1963 gesehen habe. Sie sind konkret da, müssen aber in der Vorstellung entwickelt werden. Es ist nicht mehr angewiesen auf das Visuelle. Das betraf mich natürlich in besonderer Weise. Zu der Zeit habe ich ja schon Arbeiten gemacht, Handlungen, bei denen das Werk eigentlich primär in der Vorstellung existiert. Ich fand also eine Bestätigung meiner Unternehmungen.

**EV:** Das erste Drittel der 1960er-Jahre war für dich entscheidend. Was waren die verschiedenen Etappen die von den *Materialprozessen* zu den *Handlungsprozessen* geführt haben? Könntest du bitte auch noch weiter zurückgehen und von den *Rahmenzeichnungen* sprechen? Was mich immer verblüfft hat, ist, dass ihr *modus operandi* dem entgegen gesetzt ist, was uns von einigen Kunsttheoretikern gelehrt wurde, beginnend mit dem französischen Philosophen Louis Marin, der im Rahmen seit jeher eine Affirmation der Macht des Bildes gesehen hat. Du konzipierst die *Rahmenzeichnungen* vielmehr als ein Mittel, die Macht des Bildes zu überwinden, es zu dematerialisieren und die Rolle des Betrachters und seine Projektionsfähigkeit zu stärken.




**FEW:** Das kann ich ja nur denken und sagen, wenn ich den Rahmen thematisiere. Dass der Rahmen, also die Einrahmung einer Arbeit, nicht mehr funktioniert, war mir sehr wohl klar, auch dass der klassische Sockel, auf den ich eine Skulptur stelle, nicht mehr trägt. Deshalb liegen die Dinge auf den Boden oder auf dem Tisch. Wie man den Rahmen thematisieren kann, war mir auch noch nicht klar. Wahrscheinlich hatte ich die *Umrisszeichnungen* von früher in Erinnerung. Mir war auch bewusst, dass es etwa bei Yves Klein keinen Rahmen mehr geben kann. Es hat für mich eine große Rolle gespielt, dass er die Farbe um die Kanten herum geführt hat. Das habe ich vorher bei keinem anderen Künstler gesehen. Wenn das Bild keinen Rahmen hat, kann es potenziell auch etwas Plastisches sein. Der Bildbegriff war damit eigentlich aufgeweicht, auch mit Yves Kleins Vorstellung, dass das mit Immaterialität verbunden wird, also über das Bild hinaus geht. Dann habe ich mit den Kastenformen oder Kissenformen angefangen, solchen Dingen Volumen zu geben. Das hat mit der Überlegung zu tun, den klassischen Bildbegriff zu überwinden und dann tatsächlich in den realen Raum zu gehen. Aber nicht Skulpteur zu werden im klassischen Sinne. Ich musste Formen abseits der klassischen Skulpturvorstellung finden. Sonst wäre es nur ein Übergang von einem Genre ins andere gewesen. Das habe ich dann weitergeführt mit den Klebungen, und irgendwann kam ich auf die Idee, dort Luft als Material hineinzubringen. Das hatte jetzt Volumen, aber diese Papiere waren immer noch zu flach, um sie im Raum zu platzieren, und sie hatten immer noch etwas Bildhaftes. Wenn ich sie auf die Wand setze, kann das in einer Blockform sein, in einer Reihe, in zwei Reihen. Doch wenn ich sie als Stapel auf den Boden zum Umblättern lege, tauchte die Idee der Handlung deutlich auf, das Umblättern wurde zum Teil der Arbeit, und der Gedanke war naheliegend, dem Ganzen mehr Volumen zu geben. So sind dann meine Kissenformen und dabei auch das Moment der Handlung entstanden. Ich habe dann Stücke entwickelt, die auf die Hände und den Körper bezogen sind. Dadurch wurde der Körper zu einem Teil des Werkes oder konnte auch als Sockel für die Werkstücke gesehen werden. Die wurden in eine Unklarheit gebracht, wenn sie zum Beispiel auf einem Tisch oder dem Boden liegen. In dem Moment, in dem ich die Stücke in die Hand nehme oder an den Körper ansetze, transformiere ich den Werkbegriff, er wird völlig offen. Was ist denn nun eigentlich Werk? Ich habe intensiv daran gearbeitet und dabei zufällig die Nähung entdeckt.

**EV:** Die Konsolidierung des Handlungsprozesses fällt mit der Entdeckung des Nähens und dem Ende deines Studiums in Düsseldorf zusammen. Du warst in der gleichen Klasse wie Polke und Richter. Du hast dich aber ihrem Abenteuer des *Kapitalistischen Realismus* nicht angeschlossen. Der Weg, den du eingeschlagen hast, war vielmehr ein einsamer, fern von jeglicher Gruppendynamik. Man könnte sogar sagen, dass dieser Weg in einer feindlichen Umgebung gegangen wurde. Was ist mit den Jahren in Düsseldorf, den Widerständen, die dir begegnet sind von Seiten der Studenten und der Professoren?

**FEW:** Ich war auf meine Werkkonzeption konzentriert, und es gab dabei Fragen. Bei den Klebungen etwa hat mich der Begriff „kleben“ mit der Konnotation Collage gestört. Das Einfachste wäre gewesen, Stücke aus Metall oder Holz anfertigen zu lassen. Das wäre aber zu banal gewesen. Ich wollte Handschrift haben, auch etwas Stofflich-Taktilen, was in der Anmutung vom Material her mit Kunst in Beziehung gebracht werden kann. Ein neutral bearbeiteter Gegenstand konnte das nicht. Ich war damals sehr eng mit Johanna<sup>1</sup> befreundet, deren Eltern in Fulda eine sogenannte Wiener Hofschneiderei betrieben

---

<sup>1</sup> Johanna E. Walther, geborene Frieß, ist die erste Frau des Künstlers und seit 1963 für die Näharbeiten verantwortlich.




hatten. Im März 1963 haben wir uns in der Schneiderwerkstatt getroffen, und auf einem Schneidertisch lag ein kleines, sogenanntes Glanzkissen. Die wurden zum Ausbügeln in die Schulterteile der Anzüge hineingeschoben. Dieses Kissen sah meinen geklebten Arbeiten sehr ähnlich, war jedoch rundum genäht. Heureka! Das hat mich getroffen. Ich wusste sofort, das ist es. Ich weiß nicht, ob ich in der Werkstatt selbst schon angefangen habe. Jedenfalls habe ich mich in meinen Arbeitsraum hingesezt und Reihen von Zeichnungen zu Arbeiten gemacht, die man nähen könnte, und Johanna hat die unmittelbar in Nähungen umgesetzt. Das war, als ich dann mit diesen Stücken nach den Semesterferien nach Düsseldorf zurückging, das große Hallo, von Beuys, Richter, Polke, – von Beuys der Spruch „Jetzt sattelt der Walther auf Schneider um“ –, und alle haben sich schlapp gelacht. Ich war dann der Schneider. Mit einem Schlag erstarb dieses Spotten und Darüber-Lachen als Arbeiten von Claes Oldenburg publiziert wurden. Würde ich die Sachen nur wenige Monate später gemacht haben, hätte es immer geheißen: Der macht das ja nur nach. Durch ihr Lachen waren sie blockiert und haben gesehen, dass das unabhängig von Oldenburg entstanden ist. Es war für den Rest meiner Jahre in Düsseldorf für sie uneinholbar. Irgendwann ließen dann Polke und Palermo nähen, und auch Beuys versuchte sich damit.

**EV:** In New York hast du deinen 1. Werksatz beendet. Dieses Ensemble aus 58 Werkstücken, das man als dein *Opus Magnum* ansehen kann, verdichtet eine ganze Reihe von Variationen, die einerseits sehr „lesbar“, aber gleichzeitig auch schwierig zu umschreiben beziehungsweise zu definieren sind. Denkst du, du kannst die Thematik des Werksatzes zusammenfassen, eine kurze Gebrauchsanweisung geben?

**FEW:** Nein, der ist ja nicht homogen. Es mag heute vielleicht so erscheinen. Wenn man die ersten vier, fünf, sechs Werkstücke sieht, haben sie noch einen starken Objektcharakter, der irgendwann verschwindet. Da ist eine Balance von körperlicher Handlung, vorgestellter Handlung, Handlungskonzepten, und da ist der Eigenwert des *Werkstücks*. Mir ist ab 1965/66 klar geworden, dass der klassische Objektcharakter unwichtig ist. Das hat dann Folgen gehabt für die Entwicklung der weiteren Arbeiten. Es ging um Zeitvorstellungen, Raumvorstellungen, Körpervorstellungen, Körper im Raum, Körper wegnehmen, Körper präsent machen. Das sind interessante Vorstellungen. Aber wie verhält sich das zur Kunst, zur Geschichte der Kunst, zu den Begriffen, die in der Kunst existieren? Die Begriffe, die aus der Kunst kamen, habe ich zunächst völlig weggelassen. Das empfand ich als hindernd und habe dann Stück für Stück entdeckt, dass die sehr wohl, wenn ich sie anders betrachte, von meinem Werkbegriff her Bedeutungen annehmen können, die sie vorher nicht hatten. So wurde zum Beispiel der Bildbegriff in anderer Weise für mich wichtig, er war in der Skulptur inbegriffen, mit dem, was klassische Skulptur war, hatte das nichts mehr zu tun. Das hat mir die Freiheit gegeben, ihn in anderer Weise zu verwenden. Faszinierend war immer die Vorstellung, dass das Werk in einer Handlung existiert, dass es eine Vorstellungsfigur bleibt. Das Problem war, dass sie eben immateriell war, dass ich ihr keine dauerhafte Gestalt geben konnte. Vor dem Hintergrund sind für mich die Diagramme und dann *Werkzeichnungen* [vgl. unten] so wichtig geworden. Ich musste also parallel eine Sprache entwickeln, Begriffe entwickeln, Formen oder Zeichnungen entwickeln, die adäquat sind, parallel laufen.

**EV:** Seit Mitte der 60er-Jahre und dann noch systematischer Ende der 60er-Jahre, hast du begonnen, die Werkstücke für die Möglichkeit einer Benutzung durch das Publikum freizugeben. Die Passage von der „Theorie“ zur „Praxis“ verlief nicht ohne Schwierigkeiten, wie es das Tagebuch bezeugt, das du anlässlich der von Jennifer Licht organisierten




Ausstellung *Spaces* im MoMA, New York Ende 1969/Anfang 1970, verfasst hast. Tatsächlich scheint es, dass die Reaktionen und die Partizipation des Publikums nicht auf der Höhe deiner Erwartungen waren. Wie konnte es anders sein? Indem du die Mitverantwortung am Entstehen des Werkes jemandem abgibst, verringert sich gleichzeitig deine „Autorität“. Alles ist jedoch nicht möglich, und du zögerst nicht, diese Autorität wieder einzuführen, wenn bestimmte Grenzen überschritten werden. Man bringt deine Arbeit oft mit dem Konzept des „offenen Werks“ von Umberto Eco in Verbindung, das mehr oder weniger zur gleichen Zeit theoretisiert wird (1962), als du deinen *Werksatz* beginnst. Man vergisst jedoch oft, dass Eco der erste ist, der seine eigenen Thesen in Frage stellt beziehungsweise nuanciert in einem Buch mit dem sinnbildlichen Titel: *Die Grenzen der Interpretation* (1990). Wie kann man das richtige Gleichgewicht finden zwischen dieser Möglichkeit der Öffnung und einer notwendigen, ja unerlässlichen Begrenzung?

**FEW:** Zu Beginn der Arbeit, also schon mit den *Handstücken* und dann auch *Körperstücken*, die man an den Körper ansetzt und nicht in der Hand hält, hatte ich eigentlich nicht die Rolle des Publikums im Auge. Ich habe alleine darüber nachgedacht, was ein Werk sein kann. Dabei sind diese Fragen aufgetaucht, welche Bedeutung die Handlung hat, wie sie beanspruchen kann, ein Werk zu sein, und so weiter. Ich habe ja gar nicht damit gerechnet, die Werke ausstellen zu können. Es war eine ganz persönliche Unternehmung mit der Hoffnung, dass man sie irgendwann einmal zeigen könnte. Damit habe ich aber nicht zwingend gerechnet. Das waren meine Unternehmungen, und am Anfang haben nur sehr wenige Künstlerfreunde daran teilgenommen. Dazu gehörten Jörg Immendorff, Reiner Ruthenbeck, Verena Pfisterer, Johanna, Helga und Gisbert Seng. Sonst kann ich mich kaum an jemanden erinnern, der daran Interesse gezeigt hätte. Dann hat sich eher zufällig die Möglichkeit ergeben, doch die Dinge auszustellen und vorzuführen. Das war 1966 in der Galerie Aachen, Aachen. Das habe ich dann auch gemacht, assistiert hat mir der Immendorff dabei, und das hat gut funktioniert. Wir hatten einen Tag Werkvorführung, Werkdemonstration, und für die restlichen Wochen hatte ich Anweisung hinterlassen, wie mit Einzelstücken agiert werden kann. Also diese Situation in der Galerie in Aachen, dort habe ich zum ersten Mal erprobt, wie das überhaupt sein könnte. Das hat funktioniert, wie ich mir das vorgestellt hatte, sowohl die Werkvorführung, die Zuschauersituation, als auch dann im Nachhinein die Ausstellungssituation und das Agieren mit einzelnen Stücken nach Anweisung. Und die damals erprobte Form, die ist eigentlich bis heute gültig geblieben.

**EV:** Ja, aber trotzdem, wie du es im Tagebuch vom MoMA beschreibst, hat es ja nicht immer so geklappt, oder sogar selten eigentlich.

**FEW:** Damals sehr selten. Das Problem war, und das habe ich in Deutschland stärker erlebt als dann in den USA in der MoMA-Ausstellung, dass man immer fragte, ja, was bedeutet das denn? Das schien alles offen zu sein, eine Theorie, eine Behauptung. Die historische Erfahrung hat gefehlt. Die war schlicht nicht da. Im MoMa tauchten Begriffe auf wie „a kind of happening“. Jetzt musste ich erklären, warum das nichts mit Happening zu tun hat. Happening ist letztlich so etwas wie eine Vorführung, erweitertes Theater. Meine Arbeit hat mit Theater nichts zu tun, das sind Skulptursituationen. Dann sind sehr viele Leute mit persönlichen Problemen da reingekommen, es schien wie eine offene Tüte zu sein, in die man alles hinein tun kann. Das war eine große Projektionsfläche für persönliche, private Dinge, wo ich dann einfach nur sagen kann: Das hat hier nichts zu suchen. Wenn ich das im Kunstkontext haben will, müssen bestimmte Dinge






gegeben sein, andere sind ausgeschlossen. Dann beschreibe ich also, warum die ausgeschlossen sind, und es wird davon gesprochen, dass ich die persönlichen Freiheiten beschneide. Dann sage ich, die bekommen Sie ständig beschnitten, gehen Sie jetzt in die Ausstellung und gucken sich einen Mondrian an, wenn Sie da mit den falschen Vorstellungen kommen, erhalten sie auch keine Antwort. Sie müssen sich auf das einlassen, was in dem Kontext, in der Konzeption steckt. Aber es waren auch immer wieder Menschen da, die bei meinen Argumentationen auf das Künstlerische hin mitgegangen sind. Überwogen haben Fragen, Fragen, Fragen. Ich habe ein großes Publikum, eine Person stellt eine interessante Frage, die kann man aber nicht mit ein, zwei Sätzen beantworten. Jetzt produziert das wieder andere Fragen, die mit der Arbeit, welche gerade besprochen wurde, überhaupt nichts zu tun hatte. Das war für mich eine harte Schule.

**EV:** Dies wirft auch die Frage nach dem Scheitern des Werkes auf. Deine Werke können scheitern. Nimmst du da nicht ein erhebliches Risiko auf dich? Hattest du nicht, um beim *Werksatz* zu bleiben, mehr Misserfolge als Erfolge, zumindest am Anfang?

**FEW:** Am Anfang war das ein kompletter Misserfolg. Erfolg bei nur einigen wenigen Personen. Dennoch muss ich sagen, ich bin ja immer wieder gebeten worden, Sachen zu zeigen. Die Faszination war da, wenn auch mit falschen Fragen und Antworten gespickt. Da gab es einen, und das war ein gewisser Trost, monumentalen Satz von Walter de Maria, der sagte: „Denk an die Zukunft, in zehn Jahren bist du einer der fünf wichtigsten Künstler auf dem Erdball.“

**EV:** Hat diese Frage des Scheiterns, die auch mit der schwierigen Vermittlung der Werke zusammenhängt, zur Verbreitung der *Werkzeichnungen* beigetragen? Für lange Zeit wurden diese Zeichnungen, die du auch als *Diagramme* bezeichnen wirst, nicht gezeigt. Sie hatten eine private, fast intime Verwendung. Sie waren Indizien deiner eigenen Erfahrung im Umgang mit den Werkstücken. Was mich auch verblüfft ist, dass deine eigene Erfahrung der Werkstücke sich entwickelt zu haben scheint, sich verändert hat, so als ob du deren Potenzial, zumindest zunächst, noch nicht ganz ermessen konntest. Du hast lange behauptet, sie hätten keine Autonomie. Du scheinst von dieser Behauptung abgekommen zu sein.

**FEW:** Das war am Anfang ambivalent, und die Sicht darauf hat sich verändert. Zunächst habe ich nicht daran gedacht, sie zu veröffentlichen oder auszustellen. Ich wollte aber diese Erfahrungen, Ideen, Projektionen, die in den Handlungen da waren, aufbewahren und sie dann auch weitergeben, im Sinne von „Wer Fragen dazu und Interesse daran hat, sollte darüber etwas erfahren.“ Am Anfang habe ich darüber gesprochen und gesehen, dass dieses Darüber-Sprechen Grenzen hat, dass es auch ermüdend ist. Es ist ein Moment in der Zeit und verschwindet wieder. Die Fotos konnten Werksituationen aufbewahren, zumindest wie sie in bestimmten Stadien aussehen, aber die Handlung, die ich damals wie eine Metapher „innere Modellierung“ genannt habe, die kann ich weder mit Foto noch mit Film zeigen. Ich möchte sie aber bewahren. Das hat für mich bewirkt, dass ich angefangen habe, das aufzuzeichnen, wobei ich zwischen *Diagrammen* und *Werkzeichnungen* am Anfang unterschieden habe. Ich habe übrigens die Begriffe Werk und Zeichnung deshalb vermieden, weil da viel zu viel Tradition mitschwamm. Diagramm schien neutral zu sein. Ich habe dann aber sehr bald gesehen, dass *Diagramm* einen zu engen Rahmen



bildet. Mit einem Diagramm kann ich nur einen aufrisshaften Umriss einer Werk-situation oder einer Werkkonzeption schaffen, aber die ganzen Erlebnisse, Erfahrungen, Projektionen, die in den Handlungen entstehen, die kann ich in *Diagrammen* nicht zeigen, und so habe ich mich wieder mit dem Begriff *Werkzeichnung* und dem generellen Begriff *Zeichnung* versöhnt. Dennoch waren die Blätter allein für mich gedacht.

In dieser Zeit tauchte Rudolf Zwirner auf, er war begeistert von diesen Zeichnungen und hat gesagt: „Die müssen wir ausstellen!“ Ich habe geantwortet: „Herr Zwirner, ich formuliere mit den *Werkzeichnungen* etwas, das nur mich betrifft, das kann ich doch nicht verkaufen.“ Weil ich ja nicht empfunden habe, dass diese Zeichnungen einen Eigenwert haben. Bei vielen Blättern konnte ich auch gar nicht entscheiden, ob sie fertig oder unfertig sind und habe daran in Zeitabständen gelegentlich gearbeitet. Deswegen haben sie auch oft zwei Datierungen. Das war ein langer Prozess, und auch vor dem Hintergrund hätte ich die nicht ausgestellt. Mit diesem Insistieren, wir müssen die ausstellen, habe ich zum ersten Mal über diese Möglichkeit nachgedacht. Es ist aber keine Ausstellung darauf gefolgt, meine Widerstände waren zu groß. Mein Vorbehalt, sie zu zeigen, hatte auch einen weiteren Grund: Sie wirkten vor dem Hintergrund der damaligen Kunst völlig *old-fashioned*. Joseph Kosuth brachte es auf den Punkt, er sagte „too private, too european, it smells too much, too much of Wols.“ 1976 hatte ich dann die Möglichkeit, im *Kunstraum München* Zeichnungen auszustellen, aber gefragt waren alleine die schwarz-weißen ohne Farbe. So war die Stimmung der Zeit. Schwarz-Weiß, damit es möglichst pur wirkt, dieser Objektivierungswahn, die Lesbarkeit, die Verstehbarkeit, keine Erzählung und so weiter. Das war die Prägung der Konzeptkunst, die damals eine enorme Wirkung hatte, so wie sie etwa von Lawrence Weiner und Joseph Kosuth vertreten wurde. Ich musste ein wenig darüber lachen, doch habe ich das akzeptiert, weil mir völlig klar war, dass ich mit diesen bildhaften Blättern zu dem Zeitpunkt nicht auftreten kann.

**EV:** Was in meinen Augen entscheidend ist in deiner Arbeit, und das bestätigen auch die *Werkzeichnungen*, ist der intertextuelle Charakter deines Unterfangens, die Erweiterungen und Expansionen, die es erlaubt. Es handelt sich auch darum, mit anderen Mitteln zu zeigen, dass Vollständigkeit deinen Prinzipien der Kreation entgegensteht. Dass nichts jemals endgültig abgeschlossen oder vollendet ist. Dass ein Werk die Entstehung oder Herausbildung eines anderen herbeiführen kann. Die Handlung mit einem Werkstück des *Werksatzes* kann in eine *Werkzeichnung* münden, die wiederum der Ursprung einer *Wandformation* sein kann.

**FEW:** Bis hin zu den jetzigen *Körperformen*.

**EV:** War das seit Anfang an da: diese Idee der Erweiterung, Expansion, dass irgendwie nichts geschlossen ist?

**FEW:** Das war mir schon klar, dass das sozusagen eine unendliche Geschichte wird. Dass das so ist, habe ich aber auch wieder Stück für Stück entdeckt. Man wird ja auch annehmen können, ich handle mit einem Stück und habe dann etwas Gültiges in der Hand. Weil das aber von mir abhängt, von der Situation in der ich bin, körperlich, seelisch, die Zeitsituation in der ich bin, die Umgebung in der ich bin, das hat jeweils immer Einfluss auf die Formulierung, und weil so etwas ständig im Fließen ist, in Veränderung ist, gibt es ständige neue Werkvorstellungen, was auch ein Grund für die große Zahl der *Werkzeichnungen* ist.



**EV:** Eine andere Variationsmöglichkeit: *die Lagerform*. Du bist sozusagen der Erfinder dieser Form. Kannst du sie beschreiben?


**FEW:** Zunächst einmal war das auch wiederum eine Entdeckung. Es fängt an mit diesen vorher beschriebenen Papierklebungen und immer wieder mit der Bindung an Begriffe. Wenn ich sie auf die Wand setze, kann ich – obgleich sie Volumen haben – sagen, sie sind Bild oder sie repräsentieren Bild, was durchaus ein Unterschied ist. Wenn ich sie aber als Stapel belasse, so war das nicht einfach weggelegt, ins Lager weggelegt, ich habe bald gesehen, dass diese Lagerform auch eine Werkform sein könnte, auch indem man mit ihnen hantiert. Wichtig war die Beobachtung, dass in der Betrachtung dieses Lagern einen eigenen Wert haben könnte, weil es sozusagen Imagination über das, was mit dem Werkstück möglich ist, hervorruft. Und in den Handlungsstücken eben ist es regelrecht zum Thema geworden: Indem ich sie auf dem Tisch oder wo auch immer liegen habe, kann ich sie, wenn auch als merkwürdige plastische Arbeit ansehen. Doch wenn ich sie in die Hand nehme, mit ihr agiere, ändere ich ihren Status. Die Lagerform als eine Werkform zu sehen, das war von Anfang an da und ist weiterhin gültig geblieben, bis heute übrigens.

**EV:** Kannst du, bevor du auf die *Wandformationen* zu sprechen kommst, auf deine Produktion in den 70er-Jahren eingehen? Mit anderen Worten auf das, was nach dem 1. Werksatz kommt. Ein solches Kapitel zu schließen war wahrscheinlich keine einfache Sache. Neue Wege zu erkunden sicher auch nicht.

**FEW:** Es war bald die Vorstellung da, es könnte einen zweiten *Werksatz* geben. Es waren ca. zehn, zwölf Arbeiten entstanden, aber ich stellte mit Bedauern fest, das geht nicht, es sind Einzelstücke, die kann man nicht zu einem zweiten *Werksatz* zusammenfügen. Dann habe ich mir vorgenommen, ich arbeite konsequent alles durch, was überhaupt denkbar ist. Was es nicht braucht, was nur eine Variante ist, wurde ausgeschlossen. So bin ich zu den *45 Schreitbahnen* gekommen und habe dabei die Vorstellung gehabt, dass alles überschaubar sei. Genau das Gegenteil ist der Fall: Das ist eine unüberschaubare Abfolge.

**EV:** Aber die Werke der 70er sind vielmehr *object orientated*.

**FEW:** Kann man so sehen, aber beim Aufbau dieser den *45 Schreitbahnen* folgenden *Raumformen* haben sie eine Funktion, sie sind aufrecht stehende Formen, sie sind Sockel, sie definieren Raum, sie sind Räume im Raum. Der Objektcharakter, kann man sagen, ist stärker geworden, aber das Handlungsmoment ist, finde ich, genauso stark wie in den 1960er-Jahren. Ende der 1970er Jahre habe ich mir vorgenommen, diese große Abschlussarbeit zu machen, die *40 Sockel* in Lagerform. Es gab zwei Ensembles. Eine weitere Reduktion hätte für mich ins Nichts geführt, und es tauchte spielerisch die Vorstellung auf, das Visuelle zu verstärken. Durchaus mit der Vorstellung, dass ich meinen Werkbegriff verraten könnte. Und das „Sich ein geformtes Gegenüber schaffen“ ist ja von Anfang der 60er-Jahre bis zum Ende der 70er-Jahre praktisch zwanzig Jahre lang überhaupt nicht mehr vorhanden gewesen. Und so bin ich dann spielerisch auf diese *Wandformationen* gekommen, und auch da habe ich lange gezögert, sie öffentlich vorzustellen, weil ich unsicher war, ob dieses Moment des Visuellen tragen könnte, da das ja scheinbar ein Widerspruch zu Werken aus Handlungen war. Doch ist eine interessante Sache für mich aufgetaucht, einmal sind Elemente darin, die man entnehmen und



damit agieren kann. Und ich habe den *Wandformationen* von mir so genannte „Standstellen“ hinzugefügt, in die man sich hineinstellen kann. Die Betrachtung wurde ein wichtiges Element, was auch der Grund war, warum Farbe dazugekommen ist. Wenn ich vor der *Wandformation* stehe, so habe ich das Werkstück vor mir, bin also der klassische Betrachter, kann es definieren als plastisches Bild oder bildhafte Plastik. Wenn ich dann in die *Standstelle* hineintrete, vervollständige ich es zwar mit meinem Körper, aber es ist auf einer anderen Ebene wiederum ein Fragment, weil ja das Visuelle wegfällt, ich kann die Formation nicht überblicken. Und zweimal kann ich ja nicht da sein.

**EV:** Du hast den Begriff der Performance immer abgelehnt, da du der Ansicht bist, dass die Handlung mit deinen Werkstücken nicht unbedingt die Anwesenheit eines Publikums erfordert. Nun findet aber ein Großteil der Aktivierung der Werkstücke öffentlich statt oder zumindest unter dem Blick eines Beobachters wie zum Beispiel eines Fotografen, wie es die imposante Dokumentation von Timm Rautert bezeugt. Darüber hinaus kann man sich, also jedenfalls heutzutage, eine „private“ Benutzung der Werkstücke schlecht vorstellen. Mir scheint, dass sie einem phänomenologischen Imperativ folgen und unser Status des Sehenden und Gesehenen systematisch auf die Probe gestellt wird. Dies tritt besonders in den *Wandformationen* zu Tage, wo man sich oft, wie du es gerade erläutert hast, mit dem Rücken zu den Arbeiten befindet und man sich im Blickfeld eines wenn auch hypothetischen *Gegenübers* befindet. Was hat es mit diesem öffentlichen Raum auf sich? Und was mit der Sichtbarkeit des Benutzers?

**FEW:** Ich habe von Anfang an in der Werksatzarbeit unterschieden zwischen *Werkhandlung* und, als ich dieses Angebot hatte, das in Aachen zu zeigen, der *Werkvorführung*. Werkvorführungen können keine Werkhandlungen sein, weil zu einer Werkhandlung gehört, dass ich den Zeitpunkt, die Zeitdauer und den Ort frei wählen kann, mit der Vorstellung, dass der eigene Körper, der Raum, in dem und mit dem ich agiere, den ich kreierte, die Zeit in und mit der ich handle, dass sie in gewisser Weise Werkmaterialien sind. Zeit und Raum dürfen nicht erzwungen sein. Das habe ich immer streng unterschieden, auch damals im MoMA war das Gegenstand der Diskussion. Die Werkdemonstration habe ich gemacht, um die Werkkonzeption bekannt zu machen. Das wäre über Fotos oder über Berichte, über stille Werksituationen nicht möglich gewesen. Und das halte ich auch bis heute so. Die Akteure sind ihr eigenes Publikum. Es gibt keine Zuschauer, und wenn es Zuschauer gibt, ist es eine Zufallssituation.

**EV:** Ja, aber man ist ja eigentlich nie alleine.

**FEW:** In dem Fall unterscheide ich aber zwischen dem zufälligen Besucher, wir machen irgendwo eine Werkhandlung, und da kommen Leute dazu, das ist wie das Wetter. Aber das ist ja nicht gestellt und bestellt, das ist ein Zufallsmoment. Ein Konflikt am Anfang war für mich die Begleitung eines Fotografen. Das habe ich intensiv auch mit Timm Rautert besprochen und für mich festgehalten, manchmal gelingt es mir, dass ich ihn völlig ausblende, er fotografiert zwar, aber ich mache meine Werkhandlung. In dem Moment, wo ich ihn als Fotografen, als Begleiter im Bewusstsein habe, kann es keine Werkhandlung sein, darüber haben wir immer klar gesprochen. Aber das betrifft primär die Arbeiten der 1960/70er-Jahre, bei den *Wandformationen* stellt sich die Frage anders.

**EV:** Dieser Status, das man gesehen wird ...



**FEW:** Ich brauche das nicht. Ich ziele da auch gar nicht auf Zuschauer. Für den normalen Besucher, der nicht unmittelbar in der Kunst drinsteckt, mag das immer ein Problem sein, ob er jetzt alleine damit agiert oder ob ihm jemand zuschaut. Der Zuschauer verändert die Situation völlig und macht für den Akteur eine Werkvorstellung schwierig bis unmöglich.

**EV:** Also für dich ist die gesehene Dimension eigentlich problematisch?

**FEW:** In der Konzeption problematisch. Im Einzelfall kann es funktionieren oder eben nicht funktionieren. Wenn du Publikum hast, bist du, ob du willst oder nicht, ein Vorführender, und für mich ist das ein Konflikt insofern, als dass es eben nicht als Performance gedacht ist. Performatives ist natürlich in starkem Maße enthalten, aber Performance, eine Vorführung für das Publikum, ist in den Arbeiten nicht enthalten.

**EV:** Ja, aber diese *Wandformationen*, das sind doch eigentlich fast alles Museumsstücke. Schon allein wegen der Dimensionen. Das ist interessant, dieser Zwiespalt, dieses Paradoxe, du machst Werke, die in Museen ausgestellt werden, aber eigentlich ist diese Museumssituation für dich nicht befriedigend.


**FEW:** Das war ja bei den *Werksätzen* genauso. Damit habe ich Frieden schließen müssen. Damit war ich lange im Konflikt.

**EV:** Also für dich wäre die ideale Situation, der ideale Kontext, diese Werke in einem Raum auszustellen und zur Verfügung zu stellen, wo man eigentlich alleine ist.

**FEW:** Das wäre wohl am besten. Aber das gibt es nicht. Damit muss ich leben. Das ist ein Konflikt, der da ist, das ist in meiner Konzeption nicht zu lösen.

**EV:** Zum Abschluss würde ich gerne auf zwei sehr spezielle Teile in deinem Werk zu sprechen kommen, die *Probenähungen* und *Sternenstaub*. Die *Probenähungen* haben eine mehrdeutige Identität. Sie bilden einerseits ein *vor* dem Werk (es handelt sich in etwa um vorbereitende Stücke für die Ausarbeitung der „offiziellen“ Arbeiten. Man kann sie in gewisser Weise mit dem *Atlas* von Gerhard Richter vergleichen, deren Identität genauso vielseitig ist), aber auch ein *nach* dem Werk, in Anbetracht der formalen und räumlichen Variationen die du vornimmst, je nach Ausstellungsraum, der dir zur Verfügung steht. Sie sind gleichzeitig am Rand des Werkes und im Herzen von diesem. Innen. Außen. Davor. Danach. So stellt sich von neuem die Frage der Grenzen des Werkes, der Unmöglichkeit seiner Vollständigkeit. Kann man ein Werk abschließen, oder ist es immer offen für neue Variationen? Hast du dir vorstellen können, als du deine ersten *Probenähungen* realisiert hast oder anfertigen hast lassen, dass diese sich einmal in *Werkstücke* verwandeln würden, die einen *work in progress* anregen?

**FEW:** Nein, überhaupt nicht. Es gab natürlich auch Fehlnähungen, es gibt Probenähungen, es sind Probestücke, die sowohl visuell als auch für die Vorstellung völlig uninteressant sind, die tauchen in dem Kontext gar nicht auf. Aber vieles, da, wo ich technische Dinge ausprobieren, Proportionen, Handhabung, da, wo Probestücke notwendig waren, die waren zu schade um sie wegzuschmeißen, die hab ich behalten, zunächst ohne besondere Absicht. Das zog sich hin von Mitte der 60er-Jahre, wo ich zögere, Probestücke wegzuworfen. Die haben eine Visualität, auch eine Materialität, eine Form, auch



in ihrer Nicht-Form, die interessant ist. Das hat lange geruht, und mit dem Entstehen der *Wandformationen* und dann die *Configurations*, die Gruppe *Das Neue Alphabet*, die *Handlungsbahnen*, auch diese *Körperformen*, da wurde es öfter notwendig, Nähproben, Probenähungen zu machen, um zu sehen, funktioniert das so? Da tauchte schon die Idee auf, potenziell können das auch Werke sein, und Johanna wusste das auch, so hat sie alles aufbewahrt.

**EV:** Also in den 80er-Jahren.


**FEW:** Ende der 70er geht das los. Irgendwann einmal wurde in dem Lagerraum umgeräumt, da habe ich probeweise einmal solche Probestücke ausgelegt. Visuell als auch in der Form verschieden, und potenziell steckt immer Handlung darin, man sieht das unmittelbar. So habe ich die erste Gelegenheit, das ist aber auch schon lange her, etwa 25 Jahre, für eine Ausstellung, für die ich weder die *Handlungsbahnen* noch etwas Ähnliches zur Verfügung hatte, dachte ich, ich mache eine Ausstellung mit den *Probenähungen* und sehe, ob das trägt. Aber auch mit der Vorstellung, im Ausstellungsraum ein Feld zur Besichtigung auszulegen, ohne jede Gestaltung, und Teile daraus zu nehmen, um sie auf die Wand zu setzen. Auf der Wand ist es auch wieder Lager, repräsentiert aber wieder Bild, da bin ich wieder bei meinen alten Begriffen. Diese Ausstellung fand im *Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen* in Düsseldorf statt. Das hat so gut funktioniert. Ich habe dann auch während der Eröffnung mit einigen dieser *Probenähungen* agiert und mir gesagt, das könnte ja ein eigener Werkkorpus sein, allerdings ein Werk neben dem eigentlichen Werk. Die *Probenähungen* haben dann lange geruht, bis sie im *Marta Herford* gezeigt wurden. Das hat so viele Freiheiten geschaffen. Ich war nun sicher, dass das ein eigener Werkkorpus werden muss, und das ist auch geschehen. Er wird immer noch erweitert mit Probenähungen und auch Fehlnähungen, die jedoch nehme ich nur auf, wenn sie Werkcharakter haben. Aber mein Werkbegriff, der mit Handlung verbunden ist, der ist darin so virulent, was ich in Herford und jetzt wieder in Bochum gesehen habe. Als eigener Werkkomplex trägt das, auch weil es die Lagerform so sehr als Werkform bekräftigt.

**EV:** Und man findet natürlich wieder die Idee des Werkes, dass man es nicht abschließen kann.

**FEW:** Absolut unabschließbar und wieder diese Balance in den Aufbauten. Natürlich lege ich das nicht zufällig hin, die Anordnung wird von Gestaltvorstellungen bestimmt, doch ist es eine totale Improvisation. Am Ende steht ein überzeugendes geschlossenes Bild, auch sind die Begriffe im Raum: bildhafte Plastik, plastisches Bild, Lagerform, Handlung, dieses Moment des Potenziellen, des Unabschließbaren, auch der Provokation – wer entscheidet eigentlich, was im Aufbau Gültigkeit besitzt? Ist das eine Imagination, Projektion, Phantasie, stimmt das überhaupt? Es ist alles im Raum. Das ist für mich ein beglückender Zustand, dass ich diesen unabschließbaren Komplex überhaupt für mich habe entdecken können.

**EV:** Was hat es mit dem *Sternenstaub* auf sich, diesem sehr untypischen, ja geradezu außergewöhnlichen Werk, das du 2009 publiziert hast?

**FEW:** Der Anlass ist sehr einfach. Ich bin immer wieder, insbesondere von jungen Leuten, gefragt worden: Wie bist du zu dieser Werkkonzeption gekommen, und wie hast du das in die Öffentlichkeit gebracht, wie bringt man so was in die Kunstöffentlichkeit?



Ich habe an der Hochschule in Hamburg immer wieder erzählt, wie ich zu der Werkkonzeption gekommen bin. Dann habe ich gedacht, schreib es doch einfach mal auf. Scheint interessant zu sein. Ich habe überlegt, wie kann man das machen? Ich schreibe es ohne literarische Ambitionen nieder, keine literarische Form, keine Sprachform, die sich über das legt, was zu sagen ist. Und wie sahen die Situationen aus, die man nur ungenügend beschreiben kann? Fotos gab es zu wenig, also dachte ich, ich muss es zeichnen, ich muss das auch illustrieren. Und dann hat sich gezeigt, dass manchmal eine einfache Skizze genügt, manchmal muss ich auch so zeichnen, als ob es ein Foto davon gäbe. Eigentlich war der Anlass, das für Menschen aufzuschreiben, die sich für meine Biografie interessieren. Letztlich ging es um die Werkbiografie, aber das ist immer wieder in sehr persönliche Dinge übergegangen, was mich übrigens erstaunt hat, weil ich als Künstler überhaupt nicht biografisch arbeite.

**EV:** Was nicht stimmt, das wissen wir ja.

**FEW:** Aber das wusste ich nicht. Ich sollte es wissen. Das hat einen einfachen Grund, ich wollte künstlerisch nie biografisch arbeiten. Doch das ist ständig eingeflossen, ohne dass es beabsichtigt war. Von daher habe ich dann das in der gewählten Form aufgeschrieben. Dann habe ich bemerkt, dass ich über Dinge berichte, auch bis in die späten 60er-Jahre hinein, die Geschichten erzählen, bevor es Geschichte wurde. Das betraf nicht nur mich, sondern ich erzähle auch vieles über Künstlerfreunde, die Zeitsituation. Und weil ich ziemlich gut weiß, was es dazu in der Literatur gab und was es noch nicht gegeben hat, sollte ich das nicht über 1973/74 hinausführen, weil es über das, worüber ich sprechen würde, schon Literatur gibt, und das würde wohl meine Sicht beeinflussen. An ein Publizieren der Aufzeichnungen habe ich überhaupt nicht gedacht, auch nicht an eine Ausstellung der Blätter. Zu deren Ausstellung hat mich Jocelyn Wolff und zu einer Publikation hat mich Helmut Ritter überredet.

**EV:** Und du hast es auch nicht als Werk angesehen.

**FEW:** Nein, das tue ich bis heute nicht. Es ist natürlich ein Werk, ich würde mir sonst in die Tasche lügen, aber das war nicht beabsichtigt. Es ist aber doch ein eigener Körper im Werk geworden.