

Antje Krause-Wahl

## ›Props‹ aus Stoff – Aktivierte Männlichkeiten in Franz Erhard Walthers Handlungsobjekten

Bei Franz Erhard Walthers *Mantel-Stahlstück* (1969) handelt es sich um einen aus dunkelrotem Stoff genähten Mantel mit mehreren applizierten Taschen, der handlich zusammengefaltet werden kann. Dazu gehören zwei taschenförmige Objekte aus Stoff, in denen sich neben dem Mantel Stahlstücke unterschiedlicher Größe befinden. Bei der Aktivierung des *Mantel-Stahlstückes* während der Retrospektive Franz Erhard Walthers 2020 im Haus der Kunst in München betrat Walthers Sohn Lehmann Walther mit den taschenförmigen Objekten in der rechten und linken Hand den Ausstellungsraum. In einem abgegrenzten und hell ausgelegten Bereich in der Mitte des Raumes legte er die Objekte auf den Boden, die jeweils aufgeknotet und ausgerollt wurden. In der Mitte kam der Mantel zu liegen, der mit einem kurzen Ruck ausgefaltet wurde. Aus den taschenförmigen Objekten wurden die Stahlstücke herausgenommen und in die Manteltaschen gesteckt. Nachdem die Manteltaschen gefüllt waren, wurden ober- und unterhalb des am Boden liegenden Mantels weitere Stahlstücke ausgelegt. Schließlich nahm der Performer den durch die Stahlstücke schwer gewordenen Mantel, zog ihn mit sichtbarer Anstrengung an und verknotete diesen vor der Brust mit den an dem Mantel befestigten Bändern (Abb. 1). Für mehrere Minuten verharrte er reglos inmitten der Szene, um dann die Manteltaschen zu leeren, indem die Stahlstücke mit Schwung herausgeworfen wurden. Der leicht gewordene Mantel wurde abschließend abgestreift und zusammengeknüllt auf dem Boden zurückgelassen.

Das *Mantel-Stahlstück* ist ein aus Textil gefertigtes Objekt, das in der Benutzung aktiviert wird und auf den Nutzer rückwirkt. Es wurde in der Zeit entwickelt, in der Walther mit seiner Frau Johanna und den gemeinsamen zwei Kindern in New York lebte und hier vor allem an seinem Werksatz arbeitete. Walther prägte für seine Objekte den Begriff ›Handlungsobjekte‹. Er nutzte aber auch den Begriff des Instruments, um zu betonen, dass seine Objekte in bestimmter Art und Weise genutzt



1. Lehman Walther aktiviert 2020 Franz Erhard Walthers *Mantel-Stahlstück*, 1969

werden sollen.<sup>1</sup> Mit diesem Anliegen war er nicht allein. In den 1960er Jahren fand eine Vielzahl von Happenings und Performances statt, in denen Künstler\*innen mit vorhandenen oder eigens für das Ereignis hergestellten Objekten agierten. Für diese aktivierten und aktivierenden Objekte wurden, wie Kristin Poor dargestellt hat, neue Terminologien gesucht. Yvonne Rainer und Robert Morris nutzten Hybride wie »body-substitutes«, »object-protagonists«, »body-surrogates«, »body adjuncts«, »animated objects« oder »inert protagonist(s)«. <sup>2</sup> Poor selbst schlägt den Begriff des »sculptural prop« vor, den sie wie folgt definiert: »the sculptural prop exists always in relation to the performing body in motion. It is activated in a performative context, whether by the artist or by a performer at the direction of the artist.«<sup>3</sup>

---

1 Zum Unterschied zwischen Werkzeug und Instrument vgl. Philippe Cordez, *Werkzeuge und Instrumente in Kunstgeschichte und Technikanthropologie*, in: ders. und Matthias Krüger (Hg.), *Werkzeuge und Instrumente*, Berlin 2012, S. 1–19.

2 Die Begriffe hat Kristin Poor zusammengestellt, Kristin Poor, *Handling Judson's Objects*, in: Ana Janevski und Thomas J. Lax (Hg.), *Judson Dance Theater: The Work is Never Done*, New York 2018, S. 76–81, hier S. 81. Poor schlägt »sculptural prop« vor, um Requisiten als Handlungsträger zu charakterisieren, mit denen Künstler\*innen die Annahme der Objekthaftigkeit von Kunstwerken selbst zum Thema machen.

3 Ebd.

Walthers Handlungsobjekte wurden vor allem in den Diskursen um Partizipation verortet. In Ausstellungen im DIA Center for the Arts in Beacon, im Centre d'Art Contemporain in Wiels oder im Haus der Kunst in München war es möglich, die Objekte aus Walthers *Werksatz* zu nutzen. Dieser nimmt einen zentralen Platz in der Geschichte der Ausweitung der Skulptur hin zur Partizipation ein.<sup>4</sup> Vor allem in Ausstellungskatalogen wurde dargestellt, wie Walther soziales Miteinander herstellt und reflektiert.<sup>5</sup>

Blickt man auf die wechselseitige Aktivierung von Körper und Objekt, so ist allerdings zu unterscheiden zwischen Performances, in denen Künstler\*innen mit den Objekten in Bezug auf den eigenen Körper agieren, und denjenigen, die dazu dienen, eine\*n oder mehrere Betrachter\*innen in die Aktivitäten zu involvieren. Daraus ergeben sich unterschiedliche Perspektiven. Mit seinem *Mantel-Stahlstück*, so meine These, erstellt Walther ein Handlungsobjekt, mit dem vor allem der männliche Künstlerkörper im sozialen Gefüge der 1960er Jahre adressiert wird. Die Bedeutung der verwendeten Materialien und die spezifische Form dieses Objekts werden in einem Vergleich mit anderen in der Benutzung zu aktivierenden Objekten aus Stoff herausgearbeitet, den *parangolés*, die der Künstler Hélio Oiticica 1972 in New York entwarf.<sup>6</sup>

Bei Franz Erhard Walthers *Werksatz* handelt es sich um Objekte aus zumeist Baumwollstoffen, zum Teil mit Schaumstoff verstärkt, die am Körper getragen werden und mit denen Partizipierende agieren können. Er wurde und wird entweder als Lagerform (die Objekte werden verpackt in einem Regal oder auf einer markierten Fläche platziert) oder als Handlungsform (zu ihrer Benutzung) ausgestellt. Zwischen 1964 bis 1972 entstanden insgesamt 62 Arbeiten, von denen heute 58 Teil des *Werksatzes* sind.<sup>7</sup> Rezipierende können Objekte mit verschiedenen Körperteilen berühren, in sie kann man hineinschlüpfen oder sich komplett einhüllen. Sie können alleine

---

4 Beispielsweise: Ursula Ströbele, OBJEKTE, benutzen. Angewandte(s) in der Kunst seit Franz Erhard Walther und Hans Haacke, in: Hans Körner und Manja Wilkens (Hg.), *Angewandte Kunst und Bild*, München 2018, S. 134–151.

5 Franz Erhard Walther, *First Works Set*, New York / London 2006; *Franz Erhard Walther: The Body Decides*, hg. von Elena Filipovic, Ausst.-Kat. Brüssel, Wiels, Centre d'Art Contemporain, Bordeaux, Musée d'Art Contemporain, Köln 2014; *Franz Erhard Walther: Shifting Perspectives*, hg. von Jana Baumann, Ausst.-Kat. München, Haus der Kunst, München 2020.

6 Die Männlichkeitsforschung in der Kunstgeschichte hat Textilien bisher vor allem in Bezug auf Repräsentationen von Männlichkeit untersucht. Grundlegend: Amelia Jones, ›Clothes Make the Man‹: The Male Artist as a Performative Function, in: *Oxford Art Journal* 18 (1995), Nr. 2, S. 18–32; Anne Söll und Gerald Schröder (Hg.), *Der Mann in der Krise? Visualisierungen von Männlichkeit im 20. und 21. Jahrhundert*, Köln 2015. Ich folge den phänomenologischen Ansätzen der queere feministischen Forschung, um diese für die Männlichkeitsforschung fruchtbar zu machen.

7 Wie sich der *Werksatz* erweitert und Walther die Werktitel einzelner Objekte verändert, ist im Anhang der Neuauflage von *Objekte, benutzen* nachvollziehbar. Es ist festzustellen, dass dadurch

oder gemeinsam benutzt werden. Der Körper und potentielle Handlungen werden auf diese Weise durchgespielt.

Obwohl Walther erste Handlungsobjekte bereits 1966 in Düsseldorf zur Benutzung ausgestellt hatte,<sup>8</sup> wurde der gesamte *Werksatz* erst in der von Jennifer Licht kuratierten Ausstellung *Spaces* gezeigt, die vom 28. Dezember 1969 bis zum 1. März 1970 im Museum of Modern Art in Midtown Manhattan, New York stattfand.<sup>9</sup> In dieser gestalteten sechs Künstler Räume, die die ökologischen, technologischen und sozialen Veränderungen in New York erlebbar machten. Michael Archer, Dan Flavin und Robert Morris arbeiteten mit Geräuschen oder Neonlicht, sie pflanzten Bäume und brachten ›Materialien‹ aus dem urbanen Environment in den Ausstellungsraum, um dadurch die Betrachter\*innen für ihre Umwelt neu zu sensibilisieren. Licht beschrieb in ihrem Katalogtext, dass Räume nun nicht mehr repräsentiert, sondern von den ausstellenden Künstlern geformt und charakterisiert würden und daher Betrachter\*innen in Situationen einbinden könnten. Im Gesamtgefüge der Ausstellung wurde Walther der Part zuteil, Körper im sozialen Gefüge der Stadt erfahrbar zu machen. Er erhielt einen Ausstellungsraum in der 5<sup>th</sup> Street. Auf einem mit Stoff ausgeschlagenen Boden lagen 63 zusammengefaltete oder verschnürte Objekte, beziehungsweise sie standen an den Wänden. Während der Öffnungszeit war Walther anwesend und begleitete das An- und Ausprobieren der Objekte. Er ließ das verbaute Fenster zur Straße öffnen, sodass durch die große Glasfront von außen die Aktivierungen der Objekte beobachtbar wurden.

Walther gab den einzelnen Objekten Titel wie *Objekt für die Stirn*, *Gehobjekt*, *Objekt zum Hineinlegen*, *Ichobjekt*, *Blindobjekt*, *Objekt zum Vergessen*, *Objekt für Ruhe*, *Objekt für zwei*, *Schlafobjekt* oder *Streikobjekt*. Diese Titel markieren deutlich, dass die Handhabungen als Erkundungen des Subjektes und dessen Handlungen gedacht waren. Jüngere Veröffentlichungen haben Objekte wie *um Brutalität zu verstehen* (Nr. 33, 1967), *Politisch* (Nr. 36, 1967) oder *Streik* (Nr. 41, 1967) in den politischen Kontexten der BRD verortet. Als Anzeichen dafür wurden vor allem die Fotografien genannt, die der Fotograf Tim Rautert von der Benutzung der Objekte in der Hoch-

---

der *Werksatz* abstrakter und aus seiner Verortung in seinem historischen Kontext gelöst wird. Vgl. Peter Weibel (Hg.), *Franz Erhard Walther: Objekte, benutzen*, Köln 2014, S. 316–317.

8 In der Ausstellung *Frisches* (1966) in Düsseldorf nutzten Joseph Beuys, Jörg Immendorff, Verena Pfisterer und Chris Reinecke Franz Erhard Walthers Objekte. Ebenfalls in Düsseldorf hatte Walther in der Ausstellung *Benutzen – als Element der Kunst* (1966) ca. 20 Objekte vorgeführt. Eine Genealogie der Ausstellungen findet sich in: *Franz Erhard Walther. Orte der Entstehung – Orte der Wirkung. Ausstellungen 1962–2000*, hg. von Martin Köttering, Ausst.-Kat. Nordhorn, Städtische Galerie, Nordhorn 2001.

9 *Spaces*, hg. von Jennifer Licht, Ausst.-Kat. New York, The Museum of Modern Art, New York 1969.



2. Kaspar König in Franz Erhard Walthers *Ichobjekt*, 1964

rhön angefertigt hatte, dem Mittelgebirge bei Walthers Heimatstadt Fulda, durch das nach dem Zweiten Weltkrieg die innerdeutsche Grenze verlief und in dem sich russische und amerikanische Militäranlagen gegenüberstanden. Die politischen Konnotationen des Ortes wurden als Zeichen dafür gesehen, dass Walthers antizipierte Handlungen, obwohl er sich von dezidierten politischen Aktionen distanzierte, Teil der Neuordnung der Bundesrepublik waren, in der sich die Demokratie im Kalten Krieg erst finden musste.<sup>10</sup> *Politisch* beispielsweise besteht aus zwei Objekten aus zwei überkreuz genähten Stoffbahnen, die an ihren Enden jeweils ein Loch aufweisen, durch das jeweils einer der vier Partizipierenden seinen Kopf stecken kann. Die Stoffbahnen sind verschieden lang, sodass bei einem Wechsel der Objekte der Abstand zwischen den Agierenden variiert, was entweder Abstand oder Annäherung der Partizipierenden bedeutet. *Politisch* war als Verkörperung von Diskussionsverläufen gedacht, wie das von Walther König 1968 herausgegebene Künstlerbuch *Objekte, benutzen* nahelegt.<sup>11</sup> Dieses war eigentlich ein Handbuch, in dem die Handhabungen der Objekte

---

<sup>10</sup> Caroline Lilian Schopp, Active Duty. The Art of Franz Erhard Walther, in: *Artforum International* 56 (2018), S. 166–332, und vor allem Gregor Quack, *Das soziale Gewebe: Zwischenmenschlichkeit und Textilpolitik der Nachkriegszeit im Werk Franz Erhard Walthers*, in: Ausst.-Kat. München 2020 (Anm. 5), S. 201–213.

<sup>11</sup> Kasper König (Hg.), *Franz Erhard Walther: Objekte, benutzen*, Köln / New York 1968.



3. Franz Erhard Walther, *Weste*, 1965

wenn es im Buch einleitend heißt, dass die subjektiven Erlebnisse und Gedanken, die Walther bei der Benutzung seiner Objekte schildert, »sekundär« seien und »keinen Anspruch auf Verbindlichkeit« erheben, so wird der Bezug auf Walthers Lebensrealität deutlich: als Familienvater, der sich in den sich verändernden gesellschaftlichen Strukturen situiert.

In Bezug auf das *Mantel-Stahlstück* sind vor allem drei Handlungsobjekte und ihre Präsentation in *Objekte, benutzen* relevant. Das Buch beginnt mit dem *Blindobjekt*, einem gepolsterten Sack, in den man hineinschlüpfen konnte, um, wie die begleitenden Notizen darlegen, »imaginäre Räume mittels der Berührung« entstehen zu lassen. Ungefähr in der Mitte der Publikation befindet sich ein Handlungsobjekt, das aus dem Rahmen fällt, da es anders als die übrigen von keinem Text begleitet wird: Das *Ichobjekt* (1964) – in der Ausstellung *Spaces* als »Instrument Identity« bezeichnet und ab 1976 unter dem Titel *Beinstück* geführt – ist eine Art Windel, die über die Kleidung zwischen den Schritt gelegt und wie eine Latzhose mit zwei Trägern über den Schultern befestigt werden konnte. Walther beschreibt es als ein »zwischen den Beinen zu tragendes Werkstück, das auf den Schultern am

von eingeladenen Künstlerfreunden – Walther nennt Robert Ryman, Paul Thek, Richard Artschwager, Donald Judd, Bill Crocier, James Lee Byars – vollzogen und in Fotografien von Barbara Brown abgebildet wurden. Inspiriert von Schriftsätzen aus Werbung und Nachrichten fertigte Walther Textzeichnungen an mit Überlegungen und Gedanken zu den einzelnen Objekten. Zu *Politisch* skizzierte er einen möglichen Handlungsablauf, und zwar eine Diskussion von 12 bis 24 Uhr. Er nennt Diskussionsthemen: »12.00 – (2) Diskussion, ob das Objekt verfassungsfeindlich aufklärt. [...] 13.00 – (3) Wirklichkeit für die Reichen. Liberalismus als Kapitalverschwendung und freundliche Familienväter. [...] 17.00 – (8) Entwicklung neuer gesellschaftlicher Formen. [...] 24.00 – (1) und nochmals ganz unscheinbare Familien.« Auch

Körper fixiert wird.«<sup>12</sup> Es besteht aus einem 2 cm starken schwarzen Tuch, in das Filzwatte eingenäht worden war. In *Objekte, benutzen* wird es von Kaspar König präsentiert und in drei Ansichten fotografiert (Abb. 2). *Objekte, benutzen* schließt mit einer *Weste* (1965, Nr. 11), die aus Zeltstoff geschnitten und mit einer dicken Schaumstoffschicht gefüttert ist (Abb. 3).

### *Stoffe berühren*

Phänomenologische Ansätze der *Textile* und *Fashion Studies* haben die Wechselwirkungen von Stoffen und ihren Träger\*innen untersucht. Zentral sind die Schriften Maurice Merleau-Pontys, in denen der Philosoph dargelegt hat, dass der Körper nicht ein passiver Rezipient von Stimuli sei, sondern ein Medium selbst, das Welt erfährt und das Selbst artikuliert. Externe Stimuli haben nicht nur Einfluss auf den Körper, sondern sind aktiv vermittelt, formieren das Subjekt, das sich in einem Prozess des Werdens befindet.<sup>13</sup> Im Tragen von Kleidung lassen sich Prozesse der wechselseitigen Einflussnahme von Kleid und Körper beachten. Es findet, so Cora von Pape, eine Interaktion statt, in der äußerliche, physische Veränderung des Materials und innere, psychische Veränderung der Tragenden in Relation stehen.<sup>14</sup> In ihrer Studie *The Fashioned Body* hat Joanne Entwistle Kleidung als eine Ausweitung des verkörperten Selbst, als eine Art zweiter Haut beschrieben. Kleidung ist eine »embodied situated bodily practice«<sup>15</sup>, ihre Form und ihre Materialität kommunizieren nicht allein eine angenommene Identität, sondern wirken auf ihre Träger\*innen ein. Die in ihnen enthaltenen gesellschaftlichen Codes werden gelebt, wahrgenommen und von ihren Träger\*innen verkörpert, zugleich können diese aber auch mobilisiert und destabilisiert werden.

---

12 Franz Erhard Walther im Gespräch mit Kasper König und Peter Weibel, in: Weibel 2014 (Anm. 7), S. 35.

13 Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris 1945 [dt. *Phänomenologie der Wahrnehmung*, übers. v. Rudolf Boehm, Berlin 1966]. Zur Relevanz Merleau-Pontys für die Modeforschung vgl. Llewellyn Negrin, Maurice Merleau-Ponty. The Corporeal Experience of Fashion, in: Agnès Rocamora und Anneke Smelik (Hg.), *Thinking Through Fashion*, London 2016, S. 115–131, und Stefano Marino, Body, World and Dress, Phenomenological and Somaesthetic Observations on Fashion, in: *Meta: Research in Hermeneutics, Phenomenology, and Practical Philosophy* 12 (2020), Nr. 1, S. 27–48.

14 In ihrer Untersuchung von Künstler\*innenkleidung kommt Cora von Pape zu dem Schluss, dass durch den Kontakt mit dem textilen Material bei Walther neue Künstler-Objekt-Betrachter-Konstellationen entstehen, vgl. Cora von Pape, *Kunstkleider: Die Präsenz des Körpers in textilen Kunst-Objekten des 20. Jahrhunderts*, Bielefeld 2015, S. 48.

15 Joanne Entwistle, *The Fashioned Body*, Malden, MA 2000, S. 39.



4. Hélio Oiticica, *P15 Parangolé Cape 11, Incorporo a revolta (Embody Revolt)*, 1967, getragen von Nildo da Manguera

In den 1960er und 1970er Jahren nutzten zahlreiche Künstler\*innen tragbare Textilien, um marginalisierte Subjektpositionen zu artikulieren.<sup>16</sup> Die *parangolés* waren seit 1965 zentraler Bestandteil der künstlerischen Arbeiten Hélio Oiticicas. Die ersten wurden aus Baumwolle und synthetischen Stoffen wie Nylon hergestellt, die aneinandergenäht voluminöse Hüllen bildeten, die Körper komplett bedeckten. Sie waren von den Kostümen und der Tanzkultur der Sambaschulen in den Favelas in Rio de Janeiro inspiriert und wurden im Rahmen der Ausstellung *Opinião 65* im Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro getragen. Der Begriff *parangolés* ist ein Slangwort für ein spontanes Ereignis, ist aber auch verwandt mit *parangona*, Schlagzeile. Ihren Träger\*innen wurde der Einlass verwehrt und so wurden die sozialen Spannungen

---

<sup>16</sup> Die Kunstgeschichte hat sich dem Textilien umfassend gewidmet. In der jüngeren Forschung breit rezipiert wurde der Gebrauch des Textilien als »textile Politik«, mit dem Julia Bryan-Wilson die politische Agenda des Textilien betont, die in der Art und Weise liegt, wie Techniken und Materialien gegen etablierte Ordnungen eingesetzt werden. Julia Bryan-Wilson, *Fray: Art and Textile Politics*, Chicago, IL / London 2018. Zur Verbindung von Textilien und Taktilem wurde vor allem im Kontext lateinamerikanischer Kunstproduktion geforscht. Zu Oiticica vgl. vor allem: Anna Dezeuze, *Tactile Dematerialization, Sensory Politics, Hélio Oiticica's Parangolés*, in: *Art Journal* 63 (2004), Nr. 2, S. 58–72. Zur Rolle der Berührung im lateinamerikanischen Kontext generell: Mara Polgovsky Ezcurrea, *Touched Bodies: The Performative Turn in Latin American Art*, New Brunswick, NJ 2019.

und Ungleichheiten in der brasilianischen Gesellschaft deutlich, in der unter der Militärdiktatur Klassenunterschiede und Rassismus erstarkten. Oiticicas *parangolés* waren Instrumente der Kritik: *From adversity we live* beispielsweise war ein aus Jute-stoff genähter Umhang, aus dem ein mit dem titelgebenden Satz beschriftetes zweites Stoffstück herausgeholt und aus einer Plastiktüte Papierschnipsel genommen und geworfen werden konnten. Die *parangolés* wurden in den 1960er Jahren zu Demonstrationsobjekten, die sich durch die Gesten der Bewegung entfalten, wie Carlos Basualdos und Irene Small dargelegt und Anna Dezeuze anhand eines eigenen Versuchs ausprobiert haben.<sup>17</sup>

In der Konzeption ist zentral, dass verschiedene, bearbeitete Textilien am Körper getragen werden. Die rechteckige Form des *parangolé Incorporo a revolta* (1968) übernimmt das Format eines umgehängten Plakates (Abb. 4). Anstelle einer Pappe sind hier verschiedene Schichten übereinandergelegt, die so aneinander befestigt sind, dass sie hochgeklappt werden können. Zuunterst befindet sich ein weiches Kissen, auf das ein roter Stoff genäht ist, auf den die Schrift *Incorporo a revolta* aufgestickt ist. Darüber ist ein grober Leinenstoff gelegt und darüber wiederum eine Kokosmatte. Aus Fotografien, die das Objekt in Benutzung zeigen, lässt sich schließen, dass es sich um eine sperrige Konstruktion handelt, die den Körper zunächst in seiner Beweglichkeit einschränkt. Damit andere den demonstrierenden Schriftzug lesen können, muss der\*die Tragende die Matte über den Kopf schleudern. Damit kann das *parangolé*, wenn getragen, als Ermächtigungsstrategie verstanden werden. Den Träger\*innen werden Einschränkungen in der Gesellschaft durch die Konstruktion des Objektes bewusst, denen er\*sie sich in Bewegung erwehrt. Denn das Wahrnehmen durch Berührung, so Eve Kosofsky Sedgwick, bringt das Subjekt aus dem dualistischen Verständnis von Handlung und Passivität heraus. Textur wahrzunehmen bedeute, sich auf Spekulationen anstelle auf Festschreibungen einzulassen:

»to perceive texture is always, immediately, and de facto to be immersed in a field of active narrative hypothesizing, testing, and re-understanding of how physical properties act and are acted upon over time.«<sup>18</sup>

---

17 Dezeuze 2004 (Anm. 16); Renato Rodrigues da Silva, Hélio Oiticica's Parangolé or the Art of Transgression, in: *Third Text* 19 (2005), Nr. 3, S. 213–231; Irene Small, *Helio Oiticica, Folding the Frame*, Chicago, IL 2016.

18 Eve Kosofsky Sedgwick, *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*, Durham, NC 2003, S. 13. Zu einer queeren Phänomenologie grundsätzlich: Sara Ahmed, Orientations, Toward a Queer Phenomenology, in: *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 12 (2006), Nr. 4, S. 543–574.



5. Hélio Oiticica, *Untitled*,  
*P32 Parangolé Cape 25*, 1972, getragen von  
Romero Cavalcanti in New York City

Das *P32 Parangolé Cape 25* verband Oiticica einen transparenten und einen opaken Stoff zu einer zweiten Haut. Sie wurden so miteinander vernäht, dass auf dem Körper einmal der transparente, ein anderes Mal der opake Stoff an der Oberfläche erscheint (Abb. 5). Auf dem ansonsten nackten Körper Romero Cal-

Zugleich entzieht sich der Körper einer fixen und fixierbaren Identität, wenn er sich in der Bewegung in einen unförmigen Textilkörper verwandelt.

1972 entwarf Hélio Oiticica, dessen Arbeiten nur wenige Monate nach Walther im Museum of Modern Art in New York in der von Kynaston McShine organisierten Ausstellung *Information* zu sehen waren (2. Juli bis 20. September 1970), Kleidungsstücke aus Gaze, einem dünnen, transparenten Gewebe.<sup>19</sup> Diese in New York entworfenen *parangolés* wurden von Freunden anprobiert und die Möglichkeiten, sie zu tragen, auf Fotografien festgehalten.<sup>20</sup> Für das *P32 Parangolé Cape 25* verband Oiticica einen transparenten und einen opaken Stoff zu einer zweiten Haut. Sie wurden so miteinander vernäht, dass auf dem Körper einmal der transparente, ein anderes Mal der opake Stoff an der Oberfläche erscheint (Abb. 5). Auf dem

---

<sup>19</sup> In *Information* zeigte er die Arbeit *Nest*, die aus mehreren geometrischen Modulen bestand, die durch Stoffe voneinander getrennt waren. Die Besucher\*innen konnten in diese hineinkriechen und sich hier aufhalten. Sie wurden im Katalog als »sensorial experiments, partizipation und enviroments« beschrieben. Siehe Anm. 16.

<sup>20</sup> Vgl. Hélio Oiticica, Mario Montez: Tropicamp, in: *Afterall Journal* 38 (2011), übers. v. Max Jorge Hinderer Cruz [Originalveröffentlichung in: *Presença* 2 (1971)], S. 16–21, URL: [https://queertheoryvisualculture.files.wordpress.com/2018/01/oiticica\\_mario-montez-tropicamp.pdf](https://queertheoryvisualculture.files.wordpress.com/2018/01/oiticica_mario-montez-tropicamp.pdf) [letzter Zugriff: 13.06.2022]. In diesem Text verbindet er die Übertreibung und den Kitsch, die Vorliebe für synthetische Materialien und Stofffülle, die die Ästhetik des *Camp* charakterisiert, mit dem *Tropicalia* / *Tropicalismo*, um zu beschreiben, dass die brasilianische Kultur ein Hybrid aus unterschiedlichen kulturellen Einflüssen sei.

sen. Die transparenten und opaken Stoffe, die die nackte Haut umhüllen, weiten als Stoffhaut den Körper aus, öffnen ihn für einen sensorischen Kontakt mit der Umwelt, stülpen sich zugleich um. Oiticica konzipiert mit den Stoffen einen sinnlich erfahrbaren Körper, der nicht durch Hüllen begrenzt ist und das Subjekt nicht auf eine geschlossene Identität fixiert.

Ausgestellt in New York standen Walthers Handlungsobjekte inmitten von künstlerischen Arbeiten und Diskursen, in denen »textile props« sensorische und sinnliche Körpererfahrungen ermöglichten, durch die Nutzer\*innen ihrer selbst gewahr werden konnten. Arbeiten, die Walther explizit erwähnt, waren diejenigen von James Lee Byars, der für das Schaufenster der Gallery One ein zum *Identity Object* formgleiches Stück mit nahezu gleichen Abmessungen entworfen hatte, allerdings aus Seide.<sup>21</sup> In diesem New Yorker Kontext, in dem Künstler\*innen Subjekte zu einem Teil der Konzeption ihrer Arbeiten werden ließen, sorgte Walthers *Werksatz* für Irritationen. In der Ausstellung *Spaces* wurden die Arbeiten Walthers als Disziplinierungen des Subjekts wahrgenommen, wie es die Kuratorin Jennifer Licht vorausschauend im Katalogtext beschreibt:

»Sometimes one is completely enclosed within a piece and excluded from perceiving anything but the immediate knowledge of one's own being; sometimes one is placed together with other participants, yet isolated from them and forced by the object to maintain a relation regulated by distance. These activities are disturbing and arouse rarefied feelings of one's own physical and mental processes, and one's relationship to others.«<sup>22</sup>

Walthers disziplinierende Ummantelungen standen den vorgestellten Öffnungen des Subjekts diametral entgegen. Aber in dieser Negativität wird vor allem deutlich, dass Walther seine Handlungsobjekte vor einem anderen Hintergrund entwickelt hatte.<sup>23</sup>

---

21 Vgl. Weibel 2014 (Anm. 7), S. 37. Ich nehme an, Walther meint Bert Sterns *Pop Shop On 1<sup>st</sup>*, der Mode und Editionen zeitgenössischer Künstler\*innen vertrieb. Die Arbeiten Byars wie *Hat for 100*, in denen sich Menschen kollektiv in Seidenstoffe hüllen konnten, wurden in der *Vogue* als Ermöglichkeiten erotischer Begegnungen beschrieben. Vgl. *Vogue's own boutique*, in: *Vogue* (15. Januar 1969), S. 197.

22 Ausst.-Kat. New York 1969 (wie Anm. 9), S. 45. Auch andere Ausstellungsrezensionen beschreiben dies und Walther selbst zeigt sich verärgert darüber, dass die Rezipierenden die Objekte nicht nach seinen Anweisungen benutzen.

23 Zu Walther in New York insbesondere: Agata Klaus, *Transferprozesse in der Conceptual Art: Hanne Darboven, Hans Haacke und Franz Erhard Walther in New York*, Hamburg 2018, Onlinepublikation, URL: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:gbv:18-90782> [letzter Zugriff: 21.05.2022].

### Gestärkte Baumwolle

Franz Erhardt Walthers Materialwahl geht, so der Künstler, auf eine Entdeckung in der Schneiderwerkstatt des Vaters seiner Frau, Johanna Walther, zurück. Dort entdeckte er ein Glanzkissen, das zum Ausbügeln von Ärmelansätzen in Anzüge geschoben wird.<sup>24</sup> Dass Walther mit Stoff ein Material gefunden hatte, in dem die Idee der Berührung, mit der er bereits in Arbeiten davor experimentierte, konkretisiert werden konnte, führt eine frühe Arbeit vor Augen: Für *Untitled* erstellte er sechzehn Kissenformen aus Werbeanzeigen aus Zeitschriften, die die sinnliche Erfahrung der Betrachter\*innen ansprechen sollten (Abb. 6). Auf den Abbildungen sind Oberflächen und Texturen weiblicher Körper zu sehen: Haut, Haare oder Lippen, Stoffe, die Hüften oder die Brüste umschmiegen, oder eine Hand, die ein Stoffstück hält. Die unebenen Oberflächen der ›Kissen‹ greifen die Abbildungen von Berührungsmomenten auf.

In den frühen kleineren Objekten, die diesen Arbeiten folgten, setzte Walther Stoffe variantenreich ein. Er betonte die haptischen Qualitäten, indem er mit Formen oder Materialvergleichen arbeitete wie in *Zwei Rote Samtkissen (gefüllt und leer)* (1963) oder in *Zwei Nesselpackungen, zwei Papierpackungen* (1962 / 1963). Das *Stirnstück* (1963) aus grobem dunkelrotem Samt, schwarzem Baumwollstoff und Filzfutter sollte mit der Stirn berührt werden. In zahlreichen Katalogen wurde der Moment der Berührung hervorgehoben, wenn Fotografien Rainer Ruthenbecks ausgewählt wurden, auf denen die Schatten von Händen die Objekte streifen.<sup>25</sup>

Im *Werksatz* aber bestehen, bis auf das *Stirnstück*, die meisten Objekte aus schweren Baumwollstoffen oder Autoplanen, die durch Schaumstoff verstärkt wurden, um die Objekte zu polstern oder zu isolieren. Dadurch verschiebt sich der Fokus von der schmeichelnden Berührung eines Objektes mit der Hand oder der Haut hin zu Objekten, die Körper wie im *Blindobjekt* umschließen, um in Isolation eine Konzentration auf die Sinne und die Erfahrung des Körpers zu ermöglichen. Wenn Walther in einem Katalog aus dem Jahre 1977 in seinem gepolsterten *Ichobjekt* über ein Feld schreitet, wird der Titel von folgendem Zusatz begleitet: »I am conscious of myself, I am carrying myself.«<sup>26</sup> Das *Ichobjekt* ist als Objekt gedacht, mit dem sich das Subjekt seiner Identität bewusst wird und sich dadurch stabilisieren kann. Die *Weste* wie-

---

<sup>24</sup> Vgl. Weibel 2014 (Anm. 7).

<sup>25</sup> Franz Erhard Walther, *Arbeiten 1955–1963*, hg. von Götz Adriani, Ausst.-Kat. Tübingen, Kunsthalle, Köln 1972.

<sup>26</sup> Götz Adriani (Hg.), *Franz Erhard Walther, Arbeiten 1969–1976: 2. Werksatz 1972*, São Paulo 1977, S. 45.



6. Franz Erhardt Walther, *Luftkissen aus Illustrierten-Werbung*, 1963

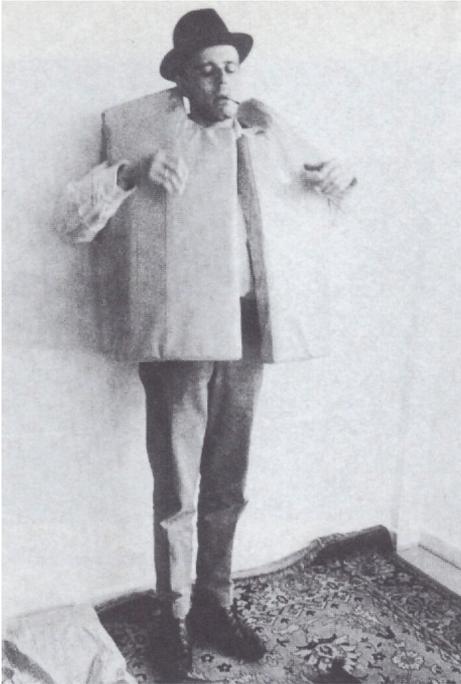
derum ist eine Konstruktion, die einen Körper überdimensional werden lässt, der gleichzeitig von dieser Konstruktion eingeschlossen wird.

In der Bundesrepublik musste nicht nur Demokratie eingeübt werden, wie es Gregor Quack in Bezug auf Walthers *Werksatz* beschrieben hat,<sup>27</sup> sondern zugleich stand die Rolle des Mannes zur Disposition. In den 1960er Jahren begann in der bildenden Kunst eine Auseinandersetzung mit der väterlichen Autoritätsfigur. 1963 beschrieb Alexander Mitscherlich Deutschland als auf dem »Weg in die vaterlose Gesellschaft«.<sup>28</sup> Für Mitscherlich war die Auseinandersetzung mit dem Vater zugleich eine Beschäftigung mit der »paternistischen Gesellschaft« und der »paternitären Gesellschaftsordnung« und der Verfall väterlicher Autorität korrelierte mit dem Zerfall der politischen Ordnungen.<sup>29</sup> Künstler rebellierten gegen diese Ordnung, indem sie männliche Autoritätsfiguren dekonstruierten, ihre eigene sich im

<sup>27</sup> Vgl. Quack 2020 (Anm. 10).

<sup>28</sup> Alexander Mitscherlich, *Auf dem Weg zur vaterlosen Gesellschaft: Ideen zur Sozialpsychologie*, München 1963.

<sup>29</sup> Dag Schölper, Männer- und Männlichkeitsforschung – ein Überblick, in: *gender...politik...online* (2008), URL: [http://web.fu-berlin.de/gpo/pdf/dag\\_schoelper/dag\\_schoelper.pdf](http://web.fu-berlin.de/gpo/pdf/dag_schoelper/dag_schoelper.pdf) [letzter Zugriff: 21.05.2022]. Insbesondere der Exkurs zur Väterforschung: S. 8–10.



7. Beuys in Franz Erhard Walters *Weste* (1965) Nr. 11 aus dem *Ersten Werksatz*, während der Ausstellung *Frisches*, die Chris Reinecke und Jörg Immendorff in ihrer Wohnung ausrichteten, 1966

*Weste* und verdoppelte die eigene Bekleidung auf kuriose Weise (Abb. 7). Wenn Walther eine *Weste* entwirft und diese *Weste* auch selbst trägt, erscheint sie als ein zu groß geratenes Kleidungsstück, das seinen Träger einschränkt und auf eine nun ganz konkrete Autoritätsfigur hinweist.

Umbruch befindende Rolle allerdings nur bedingt reflektierten.<sup>30</sup> Das *Mantel-Stahlstück* ist ein Handlungsobjekt, in dem diese Umbruchssituation erfahrbar wird. Der Mantel, gefüllt mit Stahlplatten, konnotiert väterliche Autorität und / oder die in dieser Generation präsenten autoritären Männerbilder, die – wörtlich genommen – beschwerend wirken, aber von sich geworfen werden können. Die ersten Objekte des *Werksatzes* entstanden in der Zeit, in der Walther an der Kunsthochschule Düsseldorf eingeschrieben war. In der Kunsthochschule traf Walther nicht nur auf ein System, in dem autoritäre Strukturen in den Meisterklassen noch nachwirkten, in der Klasse von Beuys wurde er auch mit einem Lehrer konfrontiert, der die Erfahrungen des Krieges in seinen Arbeiten und durch die Materialmetaphorik seiner Kleidung mythologisierte.<sup>31</sup> Joseph Beuys wählte in der Ausstellung *Frisches* (1966) in Düsseldorf von Walthers Handlungsobjekten gerade die

---

<sup>30</sup> Vgl. hierzu Stefan Germer, Die Wiederkehr des Verdrängten. Zum Umgang mit deutscher Geschichte bei Georg Baselitz, Anselm Kiefer, Jörg Immendorff und Gerhard Richter, in: *Jahresring* 46 (1999), S. 38–55, und Gerald Schröder, *Schmerzensmänner – Trauma und Therapie in der westdeutschen und österreichischen Kunst der 1960er Jahre*, München 2011.

<sup>31</sup> Vgl. hierzu Benjamin Buchloh, Beuys. The Twilight of the Idol, in: *Artforum International* 28 (1980), Nr. 5, S. 35–43, hier S. 37. Und insbesondere zu Beuys' Filzanzug: Karen Ellwanger, Wolle macht Männern Mut, in: Museen der Stadt Delmenhorst auf der Nordwolle (Hg.), *Im Zeichen des Schafes*, Oldenburg 2000, S. 123–128. Mit Filz ist auch das *Ichobjekt* gefüttert.



8. Franz Erhard Walther,  
*Mantel-Stahlstück*, 1969

Zugleich lässt sich das *Mantel-Stahlstück* (Abb. 8) in New York in den künstlerischen Diskursen verorten, in denen an einem erweiterten Skulpturbegriff gearbeitet wurde. In seiner Biografie *Sternenstaub* berichtet Walther, dass er eine Einladung von Robert Morris zu der Gruppenausstellung *Nine at Leo Castelli* (1968) ablehnte, da er sich nicht vereinnahmen lassen wollte.<sup>32</sup> In dieser Ausstellung versammelte Robert Morris, der, wie einleitend dargestellt, maßgeblich daran beteiligt war, durch Handlungen mit Objekten die Relation zwischen Subjekten und Objekten neu zu definieren, künstlerische Arbeiten, die mit einem erweiterten Skulpturbegriff experimentierten. Unter anderem wurde Richard Serras *Prop* (1968) ausgestellt, eine Bleiplatte an der Wand, die allein durch die Kraft einer Stange gehalten wurde, die gegen die Platte lehnte. Ebenso wie Serra arbeitete auch Walther mit den Wirkkräften innerhalb eines Werkes. Bei Walther ist es der Mantel aus schwerer Baumwolle und gefüllt mit Stahlplatten, der auf den Körper einwirkt, und getragen das Subjekt zeitweilig

---

<sup>32</sup> *Sternenstaub. Ein gezeichneter Roman, 71 ausgewählte Erinnerungen*, hg. von Sylvia Martin, Ausst.-Kat. Krefeld, Kunstmuseen, Museum Haus Lange, Berlin 2011; *Franz Erhard Walther, Tagebuch*, hg. von Heiner Friedrich, Ausst.-Kat. New York, Museum of Modern Art, Köln 1971.

zu einem Objekt, einer Skulptur macht, eine Position, aus der sich das Subjekt aber auch wieder zu lösen vermag. In den Arbeiten Franz Erhard Walthers betrifft die Aktivierung der Handlungsobjekte und das Aktiviert-Werden ihres Trägers, diese neue Relationalität, jedoch auch das männliche Künstlersubjekt im Kern, dessen Autorität als Beherrschung über das Objekt in den 1960er Jahren in Frage gestellt ist.

### *Bildnachweis*

1 Film Still aus »Activation of ›Mantelstahlstück‹ (1969) with Lehmann Walther«, Haus der Kunst, 2020; <https://www.youtube.com/watch?v=JOLOKiEddvI&list=PLYTITjIwVIsXuE8E2P-8tnFI5MIHUJjA> [letzter Zugriff: 20.05.2022]; 2, 3 Kasper König (Hg.), Franz Erhard Walther: Objekte, benutzen, Köln / New York 1968, o. S. © VG Bildkunst; 4 Hélio Oiticica, Nildo of Mangueira with P15 Parangolé Cape 11 ›I Embody Revolt‹ 1967, at Engenheiro Duarte Street, Jardim Botânico, Rio de Janeiro, in: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira, São Paulo 2022, URL: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra12915/parangole-p15-cap-11-incorporo-a-revolta> [letzter Zugriff: 10.06.2022], © César and Claudio Oiticica, Rio de Janeiro. Fotografie von Claudio Oiticica; 5 Richard Meyer, Art & Queer Culture, London 2013, S. 135, © César and Claudio Oiticica, Rio de Janeiro; 6 Franz Erhard Walther: Shifting Perspectives, hg. von Jana Baumann, Ausst.-Kat. München, Haus der Kunst, München 2020, S. 35 © VG Bildkunst; 7 Franz Erhard Walther: Shifting Perspectives, hg. von Jana Baumann, Ausst.-Kat. München, Haus der Kunst, München 2020, S. 88 © VG Bildkunst; 8 Franz Erhard Walther: Shifting Perspectives, hg. von Jana Baumann, Ausst.-Kat. München, Haus der Kunst, München 2020, S. 94 © VG Bildkunst

Antje Krause-Wahl, ›Props‹ aus Stoff – Aktivierte Männlichkeiten in Franz Erhard Walthers Handlungsobjekten, in: Requisiten. Die Inszenierung von Objekten auf der ›Bühne der Kunst‹, hg. von Joanna Olchawa und Julia Saviello, Merzhausen: ad picturam 2023, <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1186.c16888>