

Walther 66/69

Lucia Schreyer

DAS PAPIER SPRICHT DER KÖRPER ZEICHNET DIE HAND DENKT

Zur Polysemantik, Funktion und Schlüsselrolle
der *Werkzeichnungen* (1963-1974)

Franz Erhard Walthers

Mitte

Richtung

Gegenstand

[transcript] Image

Lucia Schreyer

Das Papier spricht – Der Körper zeichnet – Die Hand denkt

Für Wolfgang Herzer

Lucia Schreyer, geb. 1983, hat Kunstwissenschaft, Philosophie und französische Literaturwissenschaft in Bordeaux, Kassel und Paris studiert. 2018 promovierte sie an der Freien Universität Berlin. Neben ihrer Tätigkeit als Übersetzerin, Kuratorin und Kunsthistorikerin arbeitet sie am Werkverzeichnis des Künstlers Franz Erhard Walther.

Lucia Schreyer

**Das Papier spricht - Der Körper zeichnet -
Die Hand denkt**

Zur Polysemantik, Funktion und Schlüsselrolle der *Werkzeichnungen* (1963-1974)
Franz Erhard Walther

[transcript]

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften in Ingelheim am Rhein und der Franz Erhard Walther Foundation.



Die Publikation basiert auf der Dissertationsschrift zur Erlangung des Doktorgrades eingereicht am Fachbereich Geschichts- u. Kulturwissenschaften der Freien Universität Berlin im Juni 2018.



The EOSC Future project is co-funded by the European Union Horizon Programme call INFRAEOSC-03-2020, Grant Agreement number 101017536

Die freie Verfügbarkeit der E-Book-Ausgabe dieser Publikation wurde ermöglicht durch das Projekt EOSC Future.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz (BY). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell. (Lizenztext: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>)

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2022 im transcript Verlag, Bielefeld

© Lucia Schreyer

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld

Umschlagabbildung: *Werkzeichnung* (bezogen auf *Mit Richtung (sechs)*, # 16, 1966, 1. Werksatz, 1963-1969), 1966/1969, Wasserfarbe, Tempera, Öl und Bleistift auf Papier (beidseitig), 29,6 x 21 cm, Sammlung Franz Erhard Walther Foundation, Foto: © Franz Erhard Walther, Franz Erhard Walther Foundation Archives und VG Bild-Kunst, Bonn 2022

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-5490-5

PDF-ISBN 978-3-8394-5490-9

<https://doi.org/10.14361/9783839454909>

Buchreihen-ISSN: 2365-1806

Buchreihen-eISSN: 2702-9557

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <https://www.transcript-verlag.de>

Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter www.transcript-verlag.de/vorschau-download

Für Wolfgang Herzer

Inhalt

Danksagung	9
Prolog	11
DAS PAPIER SPRICHT	23
Papier und Zeichnung	24
›Bildersturm‹	27
Motiv des Rahmens	31
Wort und Bild	35
Durchschnitt in den Raum	38
Schraffuren	42
Informel und das ›offene‹ Kunstwerk	43
Sprache des Papiers	49
<i>Hand</i> -Stücke	55
Emanzipation von Farbe und Linie	58
Zusammenfassung	63
DER KÖRPER ZEICHNET	75
1. <i>Werksatz</i> (1963–1969)	77
Satz – Organon – Geschichte	79
Mensch und Maß	81
Gegensatzpaare	83
<i>Lagerform</i>	84
Mediale Ausdehnung	85
Rezeption (1964–1997)	88
Objekt – Gegenstand – Partizipation	94
<i>Anderer Werkbegriff</i>	99
Paradox des Zuschauers – Haltung des Akteurs	102
Kunst und Leben	104
Freiheit und Gebundenheit	105

Performativität	109
Kunst als <i>Hand-Werk</i>	110
Die ›Verantwortungslosigkeit‹ der Fotografie	112
Wesenszüge der Zeichnung	116
<i>Diagramme und Werkzeichnungen (1963-1974)</i>	120
2.2.1 Motivation	123
Unterscheidung von <i>Diagrammen</i> und <i>Werkzeichnungen</i>	126
Nachbilder	128
Beidseitigkeit	129
›Stillosigkeit‹	132
Sprache	134
Intersubjektivität und Polyperspektivität	140
Verdeckungen und Schichtungen	143
2.2.9 Fleisch – Knochen	146
›Dia-Grammatik‹	152
Rezeption (1973-1999)	160
Zusammenfassung	181
DIE HAND DENKT	207
<i>Stirnstück</i> (# 1, 1963)	208
<i>Werkzeichnungen</i> zum <i>Stirnstück</i>	210
Ein Stück an der Schwelle	214
<i>Gehstück, Sockel</i> (# 2, 1963/64)	216
<i>Werkzeichnungen</i> zum <i>Gehstück, Sockel</i>	217
Erweiterter Skulpturbegriff	226
<i>Blindobjekt</i> (# 12, 1966)	232
<i>Werkzeichnungen</i> zum <i>Blindobjekt</i>	235
Ästhetik der Blindheit und Taktilität	240
<i>Kopf Leib Glieder</i> (# 26, 1967)	251
<i>Werkzeichnungen</i> zu <i>Kopf Leib Glieder</i>	253
Schriftbildlichkeit	258
<i>Form für Körper</i> (# 29, 1967)	262
<i>Werkzeichnungen</i> zu <i>Form für Körper</i>	262
Handlungsfluss – Festschreibung	268
Leib als Brücke	272
Zusammenfassung	276
Epilog	281
Literaturverzeichnis	299
Anhang	319
Abbildungsverzeichnis	331

Danksagung

Mein Dank gebührt denjenigen, die mich während meiner Promotionsphase unterstützt und motiviert haben.

Zuallererst möchte ich Franz Erhard und Susanne Walther danken, für die Zeit, das Vertrauen, die Geduld, die Herzlichkeit, und die zahlreichen Gespräche, aus denen ich wichtige Erkenntnisse gewinnen konnte. Auch für die Gastfreundschaft und die Möglichkeit im Archiv in Fulda zu arbeiten, und hier besonders die Unterstützung von Anja Wissmann, möchte ich mich herzlich bedanken.

Von universitärer Seite möchte ich mich insbesondere bei Herrn Prof. Dr. Gregor Stemmrich, der meine Dissertation betreut und begutachtet hat, für den inspirierenden Austausch, die jahrelange Begleitung und die zahlreichen Anregungen bei der Erstellung dieser Arbeit, sowie die Unterstützung bei der Bewerbung für Fördermittel bedanken. Auch danke ich Frau Prof. Dr. Erna Fiorentini, die mir als Zweitprüferin vor allem in der Schlussphase mit hilfreichen Bemerkungen und konstruktiven Gesprächen zur Seite gestanden hat. Dem Prüfungskomitee, bestehend aus Julian Blunk, Eric de Bruyn und Tobias Vogt, danke ich für die Denkanstöße während der Disputation.

Für die finanzielle Unterstützung danke ich der Stiftung Franz Erhard Walther und dem Elsa-Neumann-Stipendium des Landes Berlin (NaFÖG).

Ich danke weiterhin dem gesamten Team der Galerie Jocelyn Wolff, die mir ihr Künstler-Archiv zur Verfügung gestellt haben. Ebenso danke ich der Galerie KOW für den Zugang zu ihren Publikationen, sowie den zahlreichen Institutionen, die mir Bildmaterial zugesandt haben (siehe Bildlegenden).

Meinem ehemaligen Kunstlehrer und Mentor Wolfgang Herzer möchte ich einen ganz besonderen Dank aussprechen. Er hat mich nicht nur zum Studium der Kunstgeschichte angeregt, sondern überhaupt erst mit dem Werk Walthers vertraut gemacht und mich zu dieser Dissertation ermutigt. Ich danke ihm für das umfassende Lektorat meiner Arbeit, die Bibliografie-Hinweise, seine wertvollen Gedanken und die einzigartige Sensibilität, die er dem Werk Walthers entgegenbringt, von der ich viel gelernt habe. Ohne ihn wäre die Arbeit in dieser Form nicht denkbar gewesen.

Mein besonderer Dank gilt auch Erik Verhagen, mit dem ich mich seit 2009 über das Œuvre des Künstlers austausche und der mir mit viel Zeit, Ermutigung und Hilfsbereitschaft zur Seite gestanden hat.

Ich danke außerdem meinen DoktorkollegInnen, insbesondere Michal B. Ron, für das stets inspirierende Brainstorming, sowie Miriam Schoofs, mit der ich nahezu täglich im Austausch über die Entwicklung der jeweiligen Arbeit war.

Ich danke dem Team der Bibliothèque Kandinsky in Paris, sowie der Kunstbibliothek in Berlin, für die Bereitstellung der Literatur und besonders dem humorvollen und gründlichen Aufsichtspersonal an der Garderobe, das dafür sorgte, den täglichen Arbeitsalltag mit Freude zu beginnen. Mein Dank gilt auch Rudolf Zwirner und Dietrich Helms, die sich die Zeit für ein Interview genommen haben.

Auch möchte ich Elliott Deshusses für die Hilfe bei der Vorarbeit danken, Sigrid Pawelke für den stets ermutigenden Austausch, Tamara Radak und Sonja Müller für das umfassende Lektorat, Luisa P. Fink für die Hinweise zu den Bildrechten, Beate Luber für ihr scharfsinnigen Bemerkungen und Marion Reichhelm für ihr konstruktives Feedback; des Weiteren Slawek Michalt und Steffen Kalauch für die grafische Hilfe.

Meinem Partner Umberto Cecchinato möchte ich herzlich danken für die zahlreichen Gespräche und den Rückhalt bei der Fertigstellung dieser Publikation.

Schließlich danke ich meiner Familie, für ihre umfassende Unterstützung, ihre Geduld und den Glauben an mich.

Prolog

Minimalismus und Konzeptkunst haben das modernistische Erbe zutiefst erschüttert. Die weitreichende Bedeutung dieser Strömungen begründen das ungebrochene Interesse der Forschung an der Kunst der 60er-Jahre. Auch weil diese Zeit eng mit einer jungen (europäischen und amerikanischen) Generation verknüpft ist, die zur Emanzipation und Partizipation aufruft und einen gesellschaftlichen Wandel hervorbringt, wird sie immer wieder für Studien herangezogen. Es geht um aktive Teilhabe, Selbstbestimmung, Verantwortung und nicht zuletzt um Frieden und mehr Menschlichkeit in der alltäglichen Lebensrealität.

Einer der herausragenden Akteure jener Jahre ist der 1939 geborene deutsche Nachkriegskünstler Franz Erhard Walther. Wie sich anhand der Preisverleihung des Goldenen Löwen auf der Biennale in Venedig 2017 und der dazugehörigen Ausstellung einmal mehr gezeigt hat, ist Walther zu einer Referenzfigur für die heutige Generation von performativ arbeitenden Künstlern¹ geworden, die den Körper als künstlerisches Material benutzen und ephemere situations- und handlungsbetonte Werke bildhaften Charakters schaffen.

Der Absolvent der Werkkunstschule Offenbach (1957–1959) und der Frankfurter Städelschule (1959–1961) gehört seit 1962 mit Gerhard Richter, Sigmar Polke und Konrad Lueg² zu den bekannteren Namen, die aus der Klasse des Informel-Malers Karl Otto Götz an der Kunstakademie Düsseldorf hervorgingen. Hier knüpfte Walther auch Freundschaften mit anderen Künstlern, darunter Jörg Immendorf, Reiner Ruthenbeck, Chris Reinecke, Anatol Herzfeld und Blinky Palermo. Mit ihnen ist er Teil einer Gruppe von Künstlern, die für die Ausprägung eines spezifisch deutschen Minimalismus von Bedeutung sind.³

-
- 1 In der folgenden Arbeit wird aus Gründen der besseren Lesbarkeit bis auf wenige Ausnahmen die männliche Form verwendet. Sie bezieht sich auf Personen beiderlei Geschlechts.
 - 2 Lueg, der 1967 unter dem Namen Konrad Fischer seine Galerie in Düsseldorf eröffnet, spielt eine »herausragende Rolle in der Zusammenführung deutscher, amerikanischer und britischer Positionen des Minimalismus.« Wiehager 2012, S. 357.
 - 3 Renate Wiehager macht darauf aufmerksam, dass für den Übergang zu einem spezifisch deutschen Minimalismus die Düsseldorfer Kunstakademie von 1962–1970 von großer Bedeutung war. 1961 übernimmt hier Joseph Beuys den Lehrstuhl für Bildhauerei. Vgl. ebd., S. 353f.

Gleich zu Beginn seiner Düsseldorfer Zeit 1963 fertigt Walther das erste *Werkstück* seines *opus magnum*, dem 1969 vollendeten 1. *Werksatz* (nachfolgend abgekürzt: *WS*) an. Durch ihn erlangt der Künstler rasch Bekanntheit. Bis heute wird sein Name vor allem mit dieser Werkgruppe assoziiert. Der *WS* besteht aus 58 Stoffobjekten, die einen instrumentellen Charakter haben und potenziell vom Publikum benutzt werden können. Die genähten neutralfarbenen *Werkstücke* erhalten erst in der Handlung ihr eigentliches (bildnerisches) Potenzial. Das Ephemere der Handlung tritt an die Stelle des visuell wahrnehmbaren objektzentrierten Kunstwerks der Moderne. Die Konzeption des Werks als sozialer Prozess, der die herkömmliche Aufteilung in Autor und Rezipient fragwürdig werden lässt, wird im *WS* programmatisch durchexerziert. Walther fordert von seinem Publikum ein hohes Maß an Verantwortlichkeit und Empathie, wenn dieses zum Akteur, und damit ebenso Teil des Werkes wird. Durch die schwer vorstellbare oder lokalisierbare Natur des Werkes werden sprachliche und zeichnerische Verweise und andere Dokumentationsformen eine notwendige Bedingung zur Vermittlung des Erlebten. So entstehen parallel zum *WS* u.a. die *Diagramme* und *Werkzeichnungen* (1963-1974)⁴ (nachträglich abgekürzt: *WZ*). Sie beruhen auf Erlebnissen und Vorstellungen während der Handlung mit den *Werkstücken* des *WS*. Die von Walther zunächst als persönliche Skizzen verstandenen Zeichnungen geben dem immateriellen Werk eine Gestalt. Insgesamt gibt es etwa 3000 bis 5000 beidseitig bearbeitete Blätter im DIN-A4-Format.

Der 28-jährige Walther entscheidet sich 1967⁵ das für ihn geistig beengende (»[k]leinkarierte«⁶) Düsseldorf zu verlassen und mit seiner Familie nach New York zu ziehen. Mit dem Land Amerika verbindet er Freiheit, Großzügigkeit und Offenheit, die er dort auch vorfindet. Hier kommt es zu einem intensiven Austausch mit den amerikanischen Vertretern der Minimal- und Concept Art und anderen zu der Zeit aktuellen Strömungen, was Spuren in den jeweiligen Werkkonzeptionen hinterlässt. Mit den Worten Renate Wiehagers übernimmt Walther eine entscheidende »Brückenfunktion zwischen europäischer Tradition und Minimalismus amerikanischer Prägung«⁷.

Viele junge US-amerikanische und europäische Hochschulabsolventen zieht es in dieser Zeit nach New York, das in den 60er-Jahren Paris als Kunstmetropole abgelöst hatte. Walther begegnet dort geistesverwandten Künstlern wie Carl Andre, Richard Artschwager, James Lee Byars, John Cage, Robert Morris, Donald Judd, Walter de Maria,

4 Beide Begriffe sind geläufig. In den folgenden Ausführungen ist nur noch von *Werkzeichnungen* die Rede, da der Fokus auf den bildhaften Zeichnungen liegt. Es gibt noch vereinzelt Blätter von Anfang 1975, die aber nicht mehr für die Datierung der *WZ* berücksichtigt werden. Vgl. Richardt 1997, Fn. 172, S. 127.

5 Im gleichen Jahr wird der legendäre Münchner Galerist Heiner Friedrich auf Walther aufmerksam, der den Künstler künftig vertritt. Der damals schon sehr einflussreiche Avantgardegalerist Rudolf Zwirner, der zuerst in Essen und dann in Köln tätig ist, bietet seit Ende der 60er-Jahre Walthers Arbeiten zum Verkauf an. Vgl. Wiehager 2012, S. 348.

6 Vgl. Walther in: Kölle 2013, S. 124. Der Künstler beschreibt den zunehmenden Mangel an konstruktivem Austausch in seinem Düsseldorfer Umfeld, als Auslöser für den Umzug nach New York. Vgl. Walther in: Jappe 1976, S. 65. Für weitere Gründe für seine Übersiedelung nach Amerika, vgl. Klaus 2018, S. 239.

7 Wiehager 2012, S. 353f.

Claes Oldenburg, Robert Ryman, Richard Serra, Barnett Newman oder Joseph Kosuth.⁸ Dematerialisierte, auf Zeit basierte und konzeptuelle Arbeitsmethoden prägen den Zeitgeist, wie sich an Ausstellungen aus diesen Jahren erkennen lässt, die diese Tendenzen unter verschiedenen Aspekten behandeln, wie etwa die 1969 von Marcia Tucker und James Monte kuratierte Schau *Anti-Illusion: Procedures/Materials* im Whitney Museum of American Art, oder die berühmte von Harald Szeemann organisierte Ausstellung *When Attitudes Become Form*, zu der Walther eingeladen ist. Im gleichen Jahr nimmt er an Jennifer Lichts Gruppenausstellung *Spaces* im MoMA in New York teil und 1972 wird er unter der Leitung von Szeemann auf die *documenta 5* eingeladen. Auch bei den beiden folgenden Ausgaben ist der Künstler vertreten.

Parallel zu seiner Ausstellungstätigkeit wird Walther 1970 als Professor an die Hochschule für Bildende Künste in Hamburg berufen, wo er bis 2005 unterrichtet.⁹

Mitte der 70er-Jahre bis heute wird Walther vorwiegend zu Einzelausstellungen eingeladen. In den 90er-Jahren wird sein Œuvre vor allem in der Diskussion über den »partizipatorischen Wechsel« in der Kunst und der Theoriebildung zur »Relationalen Ästhetik«¹⁰ verstärkt rezipiert, jedoch ohne systematische Verankerung. Auch in einigen die Lage der deutschen Kunst reflektierenden Gruppenausstellungen taucht seine Arbeit auf.¹¹ Die 2000er-Jahre markieren einen Auftrieb seiner Karriere durch das nachhaltige Interesse an seinem Werk von Seiten des internationalen Kunsthandels und die rege Vermittlungsarbeit seiner aktuellen Galerien.¹² Obwohl man Walther mit seinen ethisch humanen Konzeptionen, zu einem der wichtigsten deutschen Künstler der zweiten Hälfte des 20. Jh.s zählen darf, ist seine Arbeit in der Forschung bislang nicht methodisch behandelt worden. Es ist erstaunlich, dass sein Name nur vereinzelt in Publikationen zur Geschichte der Konzeptkunst oder damit verwandten Richtungen erscheint. Walther wird zwar in historischen Schriften wie von Germano Celant oder Lucy R. Lippard erwähnt¹³, fehlt jedoch seit Ende der 80-Jahre in den kunsthistorischen Hauptwerken zu den 60er-Jahren.¹⁴ Man kann annehmen, dass Walthers Marginalisie-

8 In der Dissertation »Transferprozesse in der Conceptual Art. Hanne Darboven, Hans Haacke, Franz Erhard Walther in New York« (2016) von Agata Klaus geht es um künstlerische Parallelen im Frühwerk dieser drei Künstler und den amerikanischen Zeitgenossen, und darum, eine andere Sicht auf die Entwicklung der Konzeptkunst zu vermitteln. Siehe: <https://ediss.sub.uni-hamburg.de/volltexte/2018/9078/pdf/Dissertation.pdf> (Publikationsdatum 29.03.2018). Obwohl sich Darboven und Haacke 1967 und 1968 zeitgleich mit Walther in New York aufhalten, verpassen sie sich dort und lernen sich erst später kennen. Vgl. Klaus 2018, S. 286.

9 Zu seinen Schülern zählten Santiago Sierra, Martin Kippenberger, Jonathan Meese, John Bock, Christian Jankowski, Peter Piller, Stef Heidhuess u. a.

10 Vgl. Bourriaud 1998.

11 Beispiele (Auswahl): *Art Allemagne Aujourd'hui*, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris 1981; *Sculpture from Germany*, Museum of Modern Art, San Francisco, 1984; *Object, Site, Sensation: New German Sculpture*, Museum of Contemporary Art, Chicago, 1989.

12 Jocelyn Wolff (Paris), Skopia (Genf), Peter Freeman (New York) und KOW (Berlin).

13 Vgl. Celant 1969; Lippard 1973.

14 Die Kuratorin Elena Filipovic nennt im Katalog anlässlich der Ausstellung von Walthers Werken im Wiels in Brüssel 2014 einige der wichtigsten Publikationen, die auf die Kunst dieser Periode fokussiert ist, in denen der Künstler unerwähnt bleibt: Vgl. Wood, Fracine, Harris, Harrison 1993; Rorimer 2004; Crow 1996; Foster, Krauss 2003. Filipovic gibt zu bedenken: »One must wonder if

rung zum Teil durch die Widerspenstigkeit und die nicht klassifizierbare, enzyklopädische Natur seines künstlerischen Unternehmens bedingt war, das sich entschieden gegen die vorherrschenden Trends der Zeit wandte.¹⁵ Denn auch wenn der Künstler in vielen Punkten im Einklang mit den konzeptionellen Ideen oder der minimalistischen Sensibilität seiner Zeit stand, hat er einen Ansatz entwickelt, der sich nicht in eine künstlerische Bewegung einschreiben lässt und über den Leitbegriff der ›Dematerialisierung‹ einiger Kollegen hinausgeht.¹⁶ Vermutlich sind es auch die in seiner Arbeit waltenden Gegensätze und Widersprüche, auf die in der vorliegenden Untersuchung noch näher eingegangen wird, die es schwer machen, eine kunsttheoretische Einordnung zu treffen. Im Falle Walthers bietet es sich an, von Kategorisierungen jeglicher Art Abstand zu nehmen.

Allgemeiner Forschungsstand

Die Literatur zu Walthers Œuvre konzentriert sich vorwiegend auf die an die 100 Kataloge zu seinen Einzelausstellungen, die in den letzten fünfzig Jahren erschienen sind, und in denen verschiedene Perspektiven auf sein Werk beleuchtet werden. Ausnahmen bilden theoretische monografische¹⁷ Arbeiten mit einem spezifischen Fokus, z. B. von Susanne Richardt¹⁸, Michael Lingner¹⁹, Dieter Groll²⁰, Thierry Davila²¹ und Erik Verha-

the ›unclassifiability‹ of Walther's practice might explain why his work is so glaringly absent from exactly those survey publications focused on defining the new art of the period, [...]. [...] he also remains almost wholly absent from publications devoted to any single one of the above mentioned movements – Minimal Art, Conceptual Art, Performance etc.« Filipovic 2014, Anm. 32, S. 35. Auch Verhagen macht auf diesen Punkt aufmerksam und ergänzt folgende Ausstellungen und Publikationen auf, in denen Walthers Arbeit nicht anzutreffen sind: *L'Art conceptuel – une perspective*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris 1989; Ann Goldstein, Anne Rorimer, *Reconsidering the Object of Art 1965–1975*, MoCA, Los Angeles 1995, sowie Peter Osborne, *Conceptual Art*, London, New York 2002. Vgl. Verhagen 2020, Anm. 3, S. 88.

- 15 »Walther largely fell in the gaps of a wider art history that didn't quite know how to categorize him, then or now.« Filipovic 2014, S. 30.
- 16 Über die konfliktreichen Beziehungen zwischen Walther und der Konzeptkunst, vgl. Groll 2014, S. 72-76.
- 17 Noch nicht veröffentlichte Dissertationen oder Monografien werden im Folgenden nicht genannt.
- 18 Vgl. Richardt 1997. Die Autorin und zweite Ehefrau des Künstlers (heute Susanne Walther) ist seit Jahren mit dem Werk Walthers vertraut. Ihre präzise Abhandlung beschäftigt sich mit der Sprache im Œuvre des Künstlers.
- 19 Vgl. Lingner 1985; ders. 1990. Lingner hat dem Künstler viele Essays gewidmet und zahlreiche Gespräche mit ihm geführt, die einen wichtigen Beitrag zum Verständnis der Werkkonzepte Walthers leisten. Der Autor verfolgt eine stark philosophische Perspektive und stellt Walthers Arbeit in eine romantische Tradition. Andererseits vertritt er eine streng konzeptuelle Leseweise von Walthers Arbeit.
- 20 Vgl. Groll 2014. Groll hat eine umfassende didaktische Monografie zu Walthers Werk veröffentlicht, in der der Handlungsbegriff anhand vieler Zitate des Künstlers in nahezu allen Werkgruppen durchdekliniert wird.
- 21 Vgl. Davila 2021. Die Habilitationsschrift des Autors befasst sich mit den Werkjahren 1955–1970 und dem Sammlungsbestand des Mamco, in dem der WS über 20 Jahre lang fast durchgehend gezeigt wurde.

gen.²² Der WS, der bis heute in zahlreichen Publikationen und Ausstellungen gewürdigt wird, wird im Œuvre Walthers ganz deutlich prioritär behandelt. Er ist das beliebteste Studien- und Vorzeigeobjekt.

Fragen und Thesen

Die vorliegende Arbeit untersucht die Ästhetik, Funktion und Rolle der WZ in Walthers Gesamtwerk. Insbesondere fokussiert sie den vermeintlichen Widerspruch, den ihr Erscheinungsbild offenlegt: die starke Bildlichkeit, die Fülle der WZ und ihr konventionelles Format, im Kontrast zur Bild auflösenden Programmatik Walthers, die mit dem 1. WS einen Höhepunkt erreicht hat. Es wird sich dabei herauskristalisieren, so meine These, dass gerade dieses Gegensatzpaar, das sich in der Symbiose von WS und WZ bildet, den ›Werkkörper‹ Walthers funktionsfähig macht. Es ist der komplementäre Verbund beider Werkformen, der das Werk bewegt und stützt, während die eine als ›Fleisch‹, die andere als ›Knochen‹ auftritt, wobei diese in Kapitel 2 näher erläuterte Metapher in Bezug auf den WS und die WZ austauschbar ist. Insofern befinden sich beide Werkgruppen in einer Co-Abhängigkeit, bewahren aber gleichzeitig auch ihre eigene Autonomie und öffnen in ihrem Dazwischen den virtuellen Raum, der das eigentliche Kunstwerk hervorbringt.

Das Schlaglicht auf den WS hat die WZ überwiegend in den Schatten gedrängt, aus dem diese faszinierende Werkgruppe bislang nicht richtig herausgetreten ist. Mit der vorliegenden Arbeit soll eine Umgewichtung vorgenommen, und die WZ als gleichberechtigte Partnerin zum WS dargestellt werden.

Im Zuge dieser Untersuchung wird der Frage nachgegangen, was die WZ eigentlich darstellen. Um welche Art von Bildern handelt es sich? Die Zeichnung ist bei Walther keine im herkömmlichen Sinn, auch wenn sie auf den ersten Blick so erscheinen mag. Bei näherer Betrachtung entsteht analog zur Skulpturalität des WS das Bild einer Zeichnung, die in einer kategorialen Auseinandersetzung mit sich selbst steht. In der konkreten Beschäftigung mit der Tradition, durch vielfältiges Experimentieren und das Infragestellen der zeichnerischen Verfahren, erweitert sich bei Walther der Begriff des Zeichnerischen dabei von innen heraus.

Darüber hinaus wird meine These zu stützen sein, dass die WZ eine Schlüsselrolle in Walthers Schaffen einnehmen. Sie können als dessen Herzstück gelten, das dem systolisch-diastolischen Vorgang zwischen Handlung und Reflexion den bildnerischen Behälter gibt. In diesem kulminieren die Erkenntnisse aus dem experimentellen ersten Werkzyklus. Außerdem wird die innere Erfahrung, die der Handelnde mit den *Werkstücken* macht, gespeichert. Die WZ bilden einen zentralen Kern, der in alle Richtungen ausstrahlt und von dem aus das Frühwerk beleuchtet, aber auch das Spätwerk maßgeblich beeinflusst wird. Viele Werkgruppen spiegeln und archivieren sich in dieser Serie. Die WZ stellen aber auch wesentliche Dokumente im kunstgeschichtlichen Kanon der zweiten Hälfte des 20. Jh.s dar, die Aufschluss über das Denken einer ganzen

22 Der Autor hat mehrere Artikel und Interviews mit dem Künstler publiziert (siehe Bibl.). Die Habilitationsschrift ist in gekürzter Fassung mit einem chronologischen Überblick über den WS und einem Vorwort von Davila 2020 erschienen. Vgl. Davila, Verhagen 2020.

Generation von Künstlern geben. Sie sind Manifeste und künstlerische Zeugnisse einer veränderten Werk- und Bildauffassung, die sich in den 60er-Jahren im Zuge der Konzeptkunst, Minimal Art, Performance und Land Art herausbildet.

Die WZ, so eine weitere These, überwinden den ›puren‹ dogmatischen (Kopf-)Konzeptualismus und lassen diesen sinnlich-körperlich werden. Hierbei ist interessant, dass Walther die WZ zunächst zurückgehalten hat. Die Paradigmen der Zeit machten es undenkbar, sich gegen das immaterielle und konzeptuelle Dogma aufzulehnen. Gleichzeitig kann man behaupten, dass die WZ das Revival der Malerei in den 80er-Jahren vorweggenommen haben. Obwohl der Künstler den WZ in dieser Zeit schließlich eine gleichberechtigte und (semi-)autonome Rolle im Verhältnis zum WS zugesteht, stellen sie in den Augen der Kunstwelt nach wie vor nicht viel mehr als das Beiwerk der *Werkstücke* dar, was sich sowohl in Ausstellungen als auch in nicht vorhandenen Analysen der Werkgruppe unterschwellig widerspiegelt. Dabei wird immer wieder übersehen, dass der WS doch gerade aus der Auseinandersetzung mit dem Papier und der Zeichnung heraus entstanden ist. Dieses als sehr spannungsreich erlebte Verhältnis zwischen dem WS und den WZ, die einen gemeinsamen Ursprung haben, ermutigt, die Fruchtbarkeit von Walthers polyvalenter Werkvorstellung zu ergründen.

Forschungsstand zu den WZ

Was die theoretische Betrachtung mit Fokus auf den WZ betrifft, so hinkt die Literatur der Rezeption seit den späten 70er-Jahren hinterher und geht über die Jahrhundertwende nicht umfangreich genug hinaus. Verblüffend ist, dass auch relativ aktuelle Retrospektiven des Künstlers, wie die im Haus der Kunst in München (März–November 2020), die WZ zwar prominent und beidseitig sichtbar als eine Art Rahmung um die *Lagerform* der historischen Stücke des WS würdigen. Man kann jedoch feststellen, dass dieser Werkgruppe keine weitere Aufmerksamkeit gegeben wird. Vereinzelt wird in den Katalogbeiträgen eine WZ abgebildet und ggf. mal ein Satz herausgenommen, während der WS meist mit sehr viel mehr Sorge und Präzision beschrieben wird.

Es gibt lediglich zwei historische Kataloge anlässlich von Ausstellungen, die sich explizit und ausschließlich den WZ widmen, und zwei weitere, die einen Schwerpunkt auf die Zeichnung in Walthers Œuvre legen.²³

Ein Jahr nach Fertigstellung der Werkgruppe 1976 findet erstmals eine umfassende Ausstellung der WZ im Kunstraum München statt. Der Kurator Hermann Kern und der Autor und Sammler Carl Vogel nehmen eine radikal konzeptuelle Haltung ein, wie es im Katalog und in der Ausstellung ablesbar ist. Dies zeigt sich nicht nur im Titel *Diagramme zum 1. Werksatz* sondern besonders eklatant in der grafischen Zensur der Zeichnungen

23 Für die bibliografischen Angaben vgl. 2.2.11. In ihrer schon erwähnten Dissertation schreibt Klaus, die WZ »bilden einen unabhängigen Werkkomplex, der weitestgehend untersucht ist, und daher hier nicht weiter beleuchtet wird.« (Klaus 2018, S. 268). Sie nennt als Referenz Hermann Kerns und Dietrich Helms' Publikationen, die beide zeitlich weit zurückliegen (1976 und 1981). Zwar geben diese wertvolle Einblicke in die Werkserie (jeweils vor dem zeitlichen Hintergrund); von einer umfassenden Untersuchung, die keines Kommentars mehr bedarf, kann hier meines Erachtens jedoch nicht die Rede sein. Gerade was die Transferprozesse zwischen Künstlern dieser Zeit, hinsichtlich der Thematik von Diagrammen, betrifft, gibt es eine Menge zu erforschen.

im Katalog, und in der Art und Weise wie über sie gesprochen wird. Deutlich wird außerdem, dass zu dem Zeitpunkt noch keine historische Distanz erreicht ist, die einen umfassenden Einblick in die Werkgruppe gewährleisten könnte. Ausstellung und Katalog zeugen vom unsinnlichen und dogmatisch-konzeptuellen Klima Mitte der 60er-Jahre. Sie machen klar, dass die WZ den zeitgenössischen künstlerischen Ansprüchen nicht gerecht wurden. Ihre Resistenz gegenüber kunstkategorischer Vereinnahmung ist allerdings ihre große Stärke. Es ist ein Anliegen der vorliegenden Untersuchung insbesondere diese damals verleugnete Ästhetik der WZ zu analysieren.

In Folge der Münchner Ausstellung lässt sich fünf Jahre lang eine Lücke erkennen, bis schließlich die Produzentengalerie Hamburg 1981 die WZ zeigt. Eine andere Einstellung zu der Werkgruppe schlägt sich allein schon im Titel der Ausstellung *Werkzeichnungen* nieder. Das Klima in der Kunstwelt hat sich verändert. Walthers Künstlerkollektive an der Hochschule für Bildende Künste in Hamburg, Dietrich Helms, liefert gemäß der Bilder-freundlichen 80er-Jahre einen sehr sinnlichen und subtilen, materialbezogenen Text im Begleitkatalog, der die WZ mit den visuellen und haptischen Eindrücken der Hochrhein in Beziehung setzt, also dem charakteristischen Ort, an dem die ersten Werkhandlungen stattgefunden haben.

1982 findet unter dem gleichen Titel eine Ausstellung zu den WZ im Kunstmuseum der Stadt Krefeld statt. Gerhard Storck, der Direktor des Museums und Kurator der Ausstellung, übt im Begleitkatalog Kritik an der konzeptuellen Leseweise der WZ im Münchner Katalog. Er macht die Bildlichkeit der Serie stark, verweist aber auch auf Walthers Ambivalenz zur Bildkunst, die vom bloßen Ansehen lebt.

Drei Jahre später, 1985, wird Walther für die Ausstellung *Ort und Richtung angeben. Zeichnungen 1957–1984* in die Galerie Carinthia in Klagenfurt eingeladen. Hier geht es nicht mehr alleine um die WZ, sondern um das bis dato gesamte zeichnerische Werk Walthers. In der gleichnamigen Publikation macht der sehr stark mit dem emphatischen Bildbegriff beschäftigte Kunsthistoriker Gottfried Boehm vor allem auf die Sinnlichkeit und Polysemantik der WZ aufmerksam. In einer Zeit des Revivals des Bildes wird Walther als ein Bilderstürmer vorgestellt, dem es in seiner Dekonstruktion der traditionellen Charakteristiken der Zeichnung vor allem um eine Rekonstruktion des Bildes geht. Weiterhin geht Boehm auf den Verbund von Gegensatzpaaren in den WZ ein. Damit führt er einen Punkt an, der sich meines Erachtens sowohl auf den WS, als auch auf sein komplementäres Verhältnis zu den WZ übertragen lässt.

Marianne Stockebrands Essay im gleichen Katalog widmet sich dem grafischen Werk Walthers. Die Autorin wundert sich, dass trotz der großen Anzahl von WZ der Zeichnung nie so viel Aufmerksamkeit geschenkt wurde wie dem skulpturalen Werk Walthers. Sie macht vor allem die auf Objektivität hin angelegte Situation in den Künsten der 60er- und 70er-Jahre dafür verantwortlich, die keinen Nährboden für das schriftbildliche aber auch körperliche Bestreben der WZ bieten konnte. Ein weiteres Motiv sieht sie in der Tatsache, dass das Konvolut an WZ derart polymorph ist, dass es sich jeder verständlichen Kategorisierung verschließe. Sie stellt fest, dass während noch Ende der 70er-Jahre dem strikt grafischen Erscheinungsbild von Zeichnungen von Seiten der Kunstwelt Vorzug gegeben wurde, die WZ sukzessive einen bildlichen Charakter annahmen. Die Publikationen, die seit den 80er-Jahren zu den WZ erschienen sind, bestätigen das. Diese Tatsache ist laut Stockebrand vor dem Hintergrund

der Entwicklung der Künste zu verstehen. Damit ist sie eine der wenigen Autorinnen, die auf die Rezeptionsgeschichte der WZ eingeht. Die unterschiedliche Gewichtung von WS und WZ sei umso erstaunlicher – und hier stimme ich Stockebrand eindeutig zu – als die Zeichnung doch die wesentliche Grundlage für die Definition von Walthers Werkidee bildet. Vor diesem Hintergrund könne das grafische Werk nicht mehr nur als Beiwerk gesehen werden, sondern ihm komme eine gleichberechtigte Rolle wie dem skulpturalen Werk zu. Stockebrands Vorhaben, der Zeichnung den Wert zu geben, der ihr zusteht, ist ein wesentliches Anliegen der vorliegenden Untersuchung.

1989 veranstaltet das Kupferstichkabinett in Berlin eine Ausstellung mit dem Titel *Zeichnungen – Werkzeichnungen 1957–1984*. Mit über hundert Blättern aus der Sammlung geht es um das zeichnerische Werk Walthers im Allgemeinen und behandelt den gleichen Schaffens-Zeitraum wie die Klagenfurter Ausstellung. Die Berliner Schau ist für die Rezeptionsgeschichte von Interesse, da hier zum ersten Mal in größerem Maßstab die Beidseitigkeit der WZ nicht nur theoretisch, sondern auch praktisch im Ausstellungsdisplay thematisiert wird. Anhand von Paneelen mit Plexiglasfenstern, in denen die WZ beidseitig zu sehen sind, wird die Korrespondenz der Seiten sichtbar gemacht. Der Kurator Alexander Dückers bemerkt, dass Walther mit der Doppelseitigkeit eine bislang gültige Hierarchie verwerfe, nämlich die Rangfolge von Vorder- und Rückseite. Auch die Handlungserfahrung von innen und außen überträgt Dückers auf das Erlebnis der Beidseitigkeit. Er bezeichnet die WZ selbst als Körper, die ihrerseits (körperliche) Erfahrungen hervorrufen. Schließlich setzt er die WZ in Verbindung mit Walthers Frühwerk, indem er seinen Bezug zum ›Sockel der Geschichte‹ stark macht. Walther sei ein radikaler Neuerer, der aber gleichzeitig den Gesamtzusammenhang nicht aus den Augen verliere. Dies ist auch ein Anliegen der vorliegenden Arbeit.

Dückers geht als einer von wenigen Autoren auf Walthers neuen Wahrnehmungsbegriff, unabhängig vom Sehen ein, und die Korrelation von äußerer Wahrnehmung und innerer Vorstellung. Ein zentraler Punkt seiner Argumentation besteht darin, dass das unmittelbare Handeln mit den Objekten nicht mehr zwingend notwendig sei. Die Erfahrungen seien auch beispielhaft anhand der Zeichnungen nachvollziehbar und sind damit als gleichberechtigt mit dem WS zu verstehen. Das Etablieren der WZ als eigenständige Werkgruppe ist ebenso Ziel dieser Arbeit.

Ein weiteres wichtiges Argument ist die zukunftsweisende Rolle, die Dückers den WZ zuschreibt. Dabei betont er ihre Bildkraft – diese Eigenschaft, die zur Wiederentdeckung des Optischen, in den seit 1979 entstandenen *Wandformationen* Walthers geführt hat. So lassen sich die WZ als Schwellenwerke sehen, die Vergangenes in sich aufnehmen, Gegenwärtiges ausdrücken und gleichzeitig in die Zukunft weisen.

Die Kuratoren und Autoren der vier Beispiele haben je nach künstlerischem Kontext einen speziellen, oft stark verengten Blickwinkel eingenommen. Es gibt weiterhin einige sehr allgemein gehaltene Essays, die die WZ oder die Rolle der Zeichnung im Œuvre Walthers behandeln. Es ist erstaunlich, dass es bisher keine grundlegende Analyse und Interpretation der WZ gibt, die diese Werkgruppe in ihrer Komplexität umfassend würdigt, in einen übergreifenden kunsttheoretischen und ästhetischen Zusammenhang stellt und sie im Hinblick auf das Medium der Zeichnung reflektiert.

Eine wichtige Quelle für das Verständnis der WZ, mit Fokus auf dem Sprachlichen, bietet das 1997 publizierte²⁴ Gespräch zwischen Richardt und Walther, das im Folgenden immer wieder zitiert wird. Es zeugt von dem in den 60er-Jahren entfachten und seit einigen Jahren wiedererweckten Interesse an Notationen, Partituren, Diagrammen oder Schriftbildern aller Art. Doch die WZ finden selbst innerhalb dieses Diskurses, wie man an den thematischen Publikationen erkennen kann, kaum Beachtung.²⁵ Dabei böten sie zahlreiche Anknüpfungspunkte hinsichtlich ihrer ›Dia-grammatik‹, aber auch bezüglich des dort vielfach betonten Ziels, Schriftbilder aus ihrer logozentrischen Interpretationsperspektive zu befreien (vgl. 2.2.10). Aus all den genannten Gründen sehe ich die vorliegende Forschungsarbeit als einen längst fälligen Schritt in der Neubewertung und Emanzipation der WZ an.

Methodologie

Die in der Abhandlung angewandte Methode unterscheidet sich maßgeblich von den bisherigen Untersuchungen zu den WZ.

Walther wurde eigenen Berichten zufolge von keiner spezifischen Literatur, sei sie philosophischer oder kunsttheoretischer Natur, geprägt, die seine Gedanken zu Kunst und Wahrnehmung unterfüttert hätte. Trotzdem erscheint es mir sinnvoll, anhand der philologischen Methode, Walthers Aussagen zu seiner Kunst, aber auch zu allgemeinen wahrnehmungstheoretischen Problematiken, durch Bezugnahme auf den zeitgenössischen Kontext zu verdeutlichen, sei es durch Vergleiche mit anderen Künstlern oder aber Theoretikern aus unterschiedlichen kulturellen Bereichen. Dabei geht es darum, die (kunst-)historischen Umstände zu analysieren, die dazu beitragen, die Bedeutung bestimmter Aspekte von Walthers Werk zu verstehen.

Außerdem bediene ich mich der hermeneutischen Methode, die Walthers Verhältnis zur Tradition beleuchtet. Ausgehend von einer chronologischen und historischen Perspektive, wird den WZ zunächst ein solider ›Sockel‹ gegeben, indem eine ausführliche Analyse der frühen Entwicklungsschritte in Walthers Œuvre vorgenommen wird.

Was die WZ selbst angeht, wird eine ›klassische‹ kunstgeschichtliche Bildanalyse und Interpretation durchgeführt. Zunächst werden die Schriftbilder beschrieben, danach auf die inhaltlichen wie formalen Aspekte der Farben, Materialien und Formen,

24 Vgl. Richardt 1997, S. 128-161.

25 Hier sei auf das von Gabriele Brandstetter initiierte Forschungsprojekt *Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste* mit dem Teilprojekt *Topographien des Flüchtigen* (Institut für Theaterwissenschaften, Berlin) verwiesen, das sich mit dem Verhältnis zwischen einer ephemeren Handlung und deren materiellen Formgebung auseinandersetzt. Siehe Brandstetter, Hofmann, Maar 2010; Brandstetter, Butte, Maar 2015. Zu nennen ist außerdem das Graduiertenkolleg *Schriftbildlichkeit* in Berlin (siehe Krämer, Cancik-Kirschbaum, Totzke 2012). Innerhalb des Kollegs hat Katja Scherzmann ihre Dissertation mit dem Titel *Theorie des graphischen Feldes* geschrieben (2016), die mittlerweile in Buchform erschienen ist. Sie kommt hier auf das grafische Werk Walthers und insbesondere die materielle Seite der Schrift zu sprechen. Vgl. Scherzmann 2020. Darüber hinaus gibt es zahlreiche Ausstellungen und Publikationen zur Notations- und Schriftbildlichkeitsthematik, die Notationen zum Teil auch fachübergreifend behandeln, in denen Walther jedoch keine Erwähnung findet: Siehe Appelt, Amelunxen, Weibel 2008; Leeb 2012.

sowie der Worte und Sätze eingegangen. Vor allem soll es um die Kunstwerke selbst gehen und deren Wirkung auf den Betrachter, da eine direkte Auseinandersetzung mit den Studienobjekten immer seltener geworden zu sein scheint, zugunsten einer Klassifizierung, in Mode gekommenen Politisierung und damit auch Instrumentalisierung, wie sich in zahlreichen aktuellen Beiträgen zu Kunst zeigt.

Die im Gesamtwerk des Künstlers neu etablierte Verantwortung und Rolle des Rezipienten am Werkbildungsprozess soll hierbei deshalb umso ernster genommen werden, indem das Gesehene auf das während der eigenen Handlung mit diversen *Werkstücken* Erlebte übertragen wird. Es wird von der Erfahrung und von einem phänomenologischen Standpunkt ausgegangen. Diese Methode möchte die rein ›objektive‹ und oftmals sehr enge, kanonisierte und kategorische Kunstgeschichtsschreibung um das in Verruf geratene ›Subjektive‹ kritisch erweitern. Miteinbezogen werden hierbei eigene kulturtheoretisch geprägte, aber auch intuitive Fahrten. Diese haben sich im Laufe der Jahre im Dialog mit diversen Gesprächspartnern angereichert. In der gesamten Arbeit werden außerdem Aussagen aus teilweise bisher unveröffentlichten Quellen, wie Interviews mit dem Künstler, Tagebucheinträge, sowie Walthers Briefwechsel genutzt. Die Ergebnisse sollen hier zur Diskussion gestellt werden, beanspruchen aber keine Vollständigkeit. Es handelt sich, wie die WZ selbst, um eine subjektive Rezeption, die andere Betrachter dazu anregen soll, zu Handelnden zu werden.

Gliederung

Die drei Säulen, auf denen die vorliegenden Ausführungen fußen, zeigen auf, vor welchem Hintergrund sich die WZ entwickelt haben.

In *Das Papier spricht* geht es um Walthers Frühwerk (1955–1963), in dem der Künstler über das Wesen von Zeichnung und über das Papier als Medium nachdenkt, das hier zur Selbstaussprache kommt. Wichtige Motive entstehen, die sowohl in den WS, als auch in die WZ einfließen. Der Grundstein für Walthers gesamtes Œuvre wird gelegt. Über die Genese seines (Früh-)Werks hat der Künstler in seiner gezeichneten Autobiographie *Sternenstaub*²⁶ ausführlich berichtet, die als wichtige Quelle herangezogen wird.

Der Körper zeichnet im übertragenen Sinn in den Handlungen mit den *Werkstücken* im Raum; die Hand ist ein Instrument, diese Spuren wiederum zu Papier bringen. In diesem Teil werden der WS und die WZ ›auf Augenhöhe‹ gegenübergestellt. Es geht zunächst um allgemeine Merkmale des WS, sowie seine vielfältigen Deklinierungsformen (Zeichnung, Fotografie, Film) und seine Rezeptionsgeschichte. Anschließend wird der *andere Werkbegriff* Walthers erläutert, mit dem eine veränderte Rolle des Rezipienten und Autors einhergeht. Im Anschluss wird das Verhältnis zwischen Zuschauer und selbstversunkener Haltung, Kunst und Leben, sowie Freiheit und Gebundenheit in den Werkhandlungen beleuchtet. Es geht weiterhin um die Ästhetik von performativen

26 Die Serie *Sternenstaub* besteht aus 1067 handbeschriebenen und -gezeichneten Seiten und berichtet anhand realistischer Bleistiftzeichnungen (nach Fotografien und aus der Erinnerung) und narrativen Texten in Schreibrift chronologisch über Schlüsselereignisse in Walthers künstlerischem und persönlichem Werdegang. Die Erzählung beginnt 1942 und endet 1973. Dieser ›Roman‹ wurde 2009 im Ritter Verlag (Klagenfurt) in Form von Faksimiles publiziert. Vgl. Walther 2009.

Akten (Erika Fischer-Lichte) und das Begriffsfeld der Handlung in Bezug auf Walthers *Ceuvre* (John Dewey, Arnold Gehlen). Im Folgenden werden die Unzulänglichkeiten und Stärken des Mediums der Fotografie bei der Aufzeichnung der Handlungen im Abgleich mit der Zeichnung dargestellt, um schließlich auf die Funktion und Schlüsselrolle der WZ einzugehen. Zunächst werden allgemeine Wesenszüge der Zeichnung vorgestellt, es folgt eine ausführliche Analyse der Charakteristiken der WZ. Es werden weiterhin Aspekte der Konzeptkunst im Verhältnis mit den WZ besprochen und der anfangs erwähnte Konflikt zwischen den sinnlichen WZ und der ›dematerialisierten‹ Auffassung eines ›konzeptuellen Hardliners‹ wie Kosuth beleuchtet. Im Kapitel zur »Dia-Grammatik« werden die WZ mit der Ästhetik von Notationen oder anderen Schriftbildern konfrontiert. Abschließend wird ein bis dato einzigartiges Unterfangen vorgenommen: die historiografische bzw. rezeptionstheoretische Analyse der WZ mit Konzentration auf den Zeitraum von 1973–1999.²⁷

Die Hand denkt, weil die WZ schriftbildlich über die Handlungen nachdenken und diese Überlegungen zu Papier bringen. In diesem Teil geht es um die Rezeptionsebene der WZ. Einzelne WZ zu fünf ausgewählten *Werkstücken* des 1. WS (# 1, 2, 12, 26, 29)²⁸ werden eingehend untersucht. Auf die Bildanalysen folgen assoziative ästhetische Exkurse in Themengebiete, die in den WZ direkt oder indirekt angesprochen werden, wie der Schwellencharakter der Werkhandlungen (# 1), der erweiterte Skulpturbegriff (# 2), die Ästhetik der Blindheit und Taktilität (# 12), das Verhältnis von Anschauung und Begriff (# 26), die Gegensatzpaare Anspannung – Entspannung, sowie die Diskrepanz zwischen Aktion und Deskription und schließlich die Rolle des phänomenologischen Leibes (# 29).

Die folgenden Analysen sind von einer Reihe scheinbar unbeantwortbarer Fragen durchzogen, die daher rühren, dass Walther den Betrachter zu einem prozessualen Werkelement macht. Walthers Werke lassen viel Raum für die eigene Interpretation, Rezeption und Realisation, in dem die übliche Distanz zum Kunstobjekt aufgehoben wird. Darin besteht auch die Aktualität von Walthers künstlerischen Leistung, die in einer Zeit, in der auf globaler Ebene altüberkommene, geschlossene Weltbilder zerbrechen, zu den Wurzeln des Bewusstseins in der menschlichen Leib- und Lebenswelt führt.

27 Es ist im Rahmen der Untersuchung nicht möglich, inhaltlich auf alle bisherigen Ausstellungen zu den WZ einzugehen. Die Anfangsjahre der Rezeption erscheinen als besonders aussagekräftig, da sich in den späten 60er- bis in die 80er-Jahre eine deutliche Entwicklungsgeschichte im Umgang mit den WZ ablesen lässt. Im Anhang (**Anlage 2**) findet sich jedoch eine erstmalig für diese Abhandlung zusammengetragene Liste von Ausstellungen mit den WZ seit ihrem Entstehungsdatum bis heute.

28 Das Rautenzeichen # steht für die Bezeichnung *Werkstück* und ist gefolgt von der jeweiligen Nr. des Stückes.

1. DAS PAPIER SPRICHT

Mit der Wende um 1960 endet die Epoche des autonomen Kunstwerks.¹ An verschiedenen Orten arbeiten Künstler zeitgleich an der Entthronung des traditionellen Kunstwerks und lösen die kategorialen Grenzen zwischen den grundlegenden bildnerischen Medien auf. Auch Walthers frühe künstlerische Überlegungen bringen die Merkmale dieser Kunstwende auf den Punkt und spiegeln die Fragestellungen der Kunst und der geistigen Situation der Zeit wieder. Im Folgenden wird gezeigt, in welchem biografischen, kulturellen und politischen Klima Walthers *anderer Werkbegriff*² entstanden ist. Bei der ersten umfangreichen Ausstellung durch Götz Adriani 1972 in der Kunsthalle Tübingen wird sein Frühwerk als »Vorarbeit« für all das gewürdigt, was »für künftige (Kunst-)Vorstellungen von initiativer Bedeutung«³ ist. Nicht zuletzt dank des Werkverzeichnisses von Carl Vogel und der eingehenden Analyse von Manfred Schmalriede und Dierk Stemmler wird die damalige Experimentierphase nicht mehr nur im Hinblick auf den 1. WS als bedeutende künstlerische Leistung angesehen.⁴ Besonders sein Frühwerk wurzelt in den sozialen Strukturen der 1950er-Jahre im Deutschland der Nachkriegszeit. Hier gehört Walther schon 1958 zu einem kleinen Kreis von Künstlern, die sich mit der zeitgenössischen Situation konfrontieren und die Auseinandersetzung mit den seit der Moderne veränderten Bedingungen der Kunst suchen, aber auch von einem emanzipatorischen, demokratischen Streben getrieben sind. Vom Beginn seiner künstlerischen Arbeit an empfindet Walther einen starken Widerstand gegen feste und abgeschlossene Werke. Er benutzt Materialien, denen, wie es Noemi Smolik ausdrückt, »keine Festigkeit, keine Dauer und nichts Endgültiges eigen ist. Es sind Wörter, Papier, Klebstoff, Schnur und Luft.«⁵ Dies treibt ihn dazu an, sich von Malerei oder von der Herstellung von Objekten und einer auktorialen Position des Künstlers abzuwenden und seine Arbeit stattdessen auf den Entstehungsprozess, sowie auf die Erfahrung

1 Vgl. Wiehager 2012, S. 345.

2 Der genaue Zeitpunkt der Formulierung des anderen Werkbegriffs ist nicht ganz klar. Siehe hierzu auch Klaus 2018, Anm. 757, S. 244. Ein Diagramm von 1966 kann jedoch als programmatisch in der Visualisierung des erweiterten Werkverständnisses Walthers gelten. Vgl. 2.1.8.

3 Adriani 1972, S. 5.

4 Vgl. Vogel 1972, S. 219-223. Schmalriede 1972, S. 8-27. Stemmler 1980, S. 47-70.

5 Smolik 1998, S. 44.

der Betrachter zu verlagern. In formalistischer Manier verleiht der Künstler den Elementen, die ein traditionelles Werk konstituieren – mit Fokus auf das Medium Zeichnung – eine Autonomie, die über die Zweckentbindung von Abstraktion und Konkrektion weit hinausgeht. Walthers Frühwerk nimmt in seinem Reduktionismus eine Art »Grundlagenforschung«⁶ vor, die sich in seinem Œuvre immer weiter zuspitzt und in den späteren WZ einen reflektierenden, autonom gestalthaften Niederschlag findet. Diese Forschung setzt an elementaren künstlerischen Fragen an, z.B. wie sich ein Werk konstituiert, welche Materialien verwendet werden oder welche Rolle der Künstler und der Rezipient einnehmen und mit welcher Realität sie sich auseinandersetzen. Es geht, kurz gesagt, um den Bildbegriff.⁷ Ein Bild enthält, wie es James Elkins erinnert, ein physisches Element, das materiale Kunstwerk und einen unphysischen Gegenpart, das imaginäre Bild: »Picture denotes a physical object, and image denotes a memory, ideal, idea, or notion of a picture.«⁸ Es wird sich im Folgenden herausstellen, wie es um das Verhältnis zwischen dem materiellen und dem idealen Bild (*picture* und *image*) bestellt ist.

In den Jahren 1957–1963 bildet sich Walthers künstlerisches Grundlagenvokabular aus. Die frühen Erkenntnisse und Befreiungsschläge führen zur Emanzipation der bildnerischen Medien und ebnen den Weg zum *1. WS* und den *WZ*. Walthers »ikonoklastische«, hier im übertragenen Sinn Bild-zerstörerischen Akte, bringen das illusionistische Bild zur Auflösung. Die Auseinandersetzung mit dem Wesen der Zeichnung und der Linie, sowie das Experimentieren mit dem Werkstoff Papier – sei es durch Schnitte, Faltungen, Stapelungen, Einschlüsse, Klebungen, Auslegungen, Schraffur, Radierung, oder der Einsatz typografisch gestalteter Schrift – haben maßgeblich zu jener Entwicklung beigetragen.

1.1 Papier und Zeichnung

In der spezifischen Verwendung von Materialien, die ihren eigenen Formprozessen übergeben werden, überführt der Künstler die Bedeutungskonstitution in eine dauernde Prozesshaftigkeit. Mit dem Papier, das in Walthers Schaffen eine zentrale Rolle einnimmt, verbinden sich Jahrhunderte der Kulturgeschichte in Ost und West seit der Mitte des 15. Jh.s, als sich mit dem Fall Konstantinopels im Osten und der Erfindung der Druckerpresse im Westen die Welt in eine mündlichkeits- und eine schriftlichkeitsgestützte Sphäre teilt. Unsere humanistisch-säkulare Wissenskultur, die sich der Schrift verschrieben hat, basiert auf der Massenproduktion des Papiers.⁹ Papier ist heute ein

6 Adorno 2009, S. 24.

7 Vgl. hierzu auch den Text *Leere Flächen* von Anne Simone Krüger, der die Frage stellt, um was für Bilder es sich eigentlich bei Walthers leerräumten Frühwerken handelt. In ihrer Auseinandersetzung geht es um Bild und Einbildung, zwei Pole, die das Gesamtwerk Walthers charakterisieren. Vgl. Krüger 2019, S. 11-12.

8 Elkins 2008, S. 27. Wenn im Folgenden von *picture* oder *image* die Rede ist, ist Elkins Definition gemeint.

9 Vgl. Bardt 2006, S. 9.

alltägliches Industrieprodukt, das in allen Lebensbereichen präsent ist. Seine herausragende Aufgabe, so die ›Papierspezialistin‹ Juliane Bardt, »ist immer noch, ›Wissensvermittler‹ und Träger für Schrift zu sein; [...]. [...] Die haptische Qualität des Papiers ist aus dem täglichen Umgang vertraut und sucht immer neue Bestätigung durch Anfassen.«¹⁰ Die Alltäglichkeit und Fragilität des Papiers sind Eigenschaften, die erklären, warum es als plastisches Werkmaterial auf die Nachkriegskünstler eine solche Faszination ausübt. Kunst soll plötzlich weder hochkulturell edel noch materiell dauerhaft sein.¹¹ Es ist naheliegend, dass Walther sich im Zuge seiner intensiven Auseinandersetzung mit Schrift und Typografie besonders für das Trägermaterial Papier interessiert. Das taktile Moment ist für seinen körperorientierten Zugang zur Kunst ausschlaggebend und wird im großen Maßstab mit dem ihm wesensverwandten Material Stoff zur Darstellung gebracht, wobei das Papier nie an Bedeutung eingebüßt hat. Was geschieht, wenn das Papier von seiner traditionellen Darstellungspflicht befreit ist, wenn das Material prozessual wirken kann und seine bis dahin verschleierte Eigenwirklichkeit Form wird, wenn die Bildfläche leergeräumt wird? Dann ›spricht‹ das Papier. In ihm wird zum Betrachter hin ein aktives körperliches Gegenüber geschaffen, das ihn auf nonverbale Art auffordert, sich aktiv in den Schaffensprozess einzubringen. Hier sind wir bereits Zeugen der Genese der Werkbeteiligung des Rezipienten in Form von Handlung, zunächst imaginativ, dann physisch.

Mit den späten 50er-Jahren lassen sich vor allem zwei damals aktuelle Kunstströmungen verbinden: das Informel mit seinen gestischen, non-figurativen Formulierungen und die reduzierten, monochromen Werke der Zero-Künstler, deren zentrales Material das reine Kunst- und Naturlicht waren. Die Gruppe Zero hat mit ihrem Faible für das papierene Rein-Weiß und die Licht-Schatten-aktive strukturierte Oberfläche entscheidend zur Ausprägung einer europäischen Papierkunst beigetragen.¹² Auch die Entwicklung eines eigenständigen deutschen Minimalismus wird vielfach von den Ausläufern der europäischen Zero-Avantgarde angeregt, die Anfang der 60er-Jahre die Aufmerksamkeit auf sich zieht. Aus dieser Zeitsituation tritt Walther an die Öffentlichkeit, seine Arbeiten vertiefen die angesagte Radikalität nicht nur, sie sprengen die Grenzen oben beschriebener Stilrichtungen.¹³

Welche Bedeutung hat die Zeichnung in diesem Zusammenhang? Dieser Frage wird nachgegangen, mit dem Ziel, Walthers Zeichnungen aus dem Schatten seines skulpturalen Werks heraus zu befördern, das den Künstler zu einem Protagonisten der Kunst der 2. Hälfte des 20. Jh.s gemacht hat. Unter Berücksichtigung werktheoretischer, aber auch biografischer, sowie zeit- und kunstgeschichtlicher Gesichtspunkte soll ihr eigener Entwicklungszusammenhang sichtbar werden. Es ist ein Anliegen dieser Untersuchung, Walther als Zeichner vorzustellen, der im Rahmen dieses traditionellen und kunstgeschichtlich scheinbar leer gearbeiteten Mediums Beachtliches geschaffen hat.

Folgt man der Chronologie der Zeichenserien Walthers von den Anfängen bis heute, beeindruckt neben der Menge die Diversität der Ausführungen. Der Zeichnung

10 Bardt 2006, S. 14.

11 Ebd., S. 16.

12 Vgl. ebd., S. 15.

13 Vgl. Fiedler-Bender 1993, S. 8.

kommt ein eigenständiger Werkcharakter zu, der sie unabhängig vom skulpturalen Werk macht. Sie begleitet und reflektiert alle Arten von Handlungen und formt sich zu einem selbstreflexiven Ganzen aus. Das Zeichnen zieht sich wie ein roter Faden durch das Gesamtwerk des Künstlers. Es kann als Lebensstrom angesehen werden, der den ›Werkkörper‹ durch die Zeit trägt. Dabei fand die Tatsache, dass Walthers künstlerischer Werdegang mit frühen Papierexperimenten und in der grundlegenden Reflexion über die Möglichkeiten der Zeichnung begonnen hat, bisher wenig Erwähnung. Zeichnung agiert dabei jedoch nicht nur vorbereitend, sie kommt auch *a posteriori* als Form-kommentierendes und -gebendes Element zum Einsatz. Sie verbindet die Werkgruppen untereinander und erlaubt es dem Künstler, die Erfahrungen, die er in seinen handlungsbasierten Arbeiten macht, auf bildnerisch-schöpferische Weise zu reflektieren und dabei seinen Kunstbegriff sukzessiv zu veranschaulichen. Die Linie als Wesen der Zeichnung kann bei Walther konventionell auf einem Blatt Papier und plastisch als Verbindung im Raum auftreten oder in der Bewegung des Körpers existieren und somit zeitlichen Charakter haben.

Seit frühester Kindheit ist Zeichnen ein elementarer Bestandteil im Leben des Künstlers und, wie sich an der proliferierenden Produktion zeigt, ebenso natürlich, existenziell und unabdingbar wie Atmen, Trinken oder Essen. Clément Dirié formuliert dieses fundamentale Bedürfnis in der Zeitschrift *Roven*, die zeichnerische Werke zum Schwerpunkt hat: »*nulla dies sine linea*«, d.h., es vergeht kein Tag, an dem Walther nicht zeichnet, um Kenntnis von der Welt zu erhalten.

Das Zeichnen greift in allen Lebenslagen und auf allen Stufen der Schöpfung ein, um Werke zu konzipieren, sie zu beschreiben, ihre Möglichkeiten zu erforschen und um von ihnen objektiv wie subjektiv zu berichten. Für FEW ist Zeichnen eine Lebensweise: alles, was er sieht, denkt, fühlt, wird durch diese Geste aufgezeichnet.¹⁴

Das Zitat macht deutlich, wie das Zeichnen mit dem Leben interveniert und als Lebenswerkzeug für Erkenntnisprozesse fungiert. Das Zeichnen »hat sich aufgedrängt«¹⁵, wie der Künstler sagt, es ist »der wichtigste Bestandteil meines Lebens/wo und wann immer ich kann, widme ich mich dieser Tätigkeit/niemand muß mich dazu bewegen/das Bedürfnis zu zeichnen ist einfach da«¹⁶. Der Akt des Zeichnens ist Walther zufolge wie eine »Sprache. Damit habe ich mir die Welt angeeignet. Irgendwann begann ich, das Abbilden von Gesehenem und die ›Erfindung‹ eigener Bildformen zu unterscheiden. Gleichzeitig setzte ich die Handschrift dem Zeichnen gleich.«¹⁷

14 Dirié 2012, S. 111. (Alle folgenden Zitate von Dirié wurden eigens übersetzt).

15 Walther zit. in: Busche 1990, S. 298.

16 Martin 2011, S. 53.

17 Walther 2008, S. 5. Der Katalog *Terra Sigillata*, aus dem das Zitat stammt, umfasst eine Zeichenserie, die Walther 2006 während einer Reise in die Nähe von Montepulciano anfertigt. In Neapel und Florenz zeichnet er vor der Landschaft. Dabei interessiert ihn deren Raumgestalt »mit den ihr eingepprägten Strukturen. Notation dieser Chiffren. Hinzu kam die Dimension der Erinnerung, die ich in die sich vor mir ausbreitende Landschaft projizierte.« Ebd., S. 7. In dieser Serie ist gewissermaßen auch der Einfluss der WZ spürbar. Beiden Werkgruppen ist gemeinsam, dass sie Landschaftserfahrungen skizzenhaft wiedergeben und Sprache hinzukommt.

In einem anderen Text schildert er frühe zeichnerische Versuche, in denen eine ungewöhnliche Verbindung von Körpertemperaturempfindung und visueller Sensibilität vorkommt und bereits auf die synästhetisch ganzheitliche Anlage in Walthers Schaffen verweist:

Was auch immer ich abbilden wollte, konnte ich realistisch wiedergeben. Mit dem Gegenstand musste ich nicht kämpfen, was mir einerseits Sicherheit im Tun gab, andererseits aber auch einen fremden Blick auf die Umgebung erzeugte. 1947. [...] Ich bildete nicht einfach ab. Im Alter von etwa acht Jahren begann ich [...] Gruppen von unbedeckten Menschen zu zeichnen, die ich mir in einer kalten Umgebung vorstellte, um ihnen dann sukzessive mit darüber schraffierten Flächen Kleidungsstücke anzulegen. Dabei stellte ich mir die schrittweise Erwärmung ihrer Körper vor.

Die Aussage verdeutlicht Walthers prozessuale Auffassung von Zeichnung, er arbeitet in Schichten, wie es in späteren Papierexperimenten erneut der Fall ist. Schon hier kommt die Technik der Schraffur zum Einsatz, die er später als eigenständige Kunstform entdecken wird. Aufgrund ihrer deckenden Eigenschaft, im Gegensatz zur einzelnen ›nackten‹ Linie, wird ihr eine quasi-textile Wärmefunktion zugesprochen. Walther weiß zu dem Zeitpunkt noch nicht, dass er einmal tatsächlich Stoff verwenden wird, um Körper oder Materialien zu ›ummanteln‹. Ebenso sind einige gegensätzliche Leitmotive Walthers, wie Kern und Mantel, Sichtbarkeit und Verborgtheit, Innen und Außen, bereits in dieser frühen Zeichnung angelegt. Wenn er außerdem Bildsequenzen auf Papierrollen zeichnet, die er filmartig in einem Pappkasten mit Ausschnitten vor Freunden abrollt und kommentiert¹⁸, kommt sein eigentliches Werkmaterial zum Ausdruck: Bewegung und Zeit. Im Kontext der Zeichnung sind das Momente, die unter dem traditionellen Blickwinkel marginal sind, doch nun erlangen sie zentrale Bedeutung. Die Zeichnung wird animiert, erhält den Status einer Folge von zeigenden und vorüber streichenden Einzelbewegungen. Ohne sich dessen bewusst zu sein, entwickelt der junge Künstler bereits eine Sensibilität für Fragen an das Medium der Zeichnung, die sich im Laufe seines Werdegangs noch verstärkt und zu diversen Werkformulierungen anregt.

1.2 ›Bildersturm‹

Ein Kinderstreich Walthers lässt sich vor dem Hintergrund seiner weiteren künstlerischen Entwicklung und den bildauflösenden Impulsen in seinem Werk sinnbildlich beleuchten. »Die Herausforderung des Allerhöchsten auf dem Schulzenberg«¹⁹, wie der katholisch erzogene Künstler das Ereignis selbst betitelt, kann als sein erster ›ikonoklastischer‹ Akt gedeutet werden, eine Mut- und vielleicht auch Wutprobe, die sich im religiösen Umfeld abspielt und Maßstäbe setzt: Um eine überirdische Reaktion heraufzubeschwören, verwüstet der Sechsjährige als Anführer einer Gruppe von Freunden das Interieur der Wallfahrtskapelle, die sein Urgroßvater zwischen 1899 und 1900 auf dem

18 (Vgl.) Walther 2013, S. 85.

19 Ders. 1997, S. 10.

Schulzenberg nahe Fulda gestiftet hat. Die Kinder entfachen einen »Bildersturm«. Um die »Allmacht Gottes an der geweihten Stätte« zu provozieren, werden mit einem Beil

Altar und Gestühl zerschlagen. Die beiden holzgeschnitzten [...] Nazarenerfiguren [...] heruntergerissen [...] und enthauptet. Abwartend, ob sich der Himmel verdüstere oder die Hand am Firmament erscheine, hatte [Walther] die beiden Köpfe beidseitig des abfallenden Weges platziert mit der Vorstellung, daß Kapellenbesucher sich bei deren Anblick erschrecken.²⁰

Gisbert Seng, ein Freund und bedeutender Sammler von Walthers Frühwerk, betont in seinen Erinnerungen, die Boehm sinngemäß zitiert, dass es sich bei dem Ereignis um einen »Vandalismus mit Hintergrund handelte. Es ging [...] darum, die Macht der Bilder zu prüfen. Würden die Statuen [...] wirklich vertreten, was sie vorgaben zu sein? Würden sie die Gewalten, für die sie stehen, gegen den Übeltäter wenden können, der sie herausforderte?«²¹ Die göttliche Strafe blieb aus, so formuliert es Alexander Dückers, »es fuhr kein Blitz aus dem Himmel hernieder; wohl da schon wurde die Bannkraft des Bildes erheblich erschüttert.«²² Boehm deutet daraufhin die künstlerische Entwicklung des Jungen ironisch als eine »subtilere Form der Sanktion«, die aus dieser Mythen umrankten Geschichte hervorging: sie »spricht sich eher darin aus, daß das Kind in einen lebenslangen Bilderdienst hineinwuchs, es zum Künstler wurde.« Der Kunsthistoriker verweist in diesem Zusammenhang auf die enge Verwandtschaft zwischen der Lebensgeschichte und dem Kunstbegriff Walthers. Diese maßgebliche Verflechtung zählt, trotz der ausdrücklichen Zurücknahme der auktorialen Position, zu einer der vielen Paradoxien, die Walthers Werk so spannungsvoll machen. In der Tat gewinnt die radikale Aktion auf dem Schulzenberg an Bedeutung, wenn Walther sich in seiner späteren Laufbahn im Künstlerischen gegen die Selbstgenügsamkeit und festen Strukturen des geschlossenen und illusionistischen Bildbegriffs wendet, der Semantik und Narrativität beinhaltet und einen festgelegten Betrachterstandpunkt verlangt. Walther ist Ikonoklast, »und zwar von jener allein interessanten Species«²³, so Boehm, »für die der Bildersturm um des Ernstes der Bilder willen unternommen wird, als ein Akt der Katharsis, als Bereitung des Feldes für eine authentische künstlerische Sprache, ein neues Bild bzw. Werk.« Es handelt sich also um eine »Ikonoklastik zugunsten der Kunst«, die sich für Walther »in der Spannung bzw. Dialektik des Werkbegriffs« anzeigt. Walther

verneint, was bis dahin Werk war, destruiert seine Prämissen, zugleich aber geht es um die Kontinuität eines *erweiterten* Werkgedankens. Diese Dialektik muss man ins Auge fassen: der *Bilderstürmer* ist der *Bildner*. [...] Diese Art der Ikonoklastik ist ein höchst sublimierter Akt, der sich in Ablehnungen, Polemiken, neuen Setzungen bekundet.²⁴

20 Seng 1993, S. 15.

21 Ders. zit. in: Boehm 1985, S. 8.

22 Dückers 1989, S. 7.

23 Boehm 1985, S. 8.

24 Boehm 1985, S. 8.

Dieser lenkende Anstoß und andere weniger brachiale Gesten nehmen die bildnerische Grenzüberschreitung im Raum vorweg. In einer Ära, in der die Welthoheit des abstrakten Expressionismus zu Ende geht, wird Walther zwingend klar, dass eine künstlerische Vermittlung von Wirklichkeit weder auf informeller noch gegenständlicher Stil-Ebene ihre zeitgemäße Form finden kann. Sie müsse vielmehr unmittelbar in die Hände der Betrachter gelegt werden, zunächst auf imaginärer Ebene, dann wortwörtlich, indem der Rezipient Hand ans Werk legt. Nach und nach wird Walther seine eigenen Bilder angreifen, leerräumen, zerschneiden, bedecken, ausradieren, überzeichnen, um bis an die Wurzeln der Kunst vorzudringen, und um Platz für die Fantasie des Betrachters zu schaffen.

Walthers Zeichentalent zeigt sich schon früh in der Schule. Zwischen 1953 und 1954 zeichnet er Tuschekarikaturen, einige davon werden in der Frankfurter Tageszeitung veröffentlicht. Dank dieser Produktion knüpft der Jugendliche Kontakte mit anderen, vorwiegend älteren, Künstlern aus Fulda, die ihn in die Fragestellungen der Kunst einführen. Seine Sicherheit im Umgang mit den zeichnerischen Standards verhilft ihm dazu, sich von den traditionellen Formen zu befreien, und einen eigenen Weg zu gehen. Walther berichtet von der »Faszination, daß zwischen dem, was ich anschau, und dem, was ich auf dem Blatt widergebe eine ungeheure Diskrepanz besteht – daß ich als Künstler Realität nicht abbilde, sondern schaffe.«²⁵ Der junge Walther gelangt hier zu einer Erkenntnis, die Konrad Fiedler, der vormoderne philosophische Wegbereiter des autonomen Kunstwerk, als »das Prinzip der Produktion von Wirklichkeit« bezeichnet und bereits im 19. Jh. in den allgemeinen Kunstdiskurs einbringt. Fiedler betrachtet Kunst als »nichts anderes [...], als eins der Mittel, durch die der Mensch allererst die Wirklichkeit gewinnt.«²⁶ Demzufolge hat das Kunstwerk nichts mit der realistischen Wiedergabe der Wirklichkeit zu tun, der künstlerische Akt schaffe vielmehr seine eigene Realität. Bei Walther gibt es bereits 1955 Überlegungen, über das rein mimetisch Narrative hinauszugehen und eine zeichnerische Form zu finden, die die Schöpferrolle des Betrachters bei dessen aktiver Wahrnehmung thematisiert. Die Werkgruppe der *Umrisszeichnungen* von 1955–1956 (**Abb. 1**) deutet Gegenstände an, die in der Vorstellung des Rezipienten zur Ganzheit weiterentwickelt werden sollen.²⁷

Die Ikonografie dieser Formen hat biografischen Ursprung, einige erinnern an die Ausstech- oder Sackformen, die der Künstler aus der familiären Bäckerei kennt.²⁸ Gleichzeitig ist das Ziehen einer Umrisslinie eine konnotierte Geste, die an die wesentlichen Funktionen der Zeichnung in der Theorie des *disegno* appelliert.²⁹ In Zeichenkursen bei Rudolf Kubesch, der im Fuldaer Kulturleben der Nachkriegszeit als Vermittler für die moderne Kunst eine wichtige Rolle spielte³⁰, entwickelt der Sechzehnjährige Porträts, die lediglich aus Kopfumrissen bestehen, während der

25 Walther 2000, S. 13.

26 Fiedler 1991, S. 109.

27 Von den auf ca. 80 geschätzten Arbeiten sind etwa 40 erhalten. Vgl. Groll 2014, S. 115.

28 Walther soll Juniorchef einer Zwieback- und Keksfabrik werden, die seine Eltern gründen. Seine Lehre zum Bäckermeister bricht er jedoch gegen den Willen seiner Eltern ab, um seinen eigenen Lebensweg einzuschlagen. Vgl. Walther 2009, S. 151 u. 241.

29 Vgl. Schwerzmann 2020, Anm. 19, S. 118.

30 Vgl. Richardt 1997, Anm. 60, S. 44.

Binnenraum leer bleibt. Auch hier fasziniert Walther die Idee, den ausgesparten Teil vom Betrachter in den Umriss projizieren zu lassen. In seiner Umgebung gibt es kaum jemanden, der diese Arbeiten ernst nimmt. Doch gerade die Ablehnung bestätigt ihn in seinem Tun: »wie erhofft stoßen diese Arbeiten auf Widerstand.«³¹ 1957 überarbeitet Walther seine *Sieben Köpfe* von 1955, indem er die Umrisse wie auch die Signaturen mit Schraffuren bedeckt (**Abb. 2**). Die Bleistiftlinien sind an den Rand gedrängt und suggerieren einen Kopfumriss mit langen Haaren. Das Binnenfeld bleibt frei und wirkt wie ein Passepartout für ein Porträt.³² Das Gesicht wird zu einer Bühne und fungiert als Metapher des Werkgeschehens: das Werk findet buchstäblich im Kopf statt.³³ Indem Walther in eigene Zeichnungen rückwirkend eingreift und sie prozessual weiterentwickelt, betreibt er eine Art rückschreitenden Fortschritt, dem es bei allem Drang zum Neuen auch immer um den bleibenden Kontakt zu den künstlerischen Wurzeln geht. Walther macht die Erfahrung, dass, wenn das plastische Gegenüber zu scharf ausgeformt ist, der eigenen Imagination nicht mehr viel Platz zukommt. Die Malerei der beginnenden Moderne hat sich damit beholfen, konstitutive weiße Stellen zu schaffen, die der Betrachter mit seinem »Einbildungsmaterial« füllen kann.³⁴ In einem Aufsatz von Wolfgang Kemp über solche Leerstellen in der Malerei des 19. Jh.s. wird deutlich, dass diese Offenheit jedoch zunächst keine Selbstverständlichkeit war.³⁵ Die klassische Malerei stand unter dem Zwang der Konvention, jeden Quadratzentimeter der Leinwand zu bedecken, ihre Materialität als solche sollte dissimuliert werden. Die Grundannahme moderner Kunst sei jedoch eine gegenteilige, nämlich dass »jedes Kunstwerk gezielt unvollendet ist, um sich im und durch den Betrachter zu vollenden.«³⁶

Walther faszinieren in der Zeit seiner eigenen Wegsuche Improvisationen, ebenso das Unfertige und Fragmentarische, das er in den späten Gemälden Paul Cézannes entdeckt, wo der unbearbeitete Bildgrund zum Vorschein kommt. Das Fehlen präziser Konturen trägt zum Eindruck der Rahmenlosigkeit und Offenheit dieser Werke bei.³⁷ Diese Lückenhaftigkeit regt ein Bewegungsspiel an, das Raum für den Betrachter lässt Verbindungen zu knüpfen.³⁸ Cézannes Leerstellen hat sich Walther sozusagen als »Lehrstellen« [bedient], die den Kunstrezipienten über seine bildschöpferischen Projektionskapazitäten aufklären.³⁹ Damit lassen sich Walthers Intentionen Uwe Wiczorek

31 Walther 2009, S. 145.

32 Die Serie kann auch Assoziationen zu religiösen Ikonen wecken, denen man die Gesichter entfernt hat. »Du sollst dir kein Bild machen« oder vielmehr »mach dir dein eigenes Bild« bleibt dann als Aussage stehen. Vgl. Groll 2014, S. 143.

33 Vgl. Twiehaus 1999, S. 11.

34 Vgl. Weibel 1994, S. 11ff.

35 Vgl. Kemp 1992, S. 308.

36 Ebd., S. 313.

37 In seiner letzten Schaffensperiode, ab 1890, füllt Cézanne seine Leinwand nicht mehr mit Farben und gibt die gedrängte Faktur der Stillleben auf. Vgl. Merleau-Ponty 2003, S. 12.

38 Auch Michelangelos unfertige Zeichnungen von Steinen sieht Walther unter diesem Prisma: »die sind als Fragment so perfekt. Und der Betrachter legt das in der Vorstellung frei, modelliert oder haut das Werk weiter.« Walther in: Schreyer 2016b.

39 Wiczorek 1990, S. 209.

zufolge in die Tradition der Romantik stellen, in der die Auflösung der »Werkeinheit«⁴⁰, die auf die Mitwirkung des Betrachters spekuliert, vorbereitet wird. Wiczorek gibt zu bedenken, dass die Idee des »non-finito«, des unvollständigen und fragmentarischen Kunstwerks, schon im Manierismus des 16. Jh.s auftaucht, und seine Wurzeln reichen sogar bis in den Neoplatonismus zurück. Doch insbesondere seit der Wende vom 18. zum 19. Jh. liege der Fokus der theoretischen Überlegungen auf dem Rezipienten.⁴¹

Entleerungstendenzen anderer Art finden sich Anfang der 50er-Jahre auch in der amerikanischen Nachkriegskunst, z.B. in Robert Rauschenbergs *White Paintings* von 1951 oder seinem *Erased de Kooning drawing* von 1953. Das, was Walther und andere Künstler⁴² auf der Ebene der bildenden Kunst leisten, ist bei John Cage im Bereich der Musik zu orten (Bsp. 4'33' von 1952). Die hierarchische Komposition wird abgeschafft, der Interpret kann frei in die skizzierte Struktur intervenieren und sogar die Stille walten lassen. Auch Luigi Nono und Nam June Paik⁴³ haben der Stille wie dem Nichts den Vorrang erteilt, und als ein nicht inszenierbares Ereignis gedacht.⁴⁴

In Walthers Werk finden diese Ideen ihre praktische Umsetzung, wenn er eigene frühe figurative Zeichnungen ausradiert. Diese nihilisierende Geste ist überaus selbstkritisch zu verstehen und macht die Hinterfragung des eigenen Schaffens zur Methode. Die so bearbeiteten Landschaften, Stilleben und Porträts verfolgen die ikonoklastische Absicht, traditionelle Bildinhalte zu entfernen. Boehm weist darauf hin, dass jene »Art einer direkten Attacke bestehender Bildwerke, die den Betrachter zu einem Spurenlesen veranlasste, seine Phantasie zu Ergänzung anregte, zum Bestandteil moderner künstlerischer Vergewisserungen geworden«⁴⁵ ist. Anhand stehen gelassener Bild-Spuren und mit Hilfe von Titeln – wie *Baum, ausradiert*⁴⁶ (1956) – wird der Betrachter animiert, das Bild (*image*) im Geiste zu retablieren. »Spuren sind Bausteine der Erinnerung«⁴⁷, notiert Walther einmal.

Mit der Erinnerung gerät ein Werkelement in den Blick, das einen besonderen Platz in Walthers Gesamtwerk einnehmen wird.

1.3 Motiv des Rahmens

In Walthers Denken geht es von Anfang an um die Wurzeln der bildnerischen Darstellung: »Was sind die künstlerischen Materialien, was ist Form und Gestalt? [...] Was

40 Lingner 1985, S. 179.

41 Vgl. Wiczorek 1990, S. 209.

42 Für weitere internationale Beispiele, vgl. Lehmann, Weibel 1994.

43 Paik ist neben Charlotte Moorman u.a. zu Gast bei der Soirée *Frisches* (1966) in der Wohnung von Jörg Immendorf und Chris Reinecke (mit Arbeiten von Beuys, Immendorf, Reinecke, Verena Pfisterer und Walther) und handelt dort mit Walthers *Schnur* und dem *Reisobjekt*. Vgl. Walther 1998, S. 30.

44 Vgl. Mersch 2002, S. 89.

45 Boehm 2007, S. 64.

46 Es handelt sich dabei um das einzig erhaltene Blatt aus einer Serie von etwa 150 Zeichnungen, die alle verloren gegangen sind. Zum Ursprung dieser Gruppe, vgl. Walther 2009, S. 167.

47 Vgl. Ders. 1991, S. 12.

ist ein Werk?«⁴⁸ – das sind die Fragen, die den erst Siebzehnjährigen beschäftigen, als er sein Studium 1957 an der Werkkunstschule Offenbach beginnt.⁴⁹ In den Grundklassen studiert Walther lehrplan-konform die Proportionen des menschlichen Körpers, Farblehre, Aktzeichnen, Naturzeichnen, und Anatomie.⁵⁰ In einem Brief an Dückers erzählt der Künstler: »Zu dem Zeitpunkt saß ich im Vorkurs, der kräftig mit ›Bauhausluft‹ durchweht war. Ich habe nach Wegen gesucht, da auszubrechen«⁵¹. Schnell arbeitet Walther auch abseits des Unterrichts und unternimmt Streifzüge durch die verschiedenen Klassen.

Bei der Befragung der bildkonstitutiven Elemente ist die Auseinandersetzung mit dem Rahmen wesentlich. Ist die Darstellung oder der Gegenstand verschwunden, bleibt nur mehr die »Anatomie« der Werke, ihr Knochenbau, das »Gestell« übrig, auf oder in dem man bisher Kunstwerke zur Schau gestellt hat.⁵² In den *Rahmenzeichnungen* kommt diese Komponente besonders stark zum Ausdruck. Der Ursprung dieser Serie geht auf einen Werbeauftrag von 1957 zurück. Walther arbeitet parallel zu seinem Studium für einen Werbetexter, für den er individuelle Annoncen gestalten soll. Jeder der gelieferten Kartons im Einheitsformat soll mit einem schwarzen, 1 cm breiten Rahmen versehen werden. Während Walther mehrere solche Rechtecke auf Vorrat vorzeichnet, erkennt er das bildnerische Potenzial der ungestalteten Mitte und legt zwölf solcher Zeichnungen zur Seite⁵³, die er allerdings erst 1962 als eigenständige Arbeit mit dem Titel *Zwölf Rahmenzeichnungen* (**Abb. 3**) deklariert.⁵⁴

Einmal mehr wird die Zeichnung zum Wegweiser für den Betrachter, imaginativ die leere Bildfläche zu betreten, und sich dort als Mitproduzent des Kunstwerks zu begreifen. Die gezeichneten Rahmen sensibilisieren für die leere Bildsituation und deren Verhältnis zu ihrem materiellen Träger.⁵⁵ In einem Dialog mit Georg Jappe bemerkt der Künstler zu den Motiven seiner Entleerungsgesten:

Kunst war mir zu ausformuliert, etwas von Personen Entäußerlichtes. Meine eigenen Möglichkeiten ins Spiel zu bringen – das sollte für jedermann gelten – [...]. Das war nicht mit festen Formen zu machen in der Sprache eines andern, [...] – das musste offener sein, [...] freier. Da gab es einen ganz einfachen Einfall [...]: einfach das bezeichnete oder bemalte Feld leerzuräumen. [...], was tu ich hinein, es ist nichts da, ich muss projizieren. [...], die Zeichen werden immer mehr an den Rand gerückt, Mittelfeld frei, kein Bildaufbau mehr da, keine Komposition, sondern nur noch ein Verhältnis. Das wird [...] immer puristischer, es ist nur noch eine Linie da, die in einem bestimmten Abstand das Feld umschreibt. Das bot genug Veranlassung, Vorstellungen auszubilden

48 Walther 1994, S. 11.

49 Für die Aufnahmeprüfung an der Schule für angewandte Kunst sind klassische Porträts, Landschaften und Stillleben gefragt, die Walther dank seiner Beherrschung der Zeichentechnik ohne Probleme besteht. Vgl. Walther in: Schreyer 2018.

50 Vgl. Ders. in: Wiehager 2012, S. 396.

51 Ders. zit. in: Dückers 1989, S. 6.

52 Vgl. Weibel 1994, S. 24.

53 Vgl. Walther 1999, S. 50.

54 Vgl. Martin 2011, S. 93. Sowohl das Rahmenmotiv, als auch der serielle Aspekt zieht sich fortan als wesentlicher Faktor durch das Gesamtwerk Walthers.

55 Vgl. auch Kasprzik 1990, S. 167.

beim Daraufsehen. Die Betonung lag hier im Darauf, im projektiven, freien Handeln beim Sehen, beim Denken.⁵⁶

Aus dem Zitat lässt sich Walthers Widerwille ablesen, dem Betrachter ein fertiges Produkt zu präsentieren, dessen Semantik bestenfalls intellektuell nachvollzogen werden kann. Er appelliert an die aktive Teilhabe am Werkbildungsprozess. Komposition oder Bildkonstruktion sind für Walther völlig fremde künstlerische Unterfangen, die es in jedem Falle abzuschaffen gilt. Der ›Ball‹ wird dem Betrachter zugespielt, das Mittelfeld ist frei und stößt projektive Seh- und Denkprozesse an, die Werkbildung kann beginnen. Durch die Rahmung wird ein Verhältnis ausgedrückt, dem Walthers Interesse zuteil wird. Seit Jahrhunderten ist der Rahmen eine konventionelle Präsentationsform für Kunstwerke. Er dient als Schutz und hebt das jeweilige Objekt in den Rang eines Artefakts. Georg Bensch definiert ihn als das Element, dass das Kunstwerk gegen die profane »Wirklichkeit abgrenzt und innerhalb dessen das ästhetische Objekt durch sein Erscheinen eine autonome Sphäre bilden kann.«⁵⁷ Norman Bryson wiederum bezieht sich eher auf das Verhältnis zwischen Rahmen und Bildfläche:

In der westlichen Malerei muss jede Markierung eine gewisse Beziehung zu den vier Seiten des Rahmens haben. Der Rahmen übt einen Druck aus, er baut ein Kraftfeld auf, in dem alle Elemente der Malerei ihren Platz finden müssen – entweder indem sie diesen Druck für sich verwenden oder indem sie dagegen ankämpfen und ihn neutralisieren.⁵⁸

Auch der Philosoph Louis Marin hat im Rahmen immer eine Affirmation der Macht des Bildes gesehen, da er eine der Bedingungen für die Sichtbarkeit, Lektüre und Interpretation eines Kunstwerks ist.⁵⁹ Im Zusammenhang mit dem Rahmenthema ist ein Verweis auf Leon Battista Alberti von Interesse. Dieser Universal mensch aus Humanismus und Renaissance »definierte 1435 den rechteckigen *quadro* als geöffnetes Fenster, in das alles hineinpasst.«⁶⁰ Indem Walther die Einbildungskraft des Betrachters in dieses Fenster setzt und in späteren Arbeiten den menschlichen Körper, schafft er ein modernes Nachbild humanistischer Vorgaben, deren bekanntestes Leonardo da Vincis menschliches Proportionsschema ist.

Bisher zeichnete sich das künstlerische Bild (*picture*) auch immer durch illusionistische Fensterhaftigkeit aus: »Das Bild zeigt nur dann ein Sichtbarkeitsgebilde, wenn es seine materiellen Eigenschaften verleugnet.«⁶¹ In dieser Aussage spricht mit Fiedler die Vormoderne; mit der Moderne wird die abbildhafte Bildoberfläche gebrochen, die Bilder und ihre Materialien emanzipieren sich.

Ob der Rahmen nun als Grenze zwischen Kunst und Leben, innen und außen, als Fenster, als Druck erzeugendes oder Machtausübendes Gebilde verstanden wird, fest

56 Walther in: Bott 1977, S. 53.

57 Bensch 1994, S. 149.

58 Bryson 2009, S. 29.

59 Vgl. Marin 1994, S. 316.

60 Hoffmann 2013, S. 63.

61 Wiesing 2005, S. 188f.

steht, dass er einen bestimmten Bereich mit Bedeutung aufladen kann. Walther konzipiert die *Rahmenzeichnungen* gewissermaßen als Mittel, die Macht des Bildes zu minimieren und die Rolle des Betrachters zu stärken. Statt dem bild-impliziten Druck und dem Totalitarismus des Rahmens zu unterliegen, befreit sich Walther davon, indem er die Mechanismen der herkömmlichen Bildstruktur analysiert, ihre Elemente aus dem Zusammenhang herausnimmt und in ihrer Eigenwertigkeit objektiviert. Der Rahmen wird gleichzeitig von seiner Trennfunktion befreit und zum autonomen Sujet, zum Bild der Formung selber. Mit einer einfachen Linie verweist Walther auf das Wesensmerkmal des Zeichnerischen überhaupt. Durch die Rahmung wird auch das Papier, auf dem sich das semiotische Geschehen abspielt, selbst zum Inhalt. In den Folgearbeiten autonomisiert sich dieses Werkmaterial immer mehr und entledigt sich schließlich ganz seiner Begrenzung durch den Rahmen. Doch auch wenn Walthers *Rahmenzeichnungen* das traditionelle Bild negieren, bleiben sie einer piktoralen Organisation verbunden. Allein der Rahmen verweist im Kontext abendländischer Kunst auf ein Bild. Dieses Zusammentreffen von widersprüchlichen Vektoren ist in den meisten Werkgruppen des Künstlers seit den späten 50er-Jahren angelegt, und eines der Hauptmotive des WS sowie der WZ. Walther interessiert sich dabei – und hier stimme ich Eckhard Schneider zu – für das

Dialektische von Handeln und Denken. Zwar löscht er das Bildfeld aus, um damit ein Feld anzubieten, in dem sich Gedanken und Vorstellungen frei bewegen können, aber gleichzeitig grenzt er die Form durch das Rahmensetzen wieder ein. Hier wird früh deutlich, dass für [...] Walther der Formgedanke in der Kunst keineswegs an Bedeutung verliert. Ganz im Gegenteil: Er erklärt ›Formung‹ zu einem der Begriffe, um deren Verwirklichung sich die ganze Arbeit dreht.⁶²

Bereits hier kommt eine Dialektik zum Tragen, die sich im 1. WS noch stärker manifestiert. Dies betrifft die Freiheit und Gebundenheit innerhalb der rahmensetzenden Werkhandlungen (vgl. 2.1.11). Die *Werkstücke* geben einen gewissen Handlungsrahmen vor, aber das, was sich innerhalb jener Grenzen abspielt ist der Freiheit und Entscheidung der Akteure überlassen. Dabei stellt sich jedoch die Frage, wer von beiden, der Künstler oder der Betrachter, zu welchen Anteilen am Formungsprozess beteiligt ist und wo sich das eigentliche Werk ansiedelt. Dieter Merschs allgemeine Überlegungen zum Problem des Undarstellbaren im Zusammenhang mit performativen Akten lassen sich hier auf Walthers Werk übertragen: »Es klafft in deren Mitte als Lücke oder leerer Raum. [...] Doch [...] sobald man sich auf die Wahrnehmung im Sinne von *Aisthesis* einläßt, [...] wandelt es sich zur ›Fülle‹⁶³. Somit ist die Leere, die innerhalb des Rahmens sichtbar wird zugleich auch Fülle, insofern sie durch die Imagination der Rezipienten angereichert wird. Es wird Platz gemacht für das Ereignis, nämlich »daß geschieht (*quod*). Es wird damit nicht zum Objekt einer Darstellung⁶⁴. Angesichts dieser Leere ist der Betrachter auf sich selbst zurückgeworfen und eingeladen, den *horror vacui* zu überwinden und in den Gestaltprozess einzugreifen.

62 Schneider 1990, S. 237.

63 Mersch 2002, S. 237.

64 Mersch 2002, S. 284.

1.4 Wort und Bild

Bei seinen Ausflügen in diverse Grundklassen der Werkkunstschule in Offenbach interessiert sich Walther für die Schriftklasse und setzt sich auch theoretisch mit der Gestaltung von Schrifttypen sowie ihrer Geschichte auseinander.⁶⁵ Seine Begeisterung gilt sowohl den freien, als auch den angewandten Arbeiten, z.B. der Plakatkunst der 50er-Jahre. Sein Lehrer, der erfolgreiche Werbegraphiker Hans Bohn, habe, so Walther in einem Gespräch mit Richardt, seinen »Blick dafür geschärft, daß es alte Schriften gibt, moderne und zeitgenössische und daß jede von ihnen einen eigenen Bedeutungsraum hat«. Dies wiederum bot für die späteren WZ »ein Arsenal an Erfahrungen im Umgang mit Schrift«⁶⁶, vom dem der Künstler Gebrauch macht. Auf die Frage nach weiteren Prägungen während seines Studiums erinnert sich der Künstler:

Die Schweizer Zeitschrift *Graphis* für angewandte Kunst war bedeutend. In den Kunstbüchern habe ich Schwitters gesehen, die optophonetischen Gedichte von Marinetti, was die Dadaisten gemacht haben, ziemlich früh sind mir auch Beispiele der konkreten Poesie begegnet. Ich bin auch in der Geschichte zurückgegangen, bis zum Frühmittelalterlichen, Inkunabeln etwa bei Rabanus Maurus, der Abt im Kloster in Fulda war. Das hatte zwar keinen direkten Einfluss auf mich, aber ich hab das als Bestätigung dessen, was ich wollte, begriffen. Das ist fast zeitlos, auch wenn es aus dem 10. Jh. kommt. Es gibt auch im Barock einiges, was mich interessierte, z.B. die handschriftliche Beschreibung eines Gegenstandes, die gleichzeitig dessen Umrisse abbildet. Oder mich hat der Gedanke der *écriture automatique* bei den Surrealisten fasziniert.⁶⁷

Aus dem Zitat geht hervor, auf welchem visuellen Fundus Walthers künftige Schriftwerke beruhen. Doch der junge Schüler beschränkt sich nicht »auf die Imitation typographischer Modelle, die Gestaltung neuer Alphabete oder die Realisierung von Werbe-Druckvorlagen nach den graphischen Konventionen jener Zeit«, so Philippe Cuénat, sondern er betrachtet »seinen Studiengegenstand mit einem anderen Blick.«⁶⁸ Es entsteht das Bewusstsein, dass »das Konstruieren von Buchstaben vor allem ein Bauen, eine Art von Architektur« ist. Die Idee, dass Schreiben und Zeichnen, Wort und Bild nur die unterschiedlichen Seiten einer Medaille und in ihrem innersten Wesen identisch sein könnten, verfestigt sich.⁶⁹ Diese Auffassung zeichnet sich auch in der Serie der *Wortbilder* (1957-1958) ab, die ca. 200 verschieden formatige Gouachen auf Papier oder dünnem Karton umfasst.⁷⁰ Walther platziert einzelne Worte auf monochromen Farbflächen, die durch Typografie, Format und Farbigkeit innere Bilder evozieren, und den Betrachter als aktiven Bildner in das Werkgeschehen einbinden sollen. Einige Fragen, die Richardt aufwirft, erscheinen mir im Zusammenhang mit den *Wortbildern* wichtig:

65 Dieses Kapitel basiert auf meiner (unveröffentlichten) Master 1 Arbeit *Méthodes et fonctions de »l'ictonoclasme« dans l'œuvre de Franz Erhard Walther. Une chorégraphie bouclée : de l'œil, à la main, au corps...* (Université Paris I, Pantheon Sorbonne, 2008/2009) entstanden. Vgl. Schreyer 2008/2009.

66 Vgl. Richardt 1997, S. 146.

67 Walther in: Schreyer 2016b.

68 Cuénat 2004, S. 254.

69 Vgl. Richardt 1997, S. 37.

70 Davon ist nur ein Ensemble von 68 erhalten. Vgl. ebd., S. 23.

Kann gar die Schrift selbst ein Inhalt sein? Inwiefern bestimmt die Form einer Schrift, ihre Größe, die Proportionen und die Spationierung den durch die Zeichenfolge ausgedrückten Begriff? Und vor allem: Wenn die Schriften Architekturen sind, kann man damit nicht auch Bildräume bauen?⁷¹

Die zwei *Wortbilder Auge* (1958) und *Bild* (1957) (**Abb. 4a, 4b**) sind im Zusammenhang mit diesen Fragen und Walthers Bildkritik von besonderem Interesse. Beide Begriffe stehen für zwei grundlegende Momente der Rezeption von Kunstwerken, sie thematisieren implizit essentielle Fragen an die Kunst und bringen sie in eine explizit sinnliche und reflexive Form: Welche Rolle spielt das Auge bei der Rezeption von Kunst? Oder, wie es Richardt formuliert: »Anstelle der Illustration das Wort, statt des gemalten Bildes der Begriff. Ist es ein Bild oder der Stellvertreter eines Bildes? Soll man sich die bildliche Entsprechung vorstellen? Ist es die Erinnerung an ein Bild?«⁷² Mit Ferdinand de Saussure ließe sich hierzu sagen:

Die sprachliche Tatsache besteht nur vermöge der Assoziation von Bezeichnendem und Bezeichnetem [...]; wenn man nur einen dieser Bestandteile ins Auge faßt, dann entschwindet einem dieses konkrete Objekt, und man hat stattdessen eine bloße Abstraktion vor sich. [...] Begriffe [...] werden sprachliche Tatsachen nur durch die Assoziation mit den Lautbildern. Denn im Bereich der Sprache ist die Vorstellung eine Begleiterscheinung der lautlichen Substanz⁷³.

Walther notiert zu jedem einzelnen *Wortbild*, wie man sich diese Verbindung zwischen dem Zeichen und seiner Bedeutung vorstellen soll. Zum *Auge* heißt es:

Für das Auge eine große Fläche – und – damals eine ästhetische Herausforderung. Das Gelb der Schrift auf diesem schmutzigen Rosa. Die anonyme Grotesk soll jeden Anflug von Gestaltungsvorstellungen vermeiden, doch die Farbkombination ist als eine Hommage an die Optik gemeint.⁷⁴

Wie angenommen thematisiert Walther mit dem *Auge* direkt das Sehen. Auch Gunnar F. Gerlach äußert sich zu dem *Wortbild*: Aus

der Sprache und dem Sehen ergeben sich offene Felder, die den Betrachter als aktiv mitdenkenden benötigen – die Begriffe assoziativ füllend. Es entsteht eine innere Bewegung von visueller und verbaler Formulierung, die körperlich gedacht ist. Das betrachtende Individuum wird mit dem Gerüst der Sprache, seiner inneren Architektonik, genauso konfrontiert, wie mit der Dynamik seines Sinnesorgans – dem traditionellen Hauptsinnesorgan in der bildenden Kunst – dem Auge.⁷⁵

Hier ist von einer körperlichen Bewegung bei der Rezeption dieser Werkgruppe die Rede. Die Aussage scheint zunächst noch sehr abstrakt, schließlich haben wir es weiterhin mit Arbeiten zu tun, die primär visuell rezipiert werden. Wenn man jedoch Sprache im

71 Richardt 1997, S. 37.

72 Ebd., S. 41.

73 Saussure 1967, S. 122.

74 Walther 2004, S. 89.

75 Gerlach 1997, S. 20.

Sinne Walthers als etwas Körperliches begreift und das Sehen nicht losgelöst vom Körper versteht, sondern selbst als einen körperlichen Akt, entsteht ein gewisses Gefühl für den Sinn der Worte. Das *Wortbild Auge*, deren Op-Art-mäßiger Farbkontrast das Sehorgan beansprucht und dabei den Sehakt selbst visualisiert, macht dem Betrachter das eigene Sehen bewusst. In gewisser Weise sieht uns das ›Bild-Auge‹ an, das sich mit dem Betrachterblick auf ›Augenhöhe‹ befindet. Die Gegebenheit des Gegenübers, der Interaktion zwischen Rezipient und Kunstwerk, wird auch hier thematisiert. In einer Bemerkung zum *Bild* stellt Walther Fragen, die ihn in Bezug auf den Begriff der Schriftbildlichkeit bewegen: »Sehe ich darin nur ein Bild – oder lese ich allein den Begriff? Können Bild und Begriff ineinanderfließen? Die Farbe Gelb sollte ein gewisses Leuchten vermitteln. Sie ist kräftig, aber nicht laut und schien den Begriff am besten zu stützen.«⁷⁶ Die *Wortbilder* appellieren an die Erinnerung gesehener Bilder und schaffen einen Schwebezustand zwischen Begriff und Bild. Der farbige Grund ist keine illustrative Unterlage für das Wort, sondern diene als ein »Sockel für Projektionen«⁷⁷. Diese farbige Untersockelung von Begriffen taucht in den *WZ* in Miniatur wieder auf. Außerdem erscheint in den *Wortbildern* bereits »eine feste Farbikonographie«⁷⁸, die »später zu recht mit Walthers Tätigkeit in der elterlichen Bäckerei, von ihm ›Modellierkurs‹ genannt, in Verbindung gebracht worden«⁷⁹ ist und die sich insbesondere in den *Deckfarbenzeichnungen* von 1961, aber auch ganz deutlich in den *WZ* wiedererkennen lässt.

Die *Wortbilder* sind nicht auf ein Ziel außerhalb ihrer selbst gerichtet (Werbung/Verkauf), sondern die Autonomie eines Kunstwerks beanspruchen. In Christina Weiß' Abhandlung über *Sehtexte* heißt es:

Der Buchstabe erfüllt im normalen Gebrauch eine zweckmäßige Funktion, nämlich als Kennzeichnung eines bestimmten Lautwertes ist er Phonem, und im Kontext, d.h. im Verbund mit anderen Buchstaben, bildet er Worte, die ihrerseits zur Kennzeichnung einer bestimmten Information dienen. Isoliert und in der besonderen Erfahrungssituation des Kunstwerks zeigt sich derselbe Buchstabe als ein Konstrukt aus Linien, als Form⁸⁰.

Obwohl Walthers *Wortbilder* keine Funktion im außerästhetischen Sinne haben, sind sie nicht gänzlich von der Semantik abgelöst. Ein subtiler Bezug zum bezeichneten Gegenstand bleibt. So enthalten sie beide Ebenen: sie können in ihrer Bedeutung gelesen und gesehen, und gleichzeitig als Verdichtung gegenständlicher Bildhaftigkeit wahrgenommen werden.

Trotz der ›Ikonoklastik‹ der Werkgruppe, die Cuénat zufolge von einer »Krise der Repräsentation und dem Verschwinden der Figuration«⁸¹ in Malerei und Zeichnung erzählt, handelt es sich um Bilder. Auch hier haben wir es wieder mit dem für Walther

76 Walther 2004, S. 89.

77 Groll 2014, S. 118.

78 Walther 2009, S. 345.

79 Seng 1993, S. 16.

80 Weiß 1984, S. 43f.

81 Cuénat 2004, S. 11.

so typischen Spiel der Ambivalenzen zu tun. Traditionelle Kategorien werden von innen heraus erweitert, ohne jedoch ihren geschichtlichen Bezug gänzlich zu verlieren.

Die *Wortbilder* werden mehrere Jahre vor den Spracharbeiten von Ed Ruscha oder Lawrence Weiner geschaffen und nehmen damit gewissermaßen die Konzeptkunst vorweg, die zehn Jahre später ihre Ausformulierung findet. Deren Grundideen, wie die Kritik der Darstellung, sowie das Arbeiten mit diskursivem Material, finden sich bereits in den *Wortbildern* wortwörtlich *avant la lettre*. Auch Paul Wember macht auf ihren antizipatorischen Charakter aufmerksam, nicht nur innerhalb Walthers Œuvre selbst, sondern auch bezüglich anderer zeitgenössischer Kunstbewegungen.⁸² Meines Erachtens ist der werkimmanente Einfluss der *Wortbilder* v.a. in den *WZ* zu sehen, in denen Walther ganz explizit mit dem Verhältnis von Schrift und Bild experimentiert. Im Unterschied zu den frühen Spracharbeiten des Künstlers sind es allerdings erst die *Diagramme* und *WZ*, die wie Walther selbst sagt »eine Richtung«⁸³ haben, d.h. den Werkbegriff manifestieren.

1.5 Durchschnitt in den Raum

Die Technik des Herausschneidens entdeckt Walther in der Gebrauchsgrafikkategorie. Hier werden Papiere mit monochromer Farbe bemalt, die dann zerrissen oder in die mit einem Cutter Formen ausgeschnitten werden, um sie auf größeren bemalten Blättern zu arrangieren und mit Schrift zu kombinieren. Die in Papierkörben weggeworfenen Bögen mit Messerausschnitten regen den Künstler dazu an, seine früheren Karikaturen von 1953/1954 auf ähnliche Weise zu bearbeiten, d.h. mit Fettkreide zu überzeichnen und Teile, die ihn formal nicht überzeugten zu entfernen und die Leerstellen imaginativ zu füllen.⁸⁴ Die dabei entstehenden *Schnittzeichnungen*⁸⁵ (1957-1958) erhalten so eine abstrakte Qualität und folgen avantgardistischen Impulsen: die Negation der Figur, das Zerreißen der Repräsentation, der *Cut* als Erlösungsakt. Der junge Künstler interessiert sich nicht für das positive, ausgeschnittene Bild, sondern für die negative Form, die für die anderen Studenten keinen Nutzen mehr hatte. Abfall wird Aufstieg.

Der Papierschnitt hat eine lange kunsthandwerkliche Tradition in Europa wie in Asien.⁸⁶ Der Bezug zum »Abfälligen«, das sich im Wechselspiel von Figur und Grund ereignet, wird bereits in einem frühen Scherenschnitt aus dem 19. Jh. von Auguste Edouart demonstriert. In seinem *Selbstporträt beim Scherenschneiden* (1830) kann man sehen, wie das Schneiden »stets mit Abfall verbunden [ist], und anders als die gezeichnete Linie entsteht die geschnittene [...] zugleich mit dem Negativ, das nach der Vollendung der Silhouette zu Boden fällt.«⁸⁷ Der Schnitt suggeriert ein Spiel mit den Gegenstandsgrenzen, ebenso geht es um die Darstellung unterschiedlicher Realitätsebenen. So wie die gezeichnete Linie eine Form schaffende Teilung von Innen und Außen

82 Vgl. Wember 1972, n. p.

83 Walther in: Richardt 1997, S. 140.

84 Vgl. Groll 2014, S. 127.

85 Von der Serie (genaue Anzahl ist nicht bekannt) haben sich etwa 40 Arbeiten erhalten. Vgl. Walther in: Schreyer 2018.

86 Vgl. Bardt 2006, S. 16.

87 Vogel 2009, S. 153.

vornimmt, trennt die Schere die ausgeschnittene Figur von ihrem Grund und zwar auf realer Ebene, wobei die Positiv-Form zumeist im künstlerischen Verwendungsbereich bleibt, während der Grund, die Negativ-Form als Unform im Papierkorb landet. Über den Abfall kommuniziert dieser Teil, so Juliane Vogel, »mit der Tiefe, wo der Bestand der Form nicht mehr gesichert war.«⁸⁸ Die Relation zwischen der Form und dem Formlosen begegnet uns besonders im Umgang mit den *Werkstücken* wieder und findet in den dazugehörigen WZ (in denen gelegentlich auch Schnitte auftauchen) einen Höhepunkt. Walthers Ausbruchsversuch ist radikal. Sigrid Metken beurteilt Schnitte in bereits existierende Bilder als konzeptionelle Gewaltakte: »Ein Schnitt trennt, differenziert, markiert, er vollzieht einen Bruch, der einen bestimmten Teil von seiner Umgebung absondert.«⁸⁹ Die Eingriffe bezeugen allerdings auch den Wunsch, an schon Vorhandenes anzuknüpfen: Die Karikaturen landen nicht etwa im Papierkorb, sondern werden recycelt. In einem Interview mit Lingner bemerkt Walther:

Meine gesamte Arbeit [...] ist doch letztlich so etwas wie ein Attentat auf die Kunst. [Sie] legt an [...] Konventionen und Denkweisen über Kunst [...] tiefe Schnitte. Dieses Attentat geschieht aus dem Verborgenen heraus, [...] wenn ich mich z.B. mit meinen Zeichnungen einer scheinbar traditionellen Form bediene.

Lingner spitzt diese Aussage noch zu, indem er sagt:

mir [ist] erst heute richtig klargeworden, daß du Attentäter *und* Klassiker sein willst, dein Herz also für die radikalen Schnitte schlägt, du zugleich aber auch deren historische Beständigkeit im Sinn hast. Kurz: du willst das klassische Werk und dessen Gegenteil in eins.⁹⁰

Hier kündigt sich erneut ein Motiv an, dass im Gesamtwerk Walthers und insbesondere im WS und den WZ eine Rolle spielt: Gegensätzliches kann als vereint gedacht werden. Die Geste des Zerschneidens artikuliert einerseits eine Befreiung aus der alten Zeichnung, beinhaltet aber auch die kontinuierliche Selbstbefragung als Wesenszug des sich anbahnenden neuen Bildbegriffs. Die Überarbeitung eigener Arbeiten zeigt, dass diese bei Walther auch immer schon prozessualen Charakter haben. So sind sie für den jungen Künstler nie statisch und festgelegt, sondern vorläufig, offen und veränderbar. Die ›Öffnung‹ der Zeichnung, um die es in der von Friedrich T. Bach und Wolfram Pichler herausgegebenen Studie geht⁹¹, scheint bei Walther wortwörtlich umgesetzt. Der Künstler greift den Bildgrund und damit den herkömmlichen Bildbegriff an, die Schnitte stellen Flächencharakter und Einheitlichkeit der Zeichenoberfläche in Frage⁹²: »Die Formen sind in ihn so eingeschnitten, dass sich die Fläche an dieser Stelle öffnet, ihr Kontinuum abreißt.« Das Ergebnis ist, wie so oft in Walthers Œuvre, paradox: Die Löcher im Blatt, so formuliert es Boehm,

88 Ebd., S. 154.

89 Ebd., S. 148.

90 Lingner 1987, S. 12.

91 Vgl. Bach, Pichler 2009.

92 Vgl. Groll 2014, S. 127.

zerstören einerseits die Struktur der Bildebene – auf der anderen Seite bilden sie selbst eine Ansicht aus. Der Betrachter vermag durch das Blatt hindurch zu blicken, nicht im Sinne einer illusionsträchtigen Perspektive, sondern so, dass zum Blatt jetzt eine jeweilige äußere Realität gehört, die wie durch ein Passepartout wahrgenommen werden kann.⁹³

Dabei tritt wahrnehmungspsychologisch ein besonderer Effekt auf, der seit Albrecht Dürers perspektivischem ›Fenster-Durchschnitt‹ kunsttheoretisch bekannt ist. In gewisser Weise bietet das ausgeschnittene Papier einen Fenster-Rahmen, durch den eine Perspektive auf die dreidimensionale Räumlichkeit geworfen wird. Eine neue Ebene, nämlich der Realraum kommt mit ins Spiel, der in den folgenden Arbeiten immer mehr Einzug gewinnt.

Eine Arbeit aus der Serie kann man wie ein humorvolles Augenzwinkern des Künstlers verstehen: Durch die Ausschnitte in *Zwei Frauen betrachten eine moderne Skulptur* (1954/57) (**Abb. 5**) lässt sich nicht mehr nachvollziehen, wie die ursprünglich abgebildete, vermutlich figurative, Plastik aussah. Durch den Schnitt wird sie zu einem abstrakten Objekt. Die konkrete Dreidimensionalität öffnet sich, wir haben es mit einer modernen Skulptur zu tun: Das Papier ist nicht mehr als zweidimensional oberflächenhafter Bildträger zu betrachten, es ist zum Körper mutiert. Der Schnitt durchbricht die Sichtweise, die uns die Flachheit des Papiers als Zweidimensionalität wahrnehmen lässt, und ist zu einem eigenständigen raumschaffenden Ausdrucksmittel avanciert, das »einen Platz zwischen Zeichnung und Relief beanspruchen kann.«⁹⁴ Dabei entspricht das Ausschneiden mit der Schere einer bildhauerischen Technik: Durch Fortnahme von Material wird eine Form geschaffen.⁹⁵

Im Zusammenhang mit den Bildschnitten als Schlüssel für den Eintritt in einen Mischraum aus Flächen- und Realraum ist es wichtig, auf das historische Vorbild Lucio Fontana zu verweisen. Seine perforierten Leinwände, die Walther 1959 auf der documenta 2 und 1960 in der Galerie dato in Frankfurt sieht, beeindruckten ihn.⁹⁶ Fontanas »physischer Angriff auf das Tafelbild und damit einhergehend die Ansprache an die Imagination des Betrachters stärken seine eigene Position.«⁹⁷ Die Arbeit *Concetto spaziale N. 2001* von 1959 hat eine nachhaltige Wirkung auf den jungen Künstler: »eine monochrom türkisfarbenen eingestrichene Leinwand mit vier Messerschnitten, von denen einer mit gold-bronzefarbenen Pinselzügen grob gefasst ist. Die radikale Zerstörung des homogenen Bildraumes und auch die ungewohnten Farben [...] erschütterten ihn.« Dieses Bild, so Groll, »stellte für Walther eine Herausforderung dar, in der Vorstellung auf Kunst hin [...] zu ›handeln‹. Ohne dieses Erlebnis [...] hätte er nicht so bald zu seinem *anderen Werkbegriff* gefunden.«⁹⁸

In Fontanas gemeinsam mit Studenten erarbeiteten *Weißes Manifest* von 1946, das die theoretische Grundlage für den Spatialismus bildete, heißt es:

93 Boehm 1985, S. 11.

94 Metken 1978, S. 16.

95 Vgl. Bardt 2006, S. 112.

96 Walther 2009, S. 375.

97 Wiehager 2012, S. 360.

98 Groll 2014, S. 131-132.

Das Zeitalter einer Kunst paralysierter Farben und Formen ist vorüber. [...] Die bewegungslosen Bilder von einst genügen immer weniger den Bedürfnissen des neuen Menschen, weil er von der Notwendigkeit zu handeln und vom Leben mit einer Technik geprägt ist, die ihn fortwährend zu einem dynamischen Verhalten zwingt. [...] Unter Berufung auf diesen Wandel in der menschlichen Natur [...] wenden [wir] uns einer künstlerischen Entwicklung zu, die auf der Einheit von Zeit und Raum beruht. [...] Die Bewegung, die Fähigkeit, sich zu entwickeln [...], ist die Grundbedingung der Materie. [...] Wir nutzen das Natürliche und Reale im Menschen. [...] An den Handlungen des Menschen sind immer alle menschlichen Vermögen beteiligt. Ihre freie Entfaltung ist eine Grundvoraussetzung für das Schaffen und Interpretieren der neuen Kunst.⁹⁹

Aus dem Zitat hört man Walther sprechen, der gegen Statik und Stillstand argumentiert und an den Menschen und dessen Handlungsfähigkeit, an Bewegung, Entwicklung und die Werkmaterialien Raum und Zeit appelliert. Walthers Kunst beschäftigt sich nicht mehr mit der räumlichen Darstellung, die seit dem Mittelalter über die Neuzeit bis in die Moderne Sinnbild der abendländischen Weltordnung war. In seinen Experimenten existieren nur noch die Schwellen dieser Räume, die für den Betrachter geistig betretbar sind. Durch Schnitte erweitert Walther diesen Raum und vollzieht damit einen wichtigen Schritt, der schließlich mit dem 1. WS in der Begehung des Realraums mündet. In der Rückschau stellen die *Schnittzeichnungen* eine wichtige Etappe auf dem Weg zur Entbildlichung dar. Wie schon bei den *Umriss-* und den *ausradierten Zeichnungen*, folgt der Künstler einer Ästhetik der Absenz. Er verlässt den kategorialen Zeichenraum jedoch nicht ganz. Auch diese Form der Zersetzung des gegenständlichen Bildreper-toires führt letztlich zum Bild, das der Betrachter in seiner Vorstellung entwickeln soll. Insofern können die Schnitte auch als Öffnung des Kunstbegriffs gelesen werden: Die Bühne wird frei für den Betrachter, der zum Akteur wird.

Während die bisherigen Werkgruppen allesamt vom Betrachter eine geistige Handlung verlangen, findet Walthers Vorstellung vom eigenen Körper und seinem Agieren als künstlerischem Material 1958 zum ersten Mal seinen foto-dokumentarischen Niederschlag in der Serie *Versuch, eine Skulptur zu sein* (**Abb. 6**). Die von Egon Halbleib fotografierten Schwarz-Weiß-Bilder zeigen den Künstler, wie er im Schneidersitz vor einer Schüssel ein Mehl-Wasser-Gemisch ausspuckt, um damit einen Springbrunnen zu imitieren¹⁰⁰, wie er vor einem gespannten Nesseltuch posiert oder mit unterschiedlichen Gegenständen hantiert, die einen kunstgeschichtlichen oder biografischen Bezug aufweisen.¹⁰¹ Die Fotos entstehen in Fulda, weitab von den damaligen Kunstzentren und viele Jahre bevor sich Happening, Performance und Body Art etablieren. Die Impulse, die ihn zu dieser Werkgruppe führen, notiert Walther in seiner Autobiografie:

99 Vgl. Fontana 2003, S. 781ff.

100 Obwohl Walther hier erklärtermaßen einen Brunnen in der Werkkunstschule Offenbach nachahmt, liegt die Assoziation mit Duchamps *Fountain* von 1917 nahe, beide stellen den gängigen Kunstbegriff infrage. Bruce Naumans Fotoarbeit *Self-Portrait as a Fountain* (1966) entsteht später und weist Ähnlichkeiten mit der Thematik auf. Auch Nauman setzt ab Mitte der 60er-Jahre seinen eigenen Körper in Raum und Zeit ein und bindet den Betrachter mit ins Werkgeschehen ein.

101 Vgl. Groll 2014, S. 123.

eine wesentliche Erfahrung, Handlungen zu vollziehen, die durch ihre Eigenart aus dem Alltagsleben fallen/gewinne die Ahnung, daß diese Gesten künstlerische Qualitäten haben können/entwickele ein Bewußtsein für das Künstlerische daran, was mir eine klare Unterscheidung zu Schauspielergesten vermittelt/mit Schauspiel und Bühne habe ich nichts zu schaffen¹⁰².

Walther entdeckt das künstlerische Potential dieser einfachen Handlungen. Seine bewusste Abgrenzung zum Theater oder zum Performativen findet bereits hier seinen Ausdruck, und wird besonders im Zusammenhang mit dem 1. WS betont. Die Unmittelbarkeit und Schnelligkeit der Fotografie reizt den Künstler: »Eine Skulptur zu hauen wäre mir damals nicht in den Sinn gekommen. Mich hätte die Langsamkeit des Arbeitsprozesses gestört.«¹⁰³ Traditionelle Bildhauerei, Statuarik und Unbewegtheit wären eine Sackgasse in Hinblick auf Walthers Intention gewesen, die in einer radikalen Weise von Zeitlichkeit und Veränderbarkeit bestimmt wird. Die allgemein seit dem frühen 20. Jh. einsetzende Erweiterung der Vorstellung von Skulptur um das Moment der Kinetik findet hier einen Anfang, und setzt sich noch intensiver in Walthers partizipativen Werken seit den frühen 60er-Jahren bis heute fort. Das prozessuale und gestische Agieren des Künstlers, der stellvertretend für jeden anderen Benutzer zur Skulptur wird, nimmt den später entwickelten sogenannten *anderen Werkbegriff* vorweg. Die Serie zeugt bereits von der Überlegung, mit welchen Medien eine skulpturale Handlung aufgezeichnet werden kann. Trotz dieses Befreiungsschlags, des *Durchschnitts* in den Raum, der die Begrenzungen zwei- und dreidimensionaler Bildträger sprengt, kommt Walther in den nächsten Jahren wieder auf das Papier zurück.

1.6 Schraffuren

Ein weiteres Beispiel aus den frühen Jahren soll Walthers kritische Voreingenommenheit gegenüber der bildlichen Repräsentation verdeutlichen. Bei einem Ausflug zum klassischen Naturstudium 1958 mit einem talentierten Freund wird sich der Künstler der fundamentalen Diskrepanz zwischen der Zeichnung als visuellem Phänomen, und der Landschaft in ihrer kinetischen Qualität als Bewegungsraum bewusst. »Während der Freund ohne zu zögern ein Blatt nach dem anderen vollendet und bravourös zeichnet«¹⁰⁴, so Walther,

sitze ich immer noch da, gucke in die Landschaft, betrachte mein Blatt, mustere die Stifte und denke: Dort ist etwas, was ich sehe. Hier habe ich das Blatt und meinen Bleistift, das ist eine andere Ebene. [...] [D]urch solche und ähnliche Überlegungen wurden mir die Mittel zum Problem, und das hat mich davor bewahrt, bloß zu reproduzieren¹⁰⁵.

102 Walther 2009, S. 207.

103 Ders. 1997, S. 31.

104 Twiehaus 1999, S. 9.

105 Walther in: Lingner 1985, S. 34f.

Das Desinteresse an reiner visueller Widerspiegelung hatte sicherlich auch mit Walthers Zeichenbegabung zu tun, deren bald ausgeschöpfter Erfolgsrahmen ihn dazu brachte, neue Formen zu entwickeln. Er war am Transformatorischen in der Kunst und fundamentalen Problemen der Zeichnung interessiert. In der Schriftklasse der Werkkunstschule lernt er die Technik der Reproduktion kennen: Um die auf Papier gezeichneten Buchstaben, Worte und Sätze auf die farbig eingestrichenen Bögen abzapfen zu können, werden die Rückseiten mangels Pauspapier in gleichförmigem Duktus mit Grafitstift einschraffiert. Aus dieser Notwendigkeit heraus entdeckt Walther zufällig die Schraffur als künstlerisches Gestaltungsprinzip: »Eines Tages hängte ich eine dieser Seiten auf die Wand und behauptete sie als gültige Zeichnung. Der Betrachter sollte dem ›formlosen‹ Schraffurduktus Gestalt verleihen...«¹⁰⁶ Einmal mehr befreit Walther diese Methode von ihrer Funktionalität: Ihn interessiert der Eigenwert der Schraffuren als Texturen und Gewebe. Eigene Zeichnungen werden in dichter Strichfolge zugedeckt (**Abb. 7a**) und Sengs Berichten zufolge setzt er »dabei auch gelegentlich Tempera, Kasein und Aquarellfarben ein.«¹⁰⁷ Simone Twiehaus bemerkt ihrerseits zu dieser Zeichenserien, »das Bemühen, das eigene Können im gegenständlichen Zeichnen zu umgehen. Die ›traditionelle‹ Zeichnung wird ›weggezeichnet‹.«¹⁰⁸ Ein Titel wie *Dampfschiff im Nebel* (**Abb. 7b**) lässt den Bezug zur ehemals gegenständlichen Zeichnung erahnen, enthält aber auch einen ironischen Unterton, da auf diesem Bild (vor lauter ›Nebel‹) ›nichts‹ mehr – außer der Technik der Schraffur – zu sehen ist. Walther trennt sich bei den Überzeichnungen alter Arbeiten in unterschiedlicher Weise von den Vorstufen seines Werks. Hierzu gehören auch die mit kräftigen Bleistiftschraffuren bedeckten Zeichnungen von Werkzeugen. Die Wahl dieser auf Nutzen fokussierten Gegenstände erscheint mir insofern bedeutsam als der Begriff des Werkzeugs später zum Oberbegriff für die Handlungsstücke des 1. WS wird. Die Bedeutung der Hand und des Handwerklichen schwingt hier bereits mit.

Die aus den Schraffuren gewonnenen Resultate werden immer abstrakter und ähneln Arbeiten der informellen Kunst. Dabei ist es Walther wichtig, dass das Zeichnen und Schraffieren wie ein Schreiben aufgefasst werden. Die Beidseitigkeit spielt hier bereits eine Rolle, Vorder- und Rückseite stehen in einem funktionalen Wechselverhältnis. Dieses Motiv taucht in den WZ explizit wieder auf, in denen wir auch schraffierte Worte finden, die den Lesevorgang beeinträchtigen und Texte ins Bildsein kippen lassen.

1.7 Informel und das ›offene‹ Kunstwerk

Die Auseinandersetzung mit handwerklichen Gestaltungsmitteln in der Offenbacher Werkkunstschule, ist retrospektiv betrachtet entscheidend für Walthers künstlerische Ausrichtung. Im Gegensatz zu vielen anderen Künstlern seiner Generation, die nicht von einer solchen Doppelausbildung profitieren konnten, ist die manuelle Tätigkeit für Walther von besonderer Bedeutung. So lässt sich die Betonung der Handlung auch auf

106 Walther 1997, S. 34.

107 Seng 1993, S. 20.

108 Twiehaus 1999, S. 11.

diese frühe handwerkliche Ausbildung zurückführen. Nichtsdestotrotz entscheidet sich Walther im Zuge seiner diversen ›Zweckentfremdungsmaßnahmen‹ der Techniken in Offenbach für den Weg der freien Kunst. Als er 1959 an die Städelschule in Frankfurt wechseln will, wird auch hier eine Bewerbung mit klassischen Zeichnungen verlangt, was für die heute als sehr progressiv geltende Kunsthochschule verwunderlich ist. Für den jungen Künstler, der sich an der Werkkunstschule vom Gegenstand gelöst hat, ist dies ein Rückschritt, aber aufgrund seines Zeichentalents leicht zu bewältigen. Dank seiner Begabung wird er künftig als einziger in seiner Klasse befugt sein, abstrakt zu arbeiten.¹⁰⁹ Doch nach wie vor ist hier Realismus das künstlerische Gütekriterium, dabei liegt der Begriff des Informel und des Abstrakten Expressionismus in der Luft. Walther begegnet auf der documenta 2 von 1959 erstmals Originalen der beiden bedeutendsten Protagonisten und Ahnherren jener Kunstrichtungen, nämlich Wols und Jackson Pollock.¹¹⁰ Ihm wird aber auch klar: »... für die improvisierenden Malgesten des Informel und Abstrakten Expressionismus bin ich zu spät geboren ...« Trotzdem entstehen in dieser Zeit plastische Bilder, die formal an Art brut und Informel angelehnt sind, in denen Farbe skulptural wird. Diese informellen ›Objekte‹ sind weder als Malerei noch als Skulptur zu begreifen, sondern bewegen sich zwischen beiden Definitionen: »ich versuchte, die sakrosankte Bildfläche durch die Einfügung von plastischem Material aufzubrechen«¹¹¹, erzählt Walther. Der Künstler verwendet bevorzugt Gelb und Rot als Farben, denen Walther körperliche Eigenschaften zuschreibt, im Gegensatz zu Grün oder Blau, die eher eine bestimmte Atmosphäre erzeugen.¹¹²

Wols sieht in den Motiven des Informel die Erfahrungen des Zweiten Weltkrieges gespiegelt: »Alles ist kaputtgegangen, die Ideale sind zerschlagen, es gibt keine Formen mehr, die Bauten sind vernichtet, zerstört ist der Mensch«. Walther zufolge reagierte Wols in unmittelbarer Weise auf diese existentielle Erfahrung: Er »notiert sie in Aufzeichnungen, die Spuren seiner Nerven sind. Ohne die surrealistische Formel der ›écriture automatique‹, des automatischen Schreibens, wäre diese Haltung freilich nicht möglich gewesen.«¹¹³ Die ikonoklastische Tendenz in Walthers ganz anders angelegten künstlerischen Arbeit ist vermutlich auch durch die traumatischen Kriegserfahrungen seiner Jugend geprägt, die jegliche feste Strukturen erschüttert haben. Fulda und sein anliegendes Heimatdorf Maberzell wurden 1944 bombardiert und zu einem Drittel zerstört. In einem Gespräch mit Jappe erzählt der Künstler:

Zu sehen, daß die Dinge zerfallen, daß es keine festen Werte gibt, es gehört einem nur [...] das Unmittelbare, das, was ich am Leib trage. Ich habe ungeheure Widerstände [...] entwickelt gegen feste Dinge, ausgedrückt in Skulptur, [...]. [...] [In meinen] Arbeiten [...] ist wirklich alles beweglich – Gepäck, [...], Transport ...¹¹⁴.

109 Vgl. Twiehaus 1999, S. 9.

110 Walther in: Lingner 1985, S. 21.

111 Walther 1997a, S. 35.

112 Vgl. ders. in: Schreyer 2016b.

113 Ders. in: Lingner 1985, S. 19.

114 Walther in: Bott 1977, S. 92.

Walther vermutet, dass »bestimmte Arbeitsformen, insbesondere dieses Offene, Prozessuale, das nicht Festlegen eines Werkes oder Werkbegriffs«¹¹⁵ mit diesen destabilisierenden Erlebnissen zu tun haben. Die (scheinbare) Sicherheit der Erwachsenen, auf die man als Kind angewiesen ist, sieht er während des Krieges zerbrechen: »Ich glaube, dass das [...] eine große Rolle gespielt hat in meiner [...] Haltung, Werke nicht als etwas Festes, Dauerhaftes zu sehen.« Diesen Wandel kann man besonders in der Malerei der Nachkriegszeit nachvollziehen, in der feste Formen an Gültigkeit verloren haben. Es gibt in der Zeit natürlich auch gegenteilige Tendenzen, wie der Künstler betont, nämlich nach so einem Moment »der Vernichtung, wieder etwas Dauerhaftes zu schaffen, das dem entgegenzustellen. Also der Bildhauer etwa, der mit Volumen arbeitet, wird sicher so denken müssen.«¹¹⁶

Walther entwickelt seinen *anderen Werkbegriff*, in dessen Zentrum die körperliche Handlung als Werkform steht, auf der Basis seiner Beschäftigung mit dem Informel, der Kunstauffassung, die durch den spontanen körperlichen Gestus gekennzeichnet wird, ebenso wie durch den Verzicht auf Kompositionsregeln und eine organisierte Formstruktur. Bei der informellen Malerei gibt es kein Zentrum, keinen Horizont, keine Orientierungslinien oder eine Perspektive, die das Bild strukturieren könnten. Walther verhält sich allerdings gegenüber der Idee des »Formlosen« eher distanziert: »Kunst ohne oder abseits von Form kann es nicht geben. Der Betrachter soll in der Vorstellung dem Werk Form verleihen, also handeln.«¹¹⁷ So hat Walther das Informel als Stil abgeschrieben, sich aber weiter für die dahinterstehende Haltung interessiert und begonnen, wie er selbst berichtet, sich

mit dem damals verbreiteten Gedanken auseinanderzusetzen, der die informelle Malerei als einen »Null-Punkt« aufgefasst hat. Das [...] hat für mich das Ungeformte bedeutet, das Zurückgehen an den Anfangspunkt, [...], wo es sich erst zu formen beginnt – hier liegt ein Schlüssel für meine Papierarbeiten¹¹⁸.

Der Künstler überholt das Informel, wenn er das Kunstwerk als eine Form begreift, die den Herstellungsprozess und die Interpretation des Betrachters über die materielle Manifestation hinaustreibt.¹¹⁹ Die Öffnung des Kunstbegriffs, die in diesen Überlegungen vorangetrieben wird, sowie die Auflösung des Objekts im Hinblick auf ein offenes Handlungsfeld, findet in Umberto Ecos viel zitierten Buch *Opera aperta* von 1962 eine theoretische Grundlage. Das künstlerische Werk der Moderne wird Eco zufolge analog zur demokratisch-offenen Gesellschaft als eine Form gesehen, in der der Betrachter als Teilhaber auftritt und ihm grundsätzlich die Gelegenheit für Modifikationen gegeben ist, die von den Vorgaben und Intentionen des Künstlers abweichen können. Das heißt: »Jede Rezeption ist so eine Interpretation und eine Realisation, da [...] das Werk in einer originellen Perspektive neu auflebt.« Der Interpret könne sogar physisch eingreifen,

115 Walther in: Verhagen 2014b, S. 49.

116 Ders. in: Verhagen 2014b, S. 50.

117 Walther 2013, S. 87.

118 Ders. in: Lingner 1985, S. 22.

119 Vgl. Dierks 1992, S. 18.

»auf der Ebene der Hervorbringung und des Handwerklichen.«¹²⁰ Der ästhetische Prozess bindet den aktiven Rezipienten grundlegend ein und stimuliert die Fähigkeit der Imagination. Diese »Kunstwerke in Bewegung«, die Eco erahnt, haben ihre Referenzen in der kinetischen Kunst aus den 50er- und 60er-Jahren. In diesen Werken schwingt die Einladung zur Partizipation mit, »zusammen mit ihrem Hervorbringer das Werk zu machen.«¹²¹ Walther erhält wesentliche Impulse zur partizipatorischen Ausweitung des Kunstbegriffs auch durch die Teilnahme an »Demonstrationen« (z.B. 1962 auf den Düsseldorf Rheinwiesen) der Zero-Gruppe (insbesondere Mack, Piene und Uecker), die sich als Gegenposition auf den Tachismus und das Informel bezieht.¹²² Die Erkenntnis, dass der Betrachter-Körper ein essentieller Teil eines Kunstwerkes ist, muss als ein zentraler Aspekt des offenen postmodernen Systems gesehen werden, das Anfang der 60er-Jahre mit seiner Realisation beginnt. Im Gegensatz zu Werken, die anhand der Zentralperspektive angeordnet sind, die eine hierarchische Gesellschaft spiegelt und dementsprechend Betrachterstandpunkt und Sehweise definiert, werden sogenannte »offene« Kunstwerke vom Interpretieren erst vollendet.¹²³ Eco schreibt fast zeitgleich wie Walther, in gegenseitiger Unkenntnis voneinander, dass das Werk »benutzt«¹²⁴ wird. Die Analyse eines informellen Bildes, zielt darauf ab, die »Beziehung zwischen Werk und Betrachter zu erhellen, [...], als einem festen System von Relationen, und der Antwort des Konsumenten als einem [...] aktiven Rekapitulieren dieses nämlichen Systems.«¹²⁵ Eco präzisiert, dass es letztlich um »die Struktur einer Rezeptionsbeziehung«¹²⁶ gehe. Am Beispiel von Walthers gestischen Rahmenzeichnungen, die der informellen Ästhetik der 50er- Jahre verhaftet sind, lassen sich Ecos Theorien gut veranschaulichen. Die Zeichnungen situieren sich zwischen Kalkül und Spontaneität, Chaos und Offenheit. Mit Farbkreide, Aquarell, Sepia und Tusche, ist der Rahmenbereich der Leinwand meist durch eine lockere *All-Over*-Struktur markiert, die gleichzeitig öffnenden und abschließenden Charakter hat. Er versteht diese Geste als »Hommage an Wols«¹²⁷, in dessen Malerei sich der Blick auf die Mitte zentriert. Insofern ist Walthers Aussage mit einer gewissen Ironie behaftet, da er ja in einer diametral entgegengesetzten Weise zum bereits 1951 verstorbenen Maler verfährt. Walther zähmt das Informel gleichsam, indem er die informellen Zeichen zu einem plastischen Rahmen verdichtet. Wenn die Struktur des Informel »vom Psychischen her argumentiert und mit einer Bedeutungsebene«¹²⁸ arbeitet, an der das Publikum anknüpft, so ist es Walthers Anliegen, die Bedeutungs-

120 Eco 1973, S. 30.

121 Ebd., S. 57.

122 Seit 1960 zeigen Aktionen und malerische Handlungen von Uecker dem jungen Künstler, welche Möglichkeiten die Handlung als Werkprinzip bietet. Doch auch umgekehrt lässt sich künstlerische Neugier erkennen: Mack, Uecker und Schmela besuchen 1964 Walthers Atelier und kaufen sogar mehrere Arbeiten. Vgl. Klaus 2018, S. 240-242.

123 Vgl. Eco 1973, S. 29.

124 Ebd., S. 33.

125 Ebd., S. 13.

126 Ebd., S. 15.

127 Walther in: Twiehaus 1999, S. 12.

128 Walther in: Groll 2014, S. 134.

bildung dem Betrachter anzuvertrauen. Folglich versucht er in seinen Arbeiten den Illusionsraum, den er noch bei Wols antrifft, zu negieren.¹²⁹

Walther überwindet die Stilistik des Informel, wenn er in der *Rahmenzeichnung mit kleinem Kreuz* von 1960 (**Abb. 8**) die dynamisch-bunte Gestik aus dem optischen Zentrum der Bildfläche an den Rand rückt. Es kann als Statement gegen den retinalen Effekt dieses Malstils gedeutet werden, wenn der Künstler erklärt: »ich wollte vom Bild weg, hab die Mitte freigeräumt, die Mitte war projektiv, vorstellungsmäßig mit etwas zu füllen. Es sollte vom Gegenstand her provoziert werden, vom Betrachter aus etwas hineinzutun.«¹³⁰ Außerdem distanziert sich Walther vom Glauben an die heroische Subjektivität des Künstlers, der sowohl die europäische wie amerikanische Kunst beherrscht. Das Werk ist nicht mehr an den Träger und an den Malprozess wie bei Pollock gebunden, sondern spielt sich jenseits des Papiers ab: sein Ort ist »das Gegenbild im Betrachter... Konsequenz wäre das Nicht-Bild.«¹³¹ So verhält es sich auch bei der informellen *Rahmenzeichnung*, bei der die Peripherie zum Entdeckungsgebiet des Neuen wird. Die gestischen Zeichen gewinnen an Volumen, sie wirken wie Rahmenwülste, die bereits an die späteren *Zwei Stoffrahmen plastisch* von 1963 (**Abb. 20**) denken lassen. Im wahrsten Sinne des Wortes verdichtet sich hier das Rahmenthema, das 1955 mit den *Umriss-* und 1957 mit den *Rahmenzeichnungen* seinen Anfang genommen hat. Boehm fasst das Phänomen der Verlagerung der Malstriche an die Ränder als »Ästhetik des Verschwindens, einer Strategie, die das Bild mit seinen eigenen Mitteln zu schlagen sucht«. Das Anti-Bildliche sei somit auch hier dialektisch zu sehen: Die verschiedenen »Formen einer Auflösung des überkommenen [...] Bildrepertoires zielen doch auf das Bild, ereignen sich auf der Bildoberfläche als ihrem natürlichen Ausdrucksfeld.«¹³² Denn auch wenn »die gestischen Rahmenzeichnungen körperhafte Strukturen auf der Fläche [zeigen], so beinhalten sie ein letztes Moment von bildlicher Illusion«¹³³. Gerlach kommt zu einem ähnlichen Ergebnis, wenn er sagt, dass bei aller Negation diese Akte »dennoch im Rahmen des Bildes« bleiben. Walthers Arbeit siedelt sich auch hier wieder zwischen den Polen an, einerseits arbeitet er konstant an der Auflösung des Bildes (*picture*), andererseits nutzt er als Handlungsfeld weiterhin den Bildraum. In den kommenden Werkgruppen entstehen prozessuale Materialeexperimente, die das Papier oder die Leinwand nicht mehr als Unterlage, sondern als ein eigenes Werkmaterial begreifen, denn: »Das Werk soll nun nicht mehr Träger ästhetischer Zustände sein, sondern sich selbst und seine Veränderungsmöglichkeiten durch Materialprozesse repräsentieren.«¹³⁴

Wenn Walther frühe Malereien auf Nessel von 1957/58 umgespannt und deren Rückseiten aufgehängt, geht er der Malerei im wahrsten Sinne des Wortes auf den Grund. In den *Sieben Nesselgründen* von 1961 (**Abb. 9**) wird die Kulisse zur Bühne, das Negativbild

129 Schon die *Schraffurzeichnungen* boten die Möglichkeit, »Wols [für sich] fruchtbar zu machen.« Durch die mechanischen Schraffuren sollte das Psychologische vermieden werden. Es ging darum »den Betrachter zu veranlassen, diese Inhaltsleere mit einem Inhalt zu füllen, also zu handeln.« Walther in: Groll 2014, S. 134.

130 Ders. in: Bott 1977, S. 55.

131 Walther 1994, S. 116.

132 Boehm 1985, S. 10.

133 Ebd., S. 11.

134 Gerlach 1997, S. 22.

zum Bildsujet. Die Farbspuren, »die Kreidegrundierung oder die durch Bindemittel entstandenen Flecken [avancieren] zur eigentlichen Form«¹³⁵. Mit Boehm gesprochen wird der »Stellenwert der Vorderseite« abgebaut, der der Rückseite gestärkt, »beide in Austausch«¹³⁶ versetzt. Die späteren WZ fußen auf diesen frühen Errungenschaften und treiben den Vorder- und Rückseitenbezug und damit die Objektivität der Zeichnung noch um einiges weiter. Besonders die Minimal Art stellt die zentrale Frage nach dem Objektstatus eines Gemäldes. Dieser ist, so die Formulierung von Gregor Stemmrich, »ein problematischer. Denn [es] ist ein Objekt, das dazu bestimmt ist, seine Rückseite von der Präsentation auszuschließen.«¹³⁷ Jasper Johns, der in diesem Zusammenhang erwähnt wird, erklärt einmal dazu: »Eines der extremen Probleme von Gemälden als Objekten ist die andere Seite – die Rückseite. Das kann nicht gelöst werden; es liegt in der Natur des Werkes«¹³⁸. Walthers *Nesselgründe* exponieren ähnliche Gedanken, sie folgen der ikonoklastischen Grundhaltung des Künstlers:

Was das Bild *war*, wird *zerstört*, was es sein *kann*, *hervorgebracht*. Vor allem aber unterminiert dieses Verfahren das Bild-Betrachter-Modell. Nicht länger ist die Frontalansichtigkeit einer Seite die selbstverständliche Voraussetzung. Sie war solange sinnvoll, als die Bildebene als ein Träger behandelt wurde, auf dem mittels Pigmentierung ein fiktiver Durchblick oder Anblick erzeugt werden sollte. [...] Mehr und mehr werden jetzt beide Seiten in eine inverse oder gleichberechtigte Beziehung gebracht. Das Bild formt sich dabei zu einem Körper um, zu einem Objekt¹³⁹.

In Walthers Œuvre werden die Perspektiven umgedreht und es wird permanent die Gegenrichtung integrativ mitgedacht. Der Fokus der neuen Werke besteht darin »die dinglichen Eigenschaften des Papiers selbst«, oder anderer Unterlagen, »nun jenseits aller illusionistischen Funktionalisierung des Materials zum Ausdruck«¹⁴⁰ zu bringen. Die Nesselrückwände mit den durchgeschlagenen Farb-, Leim- und Ölmarkierungen kommen den damaligen Vorstellungen des Künstlers von leeren Bildflächen entgegen. Wie bei den Radierungen gilt es, die noch zu erkennenden Malspuren im Geiste weiterzuentwickeln, mithin in Walthers Sinne zu handeln. Groll gibt zu bedenken, dass die *Nesselgründe* vor dem Hintergrund der Monochromie heute selbstverständlich als Bilder angesehen werden.¹⁴¹ Damals provozierten jedoch die antipiktoralen Überlegungen des Studenten. Das Experimentieren mit Materialien wie Holz, Nessel, Pappmaché, Sand, Kieselsteinen, Kunstharzkleber und anderen Substanzen¹⁴² sind ihrer Zeit voraus und stoßen in den Kreisen der Städelschule auf Unverständnis. Die *Nesselgründe* werden von

135 Draxler 1990, S. 278.

136 Boehm 1985, S. 10.

137 Stemmrich 2012, S. 385.

138 Johns in: Stemmrich 2012, S. 385.

139 Boehm 1985, S. 10.

140 Groll 2014, S. 146.

141 Vgl. ebd., S. 143.

142 Vgl. Seng 1993, S. 26.

Walthers Professor als einen »einer deutschen Kunsthochschule nicht gemäße[n]«¹⁴³ Affront bewertet, es folgt seine zwangsweise Exmatrikulation.¹⁴⁴

1.8 Sprache des Papiers

1962 wechselt Walther an die Kunstakademie in Düsseldorf, dem Zentrum der deutschen Kunstszene, in die Klasse von Karl Otto Götz, der hier neben Gerhard Hoehme als Vertreter des deutschen Informels lehrt. Zeitgleich kommt Beuys als Professor an die Akademie. Mit den Klassenkameraden Manfred Kuttner, Richter, Lueg und Polke trifft der junge Künstler auf ein vermeintlich freieres und offeneres Klima als an der Städelschule.¹⁴⁵

Ein Blick auf ein Foto, das seinen Arbeitsplatz in der Klasse Götz 1963 zeigt (**Abb. 10**), macht deutlich, dass sich Walthers gesamtes Folgewerk aus der Auseinandersetzung mit dem Papier¹⁴⁶ heraus entwickelt hat. Die »protominimalistischen«¹⁴⁷ Arbeiten, die er in dieser neuen Umgebung schafft, zeugen von seinem Willen sich vom Bildobjekt zugunsten von manipulierbaren Objekten zu verabschieden. Damit reagiert Walther auch auf das Grundproblem der Malerei, das einige Jahre später von Judd in seinem Aufsatz »Specific Objects« (1965) benannt wird: »Was vor allem an der Malerei nicht stimmt, ist die Tatsache, daß es eine rechteckige Fläche ist, die flach auf die Wand gesetzt wird.«¹⁴⁸ Clement Greenberg zeichnet das Staffelei- oder Kabinettbild als genuin westliches kulturelles Erzeugnis aus; seine Rolle sei jedoch nicht für alle Zeiten festgeschrieben.¹⁴⁹ Von der amerikanischen Minimal Art ging eine Ablehnung gegenüber solchen plan an der Wand hängenden Kunstobjekten aus. Walther ist Anfang der 60er-Jahre bereits auf dieser Spur. Seine in diesem Kontext entwickelten Arbeiten sind kunsthistorisch zukunftsweisend, und zeigen eine große formale und konzeptionelle Nähe zu einigen zeitgleichen Werken der New Yorker Minimal-Künstler.¹⁵⁰ Wie schon erwähnt sind es auch die Aktivitäten der progressiven Galerie Schmela, die Begegnung mit den Mitgliedern der Gruppe Zero und das Interesse an Arbeiten von Fontana, Yves Klein und Piero Manzoni, die Walther bestärken, neue Ausdrucksmittel zu erkunden.¹⁵¹ Das Papier mit seiner langjährigen Geschichte bietet ihm für dieses Unterfangen ein ideales Forschungsobjekt. Er experimentiert mit dem Material und lotet seine verschiedene

143 Seng 1978, S. 8.

144 Vgl. Walther 2000, S. 18.

145 Später stellt sich heraus, dass seine Werke auch hier zunächst auf Unverständnis stoßen und er Hänseleien durch Kommilitonen ausgesetzt ist. Vgl. Seng 1980, S. 9f.

146 Seng berichtet von Walthers Papier-»Schlachtfeld« in seinem Atelier in Fulda und seinem regelrechten Papierfetischismus. In Fulda besorgte der Künstler seine Materialien in der Papierhandlung Ricken, die die unterschiedlichsten Papiersorten anbot und sogar Vorkriegsbestände lagerte. Mit dem »diffusen Lampenlicht« und dem Staub, »dem muffigen Geruch von Papier und Leim« besaß das Geschäft eine Atmosphäre, die Walther liebte. Vgl. Seng 1993, S. 35 u. 62.

147 Wiehager 2012, S. 354.

148 Judd 1995, S. 61.

149 Vgl. Greenberg 2009, S. 149-155.

150 Vgl. Wiehager 2012, S. 353f.

151 Vgl. Seng 1993, S. 35.

Möglichkeiten jenseits der Konvention aus, wobei stets der Eigenwert des Papiers im Vordergrund steht. Jahrhundertlang wird es nur als Trägermedium für Zeichnungen, Aquarelle oder Druckgraphik genutzt, es wird nicht als eigenständiges Werkmaterial angesehen. Erst die Kubisten und Dadaisten verwenden es in ihren Collagen als kunstwürdiges Material. Ende der 50er-Jahre des 20. Jh.s etabliert sich das Papier in Europa immer mehr als selbstständiges plastisches Werkmaterial, als vor allem Zero-Künstler beginnen damit zu arbeiten.¹⁵² Es ist auch deshalb so beliebt, weil es durch Schneiden, Reißen, Prägen oder Falten leicht plastisch formbar ist. Das fragile Material eignet sich außerdem als Ausdrucksmittel gegen den »Ewigkeitsanspruch«¹⁵³ traditioneller Kunstwerke. Da Papier für Walther kein neutraler Untergrund zur Darstellung symbolischer oder fiktiver Inhalte mehr ist, sondern »stellvertretendes Bild«¹⁵⁴ – oder kurz gesagt: künstlerisches Objekt in reinster Selbstreferentialität – verzichtet er auf außerkünstlerische Substanzen, die sich auf die Bildfläche setzen, um das Papier zu verdecken. Er verwendet eher solche, die organischer Natur sind und mit dem Ausgangsmaterial in Form der Durchdringung reagieren. Kaffee, Sojasoße, Gemische aus Erde und Wasser, Beize, Leim und Öl werden vom Papier aufgesogen, schlagen z.T. durch und erzeugen Beidseitigkeit. Diese wiederum verursacht Handlung: das »In-den-Händenhalten-Müssen« oder das »Drehen-und-Wenden« sind Erfahrungen, die für die folgenden Jahre bestimmend werden.¹⁵⁵ Walther bearbeitet Blätter unterschiedlichen Formats an den Rändern mit Öl, dadurch entstehen neue Bild-Körper:

...die Rahmenzeichnungen und Flächen verlangten nach Körperlichkeit und drängten so auf beidseitige Bearbeitung, was den Rändern eine besondere Bedeutung zuwies... sie konnten Volumen annehmen und legten Materialprozesse nahe... [...] das Material drang in den Papierkörper ein und formte selbsttätig die Blattmitte...¹⁵⁶

Es geht weiterhin darum, »Erinnerungen an Malerei zu vermeiden.«¹⁵⁷ Die Verwendung des Öls ermöglicht ein Durchblicken und bricht so mit dem illusionistischen Raum. Auch die Gleichwertigkeit von Vorder- und Rückseite stört die Fensterhaftigkeit der zweidimensionalen Malerei. Manfred Schmalriede bemerkt hierzu treffend: »Die Papierfläche als Bildträger wird durch Reduzierung auf ihre eigene Materialität zum Körper. Durch diesen Schritt wird eine Anti-Bildkonzeption entwickelt.«¹⁵⁸ Was hier vom Bild übrig bleibt, ist der ölige Rahmen, Reliquie einer vergangenen Ära. Das Prinzip der Rahmung gilt auch für Walthers Papier-Klebearbeiten von 1962. Die Rahmen sind nun die festen Klebekanten, die einen schmalen, offenen Luftraum zwischen zwei Papierlagen fassen.¹⁵⁹ Mit den Papierpackungen und den ersten Klebungen, bei denen durch eingeschlossene Luft ein neues Material gewonnen wird, haben auch Walthers

152 Vgl. Bardt 2006, S. 22.

153 Ebd., S. 24.

154 Klein 1990, S. 216.

155 Vgl. ebd., S. 217. In den späteren WZ wird mit den Wirkungen dieser Substanzen weiter gearbeitet und damit der fließende Charakter von Handlungsprozessen veranschaulicht.

156 Walther 1999, S. 67.

157 Seng 1993, S. 31.

158 Schmalriede 1972, S. 11.

159 Vgl. Busche 1990, S. 295.

Mitstudenten ihre Schwierigkeiten. Die *Große Papierarbeit* (1962) (**Abb. 11**) hängt lange im Klassenraum und löst »kontroverse Diskussionen« aus. Hier werden sechzehn Mal zwei weiße Papierbögen übereinander geklebt, »eine einfache Form aussparend, [...] und die dabei entstandene Luftblase fixiert«¹⁶⁰. Diese und andere Lufteinschlüsse rufen Assoziationen zu Zero, aber auch zur Konzeptkunst hervor. Statt plastischer Materie wird hier das immaterielle Element Luft »ummantelt«. Die Experimente mit Luft als Volumen strukturierendes Material stehen als weiteres Beispiel für einen »nicht stofflichen Materialbegriff«¹⁶¹. Neben der Klebung entdeckt Walther die Faltung, die für ihn das »Umschlagen von der zweiten in die dritte Dimension«¹⁶² beinhaltet. In *Zwei große Papierfaltungen* von 1962 (**Abb. 12**) werden »zwei Bögen starken weißen Papiers von der Rolle so gefaltet, dass jeder Bogen, dreimal längs und dreimal quer gefaltet, ein Muster von 16 Kästen zeigt.«¹⁶³ Die Idee, einen im Material fixierten, nicht mehr zurücknehmbaren einfachen Prozess zu zeigen, beschäftigt ihn.¹⁶⁴ Das Prinzip der Faltung begegnet einem fortan in unterschiedlicher Ausprägung im Gesamtwerk des Künstlers. Im 1. WS z.B. beginnt und endet nahezu jede Handlung mit dem rituellen Ein- und Ausfalten der Stoffobjekte.

Twiehaus weist darauf hin, dass im Prozess der künstlerischen

Umdeutung der »klassischen« Zeichnung im frühen Schaffen von [...] Walther [...] das Zeichnen zum haptisch oder bildnerisch-plastisch zu verstehenden Vorgang [wird]. Der Papierbogen ist Fläche und Form zugleich. Linien strukturieren Flächen und formen Räume. Plastisches und zeichnerisches Denken wird zusammengefaßt. Die Zeichnung impliziert prozeßhaftes Denken und wird Erfahrungsraum.¹⁶⁵

Vor diesem Hintergrund können auch die Papierfaltungen als Zeichnungen im weitesten Sinn verstanden werden. Durch einen anderen einfachen Handgriff, nämlich das Rollen des Papiers, bekommt das Medium Papier des Weiteren einen skulpturalen, körperlichen Charakter und vollzieht damit einen Schwellengang von der zweiten in die dritte Dimension.

Walther will »...die Plastik ihrer traditionellen Schwere entkleiden... so wird die Skulptur der Zukunft sein ... «¹⁶⁶ An anderer Stelle sagt er: »Ich war mit den illusionistischen Mitteln der Malerei fertig«¹⁶⁷. In einem Interview mit Kosuth erläutert Walther seine Gründe für den Ausstieg aus dem Bild: »Die Malerei als Medium schien mir [...] bezogen auf die Fragen der Zeit, ein Anachronismus zu sein. [...] Das Bild als Substantiv war fragwürdig geworden, und die malerische Tat, das Verbum, wollte ich durch etwas Substantielles ersetzen.«¹⁶⁸ Auch Walthers Tagebücher von 1962–1964 geben wertvolle Informationen über diese Umbruchsphase. Ein Eintrag vom Juni 1962

160 Seng 1993, S. 63.

161 Klein 1990, S. 218.

162 Stemmler 1980, S. 49.

163 Bardt 2006, S. 158.

164 Vgl. Walther 1980, n. p.

165 Twiehaus 1999, S. 14.

166 Walther 1997, S. 43.

167 Ders. 1980b, n. p.

168 Ders. in: Kosuth 1990, S. 377.

lautet: »Um weiter Kunst zu erhalten, müssten die Grenzen weiter gesteckt und Dinge zugeführt werden, die bisher außerhalb der Kunst lagen ...«¹⁶⁹ Der Künstler antizipiert hier eine neue Ära in seinem Werk, die nicht mehr lange auf sich warten lassen wird. Schon früh wirken bei ihm aus dem Leben gegriffene ›Zutaten‹ in den Schaffensprozess hinein. Es sind Abläufe und Formen aus der Bäckerei seiner Familie, die das Erscheinungsbild seiner frühen Papierarbeiten prägen: das Falten, Rollen, Auslegen oder Füllen unterschiedlich starker Teigschichten, die verschiedenen »Seinszustände«, die das Material qua Handhabung erhält. In der ›handgemachten‹ Autobiografie des Künstlers geht er näher auf diese formalen Einflüsse ein (**Abb. 13**). Diese Handgriffe aus der elterlichen Arbeitswelt werden von Walther verinnerlicht, sublimiert und in ein prozessuales Kunstvorhaben überführt. Jürgen Schweinebraden zufolge seien die frühen Arbeiten »getrieben von einem inneren Konflikt, voller Unruhe, mit dem Gefühl des Gärens, Veränderens, des ›Andersmachens‹, aber bewegt von einer unbewußten Zielgerichtetheit«¹⁷⁰. Auch die beim Kochen und Backen nötige Brise Intuition und Zufall, die unvorhersehbare Prozesshaftigkeit aus dem Zusammenwirken unterschiedlicher Inhaltsstoffe, kommt hier zum Ausdruck. Ein Tagebucheintrag vom September 1962 verdeutlicht Walthers Wunsch, dem Papier als eigenständigem Medium einen eigenen Ausdruck zuzugestehen und damit sozusagen den Prozess der Formung anzustoßen, die Ausformung aber dem Material selbst zu überlassen: »Das Bildmaterial müßte in einem rohen unausgeformten Zustand belassen werden... Nicht anschauend, sondern mitschaffend in dem Prozeß ...«¹⁷¹ Ein schöpferischer Zufall realisiert diese Idee und bringt das Papier zum ›Sprechen‹: Ein zur Beschwerung von geklebten Papierbögen verwendeter Wassereimer leckt. Durch die Pressung und das Eindringen der Flüssigkeit wird die Struktur des Papiers modifiziert:

am Rand wellt es aus. Das war im Grunde der Funke, das zu sehen – daß Papier ein flacher Körper sein kann. [...] Diese Dinge waren nicht mehr an der Wand zu platzieren, sie konnten auf dem Tisch oder auf dem Boden liegen, sie waren nicht mehr anzusprechen als Bilder, aber auch nicht als Plastiken. In der Notwendigkeit, diese Dinge herumzutragen, weil sie im Wege sind, stelle ich irgendwann fest, daß dieses [...] In-der-Hand-halten ein Element der Arbeit ist, geeignet, die betrachtende Distanz aufzuheben [...]. Diese Vorstellung von Handeln, die ursprünglich nur als projektives, imaginatives Handeln da war, das war jetzt tatsächlich zu etwas Konkretem, Handgreiflichem geworden. [...]. Es ist etwas anderes, eine Proportion optisch abzutasten oder ob ich sie in der Armlänge erfahren kann und damit auch, welches Gewicht ich wie lange halten kann ...¹⁷²

Walther beginnt, das Papier als Werkstoff zu betrachten, es wird in seiner Reaktion auf Umwelteinwirkungen als ein eigenständig handelndes Sein wahrgenommen. Die Stimme, die dem bisher stummen Papier verliehen werden soll, ist jetzt zu hören, ganz nach

169 Walther 1994, S. 116.

170 Schweinebraden 1990, S. 347.

171 Walther 1994, S. 117.

172 Ders. in: Bott 1977, S. 56.

dem Motto: »Die durchfeuchtete Pressung erzeugt den Begriff.«¹⁷³ Das Papier bewegt sich aus seiner passiven Rolle als sprachloser Bildträger durch die eigene Körpersprache in eine aktive Position heraus. Adorno beurteilt Kunstwerke als Sprechende und somit als lebendig. »Sie sprechen vermöge der Kommunikation alles Einzelnen in ihnen.«¹⁷⁴ Der Künstler kann die einzelnen Elemente eines Werks zum Sprechen bringen, aber sie machen sich auch von sich aus verständlich, unabhängig von ihrem Autor. John Dewey sieht die »verborgene Anstrengung der Kunst« darin liegen, »Stoffe, die *stammeln* oder in gewöhnlicher Erfahrung gar *sprachlos* sind, in beredte Medien zu verwandeln«¹⁷⁵. Auf Walther bezogen ließe sich diesbezüglich sagen, dass das Papier als Unterlage gewissermaßen *stammelt*, die Zeichnung bringt es zum Schweigen. Wenn bildnerische Elemente verschwinden, ist die Sprache des Papiers schließlich hörbar. Walther beseitigt, so Boehm, »die mögliche Relation zwischen Figur und Grund [...], indem er das Material buchstäblich nahm. [...] [Dadurch] gewinnt das Papier [...] neue Möglichkeiten der Selbstaussprache.«¹⁷⁶ Walther organisiert daraufhin immer häufiger von ihm selber unabhängig ablaufende Materialprozesse, die eigengesetzlich die Gestaltung des Werks übernehmen und somit an Autonomie gewinnen: »Ich [...] hatte die Malerei vom Papier weggenommen, und zum Vorschein kam die Wirkung dieses Materials. Es war beweglich, [...] transportabel, es hat leicht reagiert auf Stoffe und auf Eingriffe, sei das Knittern, Reißen, Spannung, Wasser, Leim ...«¹⁷⁷ Die zweckmäßigen Maßnahmen, die geklebten oder getränkten Papiere zum Trocknen und Lagern auszuliegen, an die Wand zu stellen oder zu stapeln, verselbstständigend sich und werden künstlerische Methode.¹⁷⁸ Es entstehen Versuchsreihen mit Flüssigkeiten, Klebmaterialien, Lufteinschlüssen, außerdem Aktionen wie Füllen, Beschichten, Auswaschen, Teilen, Auslegen, Reihen, Anlehnen, Stapeln, Schichten, Stellen und Hängen. Ina Klein, die sich mit der Materialgeschichte im Werk Walthers auseinandersetzt, bemerkt zu diesen Prozessen: »Öl frißt sich ins Packpapier, Leim bildet Wülste, naßgewordenes Papier wellt sich beim Trocknen, Luft füllt Papierpolster, Faltungen strukturieren Papierbögen... Das Material bildet im Alleingang quasi-skulpturale Objekte«¹⁷⁹. Walther bewegt sich mit seinen Materialexperimenten auf einer Ebene, die mit der Abstraktion praktisch keine Verbindung mehr hat: hier formt sich das Papier selbst, es geht nicht mehr nur um die Zweckbefreiung von Punkt, Linie, Kreis, Quadrat oder Dreieck, sondern um eine Sprache der Materialität. In gewisser Weise könnte man Walthers Papierarbeiten als konkret bezeichnen. Der Begriff Konkrete Kunst wurde 1924 von Theo van Doesburg geprägt und 1930 in einem Manifest für eine Kunstrichtung niedergelegt, die weder natürliche Formen abstrahiert noch sich überhaupt auf irgendeine außerbildliche Realität bezieht und so frei von Bedeutungsinhalten ist.¹⁸⁰ Diese systematische

173 Vgl. Walther 1993a, S. 144.

174 Adorno 1970, S. 14f.

175 Dewey 1980, S. 267.

176 Boehm 1985, S. 11.

177 Walther in: Bott 1977, S. 60.

178 Vgl. Seng 1993, S. 62.

179 Klein 1990, S. 216.

180 Vgl. Weiß 1984, S. 46.

Konkretisation zeigt sich in Walthers Schaffen, wenn er nach und nach die konstitutiven Elemente der Zeichnung – wie Linie, Farbe oder Papier – zum Sujet werden lässt. All diese Komponenten besitzen neben ihrem Wert als Bedeutungsträger auch einen Eigenwert. In einem Tagebucheintrag vom August 1962 vermerkt der Künstler: »Das Material Papier wollte nicht mehr Träger einer Zeichnung sein... Auch die Farbe wehrte sich dagegen, in Formen gezwängt zu werden.«¹⁸¹ Es geht nicht mehr um formale Bildeigenschaften, sondern um das System Bild an sich und die Umwertung all seiner Bestandteile. Dabei, so Mersch, »ist entscheidend, daß die *creatio* nicht im klassischen Sinne als Formprozeß verstanden wird, der dem Material als dem Naturhaften, seinen Willen und seine Bedeutungen oktroyiert«. Hier kommt eine Komponente ins Spiel, die einen Vergleich mit Beuys' Materialexperimenten zulässt. Demzufolge walte »im Stofflichen selbst ein gestalterisches Prinzip, das [ein Künstler] durch dessen Kombination zur Entfaltung kommen läßt – bis es gleichsam von selbst »spricht«.« Mit Sprache, so erklärt Mersch, sei »indessen kein Symbolisches gemeint, sondern ein Sich-Zeigen.«¹⁸² Es handelt sich also um eine Ausdrucksgebärde des Materials selbst. In einem Interview äußert sich Walther zu seinen Papierexperimenten, die ohne seine Formentscheidung aus dem Aufeinanderreagieren der Materialien entstehen. Zunächst suchte er vom Hermetischen des traditionellen Bildbegriffs einen Weg zur Öffnung des Bildnerischen. Materialien werden nicht vom Künstler als Werkzeug für einen bestimmten Zweck benutzt, er akzeptiert sie vielmehr in ihrem jeweiligen Sosein und überantwortet sie sich selbst. Doch Walther merkt schnell, er müsse wieder von dieser unabhängigen Selbsterschaffung loslassen, da er den Mensch bei der Werkproduktion vermisste. Im Sinne der Gegensätze sollte wieder ein Gleichgewicht hergestellt werden, das Freie, Organische konnte nicht alleine stehen bleiben. Formung, Festigkeit – das, was Walther den Bau nennt – sollte als Gegenpol wieder hinzukommen. »Beides muss im Prozess der eigentlichen Werkbildung [...] zusammenkommen, wovon meine eigenen Zeichnungen in exemplarischer Weise berichten.«¹⁸³ Walther beschreibt hier schließlich die Werkgenese des 1. WS: Die Papierarbeiten, in denen Prozessualität und Zeitlichkeit als Werkmotive hinzugekommen waren, bilden eine Vorstufe zu den *Werkstücken* des 1. WS, die instrumentalen Charakter haben und dem Handelnden nun weitgehend den künstlerischen Formungsprozess überantworten. Doch bevor der WS und die WZ ins Zentrum dieser Untersuchung rücken, soll der Weg vom Material- zum Handlungsprozess in groben Zügen nachgezeichnet werden.

Als Hauptwerk der Serie der *Materialprozesse* gilt das 52-teilige *Große Buch* (1962) (**Abb. 14a**), das unterschiedliche Papierbearbeitungen zusammenfasst. Dabei gleicht keine Seite einer anderen, man hat es vielmehr mit 104 unterschiedlichen »Physiognomien« zu tun, wie es Dierk Stemmler ausdrückt. Das Material entfalte »von sich aus höchste Aktivität [...], die Walther gleichsam als Dramaturg aus seinem Wesen herausholt, eine Aktivität von innen, wenn etwa der Papierkörper beginnt, seine Form zu verändern, die Füllmasse hervorbricht, eine Seite der anderen ihre Struktur aufprägt ...«¹⁸⁴

181 Walther 1994, S. 116.

182 Mersch 2002, S. 273.

183 Walther in: Lingner 1990, S. 390f.

184 Stemmler 1980, S. 56f.

Für die Arbeit gibt es zwei Handlungsformen: die Blätter »in gleichem Abstand nebeneinanderhängen und sich dabei für Vorder- oder Rückseite entscheiden« oder »als Stapel, wie ein Buch zu hantieren«¹⁸⁵ – eine rekurrierende Form in Walthers Œuvre. Der eigentliche Zweck eines Buches ist jedoch suspendiert. Wenn hier also die Lektüre ausgeschlossen ist, sucht der Betrachter zwangsläufig etwas sinnadäquat anderes, z.B. die Spezifität oder Materialität der Seiten wie bei einer Tast- oder Blindenschrift, die die Tatsache, sie zu berühren, selber schon zur Botschaft macht. Dem Betrachter wird ein Handlungsimpuls gegeben, er wendet das Blatt und vollzieht damit eine skulpturale Torsion. Wenn nun die Vermittlerrolle eines Mediums durch die Blöße der eigenen Verfassung eingebüßt wird, entsteht eine Irritation, ein »Rauschen«. Das bedeutet, so Mersch, »daß sich die Materialität des Mediums »vernehmlich« macht. [...] [D]ie Mediatisierung [...] kippt [...]. Es beinhaltet die Möglichkeit von Einschnitt und Blickwendung.«¹⁸⁶ So »rauscht« das Papier gewissermaßen, indem es seine Materialität exponiert. Walther provoziert im wahrsten Sinne des Wortes Einschnitte, die den Blick der Betrachter umleiten. Ein mündiges Gegenüber emanzipiert sich, das sich nicht mehr hinter seinem Medium verschleiert, sondern im übertragenen Sinne zurückblickt. Zwischen Betrachter und Objekt kann auf vorrationaler, nonverbaler Sprachebene eine Interaktion entstehen.

Auch wenn sich alle bisher beschriebenen Werkgruppen vom herkömmlichen Bildbegriff zu lösen versuchen, werden sie von einer kontinuierlichen archivarisch-zeichnerischen Arbeit begleitet. So wird z.B. parallel zur Produktion des *Großen Buches* jeder Blattzustand genauestens studiert und mit Bleistift *en miniature* abgezeichnet (**Abb. 14b**).¹⁸⁷ Damit findet das Zeichnen bei Walther in enger Verbindung mit dem plastischen Werk zu einer eigenen dokumentarischen, analytischen, aufbewahrenden und schöpferischen Gestalt. Auch in den späteren *Entwurfszeichnungen* (1980/81) (**Abb. 15**) hält Walther mit der Genauigkeit eines Miniaturmalers die jeweiligen Werkformen und Deklinierungsmöglichkeiten seiner frühen Arbeiten fest.¹⁸⁸ Mittels eines ständigen intermedialen *Mise-en-abyme*-Verfahrens kreist Walthers zeichnerisches Werk um das skulpturale Werk. Zeichnen wird damit zum Abtasten, Nachvollziehen, Übertragen oder Vergewissern und Sich-Aneignen, das im Anhäufen, Schichten und Reihen seine innere Verbindung mit dem Skulpturalen offenbart.

1.9 Hand-Stücke

Schon Anfang der 60er-Jahre zeigt Walther, dass der Körper und sein Handeln zur Konzeption und Herstellung des Werks beitragen können. Die *Proportionsbestimmungen* von 1962 (**Abb. 16**) vollziehen im wahrsten Sinne des Wortes eine *Handlung*. Hier bilden die Hände des Künstlers einen Rahmen um einen (Negativ-)Bereich vor einer Wand.

185 Walther 1980, n. p.

186 Mersch 2002, S. 65f.

187 Vgl. Martin 2011, S. 15.

188 Es handelt sich bei der Serie um das Layout für den Katalog des Städtischen Kunstmuseums Bonn 1980/81. Vgl. Walther 1980b.

Jegliches klar definier- und wahrnehmbare Objekt ist abhanden gekommen; was zählt, ist die performative Geste, die eine rechteckige Fläche andeutet, die unabhängig von ihrer materiellen Repräsentation als Moment des Bewusstseins existiert. Das repräsentative leere Zentrum der frühen *Rahmenzeichnungen* wird hier zu einem aktiven Raum, der erkundet wird. Mit einem einfachen *Handgriff* werden räumliche Verhältnisse gemessen, Proportionen abgesteckt, und fotodokumentarisch fixiert. Der Körper, bzw. in diesem Fall die Hände des Künstlers, dienen als Maßstab. Hier kommt ein Prinzip zum Tragen, dass für das gesamte Werk wortwörtlich »Maß-gebend« wird. Besonders im Frühwerk Walthers gibt es eine Reihe von Arbeiten, die sich an dieser natürlichen Metrik orientieren und die Spannweite der sie haltenden Arme oder Hände nicht überschreiten. Sie lassen sich treffend als *Hand*-Stücke bezeichnen. Die *Zwei Nesselpackungen*, *zwei Packpapierpackungen* von 1962/63 (**Abb. 17**) z.B. haben je das handliche Format 27 x 19 x 1 cm, sie sind auf einem Tisch platziert und laden dazu ein, die Handflächen darauf zu legen und dann so zu verfahren, »daß sie gleichzeitig zunächst das eine Paar, dann in der Mitte nebeneinander zwei verschiedene Polster und dann das andere Paar ertasten. Gleich/verschieden/gleich wird als grobe Unterscheidung im Übergang erfahren«¹⁸⁹. So wird die Arbeit zu einem Sockel, der die Hände und die Idee des Handelns an die Stelle des herkömmlichen Kunstwerks stellt. Wenn wir mit Stemmler von den Händen sprechen, dann meinen wir Gegebenheiten, die mehr als die Augen, »sowohl Werkzeuge der Bearbeitung als auch einzig handelnde Instrumente und hauptsächlich empfindende Organe sind.«¹⁹⁰ Walthers *Hand*-Stücke prüfen durch den Akt der Handlung die Definition von Skulptur.¹⁹¹ Das in früheren Arbeiten nur imaginativ vollzogene Handeln, »war jetzt zu etwas Konkretem, Handgreiflichem geworden.«¹⁹² Dabei wird Walther klar,

daß aus solchen Handhabungsweisen [...], eine neue Dimension ästhetischer Erfahrung zu gewinnen ist. Daß er die folgenden Arbeiten bewußt auf die haptische Handtierung hin konzipiert, führt zu einer über das visuelle Wahrnehmen hinausgehenden, sich polyästhetisch zum *realen Handeln* erweiternden Weise ihrer Rezeption.¹⁹³

Diese minimalen Gesten sind also richtungsweisend für die interaktiven Objekte des 1. WS.¹⁹⁴ Bei *Zwei kleine Quader • Gewichtung* von 1963 (**Abb. 18**) geht es um weitere Grunderfahrungen der Handhabung: zwei wie Seifenstücke anmutende Objekte sind in den Handflächen zu halten, das Gewicht ist zu spüren. Die Hand und ihr Eigengewicht wird zum Gegengewicht. Wie viele dieser Übergangsarbeiten scheinen sie eine rudimentäre Übung in taktilem Erkundung zu sein.¹⁹⁵ So wird die tätige, Material spürende Hand zur Waage für Gewichtungen und zum Sockel einer virtuellen Plastik, deren Proportionen aus dem menschlichen Maß gewonnen werden.¹⁹⁶

189 Stemmler 1980, S. 67.

190 Ebd., S. 66.

191 Vgl. Schneider 1998, S. 6.

192 Walther in: Bott 1977, S. 56.

193 Lingner 1990, S. 36.

194 Vgl. Williams 2016, S. 56.

195 Vgl. ebd., S. 55.

196 Vgl. Gerlach 1997, S. 23.

Walther sucht nach historisch unbelasteten künstlerischen Materialien und Formen. Dabei sind ihm die Klebe-Stücke aus den Papierexperimenten noch zu sehr mit traditionellen Techniken wie der Collage konnotiert. Im Jahr 1962/63, bei einem Besuch bei seiner Freundin und später ersten Ehefrau, der Bekleidungstechnikerin Johanna Frieß, in der Schneiderwerkstatt ihrer Eltern, frappiert Walther die stoffliche und »formale Ähnlichkeit eines dort gesehenen, sogenannten ›Glanz Kissens‹, das zur Ausbügung von Ärmelansätzen in Anzüge geschoben wird, zu den geklebten Handstücken«¹⁹⁷. Der Künstler macht eine epochale Entdeckung: Die Technik des Nähens und das formbare Werkmaterial Stoff, übersteigt die plastischen Qualitäten, die er bislang im Papier gefunden hat, mehrfach. Noch am selben Tag zeichnet Walther eine Reihe von Kissenformen mit genauen Maßen und Proportionen, die Frieß in den folgenden Tagen in Nähungen umsetzt.¹⁹⁸ Es entstehen 16 *Kissenformen*¹⁹⁹, *Vier Körperformen* und das erste *Werkstück* des 1. WS, das *Stirnstück* (vgl. **Abb. 52**), das den *Zwei rotbraunen Samtkissen (gefüllt und leer)* (**Abb. 19**) aus dem gleichen Jahr (1963) in Form und Material ähnelt. Während das *Stirnstück* an die Stirn appelliert, folgen die zwei Kissen einem den zwei Nessel- und Packpapierpackungen verwandten Prinzip. Es geht darum, ›Hand anzulegen‹ und durch die unterschiedliche Füllung der Kissen haptische Erfahrungen zu machen.

Die *Zwei Stoffrahmen, plastisch* (1963) (vgl. **Abb. 20**) sind auch *Hand*-Stücke: Der schwarze und der chamoisfarbene Rahmen können in die Hand genommen und an ihren Rändern betastet werden. Wird direkt in die Öffnung hineingegriffen, erfahren Hand und Arm eine Rahmung. Der in den *Rahmenzeichnungen* nur geistig betretbare Binnenraum ist hier modellhaft geöffnet und körperlich fühlbar geworden. Die amorphen und organischen Formen, sowie das an Haut erinnernde Gewebe der Stoffe der *Vier Körperformen* (1963) (**Abb. 21**) setzen die Handelnden zu ihrem Körper in Beziehung. Hier werden verschiedene konkave Formen verwendet, die am Hals, der Schulter, der Hüfte der Akteure angelegt, also gleichsam Teil des menschlichen Organismus werden.²⁰⁰ Wechselwirkungen zwischen innen und außen treten zutage; von dort aus ist es kein allzu großer Sprung mehr zum 1. WS. Das Nähen eröffnet dem Künstler ungeahnte Möglichkeiten. Das Material Stoff, aus dem die klassischen Bildträger gefertigt sind, trennt sich von seinem historischen Kontext und wird Walthers Hauptmedium

197 Walther 2009, S. 595.

198 Frieß, die damals als Näherin in einem lokalen Kaufhaus arbeitet, produziert seit 1963 bis heute (mit wenigen Ausnahmen) alle Stoffarbeiten Walthers. Obwohl sie in der allgemeinen Rezeption sehr im Hintergrund bleibt und kaum in Publikationen zu Wort kommt, ist sie mit ihrer minutiösen Arbeit maßgeblich am Œuvre des Künstlers beteiligt. In der Neuauflage zu *Objekte, benutzen* spricht sie über das neue Materialverständnis Walthers. Vgl. Frieß in: Walther 2014, S. 51-54. Bei einem Streaming Festival im Haus der Kunst in München 2020, wird sie von Susanne Walther erstmalig explizit auf die Themen Anerkennung, und Rollenverteilung in einer männerdominierten Ära angesprochen (Vgl: <https://www.youtube.com/watch?v=QwaUmRPCZ5s>).

199 Anfang 1963 tauchen Kissen in Walthers Werk auf, die sich aus den Luft einschließen entwickelt haben; als Reihungen neben- und übereinander sowie auf Trägerelementen. Die Materialien variieren von schwarzem Stoff über Papier, bis hin zu illustriertenmagazinen. Einige erhalten ihr Volumen durch eingeschlossene Luft, während andere mit Schaumstoff-Flocken oder weichem Papier in Form gehalten werden.

200 Natürlich kann man in diesem Zusammenhang auch an Franz Wests *Passstücke* denken, die aber wesentlich später entstehen (1974).

künftiger Werkgruppen bis heute. Zu Beginn der 60er-Jahre findet es im Bereich der Kunst noch kaum Verwendung, so gewinnt der Künstler mit seiner Entscheidung für dieses neutrale, historisch unbelastete Material²⁰¹ auch ein kunsthistorisches Alleinstellungsmerkmal. Im Umfeld seiner Kollegen Polke und Richter, aber auch Beuys, der Walther als ›Schneider‹ verlacht, verursacht die Verwendung von Stoff zunächst Polemik – dies ändert sich schlagartig, als die Stoffarbeiten von Claes Oldenburg in Umlauf kommen.²⁰² Walthers Selbstbild scheint durch den Spott der Künstlerkollegen zumindest in der Außendarstellung nicht erschüttert. Er sieht sich selbstbewusst als Vorreiter bei der Verwendung der Nähung, der Stapelung oder dem prozessualen Handeln. Diese Einstellung führte zu Kontroversen in der Kunstszene, wie es aus einem Zeitungsartikel von Jappe zu Walthers frühen Arbeiten Anfang der 70er-Jahre hervorgeht:

Wenn man Beuys in statu-nascendi vorwegnimmt, Nesselplatten stapelt oder lässig an die Wand lehnt, mit Stellecken im Raum und an der Wand überrascht oder gar mit einem Beuys-Kreuz auf gelblichem Karton, wenn man ungeschriebene Materialbücher macht wie Dieter Roth, kartonierte Rechtecke seriell nebeneinanderlegt wie später Peter Roehr und auf dem Boden ausbreitet wie noch später Carl André [sic!], Samtkissen baut und durch Wellungen zerriebenen Öls im Inneren eines Blattes ›Papierkörper‹ anschwellen läßt wie später Gotthard Graubner, Weiß auf Weiß streicht wie später Robert Ryman, mit dem Rahmenproblem sich befaßt wie später Joe Baer und nebenbei auch noch Twombly vorausseilt und auch noch Oldenburg und auch noch Garry Kuehn und auch noch Robert Morris und – das gibt natürlich Krach.²⁰³

Aus den Zeilen spricht die Bewunderung für den künstlerischen Zeitgenossen, der den genannten Künstlern jeweils einen Schritt voraus sei, und ihn damit als Vorreiter in der künstlerischen Landschaft seiner Zeit situiert. Retrospektiv betrachtet erweist sich die Materialität der textilen Stoffe als ideal für die physisch-partizipatorische Teilhabe am Werk. Der von Walther gewählte weiche und veränderbare Stoff (in der Hauptsache Leinen, Baumwolle und Samt) kommt der formalen Offenheit der Arbeiten entgegen. Durch die unterschiedlichen Umhüllungsarten der WS-Stücke erfährt der Benutzer seine eigenen körperlichen Grenzen. In der aktuellen Debatte zeigt sich, dass dem Material Stoff, aufgrund seiner materiellen Eigenschaften und sinnlichen Besetzung, sowie genderspezifischen Fragestellungen in der Kunst des 20. Jhs immer mehr Aufmerksamkeit zuteil wird.

1.10 Emanzipation von Farbe und Linie

Während Walther die Hände der Rezipienten zur physischen Werkbeteiligung animiert, ist er weiterhin mit den Belangen der Malerei beschäftigt. Als nächstes Ziel soll die Farbe Eigenwert bekommen und in ihrer besonderen Körperhaftigkeit auftreten. Die Ar-

201 Vgl. Walther 2009, S. 597.

202 Vgl. Groll 2014, S. 155.

203 Jappe 1972, n. p.

beit *Gelb und Blau* (**Abb. 22**) (1963) ist als ein letzter »Kommentar zu den Möglichkeiten der Malerei«²⁰⁴ zu verstehen. Die Grundsubstanz der Malerei ist in zwei Glasbehältern konserviert und mit je einem gelben und einem blauen Pigment gefüllt. Die Farbe wird hier von ihrer illusionistischen und evokativen Funktion befreit, sie emanzipiert sich und wird durch die Anhäufung der Farbpartikel skulptural. Der Betrachter kann sich sein Bild (*image*) in der Vorstellung beliebig ausmalen. Walthers Lieblingsfarbe Gelb steht für ihn selbst, das Blau hingegen ist als eine Hommage an Yves Klein gedacht, von dem Walther im Herbst 1959 erstmals Arbeiten in der Galerie *dato* in Frankfurt gesehen hat.²⁰⁵ Die körperliche Qualität des Pigments, sowie das Ausstellen des Rohmaterials Farbe, erinnert an die Monochromien Kleins, der einen entscheidenden Beitrag zur Entmaterialisierung des Bildes in Europa leistete. Walthers Farbeinschlüsse haben etwas Archivarisches, sie erscheinen wie Reliquien einer anderen Zeit. Die Freisetzung des Materials wurzelt im Autonomiebegriff der Moderne; alle Elemente, die dem male- rischen Produkt zugrunde liegen, fordern den Betrachter auf, sie auf ihre Essenz hin zu befragen. Aber die Geste kann auch als Verbannungsakt interpretiert werden, als Ende der Malerei, als Kerker der Farbe. Somit kann sie hier auch als antimodernistisches Statement gelesen werden.

Der Ausstieg aus dem Bild wird Anfang des 20. Jh.s von Marcel Duchamp zum künstlerischen Programm erhoben. Ebenso ruft die amerikanische Kunst nach 1945 mit ihrer Kritik am europäischen, repräsentationalen Tafelbild eine Veränderung hervor. Ihre Entwicklung ist durch die Ablehnung der illusionierenden Fläche und das Interesse an den faktischen Bedingungen des Kunstwerks bestimmt. Die amerikanische Kunstszene war, wie Walther erklärt, der jungen europäischen Künstlergeneration Ende der 50er-Jahre völlig unbekannt: »Das war alles bezogen auf Paris. Malerhelden dieser Zeit – Yves Klein kannte man kaum – das waren Leute wie Alfred Manessier, Jean René Bazaine, Pierre Soulages, Hans Hartung. Ich kannte ein paar Namen der New York School [...] über Kunstzeitschriften.«²⁰⁶

Während die Stimmung in der Gesellschaft im deutschen Nachkriegsdeutschland bedrückend wirkt, vermittelt die amerikanische Kunst mit ihren Großformaten jungen Künstlern eine nicht gekannte Freiheit. In Deutschland werden in Zeiten großer Verunsicherung neue Wertmaßstäbe gesucht. Es geht um Themen wie Mündigkeit, Demokratie, Gleichheit, Emanzipation und Humanität. In diesem gesellschaftlichen Kontext und im Wirkungsbereich der imposanten Bilder Newmans, Kleins Vorstellung des immateriellen Raums, Manzonis Linien und Fontanas Spatialismus entwickelt Walther eigene Werkvorstellungen. Auf der *documenta 2* von 1959 begegnet er Rauschenbergs *Combine Paintings*, die durch Einsatz von Stoff, die Malerei in die dritte Dimension überführt. Er sieht Pollocks prozessuale *Drippings*, Wols informelle Bilder, Fontanas *Tagli*

204 Busche 1990, S. 291.

205 Vgl. Groll 2014, S. 150.

206 Walther in: Wiehager 2012, S. 396. Walther kommt 1958 zum ersten Mal in der Galerie Junge Kunst in Fulda mit amerikanischer Kunst in Berührung, dessen Leiter Karl Staubach (der im selben Jahr auch den Jungen Kunstkreis gründet) Kunstlehrer in einer amerikanischen Kaserne war. Dieser verteilt Kunstzeitschriften aus den USA, in denen Walther die amerikanischen Expressionisten und die Protagonisten des *Color Field* kennenlernt. Vgl. ders. in: Schreyer 2017.

und Malereien von Newman, die er so beschreibt: »monochrom, ein Streifen, der von unten nach oben lief. Ich dachte: Wie kann denn das ein Bild sein? Ich hatte immer noch den Begriff Komposition im Kopf.«²⁰⁷ Newman, der auf monumentale Weise Leere und Erhabenheit produziert und dessen Werke Walther für seinen »freedom, greatness, openness«²⁰⁸ schätzt, wird ihn nachhaltig beeindruckt. Exemplarisch liegt da vor ihm: »die Reduktion in Technik und Material, die aktive Einbeziehung des Betrachters durch räumlich ausgreifende Formate, der Manifestcharakter der Bilder.«²⁰⁹ Walther knüpft außerdem an Begriffe wie Immaterialität, Sensibilität und Imagination an, die Klein in die zeitgenössische Diskussion eingebracht hat (z.B. durch den leeren Ausstellungsraum 1958 in der Galerie Iris Clert oder seinen Sprung in die Leere von 1960), und dessen Werke seit 1957 auch im Rheinland zu sehen waren.²¹⁰ So weist Walther darauf hin, dass seine Arbeiten mit Schnüren 1963–1965, in denen sich plastische und zeichnerische Qualitäten verbinden, durch Kleins Immaterialitäts-Konzept beeinflusst sind.²¹¹ Der Betrachter sieht Linien, die nicht nur Gliederung, Trennung und Verbindung darstellen, sondern dies ganz konkret auch sind. Die einen Raum abgrenzende Hanfschnur mit dem Titel *Schnur – 4 Nägel (Boden – Wand)* von 1963, die ein Jahr später in der Gruppenausstellung *neue impulse fulda. Objekt – bild – plastik* in der Galerie Junge Kunst gezeigt wird (**Abb. 23**), zeichnet räumlich. Sie läuft »von der Stirnwand ausgehend fünf Meter in den Raum, von dort im rechten Winkel vier Meter bis zur Wand, um dann einen Meter nach oben zu führen. Sie sollte einen imaginären Raum bilden.«²¹² Zeichnung wird hier zwar weiter als »Linienkunst«²¹³ verstanden, aber der Bild- wird auf den Realraum ausgeweitet. Der Besucher kann sich im Verhältnis zur Schnur positionieren, die hier als plastifizierte Linie zur Flächengliederung verwendet wird und auf immaterielle Raumsegmente verweist. Der Künstler wagt hier nicht nur künstlerische, sondern auch gesellschaftliche Grenzüberschreitungen.²¹⁴ Walthers erweiterte Auffassung von Linie ist hier bereits eindrucksvoll ausdifferenziert: Wird dieselbe Arbeit auf einen Nagel gewickelt, kann sie als gelagerte Linie oder gelagerter Raum gesehen werden. Im gleichen Jahr 1963 nimmt Werner Haftmann das Thema Zeichnung zu Beginn der Moderne auf und äußert sich anlässlich der documenta 3 darüber:

Sie richtet sich nicht mehr auf die Wiedergabe von etwas Gesehenem, wie es die Aufgabe des Zeichners [...] der florentinischen Frührenaissance war. Sie richtet sich [...] auf das Sichtbarmachen der Empfindungen und geistigen Bezüge, die sich im schöpferischen Menschen zu der ihn umgebenden Welt [...] einstellen. [...] In der Radikalität dieser Umgestaltung liegt das revolutionäre Element beschlossen, das die moderne

207 Walther in: Wiehager 2012, S. 398.

208 Ders. in: Schreyer 2016b, S. 128. Vgl. auch Weibel 1994, S. 13.

209 Wiehager 2012, S. 363.

210 Vgl. Stemmler 1980, S. 67.

211 Vgl. Walther in: Schreyer 2017.

212 Seng 1993, S. 87f.

213 Walther 1999, S. 42.

214 Die regionale Presse und das Publikum reagieren mit Empörung auf die Ausstellung, besonders auf Walthers Werke. Vgl. ebd.

Handzeichnung grundsätzlich von der zeichnerischen Betätigung der letzten fünf Jahrhunderte unterscheidet.²¹⁵

Von dieser neuen Einstellung zur Zeichnung zeugen Walthers Frühwerke. Die »Radikalisierung der Form der Zeichnung« sowie »die Frage der Dimension und die Relativierung des Optischen«²¹⁶, wie der Künstler sein Verhältnis zur Zeichnung und ihre aktuelle Entwicklung beschreibt, sind in dieser Zeit auch anderswo in Arbeit. 1957 stellt Piero Manzoni seine ersten *Achromes* aus, monochrom weiße Stoff-Bilder, deren Leinwände in Kaolin getaucht und in Quadrate genäht sind. Sein Text »Libera dimensione« markiert den Beginn einer Bewegung antitraditioneller Kunst in Italien und trifft den Kern von Walthers eigenen Beschäftigungen. Der Künstler drückt 1960 sein Unverständnis gegenüber Malern aus,

die sich [...] heute immer noch dem Bild gegenüber so verhalten, als sei dies eine Fläche, die man [...] mit Farben und Formen ausfüllen muß. [...] Eine Fläche mit unbegrenzten Möglichkeiten ist nun auf eine Art Behälter reduziert, in den unnatürliche Farben, künstliche Bedeutungen hineingezwungen [...] sind. Doch warum soll man diesen Behälter nicht leeren? Warum diese Fläche nicht befreien? Warum nicht versuchen, die unbegrenzte Bedeutung eines totalen Raumes, eines reinen, absoluten Lichts zu entdecken? [...] eine Linie kann man nur frei, bis ins Unendliche ziehen, jenseits jedes Kompositions- oder Dimensionsproblems; im totalen Raum existieren keine Dimensionen.²¹⁷

Das Gesagte scheint in Walthers *Gelb und Blau* umgesetzt zu sein: der Behälter der Leinwand ist geleert, und in eine Art Urne verbannt worden. Hier kann die Malerei in Frieden bleiben. Auch die Linie muss noch von ihren Bildgrenzen befreit werden, dem ist Walther mit dem Vorbild Manzonis bereits auf der Spur. »Die Linie existiert«, wie es Giorgio Verzotti ausdrückt, »als ein Objekt, als Zeichen oder als reine Idee, als Linea di lunghezza infinita.« Daher sei es egal, wie sie unseren Sinnen präsentiert wird.²¹⁸ Vor diesem Hintergrund sind die ersten *Linee* Manzonis zu verstehen, die er ab 1959 mit Tinte von unterschiedlicher Länge auf Papierrollen malt, und anschließend in schwarzen Karton, Stahl, oder verchromte zylindrische Behälter einschließt. Auf einem Etikett wird die Länge und das Entstehungsdatum der Linie notiert. Für Ausstellungen kann sie entrollt werden, oder in ihrem Behälter (sozusagen in *Lagerform*) verschlossen bleiben. Sichtbarkeit ist für das Werk hier kein wesentliches Kriterium. 1960 entsteht eine Linie von 7200 Metern Länge, damit ist sie die längste meßbare Linie von Manzoni.²¹⁹ Benjamin Buchloh erklärt, dass die raumzeitliche Ausdehnung der Arbeiten Manzonis, das Kunstobjekt in die Imagination der Betrachter verlege. Diese Intention verfolge auch die Konzeptkunst nach 1965, die die Wahrnehmungsdefinitionen des Kunstwerkes durch Konzeptualisierung ersetzen sollte.²²⁰

215 Haftmann 1964, n. p.

216 Walther 1999, S. 43.

217 Manzoni 1996, S. 163.

218 Verzotti 1996, S. 145.

219 Vgl. Manzoni 1996, S. 142.

220 Buchloh 2015, S. 30.

Als Walther in der Ausstellung *Europäische Avantgarde* 1964 erstmals Manzonis 1000 Meter Linie von 1961 in einem zylindrischen Metallbehälter verschlossen sieht, fühlt er sich in seinen Bemühungen um die Entwicklung eines neuen Kunstbegriffes bestätigt: »Diese Arbeit schien mir genau den Punkt zu treffen, der mich interessiert: mit Vorwissen zu arbeiten, mit gedanklich Konzeptionellem. Die rein sensuelle Aneignung war verneint, die alte Methode, ein Werk zu erhalten, vermieden.«²²¹ Walther gibt gerne zu, dass auch Manzonis Linien ihn zu seinen Schnurarbeiten angeregt haben und er sie als Hommage an den jung verstorbenen Künstler versteht.²²² Er sieht hier »zwei Aspekte seiner künstlerischen Überlegungen der Zeit radikal realisiert: die Ausschaltung des Optischen als maßgeblich für die Konstitution des Kunstwerkes, und damit verbunden die Aufwertung der Vorstellungskraft des Betrachters.«²²³

Judd setzt sich 1964 mit ähnlichen Fragestellungen auseinander, wie der Ablehnung des Tafelbildes zugunsten des Objekts.²²⁴ Dem amerikanischen Minimal-Künstler zufolge existieren die Grenzen der Malerei nicht mehr: »Tatsächlicher Raum ist aus sich selbst heraus viel kraftvoller und spezifischer als Farbe auf einer ebenen Oberfläche.«²²⁵ Alles Dreidimensionale könne jede Form annehmen und zum Umraum in Beziehung stehen. Walther entwickelt im gleichen Jahr zwei große Arbeiten, die sich auf den Landschaftsraum beziehen und über die Sichtbarkeit weit hinausgehen. Beide sind in den 1. WS eingegangen. Bei der Schnur aus *Landmaß über Zeichnung* (# 6, 1964) (vgl. **Abb. 25.6**) wird eine nicht überschaubare Linie proportioniert. Die Handlungsanweisung lautet: »an 1000 m langer Leine Marken mit Farbe (tags) und Lampe (nachts) machen – Farbe sehen, Licht erinnern«. Mit dem 100 Meter langen Schnurstück in *Feld und Teilung* (# 7, 1964–1965) (vgl. **Abb. 25.7**) wiederum wird eine großräumige Flächengliederung vorgenommen, der Handelnde soll von einem Tuch aus die »Leine in verschiedene Richtungen spannen – Fläche als Ort, Bewegung im Feld«²²⁶. In einem Kommentar von Walther heißt es: »Dimension ist ja nicht nur eine Frage der Größe im Sinne von Format und Ausdehnung. Sie erfordert ein anderes Denken. Denken im Linear-Zeichnerischen. Gleichgültig in welcher Abmessung und in welchem Material.«²²⁷ Mit den Schnurarbeiten wird in großem Maßstab im Raum gezeichnet. Auch Arbeiten der Land Art sind Ausdruck eines neuen künstlerischen Denkens. Richard Long z. B. will seine schnurgeraden Wanderungen durch englische Provinzen als Werk verstanden wissen. De Maria wiederum zieht 1969 in seiner *Half Mile Long Drawing* einen Kreidestrich durch die Wüste von Neumexiko.²²⁸ Die plastischen Zeichnungen im Raum führen Walther zu den Handlungen des 1. WS und gabeln sich dort in zwei Richtungen: zu einem erweiterten Begriff der Plastik und der Zeichnung. Die Schnittmenge zwischen beidem entspringt dem Begriff einer ganzheitlichen Kunst, die aus dem Körper kommt. Die Erfahrungen,

221 Walther in: Kern 1976, S. 9.

222 Vgl. ders. in einem Brief an Schreyer 2016.

223 Wiehager 2012, S. 361.

224 Dies ist auch bei Frank Stellas »Objekten« bzw. Malereien zu beobachten, denen er neben ihrer retinalen Komponente auch einen Objektstatus zugesteht. Vgl. Stella in: Glaser 1995, S. 35–57.

225 Judd 1995, S. 68f.

226 Twiehaus 1999, S. 14.

227 Walther 1999, S. 43.

228 Vgl. Boettger 2002.

die im plastischen Raum mit den *Werkstücken* gemacht werden, werden mithilfe der WZ reflektiert und auf das Papier zurückübersetzt. Von diesem Zusammenspiel wird im nächsten Kapitel die Rede sein.

1.11 Zusammenfassung

Es hat sich gezeigt, dass sich Walthers Leben in sein Frühwerk einschreibt. Erst später wird ihm bewusst, dass die Handgriffe und Verfahren eines ganz anderen Milieus, nämlich der elterlichen Bäckerei, die seine Kindheit und Jugendjahre prägen, sich formal und prozessual auf seine Kunst niedergeschlagen haben. Diese autobiografische Pointe erscheint gerade angesichts des depersonalisierten Minimalismus und Konzeptualismus sowie vor dem Hintergrund der bewussten Zurücknahme des Autors zugunsten des Rezipienten als besonders relevant. Walthers bildnerische Konzeption entsteht in den 50er- und 60er-Jahren der Nachkriegszeit, einer Zeit der Grenzüberschreitungen der künstlerischen Kategorien. Die Arbeiten, die der junge Künstler im ersten Jahrzehnt seiner Laufbahn schafft, bilden einen Sockel, auf dem er seinen *anderen Werkbegriff* entwickelt. Sie leisten einen essentiellen Beitrag, nicht nur für die Werkgenese des Künstlers, sondern auch für die Kunst im Allgemeinen, indem künstlerische Formvorstellungen weiterentwickelt werden. Die frühen Papierarbeiten sind vor allem durch eine ikonoklastische Einstellung geprägt, die zu Handlungen motiviert und sich dem Dogmatismus der Repräsentation entzieht. Wir erleben Befreiungsakte, die charakteristisch für die Avantgarde sind: Die Auflösung des traditionellen Werkbegriffs als Akt der Selbstbefreiung, der Zufall als Ausbruch aus der determinierenden Künstler-Subjektivität²²⁹, das Hinterfragen der eigenen Traditionen. Bei Walther wird das physische Bild (*picture*) zwar nie obsolet, aber der Bildinhalt wird zum Teil bis zur leeren Bildfläche getilgt; damit wird Platz gemacht für das ideale – erinnerte oder vorgestellte – Bild (*image*). Walther schafft Leerstellen, die den Betrachter sich selbst überlassen und das Blatt »zur Projektionsfläche seiner eigenen Gedanken«²³⁰ machen. Die Ästhetik der Absenz enthält ein unauflösliches dialektisches Prinzip. Auch wenn das Bild im Sinne einer visuellen Widerspiegelung durch den Einsatz von Sprache oder durch eine Negation (Überzeichnung, Radierung) zum ›Verschwinden‹ gebracht wird, wird dennoch ein, zumindest imaginäres, Bild hervorgerufen, soweit dies im Kontext Kunst geschieht. So lassen sich Ulrike Lehmanns Worte auf Walthers Erzeugnisse übertragen: Wir haben es »mit Kunstwerken des ›Zwischen-Seins‹ zu tun, [...] zwischen Sein und ›Schein‹, Anwesenheit und Abwesenheit.«²³¹ Damit können wir festhalten: auch wenn Walthers frühe ›Bildwerke‹ den Betrachter ›blenden‹, indem sie die Fläche bzw. die visuelle Ebene räumen, findet doch gleichzeitig genau das Gegenteil statt. Diese Arbeiten konfrontieren uns gerade hier, wo das Auge spürbar ins Leere trifft, mit dem Sehen selbst. Insofern sind sie essentialistisch im Sinne Greenbergs²³², wenn auch auf eine

229 Vgl. Mersch 2002, S. 258.

230 Fiedler-Bender 1993, S. 9.

231 Lehmann 1994, S. 59.

232 Vgl. Greenberg 2009.

sehr reduzierte Weise, nämlich indem sie auf die Essenz moderner Kunst hinweisen: die Wahrnehmung und das Spiel ihrer Valenzen. Sie sind auch konzeptuell und antimodernistisch zu bewerten: wenn sie das Sehen bis zu einem gewissen Grad ausschalten, an das Denken und die Imagination appellieren, geben sie dem hinter der Visualität Stehenden, einer Art produktiven Blindheit, Gestalt. Solche Werke bringen eine »Ikonologie des Zwischenraumes«²³³ hervor, in dem sich Reflexion entfalten kann. Walthers Entleerungsgesten sind auch eine Kritik an der Vorstellung vom geschlossenen Kunstobjekt. Sein Recyceln früherer Arbeiten zeugt von einem neuen Bewusstsein bezüglich des »Bildwerks«. Es wird nicht mehr als etwas Fertiges begriffen, sondern als Prozess, als Werdendes im Vergehen. Dementsprechend wird die eigene zeichnerische Geschichte als Abfolge von Stufen gesehen und weiterentwickelt. Zunächst geht es darum, die bildkonstitutiven Elemente von ihrer Zweckhaftigkeit zu befreien; das Papier, die Linie, die Farbe oder die Schrift erhalten Autonomie. Hinzu kommt die Auffassung von Räumlichkeit, bei der es nicht mehr um eine fiktionale, illusionistische Darstellung geht, sondern um einen realen Raum, der durch den Einsatz von bildaufbrechenden Verfahren herbeigeführt wird. Seine künstlerische Verweigerungshaltung fordert den Betrachter auf, sich als Produzent zu verstehen, und selber Bilder zu produzieren, anstatt sich medial berieseln zu lassen. Walthers Werke der Absenz fordern dementsprechend ein neues Rezeptionsverhalten. Sie regen dazu an, unsere Wahrnehmungs- und Verhaltensmuster gegenüber dem Kunstwerk, die traditionell auf körperlicher Passivität begründet sind, zu verändern.²³⁴ Sie fragen nach den Möglichkeiten und Notwendigkeiten einer zeitgemäßen Kunst, die sich auch den Problematiken unserer medialen Kultur von heute stellt.

Auf der Ebene des Papiers beschäftigt sich Walther sozusagen im kleinen Rahmen sehr früh mit der Veränderbarkeit des Bildbegriffs, mit Zeitlichkeit und Prozessualität der Kunst und Fragen der Bildsemantik. Das Papier wird als Versuchsobjekt verstanden und führt zu Formfindungen für Walthers Ideen. In den Papierexperimenten werden Materialien nicht künstlerisch vereinnahmt, sondern umgekehrt ist es das Material selbst, das aus sich heraus zur Darstellung gelangt. Bernd Growe erinnert daran, dass hier vom »Wahrnehmen« in einem doppelten Sinn zu sprechen ist: »einmal als ein Ernstnehmen des Materialaspektes in seiner Eigenwertigkeit [...], zum anderen aber auch als die Ermöglichung, Material und Werk insgesamt neu zu sehen.« Diese Papierwerke gehen dezidiert darüber hinaus, »ein Angebot allein für den Augensinn« zu sein, sie motivieren zur umfassenden »Veränderung unserer Begegnung mit Kunst«²³⁵. Das Papier wird auf der haptischen Ebene zum Sprechen gebracht, es bekommt einen Körper, der in der Körperlichkeit des Betrachters ein Gegenüber findet und mit diesem in einen präverbalen Dialog tritt. In der Geste, dem Papier bei der Gestaltung seiner selbst freie Hand zu lassen, wird weiterhin etwas eingeleitet, das im WS noch radikaler durchexerziert wird und von Mersch in Bezug auf die performativen Künste so ausgedrückt wird: Es geht um »jene Passage, die von der Setzung zum Ereignis führt [...], zur

233 Lehmann 1994, S. 73.

234 Vgl. ebd., S. 60.

235 Growe 1990, S. 114.

Bereitschaft für die Einlassung in das, was sich zeigt.«²³⁶ Auf Walther übertragen: Wenn in seinen Arbeiten dem Offenen Vorrang eingeräumt wird, bedeutet das, »dem Ereignis den Platz des Schöpferischen zuzugestehen – [das] heißt nicht ›Etwas‹ zu privilegieren, sondern in jedem Augen-Blick die absolute Einzigkeit des Werdens entdecken.«²³⁷

In den Papierexperimenten handeln zunächst die Materialien. In letzter Instanz bleibt das Papier als Träger bestehen und gewährt dem visuell ›frustrierten‹ Betrachter eine Art »Trost«²³⁸. Damit bewegt sich Walther weiterhin auf dem Feld des Gewohnten. Später ist es die Hand des Rezipienten, die intervenieren soll: es wird geblättert, getragen, gestellt und gewogen. Es entstehen Arbeiten, die sich direkt auf die Hände oder den Körper der Betrachter beziehen und diese unmittelbar in die Werkstruktur einbinden. Doch mit der Einführung der Hand in den Wahrnehmungsprozess geht ein Wandel einher: Offenbar genügt es nicht »das Geschaute nur immateriell mitzunehmen, im flüchtigen Medium von memoria und imagination.« So steht das Berührenwollen für den Willen zur Materialität, für das Habenwollen, für die »Einverleibung als ultimativer Aneignung«²³⁹. Es stellt sich ein Shift ein, vom Sehen zum Handeln. Mit den *Hand*-Stücken verlässt Walther den ›sicheren Hafen‹ der unpersönlichen Werk-Wahrnehmung. Der Teilnehmer wird sich seines eigenen Körpers, seiner Beziehung zum Objekt und seiner Verantwortung bewusst. Im Laufe dieser ›Manipulation‹, im wörtlichen Sinne des In-der-Hand-habens, kristallisiert sich für den Künstler nach und nach der Fragenkomplex heraus, der die Entwicklung seiner Werkbausteine vorantreibt. Die mentalen und perzeptiven Grenzen werden für ein neues Werkverständnis sensibilisiert. Zu Beginn der 60er-Jahre tritt zur projektiven Aktivität des Betrachters vermehrt die physische Handlung, die schließlich zum integralen Teil des ›offenen‹ Werkes wird. Diese Entwicklung ist eine logische Konsequenz, wenn man sich folgendes Zitat von Philipp Stoellger einmal zu Gemüte führt: »Wenn das Plastische ins Bild einwandert, juckt es einen in den Fingern.«²⁴⁰ Walther lässt das Plastische nach und nach durch Schnitte, Falten und Klebungen in seine Arbeiten einwandern. Es etablieren sich neue Werkmaterialien, die im 1. WS und in den WZ ebenso werkkonstitutiv sind: Raum, Ort, Zeit, Körper und Sprache. 1962–1963 ist ein Schwellenjahr, in dem Walther das Bild körperlich werden lässt und die Rezeption seiner Kunst den Vollzug einer einfachen Handlung voraussetzt. Der Mensch wird als geistig-körperliches Wesen in den Werkzusammenhang eingeschlossen. Das wird zum Fundament von Walthers *anderem Werkbegriff*.²⁴¹ Diese Tendenz, die vom ehemals passiven Papierträger zur aktiven Eigentätigkeit des Materials führt, mündet schließlich im 1. WS in der körperlichen Aktivität der Betrachter. Hier macht Walther einen entscheidenden Schritt, die Werkhandlungen bieten keine gewohnten Anhaltspunkte mehr. Halt kann nur noch der eigene Körper geben. Die im Frühwerk angelegten Fragestellungen verkörpern sich im 1. WS und materialisieren sich in den WZ zu vielschichtig ausformulierten Konzepten. Walther kommt auch

236 Mersch 2002, S. 259.

237 Ebd., S. 227.

238 Lyotard 2003, S. 1249.

239 Stoellger 2008, S. 73.

240 Ebd. 2008, S. 75.

241 Vgl. Rüdiger 1997, S. 8.

auf die frühen formalen Errungenschaften zurück: Schnitte und Klebungen, Textverdeckungen, das Rahmenmotiv, gestaltete Buchstaben, Schrift und Schreibmaschine, die Farbpalette, der freie Umgang mit der Linie, die Substanzen Öl, Beize, Kaffee und die Beidseitigkeit. Überhaupt spielt die mühsam erkämpfte Eigenständigkeit der Zeichnung, des Papiers, der Farbe, der Linie und der Schrift, eine entscheidende Rolle in den WZ und wird im Folgenden die These ihrer (zumindest teilweisen) Autonomie stützen. Auch stilistisch ist der informelle Charakter, sowie der prozessuale Aspekt früher Experimente, in den folgenden Werkgruppen zu erkennen. Wie diese Elemente sich in der Symbiose aus WS und WZ bündeln, wie auf dieser Grundlage Kunst entsteht und welchen Anteil die WZ daran haben, davon soll im nächsten Teil der Untersuchung die Rede sein.

Abb. 1 Franz Erhard Walther 9 von 60 Umrisszeichnungen (1955–1956) (Detail) 1956;

Abb. 2 Franz Erhard Walther Kopfumriss aus der Serie der Sieben Köpfe (1955/1957)

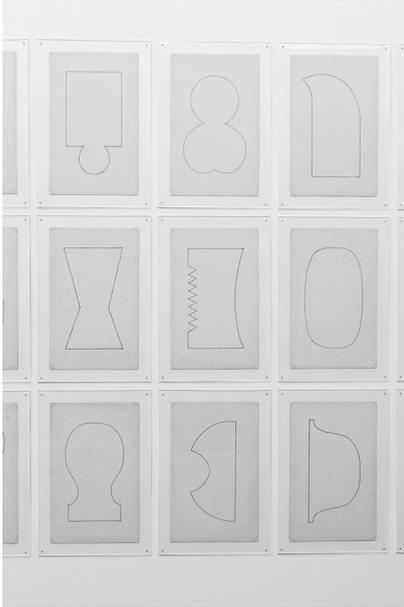


Abb. 3 Franz Erhard Walther Zwölf Rahmenzeichnungen 1957

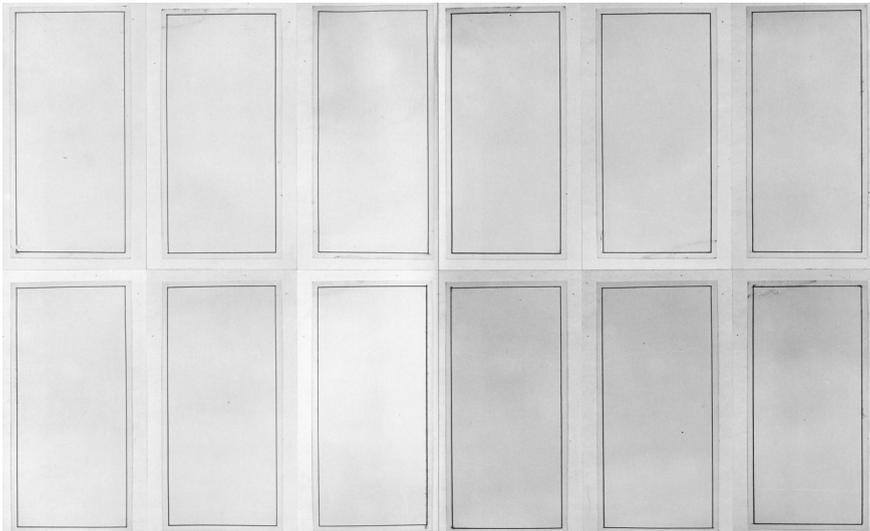


Abb. 4a Franz Erhard Walther *Auge* aus der Serie der Wortbilder (1957–1958) 1958;

Abb. 4b Franz Erhard Walther *Bild* aus der Serie der Wortbilder (1957–1958) 1957



Abb. 5 Franz Erhard Walther *Zwei Frauen betrachten eine moderne Skulptur (3)* aus der Serie der Schnittzeichnungen (1957–1958) 1957;

Abb. 6 Franz Erhard Walther *Speier* aus der Serie *Versuch, eine Plastik zu sein* 1958

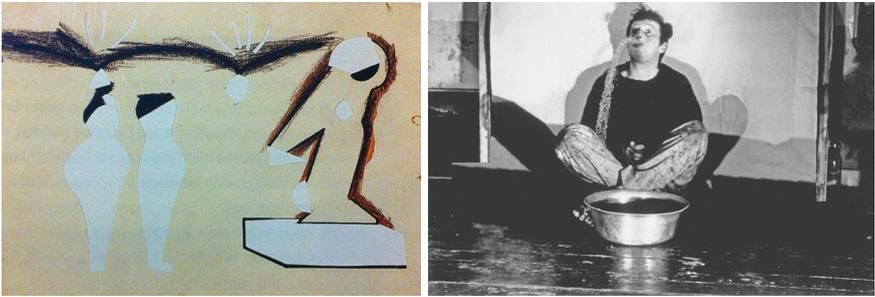


Abb. 7a Franz Erhard Walther *Schraffurzeichnungen (Detail)* 1958–1959;

Abb. 7b Franz Erhard Walther *Dampfschiff im Nebel* aus der Serie der Schraffurzeichnungen (1958–1959) 1958



Abb. 8 Franz Erhard Walther Rahmenzeichnung mit kleinem Kreuz 1960;

Abb. 9 Franz Erhard Walther Nesselgrund IV 1961



Abb. 10 Franz Erhard Walthers Arbeitsplatz in der Klasse Götz, Kunstakademie Düsseldorf 1963;

Abb. 11 Franz Erhard Walther Große Papierarbeit. Sechzehn Luftfeinschlüsse 1962



Abb. 12 Franz Erhard Walther Zwei große Papierfaltungen 1962;

Abb. 13 Franz Erhard Walther aus der Serie Sternenstaub (Detail) 2007–2009

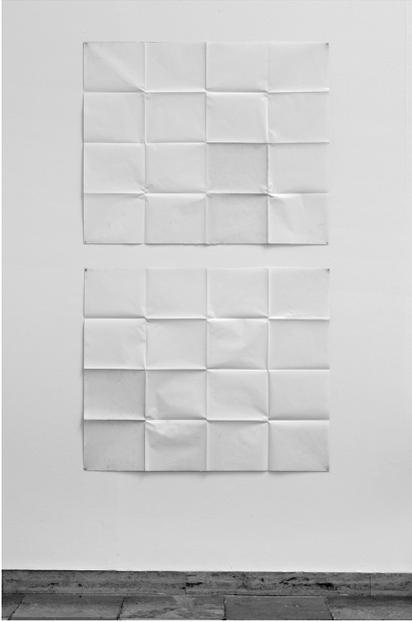


Abb. 14a Franz Erhard Walther Großes Buch I (Detail) 1962;

Abb. 14b Franz Erhard Walther aus den Zeichnungen zu Großes Buch I (Detail) 1962

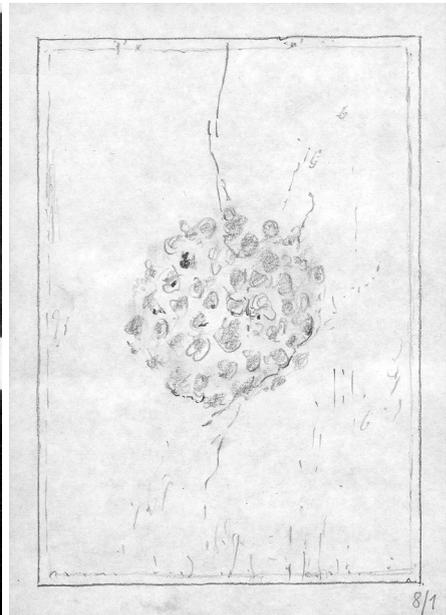
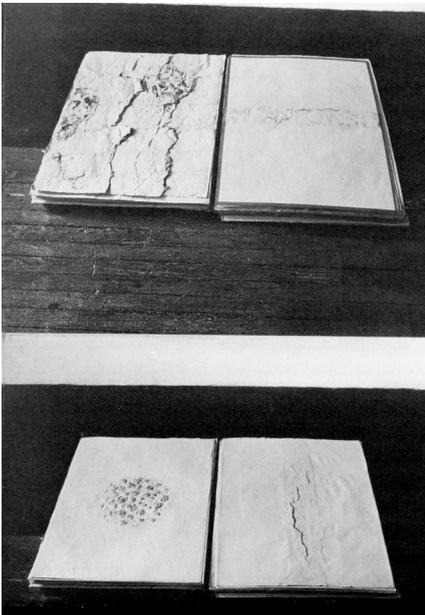


Abb. 15 Franz Erhard Walther Planzeichnungen zur Ausstellung im Städtischen Kunstmuseum Bonn (Entwurfszeichnungen) (Detail) 1980/1981

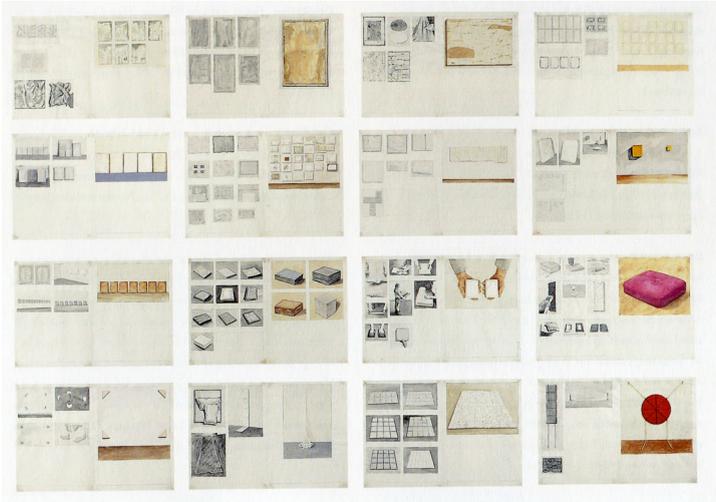


Abb. 16 Franz Erhard Walther Proportionsbestimmung 1962

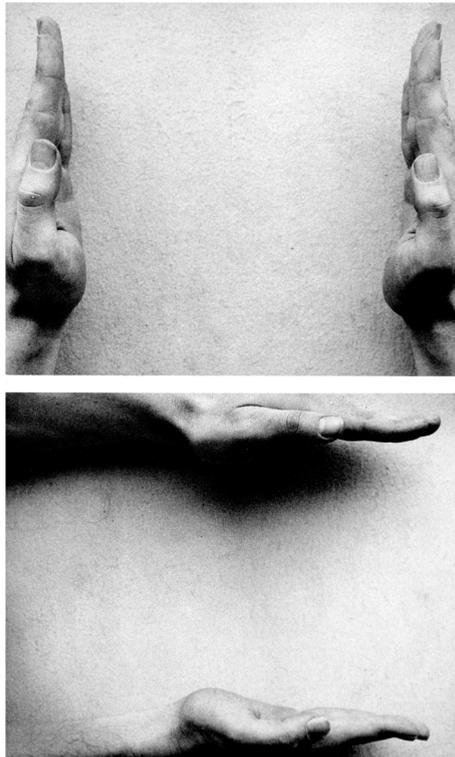


Abb. 17 Franz Erhard Walther *Zwei Nesselpackungen, zwei Packpapierpackungen* 1962–1963;

Abb. 18 Franz Erhard Walther *Zwei kleine Quader – Gewichtung* 1963



Abb. 19 Franz Erhard Walther *Zwei rotbraune Samtkissen (gefüllt und leer)* 1963;

Abb. 20 Franz Erhard Walther *Zwei Stoffrahmen, plastisch* 1963



Abb. 21 Franz Erhard Walther *Vier Körperformen* 1963;

Abb. 22 Franz Erhard Walther *Gelb und Blau* 1963



Abb. 23 Franz Erhard Walther *Sieben Werkgesänge* (1962-1963) in der Ausstellung *neue impulse fulda – objekt – bild – plastik*, Galerie Junge Kunst, Fulda, 1964



2. DER KÖRPER ZEICHNET

Im folgenden Kapitel werden der WS und die WZ einander dialogisch gegenübergestellt. Die Auseinandersetzung mit dem WS ist essenziell, um die komplexen Ebenen, die in den WZ verhandelt werden, zu erfassen. Die im WS mit dem Körper gestellten ›Fragen‹ werden sozusagen in den WZ ›beantwortet‹. Umgekehrt werden die in den WZ auftauchenden ›Problematiken‹ mit den *Werkstücken* ausgehandelt. Zunächst werden die materiellen und immateriellen Eigenschaften des I. WS, sowie seine zeichnerischen, fotografischen und filmischen Extensionen besprochen. Dabei stellt sich die Frage, wo sich das in der Handlung entstehende Werk situiert und wie es zur Darstellung gebracht werden kann. Der Mensch ist Maßgeber und Werkzeug *par excellence*, das im WS zum Einsatz kommt und sowohl Psychologisches als auch Physisches mit in die Handlung einbringt. Nicht nur das Auge des Betrachters wird zum schöpferischen Tun herausgefordert, sondern er wird in seinem ganzen körperlichen In-der-Welt-Sein angesprochen. Das Kommunikationssystem aus Künstler, Rezipient und bildnerischem Medium wird insbesondere im WS vollkommen neu gedacht. In einem Diagramm bringt Walther seinen *anderen Werkbegriff* auf den Punkt. Die dort grafisch veranschaulichte Schwächung der Rolle des Autors zugunsten der Stärkung des Rezipienten wird im Folgenden mit der Literatur- und Kunstgeschichte der späten 60er- und frühen 70er-Jahre in Zusammenhang gebracht. Im Kapitel über das »Paradox des Zuschauers« geht es um Walthers Ideal einer rein in sich selbst versunkenen Handlung des Benutzers ohne ein Publikum. Diese letztendlich utopische Vision grenzt Walthers Handlungsgedanken neben anderen Kriterien von der Performance ab. Es wird außerdem die Frage zu klären sein, in welchem Verhältnis Kunst und Leben in den Werkhandlungen zueinander stehen, und ob eine Aushebelung der Grenzen, wie sie im Happening und Fluxus proklamiert werden, auch auf Walthers Handlungen zutrifft. Zudem wird zu prüfen sein, zu welchen Anteilen die Handelnden frei oder gebunden innerhalb des jeweiligen Handlungsrahmens agieren können. In Walthers Handlungen lassen sich aber auch Gemeinsamkeiten zur Ästhetik von performativen Akten feststellen, die sich am Beispiel von Erika Fischer-Lichtes *Ästhetik der Performance* herausarbeiten lassen. Des Weiteren sollen die Handlungstheorien von John Dewey und Arnold Gehlen, sowie die Wichtigkeit des Haptischen gegenüber dem Optischen untersucht werden. Es folgt ein Kapitel über die Möglichkeiten und Grenzen der Fotografie als Aufzeichnungsverfahren der

Erfahrungen mit den *Werkstücken* des 1. WS im Gegensatz zur Zeichnung. Indem die Fotografie als ›verantwortungslos‹ dargestellt wird, soll deutlich werden, inwiefern dieses Medium eben nicht im dialogischen Sinne antworten kann, sondern lediglich eine Außenansicht der Handlungen preisgibt. Dies leitet über zu den WZ, die eine ›Antwort‹ auf die Werkhandlungen geben können, indem sie die gewünschte Innerlichkeit der Handlungen durch die nachträgliche Reflektion darstellen können. So soll schließlich das Wesen der Zeichnung ergründet werden, das es für Walthers künstlerische Anliegen zu einem idealen Medium macht. Eine allgemeine Analyse des Erscheinungsbildes der WZ soll zeigen, wie sie sich zum WS positionieren, sich verselbstständigen und über eine reine explikative Handlungsanweisung hinaus komplexe Ebenen zur Anschauung bringen, sowie einen Einfluss auf folgende Werke haben. Anhand eines Kommentars von Kosuth zu den WZ soll im Folgenden von der Ablehnung die Rede sein, die der Werkgruppe aufgrund ihrer Bildlichkeit zuteil wurde, die nach Meinung des ›strengen‹ Konzeptkünstlers im Widerspruch zum konzeptuellen Ansatz des WS steht. Walthers Positionierung zu diesem Vorwurf macht deutlich, inwiefern er von einem sensualistischen Verständnis ausgeht. Wenn er in seinem Œuvre von der Verbindung von ›Knochen‹ und ›Fleisch‹ spricht, nutzt er eine Metapher, um seinen künstlerischen Ansatz in Abgrenzung zur Konzeptkunst zu verdeutlichen. Analog dazu soll die Gegenüberstellung von WS und WZ im zweiten Kapitel dieses Zusammenspiel widerspiegeln. Weiterhin werden die WZ im Kontext der aktuellen Diskussion um Notationen, Schriftbilder und Diagramme verortet. In der Hauptsache sollen Merkmale von Schriftbildern besprochen werden, die sich auf die Ästhetik der WZ übertragen lassen. Abschließend wird die Rezeptionsgeschichte der WZ Mitte der 70er- bis Ende der 90er-Jahre nacherzählt. Im Fokus stehen Ausstellungen und Katalogtexte mit Schwerpunkt auf den WZ, oder solche, die den Einfluss der WZ auf zukünftige Arbeiten beleuchten, sowie Auskunft zum zeichnerischen Werk Walthers im Allgemeinen geben. Hierbei geht es um die diversen, teils sehr dogmatischen Sichtweisen auf die WZ. Die Einsichten, zu denen die genannten Ausführungen in Kapitel 2 gelangen, lassen sich formelhaft zusammenfassen: Der sich bewegende Körper, der mit dem Umraum interagierend einen Eigenraum bildet, fungiert wie ein Stift, qua Gedächtnis ist er das Instrument der Aufzeichnung und das aufgezeichnete Gebilde selbst. Der Handlungsraum lässt sich dabei mit einem Bogen Papier vergleichen, auf dem (durch Blickachsen und zurückgelegte Wege) gezeichnet wird und synästhetische Spuren zurückbleiben. In den WZ wird dieses virtuell in den Raum entworfene Lineament wieder zurückgebracht¹, wo es die Bewegungserinnerung des Betrachters auf neue Art affiziert. Diese Korrespondenz aller Sinnesebenen, lässt uns den Bezug zwischen WS und WZ als Komplementaritätsverhältnis verstehen.

Während im ersten Kapitel das Papier zur Sprache kam, ist es hier der Körper der eine Stimme erhält, frei nach dem Motto: »mit dem Körper zeichnen ist sprechen im Raum.«² Wir finden diesen von Walther entlehnten Ausspruch auch in einer WZ mit dem Titel *Fragmentsammlung* von 1966/71 (**Abb. 24**). Mit den Handlungsobjekten bezieht

1 Zeichnen wird ›in erster Linie‹ als Nachvollzug aufgefasst, nicht als Darstellung. Vgl. Stemmler 1980, S. 62.

2 Es handelt sich hier um die Überschrift eines Essays, vgl. Täuber 2011, S. 63.

Walther »eine in der Bildenden Kunst bis dahin noch unberücksichtigte Sprachform«³ mit ein, nämlich die des Körpers. Dieser schreibt bzw. zeichnet ein temporäres Bild oder eine Form in den Realraum. Die Hand wiederum überführt diese Raumzeichnung dann anschließend in den WZ zurück in den Bildraum. Diese Übertragungsleistung birgt Paradoxien, Schwierigkeiten und ein unendliches Potential an Ausdrucksmöglichkeiten.

2.1 1. Werksatz (1963–1969)

Zwischen 1963 und 1969 entwickelt Walther die 58 genähten sogenannten *Werkstücke* seines 1. Werksatzes (Abb. 25.1–25.58). Dafür verwendet er alltägliche und preiswerte Materialien wie Planen oder schwere Baumwollstoffe, Samt, Spanplatten, Schaumstoff und Leder. Die Objekte⁴ haben einen instrumentellen Charakter und können vom Publikum (alleine, zu zweit oder zu mehreren) benutzt werden. Die meisten Stoffe werden in ihrer Ursprungsfarbe belassen (chamois), da der Weißton im Gegensatz zu anderen Farbqualitäten im Ausdruck sehr offen bleibt. Andere Stoffe sind eingefärbt, es gibt vor allem dumpfe Töne wie Rostrot, Grau, Grün, seltener auch Schwarz, jedoch keine Zwischentöne. Ein Hauptkriterium der Farbauswahl bestand darin, »in den Werkzusammenhängen Körperhaftigkeit« zu evozieren und die »Vorstellung des Plastischen«⁵ zu unterstreichen. Auch die Farbe zeugt also von einer benutzungs- und körper-orientierten Konzeption des 1. WS, der früher mit *Instrumente für Prozesse* betitelt war, und damit in der Wortwahl ausdrücklich eine Funktionalität hervorhebt. Erst durch das ›Spiel«⁶ wird das eigentlich immaterielle Werk zum Klingen gebracht. Auch andernorts werden Gebrauchsobjekte und der Gebrauch von Objekten als für die Kunst konstitutiv wahrgenommen. Duchamp ist mit seinen Readymades wohl einer der Ersten, der die Frage der Funktion der Kunst stellt und damit den Beginn der Moderne mit einleitet.⁷ Cage betont seinerseits den utilitaristischen Aspekt solcher Kunstwerke: »In Zukunft wird Besitz durch Gebrauch ersetzt werden. [...] Der Künstler neigt dazu, sich nicht als Schöpfer neuer Materialformungen, sondern eher als Koordinator existierender Formen zu sehen«⁸. Walther übernimmt ebenfalls diese Rolle, indem er mit speziell entwickelten Elementen den Gebrauchsraum vorgibt. Die Ausformulierung des Werkes

3 Täuber 2011, S. 67.

4 Walther wählt diese Bezeichnung 1962, »als Instrumente für etwas. Wichtig sind nicht die Objekte, sondern das, was man damit tut, [...] Wir, die Benutzer, haben es zu leisten. UNSERE Fähigkeiten (und Unfähigkeiten) zählen, unsere Bewegung.« Walther 1969, S. 174.

5 Ders. in: Lahnert 1986/87, S. 13.

6 Das Potenzial des Spielens (in dem der Mensch zu sich selbst kommt) ließe sich mit Johan Huizingas *Homo ludens* (im Gegensatz zum *homo faber*) weiterentwickeln. Vgl. Huizinga 1938/1939. Vgl. auch die Bedeutung des Spielens in Friedrich Schillers *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1795) in Bezug auf Walthers humanistischen künstlerischen Ansatz. Vgl. Schiller 2008. Siehe dazu auch Herbert Marcuses *Der eindimensionale Mensch* (1967), der die Rückbesinnung auf das Ästhetische und Spielerische als Freiraum für eine menschliche Betätigung (nach selbst gewählten Regeln und um ihrer selbst willen) ansieht. Vgl. Marcuse 2004.

7 Vgl. Kosuth 2003, S. 1033.

8 Burgin 2003, S. 1076.

verantworten die Benutzer in einem psycho-physischen Dialog individuell. Sie erleben sich dabei als plastisches Werkzeug künstlerischer Formgebung. Dabei stellt sich grundsätzlich die Frage, was das Werk eigentlich genau ist, denn es ist immer nur fragmentarisch sicht- und erfahrbare. Wenn man es von außen betrachtet, fehlt einem die Erfahrung der Handhabe, als Handelnder wiederum ist man zwar in den Handlungsprozess involviert, kann das Werk jedoch nicht mehr visuell erfassen, bzw. nur partiell. Allein die geistige Aktivität, das Werk als Idee, kann diese Lücke schließen. Bei all dem geht es um immaterielle Prozesse, die die Frage nach dem Aussehen der Objekte obsolet erscheinen lassen könnten. Gleichwohl existiert eine ästhetische Eigenwertigkeit mit minimalistischem Charme, die mit der Tradition des *form follows function* einhergehen mag und dabei alle Sinne anspricht, insbesondere den Bewegungs- und Tastsinn. Haptik und Taktilität beziehen sich dabei jedoch nicht vordergründig auf die eingesetzten Stoffe, sondern auf das Material des Benutzerkörpers.⁹ Auch wenn der Mensch und seine Umwelt für sich selber körperlich fühl- und wahrnehmbar ist, ist die tatsächliche Form seines in der Handlung entwickelten Kunstwerks – abgesehen vom äußerlich sichtbaren Artefakt und Handlungsgeschehen – nicht wahrnehmbar. *The Sculpture is not to be seen* heißt es in der *WZ Labor* von 1967.¹⁰ Diese knappe Formel beinhaltet ein ganzes Konzept. Der psycho-physische Akt der Wahrnehmung führt in einen innerweltlichen Raum, der anhand der *WZ* ansatzweise sozial kommunizierbar gemacht werden kann. Frank Stellas auf seine eigene Malerei bezogener Ausspruch von 1966, »Man sieht das, was man sieht«¹¹, der die Existenz einer zeitüberdauernden, ewigen Gestalt eines Kunstwerks in Abrede stellt und die Transzendenz in die Immanenz der temporären Erscheinung zurückbefördert, kann im Fall Walthers nur als Negativbeispiel gedeutet werden. Man sieht bei ihm nicht das, was man sieht. Der Geist ist plastisch bildend tätig; die Plastik ist de facto unsichtbar. Vor diesem Hintergrund ist sein Werk antimodernistisch zu verstehen, wie sich später noch genauer zeigen wird.

Lingner führt aus, dass bei Walther die traditionelle Einheit eines Werks, in einen vom Künstler ausformulierten »dinglich-materialen«, und in einen offenen, (im Rahmen der Vorgaben) vom Rezipienten frei zu realisierenden »mental-immateriellen Teil« zerfällt, »dem das eigentlich Sinnhaft-Ästhetische zukommt«¹². Dieser Gedanke, der dem Werk eine absolut unstoffliche Existenz zuweist, findet sich in mehreren *WZ* manifestartig bestätigt, birgt aber sogleich ein für Walthers Werk so übliches Paradox: die immaterielle Werkgestalt des 1. WS wird in den *WZ* materialisiert. Auf einer Seite der *WZ Aufgelöster Sockel* von 1967/69 lesen wir in roter Antiqua mittig den Begriff *WERK*.¹³ Am unteren Blattrand sehen wir das Wort *IMMATERIELL*. In einer anderen *WZ* von 1970/71 können wir in roter Antiquaschrift die Begriffe *IMMATERIAL SCULPTURE*

9 Aus diesem Grund lehnt Walther u. a. auch die Einladung zu einer von Robert Morris' kuratierten Gruppenausstellung mit dem Titel *9 at Leo Castelli* von 1968 ab: »da ging es um *processual, soft*, aber er hat gar nicht die Werkhandlung gemeint, sondern das Material Stoff, und das wäre eine völlig falsche Leseweise gewesen. [...] Morris wollte die Ausstellung für sich als Sockel benutzen.« Walther in: Schreyer 2016b.

10 Vgl. Abb. in: Lingner 1990, S. 381.

11 Stella in: Glaser 1995, S. 47.

12 Lingner 1990, S. 52.

13 Vgl. Abb. in: Wiczorek 1990, S. 197.

sehen/lesen.¹⁴ In beiden WZ wird auf das Immaterielle des WS, und so auch auf die abstrakte Eigenschaft von Begriffen verwiesen, andererseits wird der Betrachter durch die Schriftbild-Gestaltung materiell affiziert. Dieses unstoffliche Werk ist Lingner zufolge »für seinen Autor überhaupt kein von ihm verschiedenes Objekt der Betrachtung, sondern er selbst *ist* dieses WERK, das ihm statt zur Welt-, zur Selbsterkenntnis verhelfen kann.«¹⁵ Lingner stellt darin eine Analogie zur byzantinischen Bildauffassung her: Indem Walther das Bild/die Skulptur nicht primär vom Sehen, sondern vom Sein her definiert, »*ist* hier die eigentliche Skulptur der Mensch, so wie dort die Ikone Jesus *ist*.«¹⁶ Soweit wir als Handelnde in die Werksituation gehen, sind wir mit einer Schwellensituation konfrontiert. Walther entwickelt die ästhetische Rezeption »von einer Wahrnehmungs- zu einer Seinsform«¹⁷ weiter.

2.1.1 Satz – Organon – Geschichte

Der WS wird in Düsseldorf entwickelt und in New York fertiggestellt. Dort hält sich der Künstler seit 1967 mit seiner Familie auf. Heute lässt sich retrospektiv erkennen, welche Veränderungen diese Übersiedlung in seinem Werk mit sich gebracht hat. Während die ›deutschen‹ *Werkstücke* auf isolierte Momente verweisen, bspw. durch die unkommunikative, alleinige Benutzung in teilweise beengenden Situationen, zeigt sich bei den ›amerikanischen‹ Stücken ein Shift zugunsten kommunikativerer und offener Momente. Diese Entwicklung spiegelt vermutlich auch Walthers früher beschriebene eigene Gefühle der Beengung/Isolation in Deutschland und der Gründe für den Ortswechsel nach Amerika (Hoffnung auf Austausch, künstlerische Öffnung/Freiheit) wider.

Die einzelnen *Werkstücke* tragen je einen eigenen Titel¹⁸ und sind durchnummeriert. Sie entstehen zunächst unabhängig voneinander, erst später fasst Walther sie zu einem Satz zusammen. Diese Bezeichnung verweist grundsätzlich auf eine aus Einzelelementen summativ zusammengesetzte Einheit. In der Musik ist der Satz Teil eines mehrteiligen Klangwerkes, im Kontext der Linguistik eine nach grammatischen Regeln sinnvoll zusammengestellte Wortfolge. Dieter Schwarz formuliert es in Bezug auf Walther so:

Das Wort *Werksatz* bezeichnet einen Satz von Objekten, aber auch das Setzen einer Behauptung, die einzulösen ist (durch das Werk), und im Doppelsinn des Worts die Möglichkeit der sprachlichen Verwirklichung: das handelnde ›Aussprechen‹ des Werks als seine Realisierung.¹⁹

Vor diesem Hintergrund können die einzelnen *Werkstücke* als Satzglieder einer Sprache aufgefasst werden, die uns an die Wurzeln führen, was ein Werk im Sinne Walthers sein kann. Die Bedeutung entfaltet sich im Gebrauch. Hier klingt Ludwig Wittgensteins Ausspruch an: »Die Bedeutung eines Wortes ist sein Gebrauch in der Sprache.«²⁰

14 Vgl. Abb. in: Richardt 1997, S. 155.

15 Lingner 1990, S. 52.

16 Ebd., S. 381.

17 Ebd., S. 53.

18 Zwischen 1968 und 1982 haben sich diese viermal geändert. Vgl. Weibel 2014, S. 316-317.

19 Schwarz 1990, S. 184.

20 Wittgenstein 2003, S. 40.

So haben einzelne aus dem Kontext genommene Wörter an sich keine Bedeutung, erst in der Handlung, im Gesamtzusammenhang eines Satzes erschließt und bildet sich der Sinn der Sprache. Merleau-Ponty formuliert es 1951 einmal ähnlich: »Von jetzt an gibt es keine andere Art eine Sprache zu verstehen, als sich in ihr einzurichten und sie zu handhaben.«²¹ Überträgt man dieses Postulat auf den WS, lässt sich sagen: Will man seine Sprache verstehen, muss man die *Werkstücke* ›in die Hand nehmen‹. Die Werkgruppe bietet – wie in einem Werkzeugkasten – einen ganzen Satz unterschiedlicher Instrumente mit denen die Handelnden auch zu neuen Erkenntnissen bezüglich ihrer eigenen Wahrnehmung gelangen, und darüber, wie grundlegend das Handeln als solches auch im außerkünstlerischen Bereich sein kann. Walthers Werkzeugbegriff ist offen und unterscheidet sich von der gängigen Definition, in der das Handlungsziel auf eine zweckhafte Rationalität hin angelegt ist. Er realisiert sich für den Handelnden im wortwörtlichen Begreifen von Welt und in der Erfahrung, von jener leiblich ergriffen zu sein. Worum es bei Walthers Art von Werkzeugen geht, wird in einer Formulierung Kerns über den 1. WS ausgesprochen. Es handelt

sich um ein Organon, ein Instrumentarium, das nicht auf ästhetische Form beschränkt ist, sondern äußerst vielfältige Erfahrungen ermöglicht [...]; Erfahrungen, die bei der Ich-Findung, [...], der ›Selbstproduktion‹ [...] helfen, indem so abstrakte Begriffe wie Maß, Energie, Denken, Zeit, Raum, Gewicht etc. anschauliches Erleben werden.

Kern bezeichnet den WS aufgrund seiner komplexen Beziehungsgeflechte »als eine dreidimensionale, multifunktionale Grammatik und die Arbeit mit ihm als empirische, angewandte Beziehungs-Wissenschaft«²². Es wird hier deutlich, dass dieses Organon²³, mit dem in der Antike »zugleich *Werkzeug* wie maßgebendes *Werkstück*«²⁴ gemeint war, v.a. zur Selbst- und Fremderfahrung bei den Handlungen beiträgt. Bei Platon wird die Sprache insgesamt als ein Organon bezeichnet, um dem Anderen etwas über die Dinge mitzuteilen.²⁵ Die Begriffe Werkzeug und Organ treten hier in eine semantisch enge Beziehung, als Erweiterung des menschlichen Organismus. Hier wird ein organischer und kein analytisch-rationaler Prozess als Motor der Begriffsbildung beschrieben. Walther betont:

Ich habe immer mit Begriffen gearbeitet, die etwas evozieren. Das müssen möglichst alte Begriffe sein, möglichst aus dem Kunstzusammenhang kommen, und dort etwas bedeuten. Der Begriff der Ummantelung ist z.B. ein Bildhauerbegriff. Die Person darin ist sozusagen der Gußkern. Wenn ich so eine Vorstellung habe – Kern und Mantel – dann habe ich Bilder im Kopf und das, was man Erfahrung nennt, ist auf einen Sockel gestellt. [...]. Wenn das keine Form oder Struktur erhält, ist das ganz beliebig.

21 Merleau-Ponty 2003, S. 84.

22 Kern 1976, S. 14.

23 Ein späteres Künstlerbuch Walthers trägt diesen Titel mit Verweis auf die Sprache und die griechische Philosophie. Vgl. Walther 1983.

24 Boehm 1985, S. 19.

25 Vgl. Wiczorek 1990, S. 205.

Walthers betont hier seinen Bezug zur Tradition der Kunst. Die Assoziationen, die jeweilige Begriffe auslösen, erhalten skulpturale Qualität. Der Künstler fühlt sich nahezu dazu verpflichtet, wie er gesteht, »bei so einer offenen Form immer irgendwie Geschichte [zu] zitieren.«²⁶ So benutzt Walther auch gängige Begriffe wie Werk, weil er damit auf eine »durchaus auch im klassischen Sinne verstandene Werkvorstellung« aufmerksam machen wollte, wenn auch »die Widersprüchlichkeit zwischen der Geschlossenheit des klassisch gedachten und der Offenheit [s]eines Werkbegriffes«²⁷ miteinander zu kollidieren schienen. Der Künstler ist sich bewusst,

daß es einen Verlust bedeutet, den ›geschlossenen Werkbegriff‹ aufzugeben, aber sonst hätte ich den ›offenen Werkbegriff‹ nicht gewinnen können. [...] Kunst hat ja auch enorme geschichtliche Dimensionen. Es geht darum, daß man erzählt, was verloren gegangen ist, was noch da ist und was sich noch entwickeln läßt. Das hat doch nichts mit dem Abschaffen der Kunst zu tun, sondern ist doch gerade das Kümmern um Gesamtzusammenhänge.²⁸

Andererseits meidet Walther Bezeichnungen, die durch herkömmliche Bildvorstellungen abgenutzt sind, wie z.B. den Begriff der Komposition. Stattdessen gebraucht er Wörter wie Maß, Volumen und Proportion. Grundsätzlich sind Begriffe für den Künstler Reflexionswerkzeuge, denen die Aufgabe zufällt, Ordnung in das eigene Tun zu bringen. Dabei sind sie »stets real gemeint, nicht symbolisch, illusionär oder gar illustrativ.«²⁹

Die Werkhandlungen laufen zumeist ruhig ab – auch wenn Sprache bei einigen *Werkstücken* explizit eine Rolle spielt. Die Bedeutung des *Werk-Satzes* kann meines Erachtens erst in vollem Maße in der Polyphonie mit den WZ erfasst werden, hier entfalten sich die Begriffe bildsprachlich am Deutlichsten, wie sich noch zeigen wird.

2.1.2 Mensch und Maß

Der fortschreitenden Entfremdung des Menschen und seines Körpers, der Mediatisierung und Technisierung bietet Walther ein Gegenmodell. Der Mensch steht im Zentrum seiner Kunstauffassung, nicht als Bildmotiv und humanistisches Ideal, sondern in seiner unmittelbar körperlich empfindenden Existenz als Individuum und Gesellschaftswesen.³⁰ »Ohne uns gibt es kein Baumaterial«³¹, sagt der Künstler einmal. Damit steht er, folgt man Schweinebraden, in einer langen Linie von Caspar David Friedrich bis Barnett Newman.³² Ein Bezug könne außerdem zur Romantik und zu primitiven Bauten des 6. bis 10. Jh.s hergestellt werden: »Hier wird das Maß aus Spanne, Elle oder Fuß entwickelt und es gibt keine übergeordnete Idee, nichts vom Menschen Abgehobenes.« Walther verwendet für die Anfertigung all seiner Stücke das Orientierungsmaß

26 Walther in: Lahnert 1986/87, S. 13.

27 Ders. in: Lingner 1982, S. 14.

28 Ders. in: Lahnert 1986/87, S. 14f.

29 Vgl. Schneider 1990, S. 243.

30 Vgl. Walther in: Lingner 1990, S. 387.

31 Ders. in: Winkler 1990, S. 82.

32 Vgl. Schweinebraden 1997, S. 24f.

seines eigenen Körpers: 90–180–360 cm. Auch bei Newman fasziniert ihn der direkte Bezug zum Körper, der zum Format seiner Arbeiten einmal sagte: »Size doesn't count. [...] It's human scale that counts«³³. In einem Brief an Newman schreibt Walther 1970: »Beim Umgang mit den Werksätzen sind für mich konkrete Materialien: Ort, Zeit, Körper, Raum, Sprache u.a. ...«³⁴ Des Weiteren, so heißt es in einem anderen Zusammenhang, ist für die Benutzung alles nötig, »was ich als menschliches Wesen mitbringe, das wären Dinge wie Zeit, Denken, Sprache, Wissen, Emotion, Temperatur, Umgebung, Wetter, Psychologisches, Physiologisches, der Körper, Körperchemie, Körperphysik«³⁵. Auch die eigene Geschichte spielt eine Rolle. Gegenüber Jappe präzisiert er, dass ebenso körperliche Regungen wie »Müdigkeit, Angespanntsein, Ausdehnen, Empfindung«³⁶ dazugehören. In solch einer offenen Werkform kann letztlich jeder äußere Einfluss zum inneren Bestandteil des Werkes werden.³⁷ Kern schreibt den *Werkstücken* eine »Hebammenfunktion« zu. Er spricht von einer »Katalysator-Wirkung [...] bei der Erforschung [...] des Menschen«. Dieser könne in seiner Entwicklung niemals abgeschlossen sein: Ihm »werden bei der Geburt keine fertigen Fähigkeiten [...] in die Wiege gelegt, sondern nur Möglichkeiten, und ›Menschwerdung‹ [...] bedeutet eine lebenslange [...] Aufgabe.«³⁸ Auch Helms bezeichnet die Objekte als »Katalysatoren, die anwesende Wirkungen einfangen, steigern, weitergeben.«³⁹ Und schließlich bedient sich Rainer Beck einer ähnlichen Analogie: Das Objekt wird

zum Instrumentarium des Betrachters, zu einer Art Gelenk zwischen seinem Wort/Denken und Handeln: Katalysator zur Eigeninitiative, [...] erfüllt [es] damit eine Art sokratischer ›Hebammenkunst‹, nämlich durch bohrendes Fragen wie die Hebamme aus dem Mutterleibe das Kind, so aus dem Menschen seine ureigenste Wahrheit ans Tageslicht zu befördern.⁴⁰

In diesen Aussagen steckt die Annahme, dass der *WS* dazu anregt, sich selbst als Mensch zu erfahren und die eigenen Fähigkeiten und Möglichkeiten im Ausgleich mit Anderen auszubauen. Es findet sozusagen eine Art ästhetische (Um-)Erziehung des Menschen statt. Die geistige und körperliche Bewegung steht dabei in unmittelbarer Beziehung. Es scheint bei allen Werkhandlungen um ein dialogisches Wechselspiel zu gehen. Der Körper agiert nicht nur im Rhythmus mit den anderen, sondern er stellt ganz allgemein eine Art Gleichgewicht her. Das jeweilige *Werkstück* wird in Spannung gehalten, die agierenden Körper stimmen sich auch gewichtlich aufeinander ab.

33 Schweinebraden 1997, S. 25.

34 Walther 1982, n. p.

35 Ders. in: Klein 1990, S. 221.

36 Ders. in: Bott 1977, S. 85.

37 Vgl. Schneider 1998, S. 5.

38 Kern 1976, S. 15.

39 Helms 1981, n. p.

40 Beck 1997, S. 118f.

2.1.3 Gegensatzpaare

Die Handlungen werden grundsätzlich bedächtig ausgeübt, es herrscht Konzentration, kein schnelles Tempo. Die skulpturalen ›Übungen‹ bieten ein breites Spektrum an Möglichkeiten. Man kann mit den Objekten im Raum wandern, andere laden zum Liegen, Rollen oder Stehen ein. Durch die vom Künstler geplante Involviertheit verliert der Handelnde den Überblick, die Wahrnehmung wird erweitert und erfolgt nicht mehr allein über die Augen, sondern verlangt nach Ergänzung durch die Hand bzw. den Körper. Diese Verlagerung vom Sehen zum Handeln wird verstärkt, wenn viele Stücke mit »Blindsituationen«⁴¹ arbeiten, d.h. das Sehvermögen verringern, indem sie die Benutzer durch Umhänge ›erblinden‹ lassen, die den gesamten Körper einschließlich des Kopfes verhüllen. Die Aufmerksamkeit ist damit abgeschirmt von der Außenwelt, konzentriert auf die Innenwelt des Benutzers, auf seine Empfindungen, Gefühle und sein Wissen. Die Sicht hingegen, bzw. der verbindende Blick, wird v.a. in den dialogischen Situationen hervorgehoben, bei denen sich zwei Handelnde gegenüberstehen. Bei einigen Arbeiten steht das Zwischenmenschliche im Vordergrund, besonders dort, wo das Zusammenspiel mehrerer Teilnehmer gefordert ist. Andere Stücke laden dazu ein, entweder mithilfe von Objekten oder durch den eigenen Körper Figuren oder Bilder aller Art zu komponieren. Die ›Ummantelungen‹, die die Benutzer wie ein Gehäuse tragen, bieten Schutz und isolieren, sie schaffen Distanz, gleichzeitig stellen die *Werkstücke* durch die Verbindung mit dem Stoff auch Kontakt zu anderen Benutzern her. Einige Objekte beeinträchtigen durch die Bindung die Bewegungsfreiheit, andere sind auf einen großen Bewegungsradius hin angelegt. Dafür bietet sich die freie Landschaft an, insbesondere wenn die Arbeiten den Aspekt des Wanderns und Sammelns behandeln. In dieser Eigenschaft, dass die Bewegung per se schon eine plastische Handlung ist, stehen die *Werkstücke* der Land Art nahe. Während die Handlungen im Außenraum diesen aktiv miteinbeziehen, sind jene im Inneren einer Institution mehr auf die selbst-reflexiven Prozesse des Benutzers angelegt.

In den verschiedenen Handlungen bekommen Gegensätze wie Isolierung – Verbund, Blindheit – Sicht, Innen – Außen, Ruhe – Bewegung oder Einzelner – Gruppe einen programmatischen Stellenwert. Diese Polaritäten sind die Grundparameter des 1. WS, die Walther 1972 erstmals auf Engl. in der Zeitschrift *Avalanche*⁴² formuliert. Es handelt sich um *Gegensatzpaare und Unterscheidungen*⁴³, die in den Arbeiten spielerisch austariert werden (**Anlage 1**). Das Begriffspaar Innen – Außen definiert der Künstler als: »das, was sich in mir formuliert – was sich außen als Handlung manifestiert.«⁴⁴ Dabei – so die Sichtweise Boehms, der ich mich anschließe – kann jenes, was allgemein als unvereinbar gilt, in Walthers Arbeiten verwandt und bezogen, wenn nicht identisch gesehen werden. Insofern er

alternative Bezüge beschreibt, die für einzelne Arbeiten maßgebend sind, z.B. Innenraum – Außenraum, Ortswahl – Feldwahl, Punkt und offenes Feld, Gegen-

41 Kasprzik 1990, S. 172.

42 Vgl. Walther 1972, S. 34-41.

43 D.h. die dt. Fassung der *Contrasting Pairs*. Vgl. Walther 1980.

44 Walther 1980, n. p.

stand – Raum, Ruhe – Bewegung, Nähe – Ferne, Kultur – Natur, Wirklichkeit – Vorstellung, dann ist auch darin stets die Koinzidenz beider Aspekte mit im Spiel. Das eine und das andere ist gemeint, und es wird durch die Abfolge des *Werksatzes* [...] zu einer komplexen Synthese.⁴⁵

Der Gedankenstrich zwischen den Polen, so der Autor,

meint zugleich: ein additives ›und‹, ein kontrastives ›versus‹, aber auch ein thetisches (setzendes) = (genauer: *ist* gleich). Was der *Werksatz* an Erfahrungen bereithält, ist durch die *Koinzidenz* der Gegensätze am ehesten zu umschreiben.⁴⁶

Der Gedankenstrich symbolisiert tatsächlich ein im Fluss-Sein, das für Walthers Œuvre maßgeblich ist, Dichotomien verbindet und Grenzen verschwimmen lässt.

2.1.4 Lagerform

Außerhalb der Zeit ihrer physischen Benutzung befinden sich die *Werkstücke* in *Lagerform*. Das kann einmal bedeuten, dass die Objekte zusammengefaltet in beschrifteten/bezeichneten Stofftaschen⁴⁷ in einem Holzregal mit zwei Fächern liegen, das an der Längsseite offen ist (**Abb. 26**).⁴⁸ Eine andere Variante bildet die Aufbewahrung der aufeinander gestapelten eingepackten *Werkstücke* in einem Glaskasten. In Ausstellungen werden die Objekte oft als Ensemble auf einem Bodensockel (**Abb. 27**) präsentiert und zuweilen von WZ und/oder Fotos zum 1. WS ›ummantelt‹. Dazu gibt es eine speziell bezeichnete Fläche auf der gehandelt werden kann (**Abb. 28**). Oder ein Bodensockel umrahmt eine Aktionsfläche. Die verhüllten *Werkstücke* wirken zuweilen wie Sportartikel für Turnübungen, mit denen trainiert werden kann. Die kompakte Verpackung deutet darauf hin, dass die Werkteile prinzipiell transportabel sind, was die Mobilität des Werkes impliziert, bereit zur immerwährenden Exkursion. Die Mission der Erweiterung des künstlerischen Feldes ist somit nie abgeschlossen.

Der Künstler bezeichnet die *Lagerform* auch als Normalzustand, es handelt sich um eine Aggregatsform, die der Kommunikationsstruktur traditioneller Kunstwerke entspricht, die auf Visualität und körperliche Distanz ausgelegt sind.⁴⁹ Die ›Ruheform‹ hat Darstellungscharakter und will auf das Potenzial jedweder Aktivierung verweisen. Sie lädt dazu ein, unser eidetisches Vermögen zu stärken, und innere Bilder möglicher Handlungen aufzurufen. Die *Lagerform*, so Rüdiger, »veranschaulicht eine Werkdefinition, die den virtuellen Gebrauch der realen Handhabung vorzieht.«⁵⁰ Diese Präsentationsform versetzt die Arbeiten auch in den Modus des autonomen Kunstwerks, das

45 Boehm 1985, S. 9.

46 Ebd.

47 Motivisch nehmen diese Stoffzeichnungen Elemente aus den WZ auf oder haben umgekehrt Einfluss auf sie. Vgl. Walther in: Schreyer 2016b.

48 Die *Lagerform* gibt es in achtfacher Ausführung, die einzelnen Exemplare befinden sich in diversen Sammlungen. Es gibt außerdem eine bis fünf Kopien pro *Werkstück* (die sog. *exhibition copies*), die in Ausstellungen auch einzeln zeig- und benutzbar sein sollten.

49 So hat Walther neben der Aktivierung der *Werkstücke* auch die *Lagerform* als gültige Werkform in einer eigenen Publikation erklärt. Vgl. Walther 1990.

50 Rüdiger 1997, S. 7f.

seinen Wert in der reinen Optikalität und Dinghaftigkeit erhält. Der WS wird zu einem »überschaubaren ›Bild‹«⁵¹. In ihm wird etwas aufbewahrt, gespeichert, was normalerweise, etwa in einem Museum, unsichtbar bleibt.⁵² Von 1974 an ist der WS hauptsächlich in *Lagerform* zu sehen, auch die Werkvorführungen finden dadurch einen vorläufigen Abschluss. Dies hat zur Folge, dass der Künstler in größerem Umfang WZ auszustellen beginnt, um ›Innenbilder‹ aus den Handlungen bekannt zu machen.⁵³ Diese Tatsache zeugt von einer interessanten Entwicklung: ›ruht‹ der WS, geraten die diversen medialen Deklinationen desselben stärker ins Gewicht.

2.1.5 Mediale Ausdehnung

Die Immaterialität des eigentlichen ›Werks‹, das in der Handlung entsteht, scheint es resistent gegenüber der Verfremdung zu machen, die mit der Aufzeichnung durch technische Hilfsmittel einhergeht. Nichtsdestotrotz gibt es eine Menge Spuren, Ausläufer und Erweiterungen unterschiedlicher Art, die den Anschein erwecken, den Werkcharakter zur Anschauung zu bringen und archivierbar zu machen.

Fotografie und Film

Es gibt einerseits unzählige Fotografien, die die Handlungssituationen und Hinweise zum Gebrauch der *Werkstücke* dokumentieren. Die bekannteste Serie in Schwarz-Weiß wird von Timm Rautert zwischen 1970 und 1971 in Essen in der Hochrhön nahe Fulda, sowie in der Umgebung von Hamburg angefertigt (vgl. **Abb. 25.1.–25.58**). Die Walther sehr vertraute, romantisch anmutende Landschaft der Rhön, die hier als Handlungsrahmen auftritt, erinnert in der fotografischen Widerspiegelung an die Imaginationsästhetik, in der sich Außen- und Innensicht vermischen. Die Atmosphäre dort ist prägend für die ersten Erfahrungen mit dem WS, den Walther zunächst selbst, dann mit Freunden und Kollegen im heimatlichen Umland durchexerziert. Zuweilen werden die Szenen in ihrer Reduziertheit mit Samuel Becketts existenzialistischen Theatersituationen⁵⁴ oder auch mit den »mythischen Landschaften Pier Paolo Pasolinis und Ingmar Bergmans«⁵⁵ verglichen.

Schließlich gibt es einen (nicht editierten) Dokumentarfilm von Arno Uth, der zwischen 1995 und 1997 gedreht wird und die gesamten Handlungen (im Innen- und Außenraum) im Sinn einer Reportage aufzeichnet.⁵⁶

51 Pohl 1999, S. 32.

52 Vgl. Braun, Kubinski 1990, S. 364ff. Der Gedanke der Lagerung ist in Walthers künstlerischer Praxis schon sehr früh angelegt (Bsp. Papierstapelungen und -reihungen) und zieht sich motivisch durch sein Gesamtwerk.

53 Vgl. Walther 1997, S. 49.

54 Vgl. Prince 2014, S. 124.

55 Diese Assoziation stammt von Peter Halley. Vgl. Reichert 2014, S. 82.

56 Sowohl auf fotografischer, wie auch filmischer Ebene gibt es bis heute eine Reihe weiterer Dokumentationsserien, die anlässlich von Ausstellungen oder von Seiten der Galerien realisiert werden.

Diagramme und Werkzeichnungen

Die skulpturale Ebene des WS wird des Weiteren durch eine zeichnerische Dimension ergänzt. Anders als die technischen (abbildenden) Medien kann sie Struktur- und Gedankenbilder herstellen, die mit erklärender Sprache und analytischem Bild ausdrücken, wie das Werk im Sinne Walthers gedacht werden kann. Zwischen 1963 und 1975 entstehen die *Diagramme* und *WZ*, die die Handlungserfahrungen mit jedem einzelnen *Werkstück* im Nachhinein mit Wasser- oder Deckfarbe, Beize, Farbstift, Fettkreide, Gرافit, Kaseinfarbe, Kugelschreiber, Leimklebestreifen, Pastellstift, Schreibmaschine⁵⁷, Bleistift, Tinte, Pflanzenöl, Rötel, Sepia, Tusche, Wachs, Sojasoße, Erde und Kaffee aufzeichnen. Seltener entsteht eine Collage, wenn Teile ausgeschnitten oder zusammengeklebt werden. Es gibt sogar vereinzelt Beispiele, wo sich Walther Gedanken auf Zetteln notiert, die er faltet und in Zeichnungen hineinklebt.⁵⁸ Es kommt außerdem vor, dass er Notizen von anderen in den *WZ* weiterverarbeitet. Die Anzahl der *WZ* variiert je nach *Werkstück*, weil Begriffe und Formen in den einzelnen Handlungen unterschiedlich präsent waren.⁵⁹ Insgesamt gibt es etwa 3–5000 beidseitig bearbeitete Papierbögen im DIN-A4-Format (29,7 x 21 cm) oder im entsprechenden amerikanischen Äquivalent (27,7 x 21,6 cm). Diese Hochrechnung geht auf eine (verschollene) Aufnahme von 1969 zurück, die den Arbeitsraum des Künstlers in New York zeigt, in dem die *WZ* in Stapeln in Schachteln lagerten.⁶⁰ Diese Präsentation hat Walther zuweilen auch in Ausstellungen verwendet und dafür die Bezeichnung *Gesang der Diagramme und Werkzeichnungen* (**Abb. 29**) benutzt. Die *WZ* können aber auch als Einzelblätter gezeigt werden. Anfangs wurden sie mit (oder ohne) Plastikfolien an die Wand gepinnt. Zwei Varianten haben sich heute durchgesetzt: entweder werden die Zeichnungen einseitig gerahmt an die Wand gehängt (in freier Hängung: **Abb. 30**; oder als Block) (die andere Seite kann imaginativ ergänzt und anhand der durchscheinenden Elemente errahmt werden) oder von der Wand mit der Schmalseite des Rahmens wegstehend, d.h. indem beide Seiten sichtbar sind (**Abb. 31**).⁶¹ Die Präsentation in einem eigenen Wand-Möbelstück (Fiac, Paris 2008) (**Abb. 32**) ist eine Ausnahmeform.

Zusätzlich zu den *WZ* gibt es die 500 beidseitig bearbeiteten Blätter im Format DIN-A4, die zum *New Yorker Buch* (1967–1973) (**Abb. 33a–b**) zusammengefasst sind, das wäh-

57 Hierzu erläutert Walther: »Weil Hand- und Druckschrift zuviel Geschichte mitschleppten, hatte ich 1960 experimentierend begonnen, mit der Schreibmaschine zu arbeiten. [...] Im Gegensatz zur Handschrift [...] hat Schreibmaschine etwas Anonymes.« Die Schreibmaschine steht in den *WZ* »für das Diagrammhafte, für Manifeste, den Bericht und zur Überarbeitung« (Walther in: Richardt 1997, S. 146).

58 Vgl. Busche 1990, S. 303.

59 Vgl. Richardt, 1997 S. 134.

60 Atelierbesucher konnten in diesen Stapeln blättern (Walter de Maria oder Richard Artschwager interessierten sich z.B. dafür). Der Künstler berichtet: »In einer großen Wandvertiefung standen 12 Kartons mit je 400 Blättern. Wenn ich das hochrechne, ergibt das 4800 und es gab auch Zeichnungen, die so herumlagen und 1969 kamen auch noch wenige dazu. Die Schätzung ist durchaus realistisch, aber ich hab' sie nie gezählt.« Walther in: Schreyer 2016b.

61 Diese Variante ist eine Erfindung der Galerie KOW in Berlin und wird erstmalig 2009 ausgestellt.

rend Walthers Aufenthalt in New York entsteht. Die Idee resultiert aus dem Wunsch, die unterschiedlichen Typen von WZ in einem Buch zu bündeln.⁶²

Die Unabschließbarkeit und Offenheit des Werks, eine grundlegende Eigenheit der Moderne, die die Unmöglichkeit bedingt, die WS-Erfahrungen in einem Bild darzustellen, führt zu einer Flut an WZ, die jede für sich jedoch fragmentarisch bleibt. Aufgrund ihrer Menge und Ambivalenz stellen sie Ernst Busche zufolge selbst so etwas wie einen eigenen *Werksatz* dar.⁶³ Die Zeichnungen haben wie die Handlungen prozessualen Charakter und werden oft über Jahre hinweg überarbeitet, wodurch sich Zeit auch auf dem Papier manifestiert. Daher findet man häufig zwei Datierungen auf den Blättern. Dies bedeutet, dass das betreffende Blatt in zwei Arbeitsgängen entstanden ist, also punktuell und nicht über die gesamte Zeitspanne verteilt. Der Grund für ein solches Vorgehen ist die Verwandlung, die das Werk durchgemacht hat und dessen unterschiedliche Zustände zeichnerisch protokolliert werden sollten.⁶⁴ So gesehen wurden die WZ in einem ständigen *work in progress* wie bei einer Skulptur immer wieder neu modelliert. Durch dieses endlose Überarbeiten wird das fertige Produkt stets hinterfragt und in ein Vorläufiges verwandelt.

Die Farbigkeit der WZ ist überwiegend verhalten. Auch wenn hin und wieder ein kräftiges Blau oder Rot aufscheint und die Palette von Bordeaux, Gelb, Ocker über (Oliv-)Grün und Rosa bis hin zu Schwarz reicht, dominieren gebrochene Töne oder Braunwerte: »Umbra, Beige, ein milchiges Weiß, das Gelbliche des Öls, das Schmutzig-Braune des Kaffees, ein Rostrot [...]. Hier ist alles gedämpft, auf eine erdhafte Einheitlichkeit abgestimmt.«⁶⁵ Dieses Farbspektrum kann mit den Eindrücken in der Hochröhre in Verbindung gebracht werden.

Während die WZ hier in ihren allgemeinen Merkmalen und im Zusammenhang mit dem WS vorgestellt wurden, emanzipieren sie sich im folgenden Verlauf mehr und mehr und rücken ins Zentrum der vorliegenden Studie. Denn schließlich sind die WZ auch ein Form- und Begriffsarsenal für Folgewerke und somit auch zukunftsweisend. Fest steht: ohne »die bei der Werkzeichnungsarbeit gemachten Erfahrungen«⁶⁶ wären die »künstlerischen Ableger« der WZ nicht möglich gewesen.

Nachzeichnungen

Die Dynamik der multimedialen Ausdehnung des WS wird auch in den *Nachzeichnungen* von 1971 deutlich (**Abb. 34**), die die Benutzung der Objekte in verschiedenen Situationen darstellen. Es handelt sich hier um Bleistift-Zeichnungen, die Walther als Illustrationen zum 1. WS für einen Katalog für die Kunsthalle Tübingen 1972 anfertigt. Deren

62 Das Buch wird in zwölf Exemplaren reproduziert, wobei die Vorder- und Rückseiten auf einem Querformat nebeneinander gestellt werden, was Assoziationen zu Rohrschachtests hervorruft und neue Bezüge ermöglicht.

63 Vgl. Busche 1990, S. 303.

64 Vgl. Walther in: Schreyer 2016b.

65 Busche 1990, S. 303.

66 Walther in: Richardt 1997, S. 154.

damaliger Direktor Götz Adriani beschließt jedoch schließlich, sich auf frühe Arbeiten zu konzentrieren. Veit Görner reproduziert die *Nachzeichnungen* dann im Zuge einer Publikation über die Monografien Walthers seit 1966.⁶⁷ Das ›Nach‹ kann sowohl im temporären Sinn gemeint sein, insofern als die Zeichnungen als Notiz ›nach‹ den Aktionen entstanden sind, es gilt aber auch im interpretativen Sinn, wenn Walther eine Serie realistischer Bleistiftskizzen ›nach‹ Fotografien zeichnet. Die *Nachzeichnungen* erscheinen redundant, da doch schon die Fotos alle vermeintlich relevanten Inhalte des WS speichern. Sie zeugen von Walthers Misstrauen gegenüber der Fotografie und ihrer ästhetischen Eigenwertigkeit, es scheint, als wolle er sie im Zeichnerisch-Handwerklichen erden. Im Gegensatz zu den ›neutralen‹ Fotos kommt hier, wie auch schon in den WZ, die persönliche Künstlerhandschrift zum Vorschein, d.h. wir wohnen in der Betrachtung der verschiedenen Zeichnungen der Reaffirmation des Autors bei. Das ist ein Moment, das konträr zum Konzept des *anderen Werkbegriffs* zu stehen scheint (vgl. 2.2), wo doch die Rolle des Autors außerordentlich minimiert wird.

Planzeichnungen

Die *Planzeichnungen* sind wertvolle Dokumente der künstlerischen Entwicklung Walthers und zeichnen v.a. die genaue Anordnung seiner Werke in monografischen aber auch kollektiven Ausstellungsbeteiligungen minutiös und maßstabgetreu auf. Die Serie beginnt 1962 und reicht bis heute (**Abb. 35a–c**). Durch diese Werkgruppe wird einmal mehr die zentrale Rolle des zeichnerischen und architektonischen Denkens im Werk des Künstlers deutlich. Die farbigen Aquarelle skizzieren zumeist den Grundriss der Ausstellungsräume oder arbeiten mit gedruckten Raumplänen, wobei zusätzlich mit Wortbezeichnungen die Sachverhalte geklärt werden können.⁶⁸ Die *Planzeichnungen* können also im weitesten Sinne auch als Erweiterungen von WS und WZ gelten, insofern als hier ihr Display in Ausstellungen visualisiert wird.

2.1.6 Rezeption (1964–1997)

Bis heute gilt der 1. WS als *opus magnum* Walthers und fehlt in keiner Ausstellung, die sich mit seinem Œuvre befasst. Die *Werkstücke* werden in den ersten Jahren ihrer Entstehung oft aktiviert. In den 60er-Jahren, v.a. in Deutschland, geschieht dies zunächst in Form von Werkvorführungen, bei denen der Künstler zeigt, wie mit den Objekten umzugehen ist. In der ersten Ausstellung 1964 in Fulda werden die Arbeiten, Walther zufolge, nur »umgestellt, umgelegt«⁶⁹. Die erste Demonstration findet in der Ausstellung *Leihobjekte* in der Galerie Aachen in Aachen 1966 statt, in der die bisher fertiggestellten 25 *Werkstücke* zusammen mit Jörg Immendorf aktiviert werden. Der konzeptuelle Zeitgeist ist hier klar erkennbar: nur einige wenige beispielhafte Diagramme werden aufgehängt. Im Jahr darauf 1967 in der Ausstellung *Leihobjekte Benutzen*, in der Galerie

67 Vgl. Görner 1993.

68 In einer Publikation sind die *Planzeichnungen* seit 1962 bis 2000 (bis auf einige verlorene Blätter) versammelt. Vgl. Walther 2000.

69 Walther in: Bott 1977, S. 129.

Heiner Friedrich und Franz Dahlem in München, handelt es sich um das erste öffentliche Display der *Diagramme* und *WZ*, die zusammen mit Teilen aus dem *WS* präsentiert werden. Die *Werkstücke* liegen an den Wänden entlang eingepackt, darüber hängen die Zeichnungen, dicht an dicht. Sie sind auf »zwei oder drei Räume«⁷⁰ verteilt. Diagramm-hafte Zeichnungen auf den Verpackungen zeigen Handlungsmomente. Die Mitte des Raums wird freigelassen, dort kann man mit einzelnen Stücken agieren. Das Besondere an dieser Ausstellung liegt in der »improvisierten« Hängung der *WZ*, die hier zum ersten Mal erprobt wird:

[Wenn] du es in einen konventionellen Rahmen setzt, sagst du: das ist eine Zeichnung. [...] ich sage ja *Werkzeichnung*, [...] in dem Moment weist es auf etwas anderes. [...] Deswegen habe ich sie in Folie gezeigt, mit dem Experiment, sie einfach an die Wand zu heften. Ich wollte eben vermeiden, dass sie in einer konventionellen Weise angeguckt werden. Die *Werkstücke* liegen auch einfach auf dem Boden. In der Kunstwelt war das kein Problem, weil das von der Minimal-Kunst bekannt war, da war der klassische Sockel weg und wurde selbst zum Thema. Bei den Zeichnungen war das schwieriger⁷¹.

Eine solche prekäre Hängung macht deutlich, dass die Zeichnungen noch nicht als eigene Kunstwerke angesehen wurden, sondern als Begleitmaterial zum *WS*. Es scheint, dass Walther sich selbst für diese Art der Präsentation entschieden hat. In einem Gespräch mit Richardt macht er aber deutlich, dass es von der Kunstwelt gar nicht anders akzeptiert wurde:

Ende der sechziger, Anfang der siebziger Jahre sind die Zeichnungen auch aus politischen Gründen massiv angegriffen worden. Sie durften auf keinen Fall, die Werksatz-Vorführungen begleitend, gerahmt gehängt werden, da dies, wie man meinte »das System« stützen würde. Allenfalls einige puristische Beispiele hinzuhängen, wollte man mir erlauben. Die wünschte man dann aber ohne Rahmen auf die Wand geheftet zu sehen. Es wurde höchstens gebilligt, sie in einer durchsichtigen Folientasche aufzuhängen.⁷²

Vermutlich ist hier von dem konventionellen Bildsystem die Rede, das eine herkömmliche Hängung suggeriert hätte. Umgekehrt ist es jedoch das Kunstsystem, das an dieser Stelle widerum klare Regeln proklamiert, anstatt den Künstler frei entscheiden zu lassen. Interessant ist die Tatsache, dass Friedrich, trotz des konzeptuellen Klimas »sehr positiv mit den *WZ* umgegangen ist, er hatte nichts gegen deren Bildlichkeit.«⁷³ Die Kritiker reagieren allerdings befremdet (zumindest hinsichtlich des *WS*; die *WZ* werden gänzlich ignoriert). Die Ausstellung provoziert einen herablassenden Artikel von G. L. Miklós in der Zeitschrift *Twen*. Bereits die einleitenden Worte geben einen Eindruck

70 Walther in: Schreyer 2016b.

71 Vorher hatte Walther eine noch fragilere Hängung ohne Folie probiert. Diese Variante wurde später aus konservatorischen Gründen verworfen, zumal sich die Besucher so erlaubten, die Arbeiten an der Unterseite anzuheben, um die »Rückseite« zu sehen. Vgl. ders. in: Schreyer 2016b.

72 Ders. in: Richardt 1997, S. 156.

73 Walther in: Schreyer 2016b.

der Haltung zu den »Leihobjekten«: »Ihre Funktion: keine. Ihr Zweck: Provokation des traditionellen Kunstbetrachters.« Miklós schildert seinen Besuch in der Galerie:

[D]er üblichen Galerie-Erwartung zum Trotz sind keine Bilder da, keine Plastiken. [...] Um näheres über das Gelagerte zu erfahren, müßte ich mich bücken. Vorsicht: Falle. Leihobjekte. Ich tue nur, was alle anderen auch tun: nichts. Man bäugt sich voller Mißtrauen. Friedrich eilt herbei, provoziert zum Benutzen [...]. Vergeblich.

Man spürt die Ablehnung des Journalisten. Weiter kommentiert er belächelnd: »Walther ist ein rührender Missionar, er drückt jedem ein leeres Blatt in die Hand zum Notieren: ›Was ist möglich?‹« Schließlich kommt Miklós zu dem im ironischen Ton dargestellten Fazit:

Walthers Drang zur Weltverbesserei hat in den perfekt geschneiderten Happening-Objekten ein gutes Form-Ventil gefunden. Die Leihobjekte aber, für Privatgebrauch nach Gebetmühle-Art gedacht, sind auf Münchens Maximilianstraße gestrandet. Niemand lieh sich (bei der günstigen Tagestaxe von DM 10, –) auch nur eines der Objekte für einen Tag aus.⁷⁴

Walther reagiert enttäuscht auf den Artikel, da er den Kritiker für gut hielt:

der hat auch eine Sprache gehabt. Doch für meine Arbeit haben die Begriffe gefehlt. Was blieb sind Beschreibungen oder eine kunstferne Terminologie, Begriffe aus ganz anderen Bereichen. Und weil die nicht funktionierten [...] bin ich daran schuld, also dann heißt es meine Arbeiten taugen nichts.

Die Ausstellung bei Friedrich ist auch bezüglich der Frage der Kommerzialität der WZ von Interesse. Der Künstler erklärt, er habe es zunächst abgelehnt, diese zu verkaufen. »Ich sagte ihm, das sind ja eigentlich meine eigenen Werkerfahrungen. [...] mein privates *diary*. Dass der Eigenwert der Blätter andere Leute interessieren könnte, habe ich gar nicht im Auge gehabt.«⁷⁵ Schließlich war es der Kölner Galerist Rudolf Zwirner, der den jungen Künstler Ende der 60er-Jahre davon überzeugen konnte, dass die WZ auch in die Hände anderer Leute kommen sollten.⁷⁶

Immer noch im Jahr 1967 findet in der Aula der Düsseldorfer Kunstakademie eine Werkvorführung des WS statt, die den bis dahin größten Zuschauerkreis erreicht.⁷⁷ Die WZ spielen hier keine besondere Rolle. Nichtsdestotrotz, und insbesondere aufgrund der oft unsinnigemäßen Benutzung von Walthers *Werkstücken* sieht der Künstler immer mehr die Notwendigkeit auf Vermittlungshilfen zurückzugreifen, wie z.B. in Form von grafischen Modellen, die seine Werktheorien veranschaulichen sollten. Doch auch in den Folgejahren ist das Interesse der Kuratoren vorwiegend auf den WS fokussiert, während die WZ immer wieder eine begleitende Funktion einnehmen. In der Regel treten sie in sehr geringer Zahl und nur beispielhaft auf, vermutlich auch aus

74 Miklós 1967, S. 102.

75 Walther in: Schreyer 2016b.

76 Vgl. Zwirner in: Schreyer 2017. Nachdem Zwirner ein Konvolut an Zeichnungen bekommen hatte, wurden einige auch Friedrich zum Verkauf überlassen. Vgl. Walther in: Schreyer 2016b.

77 Lange 1991, S. 20.

dem Vorbehalt heraus, dem Publikum mit vorgeformten Ideen die Eigenkreativität zu nehmen.

Kaspar König kommt Ende 1967 in Walthers Studio in New York, um sich dessen Arbeit anzusehen, und schlägt ihm gleich eine Publikation in dem von ihm und seinem Bruder gegründeten Verlag vor. Zu den Werkhandlungen, die in Lofts am East und West Broadway stattfinden, lädt König die Künstler Robert Ryman, Paul Thek, Bill Crocier, James Lee Byars⁷⁸, Donald Judd und Richard Artschwager ein.⁷⁹ Es entsteht das Künstlerbuch *Objekte, benutzen*⁸⁰ der bis dato fertiggestellten *Werkstücke* in Aktion und in ihren Verpackungen (Fotos: Barbara Brown). Walther kommentiert die Abbildungen zunächst mit prosaischen handschriftlichen Texten in Bleistift, die an die frühen *Wortbilder* anknüpfen. Die Sprache ist jedoch eine ganz andere, wie der Künstler erklärt: »das war mehr wie ein Report, eine Werbung, wie Anzeigen in der Zeitung.«⁸¹ König macht den Vorschlag, diese schon sehr sachlich wirkenden Blätter in einen neutralen Schreibmaschinentext umzusetzen. Ihre formale Gestaltung folgt dabei typografischen Textmustern aus New Yorker Tageszeitungen, »wie die *Daily News*, *New York Post*, *New York Times* und auch die *Village Voice*«, die Walther regelmäßig »auf typografisch interessante Anzeigen, Meldungen, Wetter- und Börsenberichte hin« durchforstet. Dabei benutzt der Künstler die gefundenen Strukturen »lediglich als Anregungen, quasi als Form-Ready-Mades«⁸², die den Buchseiten einen journalistischen Anstrich geben. Diese Entscheidung sagt viel über den Hang zur Objektivierung dieser Jahre aus. Die WZ werden als viel zu subjektiv und malerisch von der Veröffentlichung ausgeschlossen. Handschriftliches oder Zeichnung wäre in der Zeit, so Vogel, »als zu konventionell erschienen.«⁸³ Dies sieht auch Walther so:

Ich hatte skulptural-plastisch und mit Räumen gearbeitet, aber nicht wie es die Tradition vorgegeben hat. Ich hatte mich mit Sockel und Rahmen beschäftigt, aber es waren nicht die tradierten und Rahmen und Sockel. Ich hatte mit Bildern gearbeitet, aber es waren nicht die Formen des klassischen Tafelbildes. Wenn ich nun eine Formulierung über die Werkfigur publizieren wollte und täte das in Form von Zeichnungen, wäre das Ganze wieder in ein überliefertes Genrezurückgefallen. Und das, was ich eigentlich künstlerisch meinte, wäre dadurch überlagert und vermutlich nicht sichtbar geworden.

78 In den Folgejahren schafft Byars zahlreiche Stoffarbeiten (Bsp. *Two in a Hat* [»Breathe«], *Four in a Hat*, beide 1968 u.a.), die eine verblüffende Ähnlichkeit zu Walthers *Werkstücken* aufweisen (zwar nicht in Farbe und Material, aber doch sehr auffällig in den Handlungen bzw. deren fotografischer Repräsentation).

79 Vgl. Walther 2009, S. 811.

80 Es handelt sich um Königs allererste Künstler-Publikation und um Walthers erste Monografie. Vgl. König 1968.

81 Walther in: Schreyer 2016b.

82 Ders. in: Richardt 1997, S. 150.

83 Vogel 1976, S. 37.

Das Resultat sollte einen »typografischen Bildcharakter bekommen, etwas Konstruiertes, Gebautes, damit allein durch die Form sichtbar wird: dahinter ist Formdenken.«⁸⁴ Jede Art von Beschreibung sollte gebrochen werden. Es ging nicht um Handlungsanweisungen, das wurde scheinbar missverstanden. Trotz größtmöglicher Objektivität findet sich in der Publikation eine Notiz, in der Walther erläutert, dass die Diagramme nur seine eigenen subjektiven Erfahrungen ausdrücken würden. Sie seien »sekundär und erheben keinen Anspruch auf Verbindlichkeit.«⁸⁵ Doch wie lässt sich eine ganzheitliche Erfahrung wiedergeben? Uwe Wiczorek hält »deskriptive Textformen als inadäquat«⁸⁶ für dieses Unterfangen. Walther bestätigt dies: »Es war nicht möglich, durch eine noch so genaue Beschreibung [...] die Erfahrungen, die ich mit Sprache fassen wollte, real oder auch konkreter werden zu lassen. Ich habe sie deshalb oft mit einem einzelnen Wort bezeichnet.«⁸⁷ Durch »Überarbeitungen und Lösungen ganzer Wortfolgen [wird] das Deskriptive sukzessive verdrängt, die Syntax aufgelöst, der Text fragmentiert«⁸⁸. *Objekte, benutzen* birgt auch ein Angebot zur Partizipation, der Leser ist eingeladen, auf leeren Seiten eigene Aufzeichnungen seiner subjektiven Erfahrungen mit den *Werkstücken* zu machen: »Kritik in Form selbständiger Betrachtung wird herausgefordert«⁸⁹, heißt es gleich auf der ersten Seite.

In Folge der Publikation stellen mehrere Ausstellungsinstitute Räume für eine Benutzung der Objekte zur Verfügung, z.B. 1969 die Kunsthalle Düsseldorf. Im gleichen Jahr lädt Harald Szeemann Walther zur legendären Ausstellung *When Attitudes Become Form*⁹⁰ in die Kunsthalle Bern ein, in der 10 *Werkstücke* aktiviert werden. Unter dem Titel *Instrumente für Prozesse. Ausstellungen und Übungen. Objekte, benutzen* kommt der WS im gleichen Jahr zusammen mit ausgewählten *Diagrammen* und *WZ* im studio f in Ulm an die Öffentlichkeit. Die *Werkstücke* sind zunächst in ihren Hüllen am Boden verstreut und können benutzt werden. Die Zeichnungen hängen separat in einem Block, das Dispositiv »hatte etwas Bildhaftes, das hätte mit den Zeichnungen kollidiert, oder die Zeichnungen damit. Die Besucher sollten die Diagrammzeichnungen auf den Verpackungen sehen und lesen.«⁹¹ Es bietet sich außerdem die Gelegenheit, die 58 WS-Elemente zum ersten Mal in ihrer Gesamtheit in der von Jennifer Licht kuratierten Ausstellung *Spaces*⁹² im Museum of Modern Art in New York in Walthers Erfolgsjahr 1969 einem amerikanischen Publikum vorzustellen. Ab 1970 wird der 1. WS aus der Sammlung Karl Ströher

84 Walther in: Richardt 1997, S. 148.

85 Ders. in: König 1968, n. p.

86 Wiczorek 1990, S. 197.

87 Walther in: Lingner 1985, S. 42.

88 Wiczorek 1990, S. 197.

89 Walther in: König 1968, n. p. 2014 erscheint die von Peter Weibel hg. Neuaufgabe des Künstlerbuches, in der erstmalig die Originaldiagramme gezeigt werden. Vgl. Weibel 2014.

90 *Live in your Head: When Attitudes Become Form (Works-Concepts-Processes-Situations-Information)*, Kunsthalle Bern 1969. Es handelt sich um eine der ersten großen kanonbildenden Konzeptkunst Ausstellungen, mit sowohl europäischen, wie amerikanischen Positionen.

91 Walther in: Schreyer 2016b.

92 Andere beteiligte Künstler waren Michael Asher, Larry Bell, Dan Flavin, Morris und Pulsa Group. Täglich werden Walthers Stücke vom Künstler aktiviert und von Dezember 1969 bis März 1970 zur Handlung bereitgestellt.

zusammen mit einigen WZ dauerhaft im Hessischen Landesmuseum Darmstadt (bis 1981) installiert.

1971 publiziert Friedrich die Notizen der Besucher der MoMA-Ausstellung mit Fotos von 26 Objekten. Aus den Kommentaren hört man großes Unverständnis, ja sogar Wut heraus.⁹³ Walther fühlt sich sowohl vom Publikum als auch von den Künstlerkollegen missverstanden. Walter de Maria schien einer der Wenigen zu sein, der eine Sensibilität für seine Arbeit aufbringt, dies geht u.a. aus einem Tagebucheintrag Walthers von 1970 hervor:

Walter [sic!] war heute in meinem Raum im MoMA, ich zeigte ihm einige Sachen, [...] Er saß dann die ganze Zeit über in der Ecke und beobachtete Benutzungen./Er ist bis jetzt der einzige Künstler, der meinen Arbeiten ohne Vorurteile gegenübertritt. Im Übrigen können wir ohne Schwierigkeiten miteinander reden, (was mir nicht allzuhäufig mit Künstlern passiert).⁹⁴

1972 wird Walther von Szeemann zur documenta 5 eingeladen. Aber auch hier liegt der Schwerpunkt auf der Handlung mit dem WS, es sind nur wenige Beispiele der WZ zu sehen. Dieses Fehlen ist nicht zuletzt dem konzeptuellen Klima der Zeit zuzuschreiben, das die Bildlosigkeit der künstlerischen Realisation favorisiert. In einem späteren Interview mit Jappe, beklagt der Künstler, dass es große Schwierigkeiten von Seiten der Zuschauer und Beteiligten gab, »diese Arbeit in Bezug zu setzen zu ihren Kunstbegriffen.«⁹⁵ Auch die von Jean Leering kuratierte Ausstellung *Objekten voor gebruik* im Stedelijk Van Abbemuseum in Eindhoven 1972 zeugt von einem ähnlichen Bildkritischen Esprit, auch hier steht der WS im Mittelpunkt. Walther berichtet:

Für die Tage, an denen wir mit dem *Werksatz* arbeiten würden, hatte man Blätter gedruckt, auf denen das Publikum seine Erfahrungen bei den Werkhandlungen aufzeichnen sollte. Diese meist vagen Notate habe ich abends im Hotelzimmer zu bildhaften Formulierungen weitergeführt. Ich hatte damals das Gefühl, daß sich Publikum und Presse kaum für die künstlerische Dimension meiner Arbeit, sondern allein für die Handlungserfahrungen interessierten.⁹⁶

Wie in keiner anderen Ausstellung vorher oder nachher, wird die Interaktivität des Publikums, die schon vom WS bekannt ist, auf das Zeichnerische übertragen. Walther integriert und überarbeitet diese fremden Notate und stellt dabei fest, dass das Vokabular für die Handlungserfahrungen von Seiten der Zuschauer sehr dürftig ausfiel und eine Erweiterung erforderte. Der Künstler macht das fehlende Interesse an der künstlerischen Dimension seiner Arbeit dafür verantwortlich. Ohne dies explizit auszudrücken, können wir aus der Aussage schlussfolgern, dass es die WZ sind, die diese Dimension sichtbar machen.

93 »A waste of time... obsessive compulsive bullshit«, »Go to the moon with this«, »What's going on here?«, »God is dead«, »here art is nullified« oder »many people art not mentally equipped to accept this« (Friedrich 1971, n. p.).

94 Walther in einem Tagebucheintrag von 1970, n. p.

95 Vgl. ders. in: Bott 1977, S. 130.

96 Walther 2000, S. 96.

Außerdem werden die Arbeiten in der Ausstellung in einer Art von *work in progress* immer wieder neu gehängt und jeden Tag mit anderen Zeichnungen ergänzt: das Prinzip des offenen Kunstwerks wird hier beispielhaft realisiert.

Mitte der 70er-Jahre gibt es eine lange Ruhe- und Lagerphase des WS, da der Künstler 1973/74

das Gefühl gehabt hatte, daß die Werkvorführungen einen retrospektiven Charakter annahmen. Der *Werksatz* sollte solange nur in Lagerform gezeigt werden, bis die Handlungen ein neues Klima vorfinden. Der *Werksatz* ruhte sozusagen 25 Jahre.⁹⁷

Die Zeit schien noch nicht reif für die künstlerischen Belange Walthers. Der Werkkomplex wird nur sporadisch in Europa und in den USA ausgestellt, dabei sieht man ihn hauptsächlich in *Lagerform*, zusammen mit Fotos und WZ. Auf der documenta 6 von 1977 sind wieder vorwiegend konzeptuelle Zeichnungen begleitend zum WS zu sehen.

Erst 1997 ist durch Anregung von Christian Bernard⁹⁸ wieder eine stärkere Aktivierung des seit 1994 im Musée d'art moderne et contemporain in Genf in *Lagerform* ausgestellten WS zu erkennen. Die Vorführungen in Genf haben einen Stein ins Rollen gebracht, seit dieser Zeit wird der WS bis heute in Ausstellungen wieder mehr und mehr aktiviert.

2.1.7 Objekt – Gegenstand – Partizipation

In Friedrichs Besuchertagebuch des MoMA 1969 wird der kunsthistorisch unterschiedlichst konnotierte Begriff »Objekt«, der noch im König-Katalog 1968 vorherrscht, durch einen Platzhalter, nämlich das reduzierte Symbol eines leeren Rechtecks, ersetzt. Damit wird angedeutet, dass die einzelnen Stücke je einen Handlungsrahmen vorgeben, innerhalb dessen agiert werden kann. Erklärend heißt es dazu: » steht für Objekt, Gegenstand, Instrument, Ding, Stück, Werk, Sache, Einheit, Anlage, Arbeit, Konzept, Vehikel, Element, Material ...«⁹⁹

Wann immer man in Walthers Zusammenhang den Begriff Objekt gebraucht, muss man im Hinterkopf behalten, dass der Künstler »Zeit, Raum, Energie, Volumen, Beziehung etc.« isoliert und »ihnen Substanz- und Objekt-Charakter« beilegt, »indem er mit ihnen so operiert wie dies mit Objekten üblich ist.«¹⁰⁰ Die Bezeichnung Objekt ist für Walthers Belange eigentlich unpassend, weil er heute im Allgemeinen eine Entität meint, und somit der Handlungsidee widerspricht. Das Wort Gegenstand¹⁰¹ erscheint passender zu sein, denn es beinhaltet die für den WS wichtige Idee des Dialogs. In einem Zitat von 1971 kommt das Ungenügen der einseitigen Betrachterbeziehung im herkömmlichen Subjekt-Objekt-Schema zum Ausdruck: »ich befinde mich nicht einem

97 Walther 2000, S. 234.

98 Ebd., S. 234.

99 Ders. in: Friedrich 1971, n. p.

100 Kern 1976, S. 19.

101 Im 18. Jh. wird der Begriff Gegenstand, der eine Substantivbildung aus (ent-)gegenstehen ist, als Entsprechung zum lat. *obiectum* (das Entgegengeworfene) gebraucht. Vgl. Heintel, Anzenbacher, S. 129.

Gegenstand der Betrachtung gegenüber, sondern handle mit ihm«¹⁰². Die romantische Idee einer idealen Verknüpfung ist hier erkennbar, die das Kunstwerk als unvollendete Vorgabe und den Betrachter als einen zu aktivierenden Werkmiterzeuger verbindet.¹⁰³

Über formale Ähnlichkeiten hinaus teilen Walthers Gegenstände einerseits die charakteristischen, von Michael Fried kritisierten Eigenschaften des Minimalismus, nämlich die, den Körpers des Rezipienten in den Wahrnehmungsprozess zu implizieren.¹⁰⁴ Andererseits verwendet Walther, im Unterschied zu den industriell gefertigten Objekten der Minimal-Künstler, handgenähte Baumwollstoffe, womit er die direkte Interaktion der Betrachter herausfordert. Des Weiteren will Walther im Unterschied zur tautologischen Linie des amerikanischen Minimalismus, die das Objekt autonomisiert, gerade nicht, dass das Kunstwerk zu einer sich selbst genügenden Form gelangt, wie sie von Judd in seinem berühmten Essay von 1965 zur »skulpturalen Spezifität« beschrieben wird.¹⁰⁵ Walthers Arbeit besteht vielmehr darin, den Kunstbegriff aus seiner Verankerung in einer zutiefst objekt-zentrierten Tradition zu lösen. In der modernistischen Theorie, die von Greenberg Ende der 30er- und Anfang der 60er-Jahre verbreitet, und von Fried fortgesetzt wird, liegt eine ganz andere Geisteshaltung vor. Das modernistische Ideal eines Kunstwerks beruhe, wie es Arthur Danto scharf kritisiert, auf einer »essentialistischen Eugenik«¹⁰⁶, auf einem solipsistischen Rückzug auf sich selbst, und erlaube keine dialogische Offenheit. Nach Walthers Auffassung setzt das Kunstwerk eine neue, reziproke Beziehung zwischen Subjekt und Objekt voraus, durch die der Rezipient Teil des Kunstwerks wird. Damit berührt der Künstler eine philosophische Auffassung, die im Bereich der Phänomenologie liegt und einen gewissen Okularzentrismus¹⁰⁷, für den Greenbergs »Optikalitätsdiktum« sozusagen das Paradebeispiel darstellt, zugunsten eines pansensuellen In-der-Welt-seins hinterfragt. Walther aktiviert v.a. die in der Kunstbetrachtung bisher verkümmerten anderen Sinne und bietet mit seinem Sammelsurium an Werkzeugen auf spielerische Weise deren Schärfung an. Seine Arbeiten sind »funktional auf Brauchbarkeit hin organisiert«, so die Worte Lingners, »in ihrer *instrumentalen* Natur«¹⁰⁸ sind sie Ausdruck einer allgemeinen Krise »der *reinen* Anschauungsbeziehung«¹⁰⁹. In einem Statement des Künstlers von 1971 heißt es: »zeit-räumliche Ausdehnung des Werkes über den Gesichtskreis hinaus«¹¹⁰. Die *Werkstücke* »entbehren Schau-Charakter, sie verlangen Hantierung – Handlung. Aus dem gleichen Grunde taugen sie nicht zur Repräsentation.«¹¹¹ Durch die Partizipation des Publikums verlieren Walthers Werke ihre Autonomie im modernistischen, Greenbergschen Sinn und widersetzen sich der Definition des Objekts, die von Judd hochgehalten wird und

102 Walther 1976, S. 25.

103 Vgl. Schneider 1998, S. 6.

104 Vgl. Fried 1995, S. 334-374.

105 Vgl. Judd 1995, S. 59-73.

106 Danto 1993, S. 24 (eigene Übersetzung).

107 Für eine Diskussion der verschiedenen Phasen der Umkehrung des Okularzentrismus, vgl. Jay 1993.

108 Lingner 1976, S. 26.

109 Boehm 1985, S. 7.

110 Walther 1976, S. 25.

111 Ebd., S. 26.

der einmal in Bezug auf Walther sagt: »I like his work, but without the activation.«¹¹² Den Einbezug des Betrachters und der zeitlichen Komponente finden wir auch bei Robert Morris, der in seinen »Notes on sculpture« von 1966 erklärt: »der Betrachter verändert beständig die Form, indem er seine Position relativ zur Arbeit wechselt. Die Erfahrung der Arbeit geschieht notwendig in der Zeit. [...]. Das Objekt selbst ist nicht unwichtiger geworden. Es hat nur etwas von seiner Wichtigtuerei verloren.«¹¹³ Ähnlichkeit und Differenz zwischen dem Werk der Prozesskünstler Morris und Walther sind augenfällig, sie zeigen die Virulenz, mit der der partizipatorische Gedanke in der Kunst während dieser vom Minimalismus geprägten Zeit unterwegs ist. Walther erzählt, dass seine Arbeiten in New York als »[a] sort of actionistic Minimal Art« beschrieben werden, eine Bezeichnung, die er jedoch ablehnt:

Bei der Minimal Art hat mich natürlich der Realraumbezug interessiert, der Körperbezug und auch [...] die Bedeutungsfreiheit. [...]. Wenn ich mich nun mit anderen Künstlern unterhalten habe, haben die mich aufgrund meiner Begrifflichkeiten direkt als Europäer, nicht als Deutschen, identifiziert. [...] Kurze Zeit später tauchte dann die Body Art auf. Natürlich gibt es dieses Moment auch bei mir, der Körper steht im Zentrum der Handlung, aber ich habe keine Body Art gemacht. [...] Dann hab ich die erste Publikation über Conceptual Art von Ursula Meyer gelesen; wir hatten mehrere Abende diskutiert, [...] ob konzeptuelle Arbeiten auch Objekte sein dürften. Also der objektfreie Raum war angesagt. Ich stand also mit meinen Arbeiten immer daneben, dazwischen, aber sie wurden wahrgenommen.¹¹⁴

Vor dem Hintergrund von Walthers Angebot zur Mitgestaltung hat Alexander Koch alternativ den Begriff des »partizipatorischen Minimalismus«¹¹⁵ eingeführt. Koch zufolge soll man Walthers *Werkstücke* als politisch und an der Gesellschaft orientiert ansehen. Auch aktuell wird diese Diskussion immer lauter.¹¹⁶ Zwar hat Walther eine direkte politische Dimensionierung seiner *Werkstücke* immer zurückgewiesen, es lässt sich jedoch nicht leugnen, dass seine Arbeiten soziale Komponenten enthalten. Man neigt nicht ohne Grund dazu, seine partizipatorischen Innovationen als demokratische und welt-offene Modelle zu verstehen und dies mit der politischen Situation der späten 60er- und frühen 70er-Jahre in Verbindung zu bringen.¹¹⁷ Walther artikuliert 1972 seinen Wunsch

112 Judd zit. in: Reichert 2014, S. 91.

113 Morris 1995, S. 107f.

114 Walther in: Wiehager 2012, S. 405.

115 Koch vergleicht Walthers Werke in diesem Zusammenhang auch mit Handlungsbezogenen Arbeiten von Charlotte Posenenske. Vgl. Koch 2013, n. p. Wiehager zählt Walthers Arbeiten neben Darboven, Posenenske, Ulrich Rückriem u.a. »zu den wichtigsten deutschen Beiträgen« eines »spezifisch europäisch geprägten Minimalismus« (Wiehager 2009, S. 18 und 19).

116 Vgl. Finks aktuellen Aufsatz »Stripped Bare: The Political in Franz Erhard Walther's *Werkhandlungen*« (Fink 2020, S. 75-87. Auch Quack interessiert sich für die politische Dimension in Walthers *Œuvre*, genau genommen für »Das soziale Gewebe« und die »Zwischenmenschlichkeit und Textilpolitik der Nachkriegszeit« im Werk des Künstlers. Vgl. Quack 2020, S. 202.

117 So bemerkt Gregory H. Williams, dass die frühen Arbeiten Walthers einige Jahre vor den Anti-Schah-Demonstrationen in Berlin 1967 entstehen und auch mit den Demonstrationen der Protestbewegungen der 1968er koinzidieren. »Yet in calling upon the audience to become directly involved [...] [,] this work could be seen as setting the stage for more proactive forms of

nach der sozialen Wirkung seiner Kunst, die durch die Handlungserfahrungen erlangt werden soll. Diese werden zunächst von Individuen gemacht, da wir aber Teil eines sozialen Körpers sind, können diese Erlebnisse auf die Gesellschaft übertragen werden.¹¹⁸ Die Wahrnehmung eines politischen bzw. psychologischen Raumes hat auch Kosuth angesprochen, demzufolge ein besonderer Raumausdruck geschaffen wird, wenn man Kleidung als eine Art »Körperarchitektur« und Architektur als ideologische Prägung ansieht. Dem entgegnet Walther:

Der psychologische Raum interessiert mich dabei nicht sehr, [...]. Als politischer Raum dann, wenn das Ganze Freiheit repräsentiert. Aber vor allem ein *künstlerischer Raum*, da die ›Kleidung‹ immer eine *Ummantelung* ist und mit *dieser* Vorstellung erst Begriffe erzeugt werden.¹¹⁹

Hier situiert sich also das Politische im Werk des Künstlers. Zusammen mit der Verantwortung, die an die Akteure abgegeben wird, kommt eine weitere Dimension hinzu: »Von daher kann man natürlich auch auf realpolitische Handlungen schließen. Das bleibt ja nicht allein im ästhetischen Bereich.«¹²⁰ Diese Meinung vertritt auch Bazon Brock, der behauptet, dass der 1. WS die ästhetische in die gesellschaftliche Praxis¹²¹ überführe, woraus Schneider schlussfolgert, dass der WS als »Werk als Utopie«¹²² zu deuten sei. Der künstlerische Raum jedoch ist nicht gänzlich auf einen unsichtbaren, allein in der Handlung entwickelten und in der Vorstellung der Betrachter existierenden Werkraum beschränkt. Vogel gibt zu bedenken, dass Walther Entwurf »ihm doch auch als gestaltetes Werk erschienen sein [muss], sonst hätte er den Ausdruck nicht wählen können«. Auch der Umstand, dass die Objekte »nicht von jedem selbst gemacht werden können, [...] zeigt eben, daß sie doch Werk sind, wenn auch Werkzeug zugleich«¹²³. Zurecht macht Vogel auf dieses Paradox aufmerksam, denn auch die Signatur, die Produktion einer Edition, der Verkauf, die Fetischisierung der Original-Objekte oder die *Lagerform* unterstreichen den Werkcharakter und auch die Visualität der Stücke. Es wäre

demonstration. [...] In spite of Walther's apparent skepticism toward arts's capacity for political and social emancipation, I see in the *First Work Set* a genuine attempt to change the terms of debate and dismantle long-running subject-object relations in the visual arts.« Williams 2016, S. 57f.

118 Vgl. Walther in: Meyer 1972, S. 273. Vernas Erfahrungsbericht mit dem *Werkstück Positionen* (# 54, 1969) anlässlich der von ihr kuratierten Ausstellung *Call to Action* in Toronto lässt sich hier als Beispiel anführen. Indem sie ihr persönliches Empfinden bei der Aktivierung der *Werkstücke* an eine konkrete Handlungssituation anbindet, konkretisiert sich der Aspekt des Politischen. Vgl. Verna 2020a, S. 225.

119 Walther in: Kosuth 1990, S. 376. Zum »Raum der Freiheit« (Verna 2020a, S. 226), vgl. ders. in: Verna 2020b.

120 Ders. in: Reichert 2020, S. 231.

121 Brock zeigt mit dem *Werkstück # 36*, das bezeichnenderweise *Politisches Objekt* heißt, dass einige Objekte in einem bestimmten sozio-politischen Kontext geschaffen wurden. Das Stück wird 1967 in New York, mitten im Vietnamkrieg, produziert. Es entsteht auch zeitgleich mit einer verstärkten Politisierung der amerik. Kunstwelt, die 1969 zur Erschaffung der AWK (Art Workers' Coalition) führt. Vgl. Brock 1969, S. 348-351.

122 Schneider 1998, S. 5.

123 Vogel 1976, S. 33f.

zu kurz gegriffen, den WS als objekt- und werklos zu bezeichnen oder ihn auf das Konzeptuelle zu beschränken. Die *Werkstücke* »ähneln zwar keinem bekannten Bildtypus«, so der Einwand Boehms, dennoch »wäre es verfehlt, sie außerhalb von Bildlichkeit überhaupt zu lokalisieren. Bilder (wenn auch in anderem Sinne) bleiben sie schon deshalb, weil sie Modelle sind, sich von Realität unterscheiden und ›darstellend‹ doch auf sie beziehen.«¹²⁴ Doch das ›Bild‹ ist Boehm zufolge »ganz immaterieller Natur, nicht für das leibliche Auge bestimmt, sondern für den Inbegriff der Sinne, die Erfahrung.«¹²⁵ Ulrike Müller tritt in Boehms ›Fußstapfen‹ und bietet eine originelle Leseweise an: »Visuality plays a crucial role in constituting us as embodied subjects in relation.«¹²⁶ Originell ist auch Müllers Interpretation des malerischen Raums, der sich durch das Ausfalten der textilen Instrumente öffne, sowie ihre Ausführungen, die der Malerei in Walthers Werk reliquienartige Qualität zuschreiben:

Materially, Walthers experimental work retains its connection to painting through its use of canvas and formally through its relation to the rectangle. [...] Quite literally I read the unfolding of these pieces as opening up the space of traditional painting [...] into a shared space of aesthetic experience.¹²⁷

In einem Interview befragt Müller den Künstler zu dem Verhältnis zwischen dem WS und der malerischen bzw. ›nachmalerischen‹ (post-painterly) Abstraktion. Er antwortet darauf:

In the classical forms and techniques of [painting as a] medium I could not find a way for my artistic concerns. My relation to the world of images was not altered by this, nor was my love for painting. [...] My work at the period was not regarded as painting, but as an intense examination of painting.¹²⁸

Aus dem Zitat wird klar, wie eng verbunden Walthers vermeintlich ikonoklastischen Akte weiterhin mit der Malerei bzw. deren Bedingungen sind. Bezüglich des eigenleiblichen Spürens bei der Benutzung des 1. WS beschreibt Müller eine »Körperbild«-Erfahrung, indem sie sich auf Paul Schilder bezieht, der in den 30er-Jahren den Begriff des *body image* prägt und erklärt, auf welche Weise der Mensch seine Existenz und Bewegung als Körper im Raum fassen kann. Der Psychoanalytiker weist darauf hin, dass sich unsere Körper in einem Kontinuum visueller und haptischer Beziehungen zu anderen Körpern und Objekten befinden. Im »Körperbild« seien physiologische und psychische Funktionen unauflöslich miteinander verflochten. Aus dieser Perspektive habe der WS das Potenzial, die um die Arbeit herum existierenden Dichotomien, wie Tun und Beobachten, Denken und Fühlen, Innen und Außen, Selbst und der Andere, Handlung und Repräsentation, betrachtendes Subjekt und wahrgenommener Gegenstand, zusammenzubringen.¹²⁹

124 Boehm 1985, S. 13f.

125 Ebd., S. 14.

126 Müller 2016, S. 108.

127 Ebd., S. 114.

128 Dies. 2006, S. 55.

129 Dies. 2016, S. 119f.

Die dargestellten divergierenden Meinungen haben erneut gezeigt, dass Walthers künstlerisches Anliegen Paradoxien und Gegensätze beinhaltet. Und auch wenn Begriffe wie Objekt(haftigkeit) oder Visualität/Optikalität auf den Prüfstand gelegt werden, bedeutet dies nicht, dass sie gänzlich obsolet werden, sondern in ihrer Erweiterung gedacht werden müssen.

2.1.8 Anderer Werkbegriff

Ein Diagramm in roter Farbe von 1966/67 (**Abb. 36**) kann als Manifest von Walthers *anderem Werkbegriff* gelten. Es verbindet die relevanten Grundmomente seiner Werkidee als Eckpunkte eines Parallelogramms. Leicht kurvig gezeichnete Pfeile, die funktionale Bezüge bezeichnen, verbinden die handschriftlich eingetragenen Worte »Künstler«, »Instrument/Vehikel«, »Werk« und »Produzent«.¹³⁰ Ein diagonal von rechts unten nach links oben verlaufender Pfeil, der »Produzent« und »Instrument/Vehikel« verbindet, teilt das Parallelogramm in zwei Kegelformen. Der »Künstler« ist auf der linken Form mit drei Querstrichen ausgestrichen. Mit einem Blick sind die in Walthers Werk wirksamen und im Verhältnis zur Tradition neuen Funktionszusammenhänge erkennbar. Die Position des Künstlers, die hier herausfällt, spaltet sich in zwei Teile: der des »Instruments/Vehikels« und der des »Produzenten«, der das »Werk« schafft. Dieses steht – das soll der Doppelpfeil anzeigen – mit dem »Produzenten« in einer dialogischen Feedback-Beziehung. Das Parallelogramm deutet auf einen Wandel hin: Die (passive) Rezeption wird zugunsten einer aktiven Produktion abgelöst. Pointiert lässt sich mit Walther sagen: »In dieser Arbeit natürlich gibt es den Zuschauer nicht.«¹³¹ Im herkömmlichen Beziehungsdreieck schafft der Künstler ein ikonologisch ausformuliertes Kunstwerk. Es wird dem Betrachter zum Nachvollzug vorgesetzt, in dessen Bewusstsein ein geistiges Bild entsteht. Dabei darf sich der Rezipient »vom vorgezeichneten Gedankenpfad«, soweit er an einem adäquaten Kunsterlebnis interessiert ist, »kaum entfernen.«¹³² Walther hat diese Haltung »passive Aktivität«¹³³ genannt. Er verabschiedet sich von diesem tradierten Bild-Betrachter-Modell, welches für die Kunst »mindestens seit der Entstehung des Tafelbildes (im Spätmittelalter) eine grundlegende Bedeutung besaß.«¹³⁴ Zwar ist er weiterhin für die Schaffung der *Werkstücke* verantwortlich und setzt die künstlerischen Rahmenbedingungen. In dem Moment aber, wo damit gehandelt wird, tritt er als Autor in den Hintergrund, während der Betrachter den kreativen Prozess übernimmt. »Bisher wurde immer angenommen«, so Stephan Schmidt-Wulffen, »das einzelne Objekt ›besäße‹ eine semantische Dimension, [...]. Jetzt wird die Bedeutungsebene völlig vom Werk gelöst und zu einer unerschöpflichen Aufgabe«¹³⁵ der Rezeption. Die Teilhabe des Betrachters an der Vollendung eines »offenen« Werks wird in der zeitgenössischen

130 Walther wandelt Abraham Antoine Moles' dreiteiliges Kommunikationsmodell (1958), bestehend aus Sender, Empfänger und gemeinsamen Zeichenvorrat, zu Vehikel/Instrument, Werk und Produzent/Benutzer um. Vgl. Klaus 2018, S. 261-264.

131 Walther 1978, S. 104.

132 Kern 1976, S. 10f.

133 Walther in: Meyer 1972, S. 277.

134 Boehm 1985, S. 7.

135 Schmidt-Wulffen 1990, S. 136.

Kunsttheorie als Partizipation bezeichnet.¹³⁶ John Dewey beschreibt diese Teilnahme als »einzige Form einer Verbindung, die wahrhaft menschlich ist«. Eine solche Kommunikation durch »Kunst durchbricht Grenzlinien, die Menschen voneinander trennen«¹³⁷. Die hier erwähnte dichotomische Grenzüberschreitung scheint Walthers Intentionen sehr nah zu stehen. Im eigentlichen Sinn kann man in seinem Fall jedoch nicht von Partizipation sprechen. In einem Interview nimmt er selbst dazu Stellung:

Es ist keine Beteiligung. Es ist eine Werkschaffung. Für mich ist der Betrachter nicht der Co-Autor, sondern der Autor. [Die] Formulierung von Duchamp im *Aspen Magazine*¹³⁸, dass der Betrachter das Werk mitentwickelt, [war für mich] eine klassische Betrachtungsweise. Ich habe selbst eine Doppelrolle in der Schaffung der Werke – wenn ich damit agiere, dann bin ich Autor wie alle anderen. Ich bin also auf zwei Ebenen Künstler.¹³⁹

Der Unterschied zur Partizipation liegt also in Walthers Fall in der Multiplizität und Egalität der Autorenschaft. Sein Werk zeigt, dass er dem emphatischen Autorenbegriff zwar kritisch gegenübersteht, er aber nicht so radikal wie einige Vertreter der Konzept- oder Minimalkunst die persönliche Linie gänzlich eliminiert. Ina Klein betont, dass der erweiterte Materialbegriff Walthers, sowie die Integration des Menschen in der Kunst der 20er-Jahre bereits angelegt ist. Hier sei z.B. auf Oskar Schlemmers Bauhauskurs »Der Mensch« von 1928/29 verwiesen. Schlemmer schreibt 1925, dass die Zukunft der darstellenden Künste abhängig sei »von der inneren Transformation des betrachtenden Menschen«¹⁴⁰. Im Zuge der Kritik am Geniekult der bürgerlichen Gesellschaft, die im Laufe des 19. und frühen 20. Jh.s inflationär wird, kommt dem Betrachter in der bildenden Kunst im 20. und 21. Jh. ein gesteigertes Interesse zu. Dabei lassen sich früher als in der Kunst Änderungen auf dem Gebiet der Literatur(-wissenschaft) erkennen.¹⁴¹ Roland Barthes kritisiert nahezu zeitgleich mit Walthers *anderem Werkbegriff*, dass die Kultur auf den Autor zentriert ist, die Erklärung eines Werkes werde »stets bei seinem Urheber gesucht«. Diese Auffassung gerate ins Wanken, als Mallarmé die Notwendigkeit sah, »den Autor zugunsten der Schrift zu unterdrücken« und so »den Leser an seine Stelle zu rücken«.¹⁴² Der Mythos müsse umgekehrt werden: »Die Geburt des Lesers ist zu bezahlen mit dem Tod des Autors.«¹⁴³ Walthers ›Kreuzigung‹ oder Ausstreichung des Künstlers in seinem triadischen Diagramm kann man auf den ersten Blick ähnlich drastisch lesen. Doch der Künstler ist bei ihm nicht gänzlich verschwunden, der

136 Der Begriff kommt aus dem Lateinischen und setzt sich aus *pars* (Teil) und *capere* (nehmen) zusammen.

137 Dewey 1980, S. 286.

138 Er referiert hier auf Duchamps Tonaufnahme *The Creative Act*. Vgl. Duchamp 1967. Walther berichtet im *Sternenstaub*, dass Duchamp ihn 1968 anruft und kennenlernen möchte. Die beiden verabreden ein Treffen, Duchamp stirbt jedoch kurz davor. Vgl. Walther 2009, S. 325.

139 Ders. in: Schreyer 2016b.

140 Schlemmer 1999, S. 136.

141 Vgl. Sartre 1958, S. 27f.

142 Barthes 2000, S. 192. Vgl. in der zeitlichen Chronologie auch *Ecos opera aperta* von 1962 (vgl. 1.2).

143 Ebd., S. 193.

durchgestrichene Begriff kann noch gelesen werden. Der Bezug zur Geschichte bleibt bestehen.

1967 leitet Hans Robert Jauß einen Perspektivenwechsel in der literaturwissenschaftlichen Forschung ein, der der allgemeinen Rezeptionsästhetik in den 70er-Jahren als Grundlage dient. Die Umorientierung forderte, Kunst und Literatur »als einen Prozeß ästhetischer Kommunikation zu begreifen«, an dem »Autor, Werk und Empfänger« zugleich »beteiligt sind.«¹⁴⁴ Interessante Äußerungen, die die rezeptionsästhetische Position erhellen, gibt es auch bei Foucault. Er betont in seinem Essay »Was ist ein Autor?« (1969) die Gratwanderung vom Was (Inhalt) zum Wie (Sprache), die sich in Bezug auf das Schreiben vollzogen hat. Der Autor wird nicht mehr als »Eigentümer seiner Texte«¹⁴⁵ angesehen, er agiert vielmehr als eine Art Medium, durch das die Sprache hindurchgeht. Wenn Walther das Papier oder den Körper der Akteure »sprechen« lässt, gibt er seine auktoriale Macht an das Material/den Betrachter ab, zieht sich aber nicht vollständig zurück, da er immerhin noch den Handlungsrahmen vorgibt. Foucault schlägt vor, »den durch das Verschwinden des Autors freigewordenen Raum ausfindig zu machen, der Verteilung der Lücken und Risse nachzugehen«¹⁴⁶. Walther arbeitet explizit mit diesen Freiräumen, wie sich besonders im Frühwerk gezeigt hat, in dem er die Bildfläche wortwörtlich leerräumt, um Platz für die Aktivität des Betrachters zu schaffen. Wolfgang Kemp beschreibt diese Räume in Hinblick auf die Kunsttheorie als »Unbestimmtheitsstellen«¹⁴⁷. Bei ihm geht es analog zu Wolfgang Iser's »impliziten Leser« um den »impliziten Betrachter«¹⁴⁸. Mit dem partizipativen Moment beschäftigt sich auch Nicolas Bourriaud in seiner *esthétique relationelle* von 1998. Es handelt sich hier um eine »ästhetische Theorie der Beurteilung von Kunstwerken auf der Grundlage von zwischenmenschlichen Beziehungen«¹⁴⁹. Die Neuerung im 20. und 21. Jh. besteht vor allem darin, dass die Kunst für das Publikum antastbar wird. In Walthers *CŒuvre* wird diese Transformation von der Partizipation via Auge und Geist zur Hand und zum Körper besonders deutlich. Sein *anderer Werkbegriff* bedeutet im Kern die aktive Beteiligung bis hin zur Werkschaffung des Betrachters durch den Umgang mit den Instrumenten/Vehikeln, die der Künstler bereitstellt. Der mit dem Objekt agierende »Gebraucher«¹⁵⁰ wie Weibel ihn nennt, wird auf eine spezielle Art adressiert. Seine Grundbefindlichkeiten und sein sinnliches und kognitives Erkenntnisvermögen sind angesprochen, sowie sein Körperempfinden, der Sinn für den Ort, die Zeit, das Vertikale und Horizontale oder die Orientierung im Raum. In der Interaktion zwischen Objekt und Körper, oder genauer gesagt im Interesse, d.h. dem wörtlichen *dazwischen* (inter) *Sein* (esse) entsteht das Werk.

144 Jauß 1987, S. 5.

145 Foucault 2000, S. 198.

146 Ebd., S. 208.

147 Hier bezieht er sich auf Roman Ingarden: Die »mitschöpferische Tätigkeit des Lesers« komme zum Einsatz. Mit seiner Einbildungskraft fülle »er verschiedene Unbestimmtheitsstellen mit Momenten« aus« (Ingarden zit. in: Kemp 1992, S. 315). Von diesen freigelassenen Stellen ist in der Literaturwissenschaft ab 1970, und in der Kunstwissenschaft um 1980 die Rede. Vgl. ebd., S. 7-27.

148 Vgl. Iser zit. in: Kemp 1983, S. 32.

149 Bourriaud 1998, S. 117 (eigene Übersetzung).

150 Weibel 2014, S. 12.

2.1.9 Paradox des Zuschauers – Haltung des Akteurs

Im folgenden Kapitel soll untersucht werden, ob Walthers Wunsch nach (Selbst-)Versunkenheit während der Handlungen und seine Zurückweisung des Theaterhafens – was Frieds Grundsätzen zu entsprechen scheint – im Kontext seiner Ausstellungen in Institutionen realisierbar ist. Fried kritisierte, dass der Raum des Publikums durch dessen zunehmende Eigenverantwortung geradezu theatralisch in eine Bühne für die Betrachter verwandelt werde. Daher proklamiert er das Primat der Versunkenheit (*absorption*) und die Ablehnung einer nach außen gewandten Theatralik (*theatricality*).¹⁵¹ Walthers partizipative Arbeiten beinhalten paradoxerweise beides, einerseits die aktive raumgreifende Verbindung von Betrachter und Kunstwerk, die aber andererseits auch gleichzeitig das Moment der Versenkung als entscheidenden Werkfaktor integriert. Walther betont immer wieder, dass seine Handlungen nichts mit Environments, Fluxus, Performances oder Happenings zu tun haben. Diese Ablehnung hängt wohl damit zusammen, dass das Theater – ebenso wie alle anderen Formen des Spektakels – das Problem hat, auf das Sehen ausgerichtet zu sein (»griech. theatron = Raum zum Schauen«¹⁵²). Guy Debord wirft der kapitalistisch geprägten »Gesellschaft des Spektakels«, die sich medial berieseln lässt, Passivität, Mangel an Kommunikation und Isolation vor. Im Gegensatz dazu, wird aktiv werden, als Kraft gewertet, eine echte sozio-politische Veränderung herbeizuführen.¹⁵³ Von diesem Zeitgeist ist auch Walther geprägt. Auch Allan Kaprow kritisiert, wie sehr Environment und Happening noch in alten theatralischen Mustern verhaftet sind. Damit meint er vor allem die Trennung zwischen dem Raum des Publikums und der Vorführung. Er fordert, »daß das Publikum ganz eliminiert werden sollte. Alle Elemente – Menschen, Raum, die besonderen Materialien und der Charakter der Umgebung, Zeit – können auf diese Weise integriert werden.«¹⁵⁴ So ist es auch Walthers grundsätzliches Anliegen, die Zuschauerengrenze zum Verschwinden zu bringen. Bei den Werkhandlungen geht es gerade nicht darum, innerhalb eines Publikums zu agieren. Idealerweise sollen die Aktionen unter Ausschluss der Öffentlichkeit stattfinden, um den Selbstbezug der Handelnden zu stärken und keine Ablenkung von außen zu erfahren. Hier handelt es sich jedoch um ein Paradox, da doch ein Großteil der Aktivierungen öffentlich stattfindet oder zumindest dem Blick eines Fotografen ausgesetzt ist. Trotzdem hält Walther an dieser Utopie fest und erklärt, die Aktionen hätten bildhaft-skulpturale Qualitäten; er bezeichnet sie auch als »Skulptursituationen«¹⁵⁵. Tatsächlich stellt auch die Anwesenheit eines Fotografen anfangs für Walther einen Konflikt dar: Er versucht ihn auszublenden. »In dem Moment wo ich ihn als Photographen« bewusst wahrnehme, »kann es keine Werkhandlung sein«¹⁵⁶. Die Figur des Zuschauers, auf die man sich bei größeren Präsentationen zwangsläufig einstellen muss, ist für den Künstler

151 Vgl. Fried 1980, S. 7-70.

152 Fischer-Lichte 2004, S. 101.

153 Vgl. Debord 1967.

154 Fischer-Lichte 2004, S. 11.

155 Walther in: Verhagen 2014b, S. 61.

156 Ebd., S. 67.

schwer mit seiner Konzeption zu vereinbaren. Denn sobald der Handelnde mit einem Publikum konfrontiert ist, unterliegt er einem sozialen Muster und fällt automatisch in die Rolle des Performers, von der sich Walther lösen möchte. Der Künstler geht jedoch davon aus, dass man als Akteur sein eigenes Publikum ist, dann gebe es keine Zuschauer (höchstens zufällig), außer es handele sich um eine Werkdemonstration¹⁵⁷: »Wenn ich vor Publikum vorführe, dann möchte ich vor allem über den Moment der Unkenntnis [...] hinweghelfen, indem ich [...] es auch zeige. Die Vorführungen haben Schaucharakter in erläuternder Weise.«¹⁵⁸ Um ›richtig‹ zu handeln und sozusagen aus dem Zuschauermodus herausgeführt zu werden, müssen die potenziellen Akteure jedoch erst zusehen. Auch dies ist Teil des paradoxen Beziehungsgeflechts in Walthers Œuvre. Der innere Widerspruch, in den der Teilnehmer durch den sozialen Rahmen gerät, wiederholt sich innerhalb der institutionellen Veranstaltungsortlichkeiten des Kunstbetriebs. Es sind und bleiben vorrangig Orte der Sichtbarkeit und des (Zu-)Schauens. Die paradoxe Situation wird v.a. dann spürbar, wenn künstlerische Ideen, die sich gezielt dem Regime der Sichtbarkeit entziehen wollen, mit der visuellen Konditionierung der Räume und ihrer Besucher kollidieren. Das war bereits bei der Konzeptkunst so, deren ikonoklastische Ansprüche sich oft mit ihrer Präsentation in Institutionen widersprechen. Daniel Buren erinnert daran, dass ein Museum oder eine Galerie keineswegs neutrale Orte seien, wie es uns oft vorgegaukelt wird, sondern der Ort, an dem eine Arbeit letztlich gesehen, und für den sie geschaffen wird.¹⁵⁹ Im Falle Walthers bedeutet das, sich mit den Bedingungen der gegebenen Institutionen zu arrangieren und letztlich auch ein Publikum zu billigen. Selbst wenn er versucht, sich in einer Werkvorführung so weit wie möglich als Person zurückzunehmen, kann er sich ihrer spektakulären Wirkung und der spürbaren Resonanz auf die Besucher nicht entziehen. Die Bedächtigkeit seiner Bewegungen evozieren wie bei einem *Tableau vivant* ikonische Posen, die zwischen Bild und Performance angesiedelt sind, auch wenn diese Wirkung nicht intendiert sein mag. Es findet eine Art Verbildlichung statt, der man am eigenen Leib beiwohnen kann, insofern man selbst als Akteur beteiligt ist. Walthers souveräne Versunkenheit bei solchen Demonstrationen rührt möglicherweise von einer bewussten Ausblendung des Publikums her, die nach innen gerichtete, ernste Attitüde bringt die Zuschauer auf Distanz. Die stoischen Gesichtszüge und die blockhaft symmetrische Haltung des Künstlers erinnern vielleicht nicht zufällig an die Kouros-Statuen aus der Kunst der griechischen Archaik. Der Raum öffnet sich für das produktive Subjekt, das sich imaginativ an die Stelle des Kouros setzen kann. »Um meine Arbeit zu verstehen, muß man meinen Standpunkt einnehmen«¹⁶⁰, heißt es in einer WZ. Der Zuschauer überblendet idealerweise seine eigene Person mit der des Künstlers und beginnt im Anschluss selber aktiv zu handeln. Im transitiven Charakter der Werkhandlungen, die den Distanzraum gegenüber dem Kunstwerk hinter sich

157 Diese zufällige Präsenz vergleicht Walther mit der Natur oder meteorologischen Bedingungen. Vgl. Verhagen 2014b, S. 67.

158 Walther in: Lahnert 1986/87, S. 13.

159 Vgl. Buren 2003, S. 1046.

160 Walther zit. in: Busche 1990, S. 302.

lässt, liegt vermutlich der grundlegende Bruch, den Walther mit der modernen Skulptur vollzieht. Seine partizipativen Arbeiten, die dem Paradox ausgesetzt sind, auf ein Publikum verzichten zu wollen, aber auf der anderen Seite die institutionelle Realität annehmen müssen, verlangen von uns, ein neues Verhältnis zwischen Subjekt und Objekt bezüglich der ästhetischen Erfahrung zu denken.

2.1.10 Kunst und Leben

Die Vorstellung, dass der Betrachter ein werkkonstituierender Teil des Kunstwerks ist, kann zu der Ansicht führen, dass das Walther'sche Kunstmodell auf die Aufhebung des alten Widerspruchs von Kunst und Leben abzielt. Dies ist auch ein Gedanke im Happening, nämlich, so Kaprow, die »Trennlinie zwischen Kunst und Leben [...] so fließend und [...] undeutlich wie möglich«¹⁶¹ zu halten. Dieses Prinzip machen sich auch die Fluxus-Künstler (George Maciunas, Cage, Robert Filiou, Nam June Paik, Beuys u.a.) in ihren Aktionen zur Aufgabe. Die Verwandtschaft mit Walthers Vorstellungen ist augenfällig.¹⁶² Doch auch wenn seine Aktionen lebenspraktischen Handlungen ähneln, verwischen sie die Trennlinie zwischen Kunst und Leben nicht. Im Gegensatz zu Beuys zielt Walther nicht auf die Auflösung der Grenzen der Kunst ab und schon gar nicht in der Art von Wolf Vostells Motto Kunst=Leben.¹⁶³ In einem Gespräch mit Jappe hat Walther diese Gleichstellung zurückgewiesen:

Wenn beispielsweise mehrere Leute eine gemeinsame Schritthaltung üben, dann ist das anders als im Bus oder am Fließband, die Differenz zu erfahren ist wichtig: [...] Und Sprache und Körperchemie sind einzubringen, denn ich arbeite ja nicht so sehr mit dem Objekt als mit mir. Entfernt kann man es mit Duchamp vergleichen, so wie er ein unscheinbares Objekt hervorholte und auf den Sockel stellte – so werden hier Grundbefindlichkeiten herausgehoben, isoliert¹⁶⁴.

Indem Walther also im WS den Fokus auf bestimmte Handlungen legt, deren Rahmen er vorgibt, extrahiert er sie aus ihrer funktionellen Alltagsgebundenheit. Er setzt sie in ein neues, ästhetisches Ordnungssystem. In diesem Zusammenhang bemerkt er:

Diese Kunst gibt nicht vor, das Leben zu sein, auch nicht wie das Leben; aber sie lässt sich mit Leben erfüllen. Und das ist auch die Folge davon, daß sie weder ›objektiv‹ noch ›konkret‹ noch ›abstrakt‹ ist, [...] [oder] Kunst über Kunst macht: [...] Ich gehöre keiner Schule oder Richtung an; ›es ist eine Kunstgeschichte in sich‹¹⁶⁵.

Somit bedeuten die Werkhandlungen »keineswegs ein Ende der Kunst durch Selbstauflösung im Leben«. Insofern ist Walthers *anderer Werkbegriff*, Rüdiger zufolge, »kein ins

161 Kaprow 2003, S. 865.

162 Walther ist bei einigen Fluxus-Aktionen in der Düsseldorfer Kunstakademie zugegen (Bsp. *Festum Fluxorum Fluxus*, 1963 oder Cages *Materialmusik* 1964) und hat auch eigene veranstaltet, die in der Literatur jedoch kaum Erwähnung finden. Zu Walthers Bezügen zur Fluxus-Bewegung, vgl. Klaus 2018, S. 274-275.

163 Vgl. Rüdiger 1997, S. 6f.

164 Walther in: Bott 1977, S. 87.

165 Winkler 1990, S. 99.

Alltagsleben hinein erweiterter Kunstbegriff. Sein Werk [...] will Modellfall und Gegenwart bleiben. [...]. Aber nur in der Differenz kann es dieses (utopische, möglicherweise subversive) Wirkungspotential tatsächlich entfalten.«¹⁶⁶ Auch Boehm wendet ein, wer mit dem *WS* arbeite,

betritt einen unterschiedenen Bereich, macht – ob er will oder nicht – die Differenz (besser gesagt: die Dialektik) von Kunst und Leben mit. Sein Tun wird artifiziell, er ist gefordert, sich innerhalb der Anordnung, ihrer Grenzen und Möglichkeiten, zu verstehen. Laufen, sitzen, stehen ist dann etwas anderes.¹⁶⁷

Agiert man im Rahmen der Kunst, ist die Aufmerksamkeit eine andere als im Alltag, das ist ein bekanntes Phänomen der Kontextverschiebung. Kern vergleicht den Vorgang, Erfahrungen und Objekte dem Leben zu entnehmen und in die Kunstwelt zu übertragen, mit der Funktion von Rahmen bei Bildern: in einem abgegrenzten Feld entsteht eine modellhafte Ordnung für die im Alltagsleben als zufällig und chaotisch erlebten Kräfte. Durch diese Fokussierung können sich Vorstellungskomplexe artikulieren. So erlebe der Benutzer eine Begegnung mit sich selbst und Empfindungen, die im Alltagsleben untergehen.¹⁶⁸ Hier tritt der Künstler als derjenige auf, der diese Prozesse anstoßen kann. Nichtsdestotrotz ist die Grenze zwischen Kunst und Leben insofern durchlässig, als dass die Erkenntnisse aus der *WS*-Arbeit auch auf die der Kunst externe Welt anwendbar sein sollen: »Sie sollen übertragbar sein auf alle Lebensbereiche und das Gesamtdenken.«¹⁶⁹ Es handelt sich also nicht um eine realitätsferne Kunst, im Gegenteil, beide Bereiche reichen sich auch hier im übertragenen Sinne die Hand. »Handeln als Kunst und Kunst als Handeln«¹⁷⁰ macht die Verbindung von Kunst und Alltagsleben deutlich. Eine soziale Komponente kommt hier ins Spiel, die der Kunst eine gesellschaftliche Wirkung verleiht, indem sie umgekehrt in die Lebenspraxis hineinintegriert wird.

2.1.11 Freiheit und Gebundenheit

Wie sich schon gezeigt hat, ist es bei Walther der Künstler, der die *Werkstücke* und deren zahlreichen impliziten Entfaltungsangebote bereitstellt. Für die Wahl, Ausgestaltung und Weiterentwicklung dieser Möglichkeiten ist der Benutzer verantwortlich, dem im Vergleich zu herkömmlicher Kunst erheblich mehr Gestaltungsfreiheit eingeräumt wird.¹⁷¹ Gleichzeitig hat er vermutlich aber auch mehr »Pflichten«, wie Growe zu bedenken gibt, denn als Handelnde sind wir vor eine Aufgabe gestellt, »die uns vielleicht größere Verbindlichkeiten auferlegt als jeder anschauliche Nachvollzug eines »vorgegebenen« Werkes. Wir selbst sind jetzt die Instanz, die über das Zustandekommen [...] eines Werkes entscheidet.«¹⁷² Er bezeichnet Walthers Stoffstücke als Handlungsauf-

166 Rüdiger 1997, S. 7.

167 Boehm 1985, S. 17.

168 Vgl. Kern 1976, S. 16.

169 Walther in: Lingner 1985, S. 88.

170 Hantelmann, Lüthy 2010.

171 Vgl. Kern 1976, S. 14.

172 Growe 1990, S. 119.

risse, die einen »unerschöpflichen Spielraum individueller Aktualisierung gewähren, der zugleich aber auch prinzipiell nicht verlassen werden kann. Die Handlungsgrenzen definieren das Werk.«¹⁷³ Ein weiteres Mal wird deutlich, wie bipolar Walthers Œuvre oft sein kann. Einerseits wird von einem großen Maß an Freiheit und Offenheit bei der Ausführung der Werkhandlungen gesprochen, andererseits ist die Gegenseite mitzudenken. Wolfgang Kasprzik insistiert im Zusammenhang der Gegensatzpaare Gebundenheit – Freiheit oder Geschlossenheit – Offenheit, diese in einer zwingenden Korrelation wahrzunehmen:

Die *Objekte* schränken Handlungsmöglichkeiten ein. Das von ihnen eröffnete Feld ist – z.T. sehr eng – begrenzt. Daß dies nur die Kehrseite dessen ist, daß sie überhaupt Möglichkeiten eröffnen, wird von denen übersehen, die sich dadurch eingeschränkt fühlen und sich über eine daraus resultierende Beschneidung ihrer Kreativität bei der Benutzung beklagen. Wenn in einer Situation »alles Mögliche« möglich ist, dann ist eben nichts Neues möglich¹⁷⁴.

Walther nimmt mit den *Werkstücken* eine subtile Regulierung der Werkprozesse vor. Der Handelnde übernimmt Verantwortung für einen Prozess, dessen Grenzen vorgegeben sind. Der Balanceakt mit den Stoffen zeigt die Konsequenzen auf, die die individuellen Bewegungsimpulse auf andere Benutzer haben können. So entsteht ein Sinn für das Handeln im Kollektiv und die gemeinsame Werkbildung und -verantwortung.

Kern gibt zu bedenken, dass die Instrumente natürlich auch sachgerecht behandelt werden müssen, aber das sei für den sinnvollen Umgang eines jeden beliebigen Objekts selbstverständlich und gelte besonders für herkömmliche Kunstwerke: Bilder z.B. »müssen in der richtigen Umgebung, bei richtigem Licht mit richtigem Abstand gesehen werden etc.«¹⁷⁵ Walther selbst gibt hierzu ein klares Statement: Die Freiheit »bekommen Sie ständig beschnitten, [...] gucken [Sie] sich einen Mondrian an, wenn Sie da mit den falschen Vorstellungen kommen, geht es auch nicht. Sie müssen sich auf das einlassen, was in dem Kontext, in der Konzeption drinsteckt.« Der Künstler erzählt, dass die Aktivierungen der Benutzer teilweise Formen annehmen, die nicht seiner Intention entsprechen: »Das war eine Riesenprojektionsfläche für [...] teilweise so 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.«¹⁷⁶ Das Agieren mit den *Werkstücken* kann also keineswegs beliebig sein, auch eine totale Offenheit wäre nicht sinnvoll. Walther weiß im Sinne Ecos, dass das zu Ende geführte Werk immer noch seines sein wird, denn dessen Möglichkeiten sind schon vororganisiert.¹⁷⁷ Boehm bemerkt, dass sich der »freie Umgang« aufgrund »der Struktur« des einzelnen *Werkstücks* definiert. Das Objekt entwerfe »einen virtuellen *Rahmen*«, in dem »der Handelnde seinen Umgang vollzieht«. So überrasche

173 Grove 1990, S. 124.

174 Kasprzik 1990, S. 169.

175 Kern 1976, S. 14.

176 Walther in: Verhagen 2014b, S. 61.

177 Vgl. Eco 1973, S. 55.

es nicht, jene »Grundkategorie des Rahmens« auch hier »auf eine verwandelte Weise«¹⁷⁸ wiederzufinden. Diese Reminiszenzen an die Malerei und die Rahmung gibt der Frage nach der Freiheit/Offenheit und Gebundenheit/Geschlossenheit der Werkhandlungen eine besondere Pointe. Das Performative kann mit Mersch als ein »Moment von *Setzung*« begriffen werden. »Handlungen vollziehen sich, ohne daß schon vorentschieden ist, was jeweils mit ihnen gesetzt wird.«¹⁷⁹ Auch der *Werksatz* als *Satzung* beinhaltet ein Kompendium, mit dem eine Art sinnoffener Text *gesetzt* wird. Mersch verweist auf die Dialektik zwischen der *Setzung* und dem Aleatorischen, die sich auf das Werk Walthers übertragen lässt. Was innerhalb der künstlerischen Grenzen geschieht, ist ein vielfach ineinander verwobenes Spiel aus *Setzungen* und *Zufällen*. Dieses Moment findet sich auch bei Cage: »Vorweg geht immer die Entscheidung, die aus dem Zu-Fall eine *Setzung*, ein ›Ge-Setz‹ macht; doch einmal *gesetzt*, ereignet [sich] die Unbestimmtheit des ›Was geschieht‹ (*quid*).«¹⁸⁰ Walther hält diesen (auktorialen) Handlungsrahmen zurecht für wichtig: Ich habe ein sehr genaues Gefühl dafür, dass wenn ich den Rahmen nicht setze, ich zu keiner greifbaren Formung finde.«¹⁸¹ Gegenüber Lahnert sagt er: »Mir hat man immer unterstellt, ich wolle die Interpretation steuern, weil ich die Sachen vorgebe. Aber das ist nur die äußere Form. Wenn ich mir den Menschen hinzudenke [...] dann ist das zunächst mal völlig unorganisiert. Das muß ausgerichtet werden.«¹⁸² Man kann an dieser Stelle einwenden, der Künstler greife hier in die Freiheit der Akteure ein, indem er die Formung vorwegnimmt und den Benutzern nicht zugesteht, sich selbst zu regulieren. Peter Halley gehört zu denjenigen Benutzern, die sich durch die *Werkstücke* in ihrer Handlungsfreiheit eingeschränkt fühlen. Er bietet eine Foucault'sche, eher resignative, Interpretation von Walthers Arbeiten an. Dieser sehe »den modernen Menschen als einen, der als unpersönliches Rädchen Teil eines labyrinthischen, geometrisch organisierten Räderwerkes wird.«¹⁸³ So wähnt Halley in den *Werkstücken* eine düstere Vorahnung der *conditio humana* der Moderne: Wir »sind in ein System eingebunden, über das wir keine Kontrolle haben; uns sind Funktionsstellen zugewiesen.«¹⁸⁴ Seine Formulierung geht meines Erachtens zu weit, er erliegt einer »Fehlinterpretation«, als die er sie schließlich selbst im Titel seines Aufsatzes bezeichnet. Walthers Werk ist explizit an einen mündigen und reflektierenden Handelnden adressiert. Die Entscheidung, das Handlungsangebot anzunehmen, liegt wortwörtlich in der Hand jedes Einzelnen. Man kann also vielmehr Rancières Worte auf Walther anwenden und sagen, er schaffe einen Körper, »der zu etwas anderem als zum Beherrschtwerden berufen«¹⁸⁵ ist. Trotzdem lässt sich auch für Halleys Interpretation Verständnis aufbringen: Man kann durchaus eine gewisse Enge und Determiniertheit in der Handlungsausführung mit den *Werkstücken* erkennen. Die Benutzer werden in eine geometrische Struktur eingebunden. Mag diese Rahmung als strenges ästhetisches Referenzsystem

178 Boehm 1985, S. 17.

179 Mersch 2002, S. 246.

180 Ebd., S. 281.

181 Walther in: Bott 1977, S. 51.

182 Ders. in: Lahnert 1986/87, S. 15.

183 Halley 2003, S. 17.

184 Ebd., S. 20.

185 Rancière 2010, S. 76.

wahrgenommen werden, darf man nicht vergessen, in welchem engem gesellschaftlichen und politischen Kontext im deutschen Nachkriegsdeutschland, Walthers Werke entstanden sind. Anstatt von Beherrschung, würde ich eher mit Walther von der Notwendigkeit der Formung sprechen. Den Werkhandlungen wohnt ein übergeordnetes Prinzip inne, das Richtung Abstraktion und Immaterialität geht, für das die Handelnden einstehen. Auch wenn die Benutzer nicht in ihrer Befindlichkeit angesprochen werden, macht sie das noch lange nicht zu anonymen Teilnehmern. Sie können die Prozesse vielmehr aktiv und feinmotorisch steuern. Gemeinsam kann an offeneren gesellschaftlichen aber auch künstlerischen Strukturen gearbeitet werden. In diesem Sinne kann man Walthers ›Werkzeuge‹, die einen ästhetischen Zweck verfolgen und zudem der Selbstbestimmung dienen, in Verbindung mit dem von Habermas 1968 beschriebenen »kommunikativen Handeln« bringen. Darunter versteht er »eine symbolisch vermittelte Interaktion. Sie richtet sich nach obligatorisch *geltenden Normen*«¹⁸⁶, die von anderen Subjekten verstanden werden müssen. Der Philosoph schlägt vor, der Natur statt »als *Gegenstand*« vielmehr »als *Gegenspieler*« zu begegnen, mit ihr zu »*kommunizieren*, statt sie, [...], bloß zu *bearbeiten*.«¹⁸⁷ Diese Welteinstellung, die nicht umsonst von Akteuren der 1968er Generation formuliert wird, findet im Werk Walthers ein Echo. Da der Gebrauch der *Werkstücke* mit mehreren Beteiligten auf dem Konsensprinzip beruht, schaffe das Handeln, so Lingner,

soziale Wirklichkeit, die gemeinsamer Bezugspunkt des Denkens und Handelns anderer ist. Darum haben Handlungen stets eine interaktive und kommunikative Dimension. Diese Qualitäten können kultiviert werden, wenn [...] das Handeln [...] *ästhetisch* motiviert um seiner selbst willen künstlerisch praktiziert wird.¹⁸⁸

Die Aussagen von Verna lassen sich hier anschließen, sie gesteht dem Walther'schen Handlungsangebot eine große Freiheit und auch eine Art humanistischen Auftrag zu. Der Künstler ermögliche dem Publikum »eine intime Auseinandersetzung«, »er erteilt ihm eine Handlungsmacht«, auf diese Weise hoffe er »die Menschen dazu zu bringen, dass sie – vielleicht – die Welt verändern«¹⁸⁹. Verna macht die Humanität in Walthers Werk für die aktuelle Gesellschaft stark: »Gerade in einer Welt, in der Achtsamkeit und individuelle Handlungsmacht mehr denn je geboten sind, bleibt dieses Werk erstaunlich relevant und notwendig.« Die Handlungseinladung des Künstlers ist an jeden »gerichtet, unabhängig von seinem Alter, oder sonstigen Kriterien.«¹⁹⁰ So kann man den Künstler letztlich als einen Bauherrn einer Behausung sehen, der ein Gehäuse vorgibt, aber die Gestaltung letztlich den Bewohnern überlässt.

186 Habermas 1968, S. 62.

187 Ebd., S. 57.

188 Lingner 1997, S. 29.

189 Verna 2020a, S. 222.

190 Ebd., S. 223.

2.1.12 Performativität

Trotz Walthers Distanzierung von den Merkmalen der Performance, die er aufgrund der Sichtbarkeit und der Theatralik als problematisch empfindet, neigt man dazu, trotzdem eine Verbindung zwischen der Ästhetik der Performance und Walthers Handlungen zu sehen. Seine frühen Entgrenzungsversuche sind vor dem Hintergrund eines Paradigmenwechsels zu lesen, der sich Ende der 50er-Jahre vollzieht und Fragen nach der Trennbarkeit von Künstler und Werk, nach der Warenform traditioneller Kunstwerke und ihrer Dauerhaftigkeit stellt und von Mersch so beschrieben wird: »Kunst verschiebt sich, wird zur Praxis, zum evolutiven Prozeß, zum Akt«¹⁹¹. Die von Mersch theoretisierte Wandlung von einer Werk- zu einer »Ereignisästhetik«¹⁹² lässt sich an Walthers frühen Papierarbeiten bis hin zu den Handlungsstücken des *WS* nachvollziehen. Durch performative Akte, so Fischer-Lichte in ihrer *Ästhetik der Performance*, geraten die dichotomisch wirksamen und für die abendländische Kultur seit der Antike zentralen Begriffspaare (Subjekt/Objekt, Material- und Zeichenhaftigkeit, Signifikant/Signifikat) in Bewegung.¹⁹³ Das Hauptmerkmal performativer Handlungen sei die Körperlichkeit: »Für Aufführungen gilt, dass der ›produzierende‹ Künstler nicht von seinem Material abgelöst werden kann. [...] Der Mensch *hat* einen Körper, den er wie andere Objekte manipulieren und instrumentalisieren kann. Zugleich aber *ist* er dieser Leib, ist Leib-Subjekt.«¹⁹⁴ Bei Walther ist nicht nur die Körperlichkeit des Künstlers gemeint, sondern stellvertretend die jedes Benutzers, der sich auf die Handlungen einlässt. Der Körper, in ganzheitlichem Blick als phänomenologischer Leib gesehen, stellt für Walther nichts dar, sondern ist spezifisches Material im modernistischen Sinn und auf sich selbst bezogen. Er ist dabei kein Ort für existenzielle und ggf. schmerzhaftige Grenzauslotungen, wie dies bei PerformerInnen wie Marina Abramović, Ulay, Valie Export, Carolee Schneemann, Günter Brus und den Wiener Aktionisten der Fall ist. Walthers Handlungen verwirklichen elementare Bewegungsmuster, die Aufmerksamkeit richtet sich auf Ruhe, Rhythmus, Intensität, Kraft, Energie, Richtung u.a. und nimmt damit die Skulpturalität des handelnden Körpers von innen her wahr. Weiterhin werde in performativen Akten die Räumlichkeit hervorgebracht. Sie ist nicht mit dem Raum gleichzusetzen, in dem sich die Aufführung ereignet. Der performative Raum »eröffnet besondere Möglichkeiten für das Verhältnis zwischen Akteuren und Zuschauern, für Bewegung und Wahrnehmung«¹⁹⁵. So kann der Raum auch im Falle Walthers als abstrakte Größe und gleichzeitig als modulierbares Material wahrgenommen werden. Der dritte Punkt, den Fischer-Lichte anführt, betrifft die Liminalität und Transformation, d.h. den Schwellenzustand, in dem sich Individuen oder Gruppen befinden, nachdem sie sich rituell von der herrschenden Sozialordnung gelöst haben: »Wenn Gegensätze zusammenfallen, [...], dann richtet sich die Aufmerksamkeit auf den Übergang von einem Zustand

191 Mersch 2002, S. 223.

192 Ebd., S. 163.

193 Fischer-Lichte 2004, S. 19 u. 295.

194 Ebd., S. 129.

195 Ebd., S. 187.

zum anderen. Es öffnet sich [ein] Zwischen-Raum.« Aufführungen/Handlungen ermöglichen eine Schwellenerfahrung, »die für den, der sie durchläuft, eine Transformation herbeizuführen vermag«. Der Begriff der Liminalität (von lat. *limen* – die Schwelle) stammt aus der Ritualforschung und wurde von Victor Turner unter Rekurs auf Arnold van Gennep geprägt.¹⁹⁶ Besonders die Kunst der 60er-Jahre ist auf derartige Grenzüberschreitungen und Schwellengänge angelegt.¹⁹⁷ Die liminale Situation, ergibt sich bei Walther aus der Erfahrung wechselseitiger Übergänge zwischen der Subjekt- und Objektposition besonders beim Umgang mit den WS. Allein der Anfang und das Ende einer Handlung (der Übergang von der Alltagswelt in die künstlerische Handlung und zurück), die ritualhaft mit dem Aus- und Einfalten der Objekte beginnt und endet, markiert diese Schwellen. So lässt sich mit Fischer-Lichte auch für Walthers Handlungen zusammenfassend sagen: »Während bisher das Trennende im Vordergrund stand, macht eine Ästhetik des Performativen den Aspekt des Übergangs stark. Die Grenze wird zur Schwelle, die miteinander verbindet.«¹⁹⁸ Dabei geht es um die Überwindung starrer Gegensätze, »um ihre Überführung in dynamische Differenzierungen«¹⁹⁹. So betrachtet sind die Gegensatzpaare, die im WS verhandelt werden, nicht als dichotomische Pole zu sehen. Es geht vielmehr darum, ihre Dialektik zu begreifen, in dem sie zum einen als Eckpfeiler, die das Werk tragen, zum anderen als Schwellen zu verstehen und begehen sind.

2.1.13 Kunst als Hand-Werk

Mit der Handlung als Werk entscheidet sich Walther explizit für die (fühlende) Hand als zentrales Rezeptions- und Ausdrucksorgan des Körpers. *Die Skulptur braucht das Auge nicht* heißt es in der WZ *Kopfraum* (**Abb. 37**). Eine andere WZ, die die Aussage in ähnlicher Form zum Titel macht, zeigt einen schematischen Handabdruck (**Abb. 38**). So kann man als Motto des WS proklamieren: »Hand statt Auge«. Walther reicht dem Rezipienten im übertragenen Sinn die Hand. Indem dieser »Hand anlegt«, d.h. mit den *Werkstücken* agiert, kann ein Verständnis für Walthers veränderten Werkbegriff direkt *erhandelt* werden. Wie wir bereits gesehen haben, stammt ein Großteil der Formensprache des Künstlers aus eigenleiblich ausgeführten Handbewegungen in der familiären Bäckerei. Das *Handwerk* hat sich – bewusst oder unbewusst – in die Hände des Künstlers eingeschrieben, und auf seine Kunst übertragen.

Auch wenn Deweys *Art and Experience* (1934) sehr viel früher niedergeschrieben wurde, bietet sich eine genauere Untersuchung seiner Theorie an, da sich einige Gemeinsamkeiten zu Walthers Ansätzen erkennen lassen. Deweys Erkenntnis- und Handlungstheorie basiert auf der »Experience«: Handeln wird wesentlich als das Machen von Erfahrung verstanden.²⁰⁰ Walthers Handlungen fußen auf einer kommunikativen Interaktion. Die Teilnehmer entscheiden intuitiv, wann sie die Situation beginnen oder

196 Vgl. Fischer-Lichte 2004, S. 305.

197 Ebd., S. 355.

198 Ebd., S. 356.

199 Ebd., S. 357.

200 Vgl. Zug 2007, S. 8.

verlassen. Dies entspricht Deweys Vorstellung des kommunikativen und emotionalen Verhältnisses zwischen Mensch und Umwelt. Die Welt wird nicht nur materiell begriffen, man fühlt sich als Lebewesen als Teil von ihr und für sie verantwortlich. Dabei versteht Dewey Gefühle als Intuitionen, als geistige Mittel der Problemlösung und als Beginn allen Denkens. Sie leiten über zu einer intellektuellen Auseinandersetzung, so dass »ein sprachlicher Bezug auf die Situation entstehen«²⁰¹ kann. Auch wenn Walther den Begriff der Intuition nicht explizit verwendet, ist sie es, die die Handlungen antreibt. Der vielfach in Walthers Œuvre vorkommende Ausspruch *Antwort der Körper*²⁰² geht in diese Richtung. Bei der Intuition ist es nicht der sprachgebundene Intellekt, sondern eine vorsprachliche, im Körper verborgene Intelligenz, die in spontaner Erhellung auf die Situation antwortet. Erst in der Rezeption entsteht im eigentlichen Sinne die Kunst, also erst im aktiven handelnden Zusammenspiel von Subjekt und Objekt, oder wie es bei Dewey heißt: »Das Kunstwerk ist erst dann vollständig, wenn es in der Erfahrung eines anderen Menschen als dem, der es schuf, wirksam wird.«²⁰³ In der Interaktion mit dem bestehenden Material wird jedesmal etwas Neues geschaffen. Dewey zufolge gebe es eine der Erfahrung innewohnende Unruhe, ein Streben nach Fassung. Erfahrungen müssen geordnet werden, denn ohne einen Bezugsrahmen blieben sie zusammenhanglos²⁰⁴: Eine Figur kann »eine sonst wahllose Masse in erkennbare Objekte« transformieren. Eine Linie grenzt ein, sie »schafft Verbindung und verknüpft. Sie ist ein integrales Mittel, Rhythmus zu bestimmen.«²⁰⁵ Man meint hier Walther herauszuhören, wenn er davon spricht, die Handlungsmöglichkeiten durch die Form und Funktion der Werkzeuge einzurahmen. Auf der Ebene der Aufzeichnung der Werkerfahrungen, haben Linie und Schrift diese rahmende, Sinn generierende Funktion. Die Handlungserlebnisse sind als frei bewegliches Material anzusehen, die durch die WZ geordnet und symbolisch codiert werden, um sie kommunizierbar zu machen. Dewey zufolge können solche Inhalte anderen Menschen nur durch Symbole intersubjektiv vermittelt werden.²⁰⁶ Eine knappe Aussage, die auf den Punkt bringt, was die WZ werkstruktural bedeuten. Sie sind es zuallererst, die über das Werk nachdenken, und so eine Basis für die Diskussion über den Werkbegriff Walthers liefern.

Eine Feststellung von Gehlen soll hier die Betrachtung abrunden. Er erscheint in Bezug auf Walther fruchtbar, da bei ihm der Mensch im Zentrum seiner philosophischen Anthropologie steht. In seiner Handlung verändere er die Natur.²⁰⁷ Dieses kreative Tätigsein sei die Antwort des Menschen auf seine Existenz als Mängelwesen.²⁰⁸ Er vergüte diesen Mangel durch seine »Arbeitsfähigkeit oder Handlungsgabe, d.h. durch Hände und Intelligenz«²⁰⁹. In *Der Mensch* (1940) behauptet Gehlen: »Im Begriff der Hand-

201 Zug 2007, S. 11f.

202 Siehe dazu auch den Buchtitel in: Walther 1993b.

203 Dewey 1980, S. 125.

204 Vgl. ebd., S. 127 u. 226.

205 Ebd., S. 235.

206 Vgl. Zug 2007, S. 49.

207 Vgl. Gehlen 1993, S. 20.

208 Vgl. Zug 2007, S. 99.

209 Gehlen 1993, S. 32.

lung ist die denkende« ebenso wie die physische«²¹⁰ Seite des Menschen enthalten. Auf die Kunst übertragen interpretiert Gehlen ein Bild als ein System aus Anschaulichkeit und Begrifflichkeit, die in einer Wechselbeziehung zueinander stehen.²¹¹ Da man Gehlen zufolge nicht gleichzeitig handeln und reflektieren kann, sondern nur seine Taten retrospektiv anschauen, wirke die Reflexion als eine versetzte Handlung.²¹² Da jedes Nachdenken in seiner Verdichtung des Erfahrungsgehalts auch zu einem inspirierenden Selbstbewusstsein führe, könne es neue Handlungen anregen und ständig verfeinern.²¹³ Dies gilt auch für die WZ, in denen die eigentliche, werkrelevante Reflexion einsetzt. Durch den geistigen und körperlichen Umgang mit den WZ erfährt sich der Rezipient selbst und in einer Feedbackschleife kann sein Blick auf die Handlungen verändert, und bei einer nächsten Aktion affiniert werden. Im Folgenden soll erläutert werden, inwiefern der Fotografie zur Aufzeichnung performativer Akte im Werk Walthers diese Reflexions- und Antwortstruktur, abgeht.

2.1.14 Die ›Verantwortungslosigkeit‹ der Fotografie

Da ich nicht fotografieren kann heißt eine Zeichnung von 1983 zu zwei *Wandformationen* Walthers.²¹⁴ Vor dem Hintergrund seines auf Zeichnung und Skulptur basierten Œuvres erhält dieser Einzeltitel eine werkumfassende Bedeutung bzw. gibt interpretatorischen Spielraum zu Walthers konfliktgeladenem Verhältnis zur Fotografie. Trotz der Wichtigkeit von Fotografie und Film als Medium der Dokumentation hat der Künstler diese Formen der Aufzeichnung stets kritisch betrachtet, »weil es ihm nicht um eine äußere Gestalt, den ›Außenraum‹ [geht], sondern um den ›Raum im Kopf‹«. Dieser Innenraum lässt sich durch die gemeinhin als realitätstreu angesehenen Medien nicht darstellen: »Dem inneren Formbau kann keine äußere Form antworten.«²¹⁵ Eine Notiz unter der Abbildung einer *Nachzeichnung* lautet: »... zeichnerische Umsetzung des Kamerablicks ...«²¹⁶, eine andere: »... die Zeichnung vermag genauer abzubilden als die Kamera ... der Blick von außen ... die Erinnerung an den Innenblick ...«²¹⁷ Wie schon erwähnt, hat es Walther in den *Nachzeichnungen* für nötig gehalten, schon existierende Fotografien nochmal mit Bleistift nachzuzeichnen. Diese Tatsache enthält ein implizites Statement zum Ungenügen der Fotografie. Walther spricht ihr in seinem Werk rigoros den künstlerischen Wert ab. Während sie alles in einem Blick oberflächlich sammelt, tasten sich die WZ an der inneren Werkerfahrung entlang. Die Zeichnung vermittelt als Spur unmittelbar Körper- und Handlungsempfindung und ist ein mnemotisches Medium. Die WZ entstehen aus einer lenkenden Verbundenheit mit dem Körper, der hier als lebendiger Speicher gewesener und werdender Bewegungen fungiert. Diesbezüglich bemerkt der Künstler: »Die Zeichnungen beziehen sich nur auf meine eigenen

210 Gehlen 1956, S. 8.

211 Vgl. Zug 2007, S. 8f.

212 Vgl. ebd., S. 120.

213 Vgl. Gehlen zit. in: ebd., S. 118 u. 120.

214 Vgl. dazu auch Bumiller 1990, S. 337-341.

215 Busche 1990, S. 299.

216 Walther 1999, S. 94.

217 Ebd., S. 95.

[...] Projektionen, im Gegensatz zu den Fotografien, deren erstarrter Charakter eine bestimmte Art der Benutzung ›vorschreibt.«²¹⁸ Die WZ stellen mehr das Innere dar, die Gedanken und Empfindungen des exemplarisch handelnden Künstlers, was einen großen interpretatorischen Spielraum zulässt. Die fotografische Dokumentation hingegen führt von außen an die künstlerische Sphäre heran. Die Fotografien sind ein praktische Hilfsmittel zum Gebrauch der Instrumente.²¹⁹ Insofern lassen sie sich mit den Werkdemonstrationen vergleichen, die eine spezifische Umgehensweise mit den *Werkstücken* suggerieren. Sie zeigen mehr den äußeren, sichtbaren Raum und affirmieren damit die visuelle Seite des WS, die zuweilen von Walther selbst, aber auch in der Literatur heruntergespielt wurde.

Barbara Clausen widmet der Fotografie zum WS einen ganzen Aufsatz, in dem sie der Frage nachgeht, wie sie die Beziehungen zwischen der Erfahrung, der historischen Rezeption und der fortlaufenden Wiederbelebung des 1. WS beeinflusst hat. Die Kunsthistorikerin formuliert gleich zu Anfang eine gewagte These, die den konzeptuellen Teil des WS herausstellt: »When we think of [Walthers] *First Work Set* we think less of a sculpture [...] than of a series of black-and-white photographs.«²²⁰ Auch wenn ich dieser Behauptung so nicht zustimme, lässt sich nichtsdestotrotz feststellen, dass der visuelle Kontakt über die Fotografien, neben der Sichtbarmachung der Handlungsabläufe mit den *Werkstücken*, es dem Benutzer ermöglicht, die verschiedenen Phasen seiner eigenen Interaktion mit dem WS zu erinnern.²²¹ Neben Werbungs- und Publikationszwecken, der Dokumentation und Kanonisierung der Arbeit, schreibt Clausen den Fotos v.a. die Funktion zu, ein visuelles Vokabular der Werkhandlungen aufzustellen. Tatsächlich: die Aufnahmen bilden eine Art Alphabet, eine Typologie der Formen des 1. WS. Die Zusammenschau verrät das geometrische Formvokabular: Kegel, Rechtecke, Quadrate, Quader, Kreuze und Rahmen.

Clausen lässt sich von der ästhetischen Stärke der fotografischen Aufnahmen verleiten, sie in der Geschichte der Performance und Konzeptkunst anzusiedeln. Die inszenierten Fotos von Rautert seien aus einem fotokünstlerischen Bewusstsein heraus entstanden. Sie würden gerade nicht den Eindruck einer improvisierten Aktion oder eines Live-Events²²² erwecken. Vielmehr präsentieren sie ein Stück Vergangenheit und tragen entscheidend zu unserem historischen Wissen über den 1. WS bei.²²³

Die zeitliche Distanz ist ein auffälliger Aspekt der fotografischen Botschaft. In ihrer Zeitlichkeit ist in der Fotografie auch eine visionäre Kraft enthalten. Doch das Medium birgt auch ›Gefahren‹: zwischen den für Walther schon problematischen Außenblick eines Beobachters schiebt sich mit der Kamera ein zweites künstliches Augenpaar, welches das schon angesprochene Dilemma zwischen Sehenden und Gesehenen

218 Walther in: Verhagen 2009, S. 99 (eigene Übersetzung).

219 Vgl. Williams 2016, S. 57.

220 Clausen 2016, S. 75. Obwohl seit 1964 auch Fotos von Barbara Brown, Claude Picasso, Virginia Bell, Peter Dürr, Reiner Ruthenbeck u.a. gemacht wurden, ist es Rauterts berühmte s/w Serie, die als Referenz immer wieder herangezogen wird. Zur Klassifikation der verschiedenen Typen von Fotos, vgl. ebd., S. 75-80.

221 Vgl. ebd., S. 78.

222 Vgl. ebd., S. 82.

223 Vgl. ebd., S. 75.

noch verstärkt. Die sich durch die Kamera einstellende inszenierte Situation und ihre ›Ex-Position‹ (Aus-stellung), sind mit dem Versenkungs-Ethos der Werkhandlungen unvereinbar. Doch Rauterts Bilder zeigen ein unspektakuläres Setting, bei dem der für Walther so wichtige Aspekt der In-sich-Gekehrtheit spürbar in die Visualität übersetzt wird.²²⁴ Dabei gleiche der Fotograf einem neutralen Beobachter der Situation hinter der Kamera.²²⁵ Was durch so ›unkörperliche‹ Medien wie Fotografie oder Film schlecht zu transportieren ist, ist die durch Masse und Material vermittelte Taktilität der Handlungen. Die technischen Künste fokussieren das Auge, die Kamera übernimmt seine Funktion, sie wird Augenersatz.²²⁶ Die Überprüfbarkeit durch die Körpersinne entfällt. Durch die visuellen Aufzeichnungsgeräte, schrumpfe das Auge »zum entlebten Anhängsel des Instruments, durch das es blickt«²²⁷. Mersch, der sich mit dem distanz-schaffenden Wesen der Fotografie befasst, stellt weiterhin fest:

Abstände entstehen dort, wo *beobachtet* werden kann, [...]. Im Bild wird daher jedes Gesicht, jeder Körper zur Oberfläche: [...], die buchstäblich ›kalt‹ läßt, weil das Körperliche [...] ausfällt. [...] Ihre Leere folgt der Struktur des Zeichens, in das sie ihr Gegenüber verwandelt.²²⁸

In der Fotografie geht auch das Zwischenmenschliche verloren, man sieht, »ohne daß etwas zurücksieht. *Fotografie verweigert Begegnung.*«²²⁹ Mersch spricht von einem »antwortlosen Blick« und beschreibt eine Situation, die jedem angesichts der Präsenz einer Kamera bekannt ist: Der Fotografierte setzt sich in Pose. »Er wird zu einem anderen, der sich *spielt*. [...] Damit vernichtet die fotografische Sicht [...] jene Antwortstruktur, die im erwiderten Blick zum Ausdruck kommt.« Der Medienwissenschaftler spitzt dies weiter zu, indem er sagt: in ihrer Präsenzlosigkeit »zeigt sich die *konstitutionelle Ver-Antwortungslosigkeit* des Mediums.«²³⁰ Die Künstlichkeit der Situation und die Unmöglichkeit eines Dialogs zwischen Fotograf und Objekt widersprechen der Essenz der Werkhandlungen Walthers. Das Foto folgt der Subjekt-Objekt-Logik, die durch den Umgang mit den *Werkstücken* überwunden werden sollte. Der Einsatz des Körpers in den Handlungen, der sich in zusammenhängenden Bewegungsabläufen artikuliert, während das Foto die Synthese der Phasen zerstückelt, weist auf ein Unwiederholbares hin und versperrt sich dem medialen Zugriff. Abstrakte Größen wie Zeit, Raum, Proportion, Entfernung, Bewegung oder die Idee des Erkundens lassen sich fotografisch schwer fassen.

224 In Kontrast zu diesen ruhigen, zeitlosen Aufnahmen gibt es die Fotos der öffentlichen Werkvorführungen, die einen stark performativen Charakter besitzen und die sozialen Implikationen erkennbar machen. (Bsp. Foto von Dürr von 1967: Walther und Polke bei einer Demonstration der *Elfmeterbahn*, Düsseldorfer Kunstakademie. Im Publikum: Blinky Palermo, Richter, Lueg, Götz, Beuys und Immendorff.)

225 Vgl. Walther zit. in: Clausen 2016, S. 85. Der Fotograf beschreibt diese Position als »going along with the action« (Rautert zit. in: ebd.).

226 Vgl. Benthien, Wulf 2001, S. 55.

227 Mersch 2002, S. 72.

228 Ebd., S. 100.

229 Ebd., S. 98.

230 Ebd., S. 101.

Peggy Phelan schließt die Möglichkeit der Aufzeichnung von Aufführungen sogar gänzlich aus: »Performance's only life is in the present. [It] cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations [...]. The document of a performance then is only a spur to memory«²³¹.

Auch bezüglich der Wiedergabe von Räumlichkeit stößt die zweidimensionale Fotografie an ihre Grenzen. Ebenso sieht Mersch in ihr das Charakteristikum der medusenhaften Erstarrung von Bewegung. Die Fotografie »zerstört das Überschreiten, das Ineinandergreifen, die ›Metamorphose‹ der Zeit«²³². Dem widerspricht Clausen indirekt, wenn sie sagt, dass jeder indexikalische Abdruck (Licht und Bewegung in der Fotografie, oder eine gezeichnete Linie auf Papier), es Walther erlaube, die Zeit als strukturelles Element sichtbar zu machen.²³³ Nichtsdestotrotz verweist sie, wie auch Halley, auf die Diskrepanz zwischen der Ästhetik der Fotografien mit ihren statischen Posen und isolierten Figuren, und den vielschichtigen Prozessen während der Werkhandlung.²³⁴

In einer durchwegs mediatisierten Kultur bilden Performances bzw. Handlungen, die sich in ihrer Unwiederholbarkeit dem konsumideologischen Prinzip widersetzen, gewissermaßen einen Widerstand gegenüber Markt und Medien.²³⁵ Walthers humanistischer Ansatz, der den Körper in seiner metaphysischen Ganzheitlichkeit meint, lässt sich in diesem Sinne auch als Technik- und Medienkritik interpretieren. Andererseits muss man mit Mersch beobachten, dass vielleicht solche Akte, um geschichtlich verankert zu werden, »gerade jener Reproduktionen [bedürfen], die ihrem Wesen widersprechen. Sie [...] verpuppen sie erneut ins Werk- und Zeichenhafte. Als Aufzeichnungen restituieren sie, was die Ästhetik des Performativen verneint«²³⁶. So gesehen sind die verschiedenen Aufzeichnungsformen wichtige Instrumente der Zeitzeugenschaft: Was sie sicht- und erlebbar machen, kann die auf ihre Dauer beschränkte Handlung nicht leisten. Fotografie und Zeichnung müssen in autonomer Fragmentarität als Elemente einer komplementären Beziehung verstanden werden. Die Frage der Vermittlung der Einzigartigkeit des Moments ist auch für Walther elementar. Primärspeicher der Werkerfahrungen ist das Gedächtnis der Handelnden, die der Künstler exemplarisch durch Aufzeichnungen, die die Erinnerungsleistung stützen, kommuniziert und implizit dazu einlädt, es ihm gleichzutun. Fischer-Lichte räumt der Dokumentation eine

231 Pelhan 1996, S. 146. Fischer-Lichte stimmt Phelan indirekt zu, wenn sie anmerkt: Jeder Versuch, Aufführungen »durch Tonband- und Videoaufzeichnungen in ein Artefakt zu bannen, muss fehlgeschlagen, lässt die unüberbrückbare Kluft zwischen einer Aufführung und einem fixier- oder sogar reproduzierbaren Artefakt nur um so deutlicher hervortreten.« Fischer-Lichte 2004, S. 127.

232 Mersch 2002, S. 91. Mersch zufolge sei jede Art von Aufzeichnung charakterisiert durch eine »Spaltung, die Präsenz als Ereignis unterbricht [...]. Der Riß ist schon markiert durch die klassische Logik der Reproduktion, [...] die das Ereignis überschreibt, verschiebt und entstellt (*transponat*)« (Ebd., S. 110).

233 Vgl. Clausen 2016, S. 85.

234 Vgl. ebd. u. Halley 2011, S. 59.

235 Vgl. Fischer-Lichte 2004, S. 116. Phelan drückt das so aus: »Performance's independence from mass reproduction, technologically, economically, and linguistically, is its greatest strength.« Pelhan 1996, S. 149.

236 Mersch 2002, S. 242.

wichtige Rolle für die Rezeption performativer Arbeiten ein: Sie schaffe die Möglichkeit, »über Aufführungen sprechen zu können.« Die Spannung »zwischen ihrer Flüchtigkeit und den unablässigen Versuchen«, sie »zu dokumentieren«, weise »auf ihre Ephemeralität«²³⁷ hin. Auch Clausen hat eine besonders positive Sichtweise auf die fotografische Reproduktion. Sie geht sogar so weit, den Beginn und das Ende der Werkerfahrung nicht beim Ein- und Ausfalten der *Werkstücke* anzusetzen, sondern bereits beim Betrachten der Bilder (Fotos/Zeichnungen) und in der (physischen) Nachwirkung. Clausen betont hier die Kontinuität der verschiedenen Medien.²³⁸ Walther verwendet parallel Foto und Zeichnung, sie sind inhärente Teile des Vermittlungsvorgangs und geben in ihrer jeweils spezifischen Wesensform die Werkvorstellung des Künstlers in deren Doppelgestalt wider. Was hier demonstriert wird, so meine These, ist die Komplementarität des Sicht- und Unsichtbaren. Während die Fotos des WS in Aktion eine illustrative Qualität haben, entsprechen die Zeichnungen einer imaginären und konzeptuellen Erfahrung der Arbeit. Der Betrachter ist durch seinen Körperspeicher, der die (im-)materiellen Werkmomente von Erfahrung zu Erfahrung weiterträgt, auch Schöpfer der Historisierung der Arbeit.

Im Folgenden soll als Gegenspielerin das Potenzial der zeichnerischen Ebene herausgearbeitet werden. Der lange Vorspann über die Ästhetik und die inhärenten Paradoxien des WS, hat hoffentlich dazu beigetragen, die immense Aufgabe zu ermessen, die den WZ zukommt, nämlich ein adäquates Zeugnis des entstandenen und kontinuierlich entstehenden Werkes zu geben.

2.1.15 Wesenszüge der Zeichnung

Künstlerische Erfindungskraft ist seit dem 16. Jh. eng mit dem Begriff des *disegno* verknüpft, der als Ausdruck geistigen Schöpfungsreichtums zur Grundlage aller Kunstgattungen erhoben wurde.²³⁹ Federico Zuccari unterscheidet zwischen der inneren, der *disegno interno* »im Sinne der ›Form oder Idee in unserem Geist‹ und der praktisch-künstlerischen Verwirklichung« als der äußeren, der *disegno esterno*. Zeichnen und denken liegen hier also eng beieinander. Seit Giorgio Vasari wird die Zeichnung mit dem Geistigen, der Idee, dem *concetto* in Verbindung gebracht.²⁴⁰ Trotz der relativ früh beginnenden Wertschätzung, bleibt die Zeichnung zunächst nur die vorbereitende Stufe eines Werkes, kein eigenständiges Verfahren also. Das eigentliche Werk findet seine Umsetzung letztendlich farblich, malerisch, architektonisch oder plastisch. Erst durch die Unterscheidung von »freier« und »Gebrauchskunst« im 19. Jh. wird die Zeichnung als autonomes Kunstwerk bewertet, ihre Legitimität ist im 20. Jh. allerdings immer noch nicht gesichert.²⁴¹ Es findet jedoch eine Umwertung der Zeichnung statt, die ihr nicht nur neue grafische Möglichkeiten erschließt, sie hebt auch ihren Rang unter den

237 Fischer-Lichte 2004, S. 127f.

238 Vgl. Clausen 2016, S. 86.

239 Vgl. Krauthausen, Nasim 2010, S. 18.

240 Vgl. Blume 2001, S. 203.

241 Vgl. hierzu auch Lüthy u. Escoubas zit in: Schwerzmann 2020, S. 117-118.

Künsten insofern als sich spezifisch zeichnerische Merkmale wie das Unabgeschlossene (*non-finito*) und die offene Form auch in der Malerei niederschlagen. Von der Idee des Urkünstlerischen, das sich in der Handschriftlichkeit der Zeichnung manifestiert, distanzieren sich Künstler der 60er- und 70er-Jahre ausdrücklich. Gleichzeitig erlangt die künstlerische Arbeit auf Papier gerade in diesen Jahren einen enormen Stellenwert innerhalb der westlichen Kunstproduktion. Ein vielschichtiges Spannungsverhältnis zeichnet sich seit 1960 insbesondere zwischen Zeichnung und Skulptur in der minimalistisch geprägten Kunst ab. Neben Entwurfs- und Konstruktionszeichnungen finden sich hier Arbeiten, die die Grenzen der Gattungsbegriffe ausweiten. Zeichnung wird in ihrer bildnerischen Rolle grundsätzlich aufgewertet; mit dem Auftritt von Diagrammen in Fluxus und in der Konzeptkunst oder der *Arte Povera* wird das Feld von Kunst und Wissenschaft neu vermessen. Der Einsatz von Schrift spielt zunehmend eine größere Rolle, Beispiele sind die akribischen Schreibebeiten Hanne Darbovens, die Statements von Lawrence Weiner, sowie die Spracharbeiten Robert Barrys, Stanley Browns oder Mel Bochners. Außerdem wird die Zeichnung für Land-Art-Künstler wichtig, wie Richard Long, Hamish Fulton oder Robert Smithson, die sich mit Wanderungen, ortsspezifischen Skulpturen oder Eingriffen in die offene Landschaft demonstrativ von dem geschlossenen Raum der Kunstinstitutionen abwenden. Die zeichnerischen, textlichen, fotografischen oder filmischen Dokumentationen dieser Aktionen finden jedoch rasch den Weg zurück in den Kunstbetrieb.

Im Unterschied zur Malerei, die sich im Werkprozess selbst überdeckt, wird in der Zeichnung Zeit, wie sie sich in einer Linie, die zeitlich definiert ist, ausgeformt.²⁴² Die Dichte und Opazität der Farbe ermöglicht der Malerei eine ständige Revision, ohne dass sie den Prozess des Malakts offenlegen muss. Die gezeichnete Linie hingegen registriert seismografisch die Spuren der Zeichenhand. Sie kann sich nicht verstecken, ist »nackt«, ursprünglich, und verrät ihre Herkunft. Daher haben Zeichnungen auch etwas Intimes und Direktes an sich. Linien bleiben sichtbar, grenzen ab, sie sind, »endgültig, unwiderruflich« wie es Bryson ausdrückt. Der Kunsthistoriker bezeichnet die Fläche des Papiers als einen »Bereich radikaler Offenheit, in dem alle Operationen stets in Echtzeit vor sich gehen«²⁴³. Dies mache die Zeichnung zu einem im Präsens angesiedelten Medium. Mit Offenheit »ist nicht nur ein ungebundenes Skizzieren gemeint, sondern auch ein Übereinanderlegen verschiedener Entwurfsideen, eine Verdichtung.«²⁴⁴ Im Falle der WZ kann man diese Schichtung klar erkennen: Die Überlagerung von Zeichnung, Diagramm, Schreibmaschinentext, Handschrift, Schraffur, Farbe und auch die Verwendung transparenter Substanzen, wie Kaffee und Öl, führen teilweise bis zur Unlesbarkeit. Die Handzeichnung ist durch ihre Gegenwärtigkeit und Unmittelbarkeit das ideale Medium für die Darstellung von Denkprozessen; ihr offener und operativer Charakter eignet sich daher auch besonders für die Aufzeichnung der Erfahrungen mit den *Werkstücken* des WS. Die *Handlung* wird in die *Handschrift* überführt. Walthers Affinität zur Hand erklärt auch die Präferenz der Zeichnung gegenüber der Fotografie oder dem Film.

242 Vgl. Hochdörfer, Kuehn, Neuburger 2010, S. 234.

243 Bryson 2009, S. 9.

244 Ebd., S. 10.

Der Phänomenologe Hermann Schmitz versteht die Handschrift als »eine unverkennbare Übersetzung eigenleiblicher Bewegungsimpulse in eine objektivierte Gestalt«²⁴⁵. Die Zeichnung ist *in erster Linie* als Ausdruck eines schöpferischen Individuums aufzufassen, das sich in der hinterlassenen Spur offenbart.²⁴⁶ Dies verweist darauf, dass die zeichnende Hand in ihrer Bewegung immer schon ›denkt‹ (vgl. Kapitel 3). Diese Reflexivität leistet einen entscheidenden Beitrag zur Formulierung und Visualisierung komplexer Handlungsvorgänge. Walthers abstrahierende Zwitterkonfigurationen aus Schrift und Bild beziehen sich einerseits auf einen bestimmten Sachverhalt, stehen aber auch für sich selbst. So könnte man mit Eva Schmidt sagen: »In der Befreiung der Schrift und der Handbewegung kommt die Linie zu sich selbst.«²⁴⁷ Doch Walther beurteilt die Innovationsmöglichkeiten innerhalb des eigenen Umgangs mit der Zeichnung als sehr bescheiden: »Ich bin nicht so naiv zu glauben, daß ich im Medium der Zeichnung noch etwas dazuerfinden könnte, seit der Renaissance ist ja alles da. Es kann nur darum gehen, das Vorhandene neu zusammensetzen.«²⁴⁸

In einem Essay aus dem Jahr 1999, anlässlich einer Retrospektive seines zeichnerischen Werkes im Hessischen Landesmuseum Darmstadt, erklärt er sein Verhältnis zum traditionellen Medium der Zeichnung und den Möglichkeiten ihrer Erweiterung. Zunächst ›porträtiert‹ er verschiedene Zeichen-Künstler, während er gleichzeitig die Motivationen seiner eigenen Praxis erläutert:

Lange Zeit stand die Linie für sich selbst. Die Zeichnung wurde als begleitendes Medium, als Entwurfsskizze zum finalen Tableau angesehen und hatte keinen eigenen künstlerischen Status. [...] Worauf es ankommt, ist die Frage, ob das Werkkonzept die Zeichnung braucht. Ist sie dabei nur werkbegleitend oder steht sie in dessen Zentrum? Ersteres sah ich mit Interesse an, letzteres wurde ins Pantheon gehoben. Das Gedränge war hier nie allzu groß.

Die Metapher des antiken Pantheons, dessen Name für ein allen Göttern geweihtes Heiligtum steht, verdeutlicht hier die Schlüsselrolle der Zeichnung in Walthers Werk. Mit dem letzten Satz ist vermutlich der kleine Künstlerkreis gemeint, der die Zeichnung an zentraler Stelle in seinen Werken positioniert. Walther bemerkt, dass die Zeichnung im Laufe der Kunstgeschichte keine wirkliche Revolution erfahren hat. Daher beschreibt er ihre Geschichte als eine »Abfolge leiser Verwandlungen«. Er bemerkt ferner:

Dramatische Brüche ließen die bescheidenen Mittel offenbar nicht zu. Doch sobald zeichnerische Konzeptionen auftraten, wurden die persönlichen Handschriften deutlich. Diese verloren jedoch gleichzeitig an historischer Bindung, sie wurden unbestimmter in Bezug auf ›Stil‹, dafür gewannen sie an Offenheit und Leichtigkeit. Der lange Prozeß von Rede und Gegenrede: Die Bindung an und das Sichlosreißen von der Geschichte.²⁴⁹

245 Schmitz 1966, S. 81.

246 Vgl. Sauer 2010, S. 21.

247 Schmidt 2010, S. 16.

248 Busche 1990, S. 290.

249 Walther 1999, S. 39.

Der Künstler spielt hier auf die dialektische Entwicklung (im Sinne Hegels) der Kunst an. Die einen stehen in Verbindung mit der Tradition, die anderen machen *tabula rasa*. Künstlerische Revolutionen machen »vor der eigentlichen Moderne andere Bildbegriffe möglich, und sie produzieren auch einen neuen Materialbegriff. Wenn Walther im Folgenden von Leonardo und Rembrandt spricht, wird deutlich, dass er sich konzeptionell in deren Ahnenreihe eingliedert:

Der Sonderfall Leonardo. Die Instrumentalisierung der Zeichnung. Ihr Werkzeugcharakter. Rembrandts Zeichnungen sind Notat, Skizze, Schrift und Bild zugleich. In seiner Sammlung finden sich freie Figurenskizzen Dürers und sogar ostasiatische Kalligraphien. Gelegentlich wendet er beide zugleich an [...]. Nicht selten fließen dabei Zeichnen und Schreiben ineinander.²⁵⁰

Walthers Zeichnungen können wie bei Leonardo als Instrumente angesehen werden, die den *uomo universale* kennzeichnen. Leonardos Studien geben Auskunft über den Künstler als Denker und Visionär, ebenso entwickelt sich in ihnen der Bildaufbau groß angelegter Tableaux'. Sie legen eine neuzeitliche und zeitgenössische Kunstkonzeption an den Tag. Die Vermischung von Zeichnen und Schreiben in Rembrandts Œuvre ist ein Merkmal, das wesentlich zur Eigenart von Walthers Werk beiträgt. Auch die stilistische Vielfalt des Barockkünstlers und der Hinweis auf die Kalligrafien in seiner Sammlung zeugen von Walthers großem Interesse an der Verbindung von Schrift und Bild in Kunstwerken. Das Motto, das das eigene Anliegen beschreiben kann, lautet: »Die Befreiung der Zeichnung von stilistischen Bindungen. Zeichnerische Konzeptionen, welche die Handschrift, die individuelle Notation betonen.« Walther nennt Künstler wie Matisse, Picasso, Kirchner, Klee, die *écriture automatique* der Surrealisten, Beckmann, Masson, Picabia und Giacometti, bei denen die Zeichnung unmittelbar zum Werkkonzept gehört. Nach dem Zweiten Weltkrieg sind es Wols und das Informel, Pollock und der abstrakte Expressionismus. In den 60er-Jahren trifft dies auf Twombly und Polke zu. Wie Walther anmerkt,

sind die Bildvorstellungen im 20. Jahrhundert [zwar] unendlich reich, doch die zeichnerischen Konzeptionen sind dabei eher rar geblieben. Das Blatt Papier als Aktionsfeld ist zu Beginn der 50er Jahre noch gänzlich unangetastet. [...] Doch es fallen nun oft Skizze, Zeichnung, Notation, Entwurf, Konzeption da in eins, wo nicht mehr der unglaublich gewordenen »Ausdruck« im Sinne einer spontanen, gestischen Niederschrift gesucht wird. Der Zweifel, ob man sich noch so äußern kann, öffnet die Tür für neue Werkkonzepte, und es verlieren gleichzeitig die klassischen Werkformen an Kraft. [...] Der klassische Bildbegriff ist gesprengt, die plastischen Formulierungen im realen Raum verändern den Kunstbegriff und das Material selbst wird Teil des Werkes. Dieses ist nun in der Vorstellung mit eigenen Erfahrungen zu vervollständigen.²⁵¹

Schließlich kommt der Künstler auf die WZ zu sprechen:

250 Walther, S. 40.

251 Walther 1999, S. 41.

Mit der Definition: plastische Linien im Raum, zu denen die Handlung und damit (auch) die Dimension der Zeit als Werkbestandteil hinzutrat, sah ich mich in einen anderen Werkbegriff geworfen. Die Erfahrungen [...] aus diesen Werkhandlungen festzuhalten, wurde in beidseitigen Zeichnungen auf Papier erprobt. Das traditionelle Medium begann sich mit neuen Inhalten aufzuladen. [...] Prozessual-konzeptuelles Zeichnen. [...] Die Umwandlungen [...] in der Kunst der 60er Jahre produzierten Ideen, welche die Zeichnung als marginales Mittel erscheinen ließen. Allein die Dimension als schiere Ausdehnung und die Arbeit mit Zeit schienen das Blatt Papier als Aktionsfeld außer Kraft zu setzen. Zeichnen in den 60er Jahren. [...] ›Worauf hin?‹ In Verbindung mit der Werkidee konnte das Zeichnen Notation, Skizze, Entwurf, Plan, Aufriß, Formklärung, auch Bild sein.²⁵²

Walther betont, dass das Zeichnen und die Linie immer an die Zeit gebunden sind, »gleichgültig wie weit der Ball nach vorne geworfen wurde.« Einmal mehr wird deutlich, wie sehr Walthers Kunstverständnis auf dem Geschichtlichen aufbaut. Zeichnung kann in seinem Werk sehr weit gefasst werden:

Die Linie kann konventionell auf einem Blatt Papier auftreten, sie kann plastisch im Raum sein, sie kann auch in der Bewegung des Körpers existieren und somit einen zeitlichen Charakter haben. In meiner *Werksatz*arbeit wird die plastische Handlung im Raum als Werk definiert. [...] Die dabei [...] gemachten Werkerfahrungen [...] habe ich in Zeichnungen zu fassen versucht. Dabei erhielt [...] die klassische Handzeichnung wieder eine Funktion.

Der Text schließt mit der Frage, ob die »Zeichnung in ihrer traditionellen Form, [...] vor dem Hintergrund der Medien Foto – Video – Film – Computer« obsolet aussehen könnte. Doch der Künstler hält der Zeichnung besonders eine Eigenschaft zugute: Sie ist »immer mit sich identisch. Nichts tritt vor oder zwischen das, was gesagt werden soll. Keine Technik, kein Zwischenschritt. Als Mittel der Kunst ist sie so authentisch. Wenn man diese Authentizität als Dimension für wichtig hält, so ist die Zeichnung zeitlos«²⁵³. Für seine Zeichnungen wählt Walther eine Methode, die Zeit und Präzision verlangt. Sie ist auch für sich schon ein Stück Entschleunigungs- und Innerlichkeitskultur. Durch die Re-Interpretation der zeichnerischen Funktion erweitert er ihre traditionelle Konzeption zum Platzhalter des Gedankens eines nonfunktionalen, unentfremdeten Selbstseins.

2.2 Diagramme und Werkzeichnungen (1963-1974)

Die WZ verhalten sich komplementär zu den *Werkstücken*, erweitern deren Ausdrucksmöglichkeiten und zeugen einmal mehr von der Ablehnung des Künstlers gegenüber dem autonomen Kunstwerk. Sie ergänzen die immaterielle Werkhandlung auf einer konzeptuellen und bildlichen Ebene. Die zeichnerische Auseinandersetzung mit

252 Walther, S. 42.

253 Walther 1999, S. 43.

der Handlung wirkt zuweilen sogar modifizierend auf diese ein, Aktion und Notation durchdringen sich stets wechselseitig. Die WZ sind demnach vergleichbar mit einem Experimentierlabor, einem Ort der Reflexion, der auch dazu dienen kann, Zwischenschritte zu untersuchen. Schließlich verfestigen sie die Ideen der medialen Ausdehnung und Deklinierung des Werkes. Die unterschiedlichen Werkformen haben einen intertextuellen Charakter und interpretieren einander gegenseitig. Auch innerhalb der WZ gibt es zahlreiche Wechselbezüge. Diríé drückt es so aus: »die Zeichnung rückt gruppiert vor, wie ein Text, von dem jedes Fragment ein Wort ist, ein Element der Intertextualität, dessen Bedeutung [...] in der Interpretation eines jeden liegt.«²⁵⁴ Vor diesem Hintergrund sind die WZ wie auch der WS in ihrer Gesamtheit zu betrachten, als Satz. Sie sind also sowohl intern als auch extern auf vielschichtige Weise sinnstiftend. Es kann also keineswegs darauf ankommen, so die Worte Helmut Draxlers,

die Zeichnungen zu isolieren und als gesonderte Werkgruppe zu begreifen, interessant ist vielmehr, in welchen Bezügen sich ihre eigene Entwicklung zur allgemeinen Entwicklung des Werks verhält. Nie ausschließlich im Sinne klassischer Bildhauerzeichnung, verstanden als zweidimensionale, skizzenhafte Formsuche, deren Idee erst noch zu realisieren sei, stehen die Zeichnungen parallel zum ›Werk‹, sie gehen mit diesem ein ständiges Wechselspiel ein, aus dem sehr unterschiedliche [...] Lösungen resultieren.²⁵⁵

An dieser Stelle ist es wichtig, einige Fragen anzusprechen, die die folgenden Analysen latent begleiten werden: Wie lässt sich der widersprüchliche Rekurs auf das konventionelle Format, die Vielzahl und die starke Bildlichkeit der WZ vor dem Hintergrund der ikonoklastischen Programmatik Walthers erklären? Welche Funktion und Rolle haben sie in Bezug auf die Handlung und was lässt sich an ihnen darüber hinaus ablesen? Welche antiillusionistischen Verfahren werden in den WZ angewandt? Meine Hypothese lautet, dass die Zeichnung im herkömmlichen Sinn erst in der konkreten Auseinandersetzung mit ihrer Tradition und durch das Experimentieren ihrer Verfahren, d.h. von innen heraus, erweitert werden kann. Kurz: indem sich der Künstler der Bildlichkeit stellt. Mag der Rückgriff auf das klassische Medium der Zeichnung zunächst altmodisch erscheinen, allemal in einer Zeit, in der der avantgardistische Fortschritts-gedanke das geistige Klima immer noch stark beeinflusst, erweist sich diese Konfrontation als eine Methode, die letztlich auch Walthers Vorgehen legitimiert, nämlich mit spezifischen Mitteln über kunsttheoretische Fragen nachzudenken und den zeichnerischen Gestaltungsspielraum auszudehnen. Diese Erkenntnis stützt meine These, die WZ als Kulminationspunkt in Walthers Œuvre anzusehen. Sie hinterfragen das eigene Medium kritisch und können gleichzeitig verschiedene Erfahrungsebenen simultan verhandeln. Sie wenden sich motivisch der eigenen künstlerischen Vergangenheit zu, indem sie Verfahren aus den frühen Papier- und Schriftexperimenten mit aufnehmen oder sich auf vergangene Handlungen beziehen, und weisen außerdem in die Zukunft. Doch bevor ein (Auf-)Bauen überhaupt möglich ist und ein »neuer Adam aus der Asche

254 Diríé 2012, S. 112.

255 Draxler 1990, S. 275.

der alten Kunst entstehen kann« (vgl. 3.2.1), muss der »Schutt« aus der Vergangenheit weggeräumt werden. Hier liegt meines Erachtens das genuin (kultur-)politische im Werk Walthers und insbesondere in den WZ. Diese These beruht auf einer Aussage des Künstlers gegenüber Richardt:

Wäre eine definitive Aussage über das WERK möglich gewesen, so hätten es auch ein paar Blätter getan. Da dies aber nicht möglich ist, beziehungsweise da der Schutt dessen, was uns die Geschichte überliefert hat, überhaupt erst einmal weggeräumt werden mußte, um ein neues, freies, offenes Feld zu erhalten, waren diese vielen Formulierungsversuche möglich und auch notwendig. Auch davon erzählen die Zeichnungen. Es ist ja nicht nur ein Bauen, sondern zunächst einmal ein Wegräumen [...], Zerstören und Umdeuten gewesen. Da war noch lange nichts von Aufbau zu sehen. Doch letztlich war Wegräumen auch so etwas wie ein Aufbau.²⁵⁶

Hier spricht das ›Trümmerkind‹ aus dem Künstler, dessen Werk im Nachkriegsdeutschland entstanden ist und das den künstlerischen Anspruch verfolgt, etwas Neues aus den Trümmern der Geschichte zu entwickeln. Auch die WZ sind in ihrer Vielheit fragmentarisch (trümmerhaft), enthalten aber alle zusammen eine ähnliche, Vergangenheit und Zukunft versöhnende, ›Energie‹. Walthers politische Haltung liegt darin, eine neue künstlerische Sprache zu entwickeln, Altes zu beseitigen, die Gesellschaft mit neuen Formen zu konfrontieren und zum Mitmachen, und damit auch zum Mitaufbau einzuladen. Die WZ sind Manifeste dieser Entwicklung. Der ikonoklastische Impuls in Walthers Werk ist kein Zerstören um des Zerstörens willen, sondern eine Art Wegräumen im Sinne eines Neuaufbaus. Aus Trümmern werden Sockel für einen neuen Werkbegriff. Bezeichnend hierbei ist wieder einmal das Spiel der Polaritäten: Walthers ikonoklastische Stoßrichtung drückt sich anhand einer Vielzahl von Bildern aus. Über die WZ gelangt Walther zu einer allmählich stärkeren Gewichtung des Optischen im gesamten Werkkomplex. Und hier liegt auch die Stärke, Autonomie und Programmatik der WZ: Sie sind zwar Extensionen des WS, wirken sich aber auch prägend auf die Entwicklung nachfolgender Werke bis heute aus (Bsp. 40 *Sockel*, 1978; *Wandformationen*, 1978-1986 [Abb. 39]; *Das neue Alphabet*, 1990-1996 [Abb. 40]; *Configurations*, 1986-1992 [Abb. 41]; 55 *Handlungsbahnen*, 1997-2003; *Körperformen/Body Shapes*, seit 2004; *Probenähungen*, seit 1969 u.a.). Es gibt auch Formen, so der Künstler,

die in den *Wandformationen* auftauchen, auf die ich nie gekommen wäre, [...]. [...], die mehr oder weniger zufällig aus einem ganz anderen Zusammenhang in den [WZ] entstanden sind. Es ist wie du sagst ein Depot, es strahlt in alle Richtungen bis heute. Ich vermute sogar, dass die *Body Shapes* damit zu tun haben. Das ist auch für mich überraschend, weil ich diese Formen nicht aus Seherlebnissen aus dem Alltag nehme, sondern wo ich [WZ] [spielerisch] umgesetzt habe²⁵⁷.

Vor diesem Hintergrund lassen sich die WZ nicht nur als Handlungsspeicher betrachten, sondern auch als Entwurf und utopisches Potential. Ein Prinzip, das ein austarierendes Verhältnis zwischen Zeichnung und Handlung markiert, kristallisiert sich

256 Walther in: Richardt 1997, S. 139.

257 Ders. in: Schreyer 2016b.

aus dem Vergleich der WZ mit anderen begleitenden Zeichnungen zu den übrigen Handlungsarbeiten heraus. In den WZ verdichten sich gewebeartig unterschiedlichste Zeichnungstypen. Sie heben sich formal deutlich von anderen Zeichnungsgruppen ab und sind im gesamten Œuvre Walthers die vielschichtigsten Zeichnungen. Diese Tatsache mag damit zusammenhängen, dass das Optische beim 1. WS wohl am radikalsten zurückgenommen ist, während das Handlungsmoment am stärksten in die Wahrnehmung tritt. Dies scheint für den Künstler zu bedeuten, auf zeichnerischer Ebene den fehlenden Part der jeweiligen Handlung auszugleichen. In späteren Werkgruppen nimmt der Handlungsraum ab, wobei die visuelle Erscheinung, speziell die Farbigkeit und die physische Präsenz der Werksstückmaterialien an Bedeutung gewinnt. Die Zeichnungen, die Walther parallel zu diesen Werkgruppen schafft, zeugen von einer starken Farbigkeit und Expressivität. Im Verhältnis zu den WZ haben diese Zeichnungen jedoch eine geringere bildnerisch eigenwertige Komplexität. Es werden zumeist nur die verschiedenen Aktivierungsangebote und Präsentationsformen im Sinne von clusterartigen Denkbildern oder Gebrauchsanweisungen aufgezeigt.

Der Facettenreichtum der WZ, ihre Verbindung von Analyse, Selbstreflexion und Evokation, ist ein Alleinstellungsmerkmal, das ihnen in ihrer engen Verbundenheit mit dem plastischen Œuvre Walthers einen einzigartigen Rang gibt. Sie haben die Form eines Kommentars, der sich allerlei Sprachmittel bedient. Sie umkreisen, so Busche, »unermüdlich und in immer wieder anderer Form die Frage, wie das nicht Darstellbare gezeigt [...] werden soll.«²⁵⁸ Dabei bilden die WZ nicht nur äußere Handlungsmomente ab, sondern verzeichnen vor allem innere Vorgänge bei der Handlung. Hans Dickel zufolge liefern sie »ikonographische Schlüssel zum Verständnis [von Walthers] raumbezogenen Arbeiten.«²⁵⁹ Die allgemeine Struktur der WZ ist so, dass eine figurativ-mimetische Ebene, die das jeweilige *Werkstück* in Auf- oder Seitenansicht abbildet und als eher zeichnerisch, grafisch und analytisch zu beurteilen ist, mit einer abstrakten Ebene autonom farbflächiger Realisationen, die der Darstellung innerer Bilder dienen kann, über- bzw. »unterlagert« wird. Hier greift der Künstler mehr auf malerische Methoden und Mittel zurück, z.B. durch die Verwendung von Wasserfarbe oder Öl. Darüber oder darunter liegen die Werkkonzepte, die mit Schrift, typografisch gestalteten Worten oder getippten Textfeldern ausgeführt werden. Auch diese Schichtung selbst hat konzeptionelle Bedeutung, sie ist eine komprimierte, miniaturisierte Wiederholung des Handlungsraumes, der sich in den *Werkstücken* verwirklicht. Die Überlagerung erhält durch den teilweise pastosen Farbauftrag und den Umstand, dass die flüssige Farbe die Vorder- und Rückseite durchdringt und somit Hinten und Vorne, Oben und Unten verbindet, eine Räumlichkeit, die nicht nur illusionär ist, sondern faktisch als dreidimensionales Phänomen vorliegt.

2.2.1 Motivation

Walther betrachtet die WZ zunächst als reine Tagebuchaufzeichnungen – das ist einer der Gründe, weshalb er sie anfangs nur engen Freunden zeigt. Er erwähnt sie ähnlich

258 Busche 1990, S. 290.

259 Dickel 1990, S. 73.

zurückhaltend in verschiedenen Briefen der 60er- und 70er-Jahre. In einem Schreiben an Wolfgang Feelisch von 1967, in dem von den Zeichnungen zum ersten Mal die Rede ist, erklärt Walther, dass es nicht leicht sei, in den Notaten Elemente zu finden, die umgesetzt werden können, denn sie seien höchst persönlich.²⁶⁰ In einem Schreiben an Immendorf gibt er außerdem zu, wie schwer es ihm fällt, mit dem Publikum zu kommunizieren:

[E]rinnere [...] die ständigen Fragen nach der Bedeutung, die nicht bündig zu beantworten sind, da [diese ja] in der Tätigkeit erst entstehen. Mir scheint, es ist noch keine adäquate Sprache da, zu beschreiben, was ich will. Ich meine es durchaus sagen zu können, doch klang es bisher für andere irgendwie ungreifbar, kunstfern. Meine Diagramme sieht sich ja auch keiner an. Die zeichnerischen Fassungen wirken altmodisch. [...]. Ich bin kein Maler, ich bin kein Bildhauer, ich mache keine Happenings [...]. Es ist ein neuer Begriff notwendig für das, was ich mache. Du warst immer offen und tolerant. Doch erinnere Dich an die dumme Diskussionsebene, die mir etwa der Joseph [Beuys] [...] auf meine Sachen hin angeboten hat. Und so sieht es doch allgemein aus.²⁶¹

Walther insistiert hier auf dem künstlerischen Alleingang, den er aus seiner Sicht beschreitet und für den es noch keine geeignete Ausdrucksweise gäbe. Neben der Offenheit und Toleranz des Freundes (Immendorf) gegenüber den WZ ist Walter de Maria scheinbar der erste Künstler, der die WZ ernst nimmt, wie sich aus einem Interview mit Jennifer Winckworth²⁶² entnehmen lässt. In den späten 60er- und frühen 70er-Jahren wird Walther immer wieder vom Publikum, aber auch von Kollegen und Professoren nach der Bedeutung seiner Handlungsstücke gefragt. Das andauernde Unverständnis gegenüber seinen Werkvorstellungen, veranlasst ihn dazu, seine »Erfahrungen, Vorstellungen, Ideen, Projektionen und Konzepte, [...], so zu formulieren, daß die Form und Gestalt der Werkhandlungen sichtbar wird.«²⁶³ Die Zeichnung sollte die Erlebnisse kanalisieren, Raum zur Reflexion geben.²⁶⁴ Dabei war »selten gleich eine Formvorstellung da.«²⁶⁵ In einem Brief an Bois von 1970 bezeichnet Walther die *Diagramme* als »a kind of a challenge to drop the stereotyped schematic thinking.« An denselben »Freund« schreibt er: »In general, the diagrams consist of ideas, Experiences [sic!], inventions, projects, concepts, observations, reports, developments, statements, suggestions, conceived through the use of the . [...] They can be written before (then only as concepts), while or after the use/exercise.«²⁶⁶ Die WZ entstehen, wie es Müller

260 Vgl. Walther zit. in: Verhagen 2016, S. 38f.

261 Ders. zit. in: Richardt 1997, S. 123. Walthers Berichten zufolge begegnet besonders Beuys, dessen Emphase auf der Bedeutung von Werken liegt, seinen Arbeiten oftmals mit abfälligen Reaktionen oder mit Spott. Vgl. Walthers Tagebuch 1966. Zum konfliktreichen Verhältnis beider Künstler, vgl. ders. in: Lahnert 1986/87, S. 12.

262 Ehemals Jennifer Licht (vgl. 2.1.6). Vgl. Walther in: Winkworth 2016, S. 130.

263 Walther 1997a, S. 14.

264 Vgl. Müller 2016, S. 116.

265 Walther zit. in: Busche 1990, S. 298.

266 Ders. in: Verhagen u. Walther 2017, S. 83. Der damals erst 17-jährige Bois ist es, der den Briefwechsel anregt und der Walther 1970 z.B. auf das Werk von Lygia Clark aufmerksam macht, dass der Künstler bis dato nicht kannte. Vgl. Bois in: ebd., S. 55-111.

ausdrückt, nicht zuletzt auch ›aus Frust‹, das enorme Potenzial des WS in Ausstellungen nicht gänzlich ausschöpfen zu können. Da sie sich jedoch auf noch nicht konkret gemachte Erfahrungen der Rezipienten beziehen, neigen die WZ dazu, Bedeutungshorizonte zu schaffen, die auf den Prozess einschränkend wirken können. Walther kommt also in einen Konflikt, weil der Handlungsverlauf in jedem Fall semantisch offen bleiben soll. Müller macht auf diese Gefahr aufmerksam: »These drawings [...] make room for the subjective experience [...], but simultaneously they risk predetermining the experience available to others by offering a specific set of terms.«²⁶⁷ Diese Befürchtung wird durch einen Tagebucheintrag Walthers von 1966 relativiert: »Keinesfalls dulde ich Definitionen + Meinungen, die den Objekten Gehalte und Bedeutungen oktroyieren.«²⁶⁸ Die WZ sind explizit keine Handlungsanweisungen, Bedienungsanleitungen, Partituren oder choreografische Notizen²⁶⁹, wie man sie aus den 60er-Jahren besonders in der Konzeptkunst kennt. Sie sind lediglich Versuche, die einzelnen Schritte einer immateriellen und prozessuellen Werkbildung grafisch sicht- und lesbar zu machen, ohne den Betrachter darauf zu verpflichten. Trotzdem sagt Walther selbst einmal: Die WZ »repräsentieren das Werk, können aber auch beim Lesen/Betrachten einen Partiturcharakter annehmen. [...] Der Prozessualität der zeichnerischen Formulierung wird man mit einer inneren Aktion antworten.«²⁷⁰ An dieser Stelle sei daran erinnert, dass Notationen sozusagen reanimiert werden müssen. Die fixierten Zeichen sind in Bewegung zu bringen. Im Falle Walthers ist jedoch der Gedanke, die WZ 1:1 in den Raum rückzuübersetzen, irrelevant.

Eine andere wichtige Motivation für die WZ, ist die Möglichkeit, in ihnen den Bezug zur Tradition aufzunehmen. Richardt schlägt diesbezüglich eine andere Sichtweise vor:

Sind die Zeichnungen nicht in einem ganz anderen Sinn traditionell, insofern, als daß Du [...] explizit in den [WZ], an [...] vergessene Vorstellungen von Proportion, Maß, Zeit und Raum erinnerst? Du wählst etwas aus, das Du für wert hältst, übertragen, in eine andere Zeit hinübergerettet zu werden. [...] Du hast nicht rekonstruiert, was einmal war, sondern die Idee, den Wert, den Begriff dessen, was verlorengegangen ist, aufgegriffen und etwas Neues daraus geformt.²⁷¹

Walther weist als Reaktion darauf hin, dass der Begriff Tradition immer wieder mit dem der Konvention verwechselt wird:

Ich habe zwar in den Zeichnungen konventionelle Mittel verwendet, aber was thematisch – inhaltlich darin ist, das ist alles andere als konventionell. Alle Künstler, die Geschichte fortsetzen und erweitern, haben Traditionen noch einmal befragt, umgewandelt oder abgeschüttelt. [...]. Ich durfte das nicht in Form, Gestalt, Material und mit Methoden tun, in denen es ursprünglich mal gegossen war. Wenn ich etwa mit Proportionen arbeite, so kann ich das nicht im Geiste der Renaissance tun. [...] Es gibt also bei mir keine ›Theatergesten‹, [...] kein Zitat, [...]. Nur mit dir und in dir selbst ist das

267 Müller 2016, S. 104.

268 Walther in seinem Tagebuch 1966.

269 Vgl. Draxler 1990, S. 281.

270 Walther 1997a, S. 14.

271 Richardt 1997, S. 159.

Ereignis möglich. [...]. Der Zustand, daß Dinge, die ich für wert halte, nicht mehr da sind [...], daß niemand mehr auf den Verlust hinweist [...], ist ein wesentlicher Grund für mein Tun.²⁷²

Es wird sich noch zeigen, wie Walther in den WZ diese verlorengegangenen Formen ausdrückt. Die Tatsache, dass sie eine innere mentale aber auch körperliche Handlung im Betrachter anstoßen, gehört zum Erfahrungsfeld, das der Künstler öffnet.

2.2.2 Unterscheidung von *Diagrammen* und *Werkzeichnungen*

Den Begriff der *Diagramme* verwendet Walther schon vor den sprachlichen Formulierungen um den WS, nämlich für die Schreibmaschinentexte mit Löschungen, die später den Namen *Textfelder* (1962-1964) erhalten. Hier werden getippte Texte korrigierend bearbeitet, indem »einzelne Worte, Satzfragmente und ganze Sätze übermalt und dadurch gelöscht«²⁷³ werden. Durch diese Eingriffe entstehen inhaltliche Brechungen, einzelne Begriffe werden hervorgehoben, die Blätter werden bildhaft. Seit Beginn der WS-Arbeit gibt es mehrere Zeichnungstypen, wie der Künstler in einem Gespräch mit Richardt präzisiert. Da gibt es einerseits »Blätter, bei denen ich Erfahrungen, Ideen und Vorstellungen aufzeichne, die mir während der Handlung in den Kopf gekommen sind.«²⁷⁴ In diesen frühen *Diagrammen* findet man oft Konstruktionskizzen, sowie sprachliche Formulierungen von Handlungsabläufen, sie »wirkten zeitgenössischer«²⁷⁵. Walther nennt solche Zeichnungen *Diagramme*, da sie »einen eher notathaften Charakter haben. Sie sind Werkskizzen.«²⁷⁶ Dieser Begriff erscheint ihm weniger geschichtsträchtig als der tradierte Terminus der Zeichnung, der ihm zufolge »zuviel Geschichte mitschleppt«²⁷⁷. Das Diagrammatische zeichnet sich außerdem aus durch

Geometrie, auch der Statistik entnommene Formen: Raster, Pfeile, Dreiecke, Quadrate, Kreise, Spiralen und Linien, die präzise-dünn mit dem Bleistift oder skizzenhaft-breit mit dem Pinsel aufgetragen sind. Oder es werden zeichnerische Mittel verwendet, wie Skribbel und Schraffur, sei es gestisch-transparent [...], sei es völlig deckend.²⁷⁸

Als die Arbeiten Anfang der 70er-Jahre zunehmend programmatischen Charakter bekommen, kann der Begriff *Diagramm* das Ausmaß der Werkhandlung nicht mehr fassen. Eine gewisse Zeit bürgert sich der Name *Werkdiagramme* ein, den der Künstler jedoch schnell als »verdreht« beurteilt und verwirft. Ab Mitte der 70er-Jahre spricht er von *Werkzeichnungen*.²⁷⁹ Erst später bemerkt er, so seine Auskunft, dass traditionelle Bildhauerzeichnungen, also vorbereitende Skizzen zur Klärung von Formfragen, diese

272 Walther in: ebd., S. 159-160.

273 Ders. in: Richardt 1997, S. 140.

274 Ders. 1997a, S. 14.

275 Ders. 2009, S. 397.

276 Ders. 1997, S. 14.

277 Vgl. Richardt 1997, S. 128.

278 Busche 1990, S. 303.

279 Vgl. Richardt 1997, S. 128.

Bezeichnung bereits trugen. Walther empfindet den Begriff dafür jedoch »zu schade«²⁸⁰ und so hat er den Anspruch, diesen »noch einmal mit einer anderen Bedeutung, einem anderen Volumen zu füllen und ihm überhaupt erst das angemessene Gewicht geben.« Die strengen, konzeptuellen Zeichnungen nennt er jedoch weiterhin *Diagramme*, da es wohl eine Reihe von Blättern gibt, die dieses »Volumen«²⁸¹, diesen Anspruch der WZ gar nicht haben. Die WZ haben starken bildnerischen Eigenwert, abstrakte Elemente kommen hinzu. Es handelt sich um »manifesthafte, programmatische Blätter, die sozusagen eine Reklame, eine Propaganda für den *Werksatz* sein sollten. Diese haben oft einen Layoutcharakter, im Sinne von: so könnte es gedruckt und publiziert werden.«²⁸² Die WZ »konnten zwar auch sparsam sein, doch ist bei ihnen der Notatcharakter in Bildhaftigkeit eingebettet.« Damit geht eine Autonomisierung einher, die Zeichnungen stehen immer weniger im Dienste der Handlung, wie dies in den funktionalen *Diagrammen* noch der Fall war. Viele WZ, so Walther,

sind durch die Bearbeitung von Diagrammen entstanden, wobei ich nach wie vor nicht [...] auf irgendwelche Flächenverhältnisse reagiert habe, sondern von der Funktion her. Setze ich eine farbige Fläche, so dient sie zur Bezeichnung einer ganz bestimmten tatsächlichen Fläche im Landschaftsraum, oder aber ich habe z.B. mit ihr etwas abgedeckt, was für mich unwichtig geworden ist. [O]der ich halte die Rückseite des Blattes gegen das Licht und schreibe einzelne Worte durch. Die Syntax wird zerstört, und es bleiben nur noch wenige Worte mit ihrem jeweiligen Bedeutungshof übrig...²⁸³

Für den Betrachter ist die Zuordnung von WZ und *Werkstück* nicht mehr

eindeutig zu erkennen, weil die Blätter allgemeinere Wesensmomente der Stücke und ihrer Benutzung ausdrücken, wie etwa Ruhe und Bewegung, Ort oder Feld, Proportion oder Volumen. Und darin, daß auf diese Weise mehr die Idee der Handlung vermittelt wird, anstatt des konkreten Ablaufes [...]; darin unterscheiden sich die Diagramme von den *Werkzeichnungen* am meisten.²⁸⁴

Es kommt hier deutlich zum Ausdruck, dass sich die WZ funktional auf eine bestimmte Handlung beziehen, es gibt also in dem Sinne keine Elemente in den Zeichnungen, die ohne Grund dort sind. Jedes Detail drückt eine bestimmte Handlungsqualität, -form, einen -ablauf, o.Ä. aus. Dies schließt jedoch nicht die Möglichkeit aus, dass diese Zeichen autonomen Bildcharakter erhalten können. Je mehr die *Diagramme* überarbeitet wurden, d.h. auch je stärker die konkrete Beschreibung des Handlungsablaufes zugunsten der Darstellung der Werkidee wich, desto mehr nahmen sie künstlerischen Eigenwert an. In den 60er- und 70er-Jahren, erinnert sich der Künstler,

wirkten die Diagramme zeitgemäß und die [WZ] eher anachronistisch. Diese Rezeption bedeutete für mich einen Konflikt. Erst mit dem veränderten Blick auf die Malerei

280 Walther in: Richardt 1997, S. 128.

281 Ebd., S. 129.

282 Ebd., S. 128.

283 Ders. 1997a, S. 14f.

284 Ebd., S. 15.

ab Ende der 70er Jahre wurde auch der Blick für diesen Zeichnungstyp wieder frei. Von dieser Suggestion konnte auch ich mich nicht ganz freimachen.²⁸⁵

Diese Gründe haben möglicherweise auch dazu beigetragen, dass die Rezeptionsgeschichte der WZ, ebenso wie beim WS, nicht unproblematisch verläuft. Wie sich zeigen wird, gibt sie v.a. einen Einblick in die Kriterien unter welchen Kunst in der jeweiligen Zeit betrachtet werden. Die einen machen die Konzepte stark und favorisieren die *Diagramme*, die anderen ziehen die WZ aufgrund ihrer sinnlichen Aspekte vor.

Im folgenden Abschnitt werden die ästhetischen Merkmale der WZ in den Blick genommen, um ein Bild zu vermitteln, was sie auf welche Weise verhandeln. Aus heutiger Sicht, in einer Zeit, in der es keine konkreten Maßstäbe mehr gibt, nach denen Kunst zu bewerten ist, ist es möglich, die Polyphonie und Offenheit der WZ sprechen zu lassen. Diese Unvoreingenommenheit war nicht immer selbstverständlich und hat sich erst nach und nach entwickelt.

2.2.3 Nachbilder

Als Dokumentation und Interpretation des Werkerlebnisses sind die WZ in einem nachträglichen Formungsprozess entstanden, »an einem anderen Ort, zu einem anderen Zeitpunkt und mit anderen Materialien, vollenden sie erst die Ganzheit des Werks«²⁸⁶, so die Worte Becks. Die Zeichnung gilt als tragender und stabilisierender Faktor zur Werkkonstitution, sie besiegelt das offene Werk gewissermaßen. Die WZ stellen ein Gegenbeispiel zur klassischen Vorzeichnung dar. »Im historischen Verständnis«, so Jean-Pierre Dubost,

ist die Zeichnung dem Bereich des Entwerfens, der Fixierung erster Ideen zum Zweck späterer Ausarbeitung zugeordnet. Dies gilt für [Walthers] Zeichnungen nur sehr begrenzt. Der größte Teil seiner [Blätter] ist nicht der Konzeption, sondern der Rezeption verpflichtet. Er selbst, als der intensivste Erprober seines »anderen Werkbegriffs«, fixiert mit Worten, Sätzen und abstrakten Formelementen die Kopf- und Körpererfahrung des exemplarisch Handelnden.²⁸⁷

Die WZ können als »Prothesen« oder »Katalysatoren«²⁸⁸ für den Zuschauer bezeichnet werden. Dirié nutzt ein ähnliches technisches Vokabular, wenn er von der Zeichnung als »Kupplung« für mentale, körperliche und erinnerungsbasierte Prozesse spricht.²⁸⁹ Tatsächlich thematisieren die WZ die Rezeptionsebene: »Im Nacherleben liegt das Aufbewahren-Wollen der Erfahrung mit den Stücken.«²⁹⁰ Die WZ entstehen *a posteriori* und beziehen sich auf den WS, aber immer nachträglich. Es handelt sich dabei oft um eine »spontane Aufzeichnung unmittelbar nach einer Benutzung. Gleichsam eine

285 Walther 1997a, S. 14.

286 Beck 1990, S. 124.

287 Bumiller 1990, S. 337.

288 Verhagen 2016, S. 39. So haben vorher Kern, Beck oder Helms die *Werkstücke* (vgl. 2.1.2) genannt.

289 Vgl. Dirié 2012, S. 113.

290 Walther zit. in: Busche 1990, S. 298.

unreflektierte Niederschrift noch unter dem Eindruck des Erlebten.«²⁹¹ Die Produktion der WZ geht über das Datum der Fertigstellung des letzten *Werkstücks* hinaus. Erst 1975 schließt Walther den zeichnerischen Werkkomplex ab.²⁹² Diese Tatsache zeugt von ihrem Charakter der Nachträglichkeit und der Reminiszenz, vom ›Nachhall‹, den die Handlungen im Denken des Künstlers ausgelöst haben. Daher kann man die WZ auch als *nachdenklich* beurteilen. Eine Aufzeichnung der Walther'schen Werkerfahrungen ist erst möglich, wenn man aus der Handlung heraustritt, um mithilfe des reflektierenden Geistes und der abgespeicherten Körpererfahrung ein inneres Bild zu entwickeln (wie in einer Dunkelkammer). Dieses Erlebnis wird anhand der WZ veräußert, wohingegen ein Betrachter dieser Zeichnungen dann im Verlauf der Rezeption den Weg vom Sehen zum Spüren zurückgehen kann. Dieses teleskopische Hin- und Hergehen lässt die Komplexität und den Umfang der Werkerfahrung erahnen. Die nachträgliche Introspektion, die ›Suche nach der verlorenen Zeit‹ und das Sich-Herausnehmen aus dem Erlebniszusammenhang bekommen in den WZ eine Form. Denn, in Mersch's Worten, das »Ereignis der Wahrnehmung, [...] des Eindrucks erscheint selbst nachträglich«²⁹³. Auch Schweinebraden räsoniert, dass durch diese Nacharbeit Zeit als Material künstlerischer Tätigkeit deutlich wird: »die Reise in die Vergangenheit als Weg in die Zukunft.«²⁹⁴ Der zeichnerische und gedankliche *Flashback* ist Teil einer Dialektik, die durch die die Handlung antizipierende Zeichnung auch einen Blick nach vorne enthält. Streng genommen sind auch die nachträglichen WZ gleichzeitig Vorzeichnungen, insofern als sie künftige Handlungen und nachfolgende Werke beeinflussen.

2.2.4 Beidseitigkeit

Dirié bezeichnet den Akt des Zeichnens im Werk Walthers als existenzielle Geste, die das Werk und das Leben »doubelt« (*doubler*). Vor diesem Hintergrund sei auch die Beidseitigkeit der WZ keineswegs ein anekdotisches Detail, da sie diese Werk- und Lebensdopplung in Szene setze.²⁹⁵ Bereits in den *Sprachversuchen* von 1961–1962, so die Worte Richardts, »taucht eine bestimmte Art der inhaltlichen Unterscheidung zwischen den beiden Seiten eines Blattes auf: Die eine bildhafte kontrastiert der reduzierten Seite, welche sich [...] zum bildhaften Motiv wie ein Substrat verhält.« In den WZ ist die eine Blattseite eine »opulente Materialsammlung, die andere eine Entscheidung für wesentliche Formen und Begriffe.«²⁹⁶

Nun stellt sich auch in Bezug auf die Beidseitigkeit der WZ die Frage des Werkes: Ist es hier (auf der Seite, die man sieht)? Ist es dort (auf der anderen Seite)? Ist es dazwischen? Ist es ein Dialog? Oder entsteht das Werk im Kopf? Diese Fragen lassen sich nur unter der Voraussetzung der aktiven Rezeption, der WZ klären. Die Vorder- und Rückseitenverbindung veranschaulicht die Skulpturalität, Zeitform und Dinghaftigkeit

291 Lingner 1976, S. 73.

292 »Ich hatte das Gefühl, dass ich mit den [WZ] bis dato alles gesagt hatte. Wären später noch wesentliche Erfahrungen dazugekommen, hätte ich weitere gemacht« (Walther in: Schreyer 2016b).

293 Mersch 2002, S. 42.

294 Schweinebraden 2001, S. 10.

295 Vgl. Dirié 2012, S. 112.

296 Richardt 1997, S. 140.

der Zeichnung. Damit verdeutlicht sie uns die aktive Handlungsseite der Rezeption. Die beiden Seiten einer WZ sind höchstens in ganz seltenen Fällen unabhängig voneinander. Im Allgemeinen ergänzen sie sich formal wie inhaltlich, ihre Komplementarität bildet ein prozessual Ganzes. Die Rückseite antwortet auf die Vorderseite, beide sind jedoch eigenständig. Es gibt keine unterschiedlichen Wertigkeiten der Blattseiten, sondern zwei gleichberechtigte, aufeinander bezogene Partner. Daher kann man im strengen Sinn nicht von einer Vorder- und Rückseite oder gar von einer Schauseite sprechen. Walther erklärt, er beginne zunächst mit einer Seite, die formal meist stärker sei als die andere: »Wenn eine Seite sehr dicht war, sprachlich oder zeichnerisch, habe ich sie umgedreht, und auf der ›Rückseite‹ Begriffe isoliert herausgezogen.«²⁹⁷ Zuweilen verstärkt der Künstler den Druck beim Schreiben so, dass die Wörter auf der anderen Seite sichtbar werden, und kennzeichnet sie mit Farbe oder indem er sie räumlich isoliert. Die wichtigste Form der Hervorhebung, so Wiczorek,

stellt der sogenannte ›Fond‹ dar, ein auf der Rückseite des Papiers gezogener Wort- oder Text-Umriß, dessen Binnenfläche häufig koloriert ist und somit auf der Vorderseite, in der Form einer ›Aureole‹ gleichend, als farbige Tönung erscheint. Dieser Fond hat metaphorisch die Funktion eines Sockels, über dem sich das Wort wie eine Skulptur erhebt.²⁹⁸

Diese Technik leitet sich aus dem in der Typografie verwendeten Umpausverfahren ab, das Walther bereits in früheren Arbeiten verwendet. Der Grund für eine optische und damit gedankliche Akzentuierung von Sätzen und Wörtern erklärt sich durch den Bedeutungsgrad, den die Begriffe im Hinblick auf die Handlung haben. Der Fond ist formgewordener Text

und nimmt als solcher rückwirkend Einfluß auf das Werk, wenn Walther z. B. die Handlungs- und Bewegungsebenen als Sockel begreift (Hügelkuppen, Stoff, Flächen etc.), die die Werksatzhandlung formal begrenzen. [...] Der [...] an den Menschen gerichtete Handlungsappell ist mit der Erwartung eigenständiger Begriffsbildung verknüpft, so daß aus dieser wiederum weiterführende Konzepte für spätere Werksatzhandlungen entstehen.²⁹⁹

Hier kommt der programmatische Aspekt der WZ klar zum Ausdruck. Die Betrachter werden mit der Hervorhebung bzw. ›Untersockelung‹ der Begriffe dazu angeregt, eigene Begriffe für die kommenden Werkhandlungen zu bilden.

Walther kombiniert grafische und figurative Elemente mit teilweise verdeckten Schreibmaschinentexten, Wort- und Satzfragmenten oder kurzen Sätzen. Die Seite, die die Essenz der volleren Seite aufgreift, ist reduzierter und wirkt wie ein Abdruck, ein Kondensat bzw. ein (negatives) Gegenbild. Dabei verdichtet, bündelt und konzentriert sich die Werkinformation. Während bei der ›Vorderseite‹ die verschiedenen Ebenen von Form, Farbe und Begriffen übereinander geschichtet sind, arbeitet die ›Rückseite‹ die maßgeblichen Strukturen heraus. Das wiederholte Element – oftmals ist es ein

297 Walther in: Schreyer 2016b.

298 Wiczorek 1990, S. 197.

299 Ebd., S. 198.

Begriff, die (gezeichnete) Figur, die sich aus der Handlung herausgebildet hat, oder der Umriss eines *Werkstücks* – bringt die beiden Seiten zu einer verbindenden Einheit. Busche merkt an, dass sich zwei verschiedene Darstellungs-, bzw. Mitteilungsformen zu einer Aussage ergänzen:

So kann die eine Seite bildhaft, die andere begrifflich angelegt sein. Das eine ist ein Formraum, das andere ein Begriffsraum. Eine Seite vereinfacht, was die andere sehr komplex darstellt; oder sie gibt den Umriss, den Rhythmus des Umseitigen wieder. Rückseitige Linien, die schwach durchscheinen, können die vorn aufgeführten Begriffe [...] einlagern, umformen, [...] »unterstreichen« und damit nachhaltig betonen. Eine figürliche Darstellung kann auf der anderen Seite [...] durch Abstraktion zurückgenommen werden.³⁰⁰

Beide Seiten stehen also in einem ständigen Dialog, sie reagieren aufeinander und gleichen sich inhaltlich und formal aus. Die aus dem WS bekannten Gegensatzpaare findet man auch im Umgang mit den Seiten: »Fülle« wird auf der anderen Seite zur »Leere«, »Kräftiges« antwortet auf »Blasses« oder umgekehrt. So wie recto und verso austauschbar sind, fehlen in den WZ auch klare Kennzeichnungen von unten und oben, die Blattränder sind häufig gleichwertig, die Eindeutigkeit von Richtungen ist aufgehoben. Die Flächigkeit des Papiers wird in den WZ aufgebrochen, Zeichnungen sollen sich der ihr innewohnenden Körperlichkeit entäußern und auf die Leib-Körperlichkeit der Handlung verweisen. Diese Idee findet in der beidseitigen Bearbeitung ebenso wie in der Verwendung durchdringender Mittel nicht nur eine bezeichnende Form, sie veranlasst den Rezipienten auch zum Wenden der Blätter als eigenständige körperliche und mentale Tätigkeit. Walther trinkt zur Markierung einzelner Sätze und Wörter das Papier gelegentlich mit Öl oder Beize. Dieter Schwarz kommentiert dies so:

Ihre semantische Dimension ufert gleichsam ähnlich aus wie die flottierenden Ränder des Ölflecks; [...]. Demnach wären auch diese Materialien performativ zu begreifen. [...] [D]ie Materialien [entziehen sich] auch der Verfügung eines Autors; sie zeichnen vielmehr die Spur, der Autor und Leser zu folgen haben.³⁰¹

So haben schon die Notationen performativen Charakter. Bei der Verwendung von Öl zitiert Walther auch implizit die Malerei. Außerdem taucht in den WZ der gestisch-subjektive Stil des Informel auf, den wir aus früheren Arbeiten kennen, zum Beispiel mit eingearbeiteten Kaffee- oder Ölflecken. Klein, die sich mit der Materialgeschichte Walthers auseinandersetzt, schreibt: »Transparenz und Beidseitigkeit erzeugend, veranschaulicht das Öl in seiner chemischen Durchdringung des Papiers das Ineinander-greifen, den dynamischen Prozeß der Materialebenen in ihren Wechselwirkungen«³⁰². Auch für Merleau-Ponty sind Bewegung und Zeit die Komponenten, welche taktile Phänomene bestimmen: »es gibt die taktile »Transparenz« durchtasteter Flächen«; als Beispiele nennt er dafür das »Feuchte, das Ölige, das Klebrige.«³⁰³ Das sind tatsächlich

300 Busche 1990, S. 301.

301 Schwarz 1990, S. 185.

302 Klein 1990, S. 224.

303 Merleau-Ponty 1966, S. 365.

Substanzen, mit denen Walther in den WZ arbeitet, um die Taktilität der Handlung spürbar werden zu lassen. Die Materialien expandieren, trocknen mit der Zeit, und können so die Bewegung und Zeitlichkeit der Handlung bildlich transportieren. Die Beidseitigkeit bildet eine Art ›Rückgrat‹ der Zeichnung, das die ›Bildkörperteile‹ stützend miteinander verbindet. So fügen sich Vorder- und Rückseite zu einem Körper aus dem ›Fleisch‹ der bildnerischen Mittel zusammen.

2.2.5 ›Stillosigkeit‹

Bei der Arbeit an den WZ ist es Walther wichtig ›stillos‹ zu arbeiten und sich in der formalen Ausführung von den Vorstellungen während den Handlungen leiten zu lassen. Im *Sternenstaub* notiert Walther 1969 diesbezüglich:

in den letzten drei Jahren konzentrierte, unabgelenkte Arbeit an den Diagrammen und Werkzeichnungen/kein Stil/die Imaginationen in den Werkhandlungen bestimmen die Form der Zeichnung/dabei auch Spiel mit Handschriften, die verschiedene Personen präsentieren/gezeichnete Schriften nicht aus graphischen Gründen/sie bauen vielmehr Bedeutungen auf³⁰⁴.

In den WZ kommen verschiedene Schriftformen vor, wie z.B. Hand-, Druck-, Block- oder »Schreibmaschinenschrift und Schriftkonstruktionen in verschiedenen Schrifttypen – mit Bleistift oder Aquarellfarbe umrandet und oftmals farbig ausgefüllt – sowie Druckabzüge.«³⁰⁵ Die jeweilige Form bestimmt die Bedeutung des Wortes, das Wie beeinflusst in dem Falle also das Was. Die graphische Gestaltung, so Walther, sei »immer der Werkidee, die sich in der Zeichnung formuliert, untergeordnet.«³⁰⁶ Richardt formuliert es so:

Die Werkidee ist es, welche die Zeichnungen strukturiert. Begriffe, Linien, Farben [...] funktionieren wie ein Tachometer, das je nach Art der Werkerfahrung ausschlägt. Es ist keine Darstellung, kein Nachfühlen, sondern es sind eher übereinander geschichtete, belichtete Filme aus Deinem Kopf.³⁰⁷

Der Moment der Schichtung in den WZ – geführt von den Erinnerungsschichten im Kopf – wird hier deutlich. Die Metapher des Tachometers macht klar, dass hier etwas gemessen wird und alle Elemente der Zeichnung diese Messung sichtbar machen. Die Werkidee wird auch über die verschiedenen Schriften ausgedrückt. Konstruierte Schriften bedeuten für Walther Zeichnen, wohingegen er Handschrift und Kalligrafie mit Schreiben gleichsetzt.³⁰⁸ Die Handschrift gibt z.B. darüber Auskunft, dass die Notation direkt stattfindet, d.h. eine Vorstellung wird unmittelbar niedergeschrieben. Es gibt aber auch spontane Notizen, die mit zeitlichem Abstand entstehen. Wenn Buchstaben gezeichnet, konstruiert und farbig ausgefüllt werden, so der Künstler, »bekommt

304 Ebd., S. 344.

305 Richardt 1997, S. 144.

306 Walther in: ebd.

307 Richardt 1997, S. 158.

308 Vgl. Walther in: Schreyer 2016b.

dies etwas Manifestartiges, wird eine Hervorhebung. Ich monumentalisiere damit einen Begriff oder einen Satz, häufig ist das über eine Zeichnung oder einen Schriftkomplex gesetzt«, wodurch sich die Bedeutung und Anmutung verschiebt.

Bei der Antiqua ist ein Erinnerungsraum an Geschichte mit inbegriffen. Eine andere Form entstand durch die Verwendung von sogenannten »Bürstenabzügen«, die bei dem Druck zur Publikation *OBJEKTE*, *benutzen* angefallen waren und welche ich nun überzeichnete und so in das Werk mit einbezog.³⁰⁹

Auch die Zeichnung steht also im Dienst von Walthers *anderem Werkbegriff*. Beck formuliert dies so: Denn wenn auch

Bewußtseinsprozesse von immateriellem Charakter sind, so formen sie sich doch über die Werkhandlung zu *Vorstellungsfiguren* [...], die über die Zeichnung [...] sinnlich erfahrbar gemacht werden können. Mit ihr versucht Walther das im Goethe'schen Sinne Unaussprechliche in einer Art Kombination von Bild und Wort zu vermitteln, wobei [...] bei ihm die Benutzung des Worts die Komplexität und Offenheit der Bilderfindung stets konkretisierend verenge.³¹⁰

Daher bezeichnet Walther seine Zeichnungen als ständige »zeichnerische Annäherungsversuche an das Unaussprechliche«³¹¹. Die *WZ* »fassen ganz unterschiedliche Typen zusammen. Ich wollte immer Stil vermeiden, denn dieser würde sich über das, was in den Zeichnungen steht, legen und das, was ich eigentlich sagen will [...] nicht richtig greifbar machen.«³¹² Das Experimentieren ist hier Programm, denn, so lässt uns Walther wissen: »Ich kann dem Prozeßhaften keine stilistische Einheit überstülpen.«³¹³ Obwohl Walthers Handschrift und Linienführung unverwechselbar sind, und die *WZ* dadurch zuweilen wie lettristische Bilder wirken, lassen sich auch Kategorien wie Ästhetik oder Schönheit, die eng mit dem klassischen Begriff der schöpferischen Individualität verbunden sind, nur bedingt auf Walthers Zeichnungen anwenden. Der Begriff der Ästhetik wurde dem Künstler zufolge von seiner Vorgängergeneration stark strapaziert. Vor diesem Hintergrund ist Duchamp richtungsweisend für ihn, da dieser die Möglichkeit eröffnet hat, eine künstlerische Formulierung zu machen, ohne von Ästhetik zu sprechen.³¹⁴ Trotzdem enthalten die *WZ* automatisch derartige Elemente, denn Ästhetik sei als Konzept in einem Künstler bereits angelegt, so Walther. Er gesteht außerdem, dass er später entdeckt habe, »dass einige Blätter eine Schönheit haben.«³¹⁵ Das mag ein Zufallserzeugnis sein, denn in den *WZ* geht es keinesfalls um *l'art pour l'art*. Die verwendete Schrift, sei sie getippt, handschriftlich oder typografisch gestaltet, folgt immer inhaltlichen Motiven. Auch die Größe und Farbe der Buchstaben

309 Walther in: Richardt 1997, S. 145. Der »Bürstensatz« ist ein beim Handsatz früher gebräuchliche »Andruck zur Überprüfung des Satzes. Auf die eingeschwärzten Satzzeichen wurde ein Blatt Papier gelegt und dies wiederum mit einer speziellen Bürste abgerieben.« Dies. 1997, Anm. 179, S. 146.

310 Beck 1990, S. 123f.

311 Walther in: Lingner 1985, S. 53.

312 Ders. in: Schreyer 2016b.

313 Walther zit. in: Busche 1990, S. 290.

314 Vgl. ders. in: Lahnert 1986/87, S. 13.

315 Walther in: Schreyer 2016b.

werden nie aus dekorativen Gründen eingesetzt, sondern haben stets eine bestimmte Funktion und geben die jeweilige Gewichtung der Begriffe an. Blau bezeichne dem Künstler zufolge z.B. eine Ruheposition, rot hingegen bedeute zumeist Anspannung bzw. hat Signalwirkung und Manifestcharakter und beziehe sich außerdem auf Walthers Skulpturbegriff, wenn sie in einer der Antiqua entlehnten Schrift auftaucht. Da es sich um eine römische Schrift handele, sei ein Verweis auf die Geschichte implizit. Die Grotesk-Schrift, die oft gelb oder ocker gehalten ist und damit auf eine bestimmte Atmosphäre verweist, ist eine moderne Schrift aus dem 20. Jh.³¹⁶

Trotz ›schöner‹ und gestalteter Schriftbilder wollte Walther die Erfahrungen aus den Werkhandlungen zeichnerisch nicht festlegen und damit die Freiheit der Rezipienten stilistisch einschränken. So ist mit den WZ eine relativ heterogene Werkgruppe entstanden, die die Möglichkeiten der Interpretation erweitern und bis ins Unendliche exponieren.

2.2.6 Sprache

Sprachaussage und Textbild werden bei Walther sowohl als künstlerisches Material als auch als reine Informationsträger verwendet. Mit Schwarz lässt sich der listenhafte Charakter der *Diagramme* mit Richard Serras Wörterlisten von 1967–1968 vergleichen, auf denen Verben in der Grundform und Substantive im Genitiv aufgeführt sind, mit denen der Künstler die Möglichkeiten seiner Arbeit aufzeigt. Auch ein Künstler wie Lawrence Weiner, der explizit auf die Sprache als Material für seine Arbeit zurückgreift, kann in diesem Zusammenhang erwähnt werden. Seine Sätze sind jedoch keine Notationen einer Erfahrung, sondern objektive Formulierungen oder Reihen von Wortobjekten. Während bei Weiner die Sprache vor der Präsentation von Inhalten als materielle Formgegebenheit steht, geben bei Walther die *Werkstücke* des WS Handlung und Notation vor. Die WZ kommentiert Schwarz einmal so:

Die elliptischen Notationen suggerieren die Hast des handelnd Schreibenden, der sich die Verbindungsglieder zwischen den Worten spart, da er sie durch seine Präsenz ersetzt. Stellvertretend [...] steht nun diejenige des Papiers und der darauf verwendeten Materialien, die der Äußerung Zusammenhalt verleihen. So stellen Leim, Fettflecken und bestimmte Farben nicht Entitäten dar, sie haben jeweils eine spezifische Funktion.³¹⁷

Sowohl in den *Diagrammen* als auch in den WZ wird Sprache geformt, Begriffe werden gesammelt, sortiert, gefiltert, ausgewählt, verschiedentlich gestaltet und hervorgehoben.

Walthers Formmaterial Sprache ist in den WZ entscheidend, weshalb sich Richardt in ihrem Gespräch mit Walther darauf konzentriert. Sie bemerkt, dass sich in ihnen die Sprache des Künstlers erst so richtig herausbilde, was sich auch auf die vielen späteren

316 Walther erklärt, er habe sich auch von der Garamond-Schrift aus dem 16. Jh. inspirieren lassen, die er in den Blättern oft variiert habe. Vgl. ebd.

317 Schwarz 1990, S. 185.

Spracharbeiten niederschlage.³¹⁸ Eines der Hauptmaterialien in den WZ ist Sprache, es gehe jedoch, wie es der Künstler ausführt,

nicht um die Sprache als solche, sondern sie ist künstlerisches Material, es wird von ihr Gebrauch gemacht. So wie ich ja auch den *Werksatz* benutze, um Gegenwart, Geschichte, Herkunft und Erinnerung zu begreifen. Und ich versuche mit Sprache all das zu sagen, was ich erinnere, was aus der Geschichte in die Gegenwart hineinwirkt und ich davon wahrnehme. Ich spiele nicht mit Sprache, sondern habe vielmehr in den *Werkzeichnungen* versucht, meine Erkenntnisse zu formulieren. Dabei spreche ich in Bildern.³¹⁹

Dieser Punkt ist wichtig, will man die Sprache im Werk Walthers in ihrer Komplexität und vor allem Bildhaftigkeit verstehen. Sie ist nicht allein Konzept (Knochen) und gesondert vom Bildlichen (Fleisch) zu betrachten (vgl. 2.2.9). Sie vereint beides in sich und wird dadurch körperlich, skulptural. Richardt bemerkt weiterhin, und hier deutet sie bereits die fundamentale Rolle der WZ an, dass Walthers Werkbegriff zu Beginn der WS-Arbeit noch nicht geformt war. Erst mit den WZ hat dieser Prozess einen »künstlerischen Schub«³²⁰ bekommen, als Walther anfängt, die Handlungen sprachlich zu formulieren. Indem er bekannte Begriffe mit allgemeinen Bedeutungen verwendet, erhalten sie eine neue Dimension. Der Künstler formuliert das so:

Mit jedem Begriff kann ich immer eine Anspielung im Raum der Kunst machen. Ich möchte ja alles, was je als Kunst in der Geschichte aufgetreten ist, über die Begriffe und Handlungsformen besitzen. Und deshalb halte ich meinen Werkbegriff offen. Die Begriffe sind das Konzentrat dessen, was ich auf Kunst hin sagen kann. Wobei ich bestimmte künstlerische Haltungen, die nicht meine sind [...], ausschliesse. Also zum Beispiel das Moment des persönlichen Ausdrucks, wie es sich etwa im Expressionismus formuliert hat, ist nicht enthalten.³²¹

Walther verfolgt gleichzeitig das Anliegen, »das Künstlerische zu objektivieren,« sowie eine »persönliche Durchdringung.« Letztere macht, wie er zugibt, das künstlerische der WZ aus. »Durch die Arbeit auf Begriffe zu stoßen, wäre also der objektive Teil. Deren individuelle Durchdringung ist der Gebrauch – in der Vorstellung, im Umgang damit, in der Formulierung und letztlich auch in der zeichnerischen Fassung.«³²² Wenn er auf tradierte Begriffe stößt, gibt er ihnen eine neue Bedeutung, er fragt sich, welche davon brauchbar sind,

und die Begriffe, die die Moderne vernutzt hat, herausfiltern, [...]. So wirst Du zum Beispiel bei mir nie den Begriff »Komposition« finden, stattdessen spreche ich von »Proportion«, einem Begriff, der weiter zurückreicht, mehr umfaßt und daher auch offener ist.³²³

318 Vgl. Richardt 1997, S. 129.

319 Walther in: ebd.

320 Ders. in: Richardt 1997, S. 142.

321 Ebd., S. 137.

322 Ebd., S. 139.

323 Walther in: Richardt 1997, S. 142.

Es geht Walther nicht darum, schematische Muster oder Formen bereitzustellen, sondern als Künstler zu »sagen, was ich als Werkgestalt zu erkennen glaube«³²⁴. Bei dieser Aufgabe, so Richarddt, verstärkte die »Tatsache«, dass sein Werk »keiner Gruppe, keiner Richtung zuzuordnen war, [...] noch die Erfordernis, eigene Begriffe [...] zu entwickeln.«³²⁵ Mit den ersten WS-Stücken entsteht Walther zufolge »das Bewußtsein, daß man mit Sprache modellieren und formen kann, sie wie ein traditionelles künstlerisches Material betrachten muß«. Die Sprache selbst hat sich innerhalb der WZ entwickelt:

Ich erlebte, daß Begriffe in sich Bedeutung entfalten, daß sie nicht irgend etwas bezeichnen, sondern ein leeres Gefäß sein können, das zu füllen ist. Ich sage zum Beispiel ›Ort‹ oder ›Raum‹ und jeder hat dazu etwas im Kopf, doch ich sehe, daß das meist sehr schwebende Vorstellungen sind. Mit ›Ort‹, ›Innen‹, ›Aussen‹, ›Raum‹, ›Körper‹, ›Richtung‹ meinte ich etwas Anderes als das, was die vorhandenen Verabredungen damit verbinden. [...] Ich bin für diese Behauptung ausgelacht worden. Dabei habe ich das [...] vor dem Hintergrund meiner Erfahrungen in den Handlungen [...] [gesagt]. [...] []eder erinnert sich dabei an etwas anderes, doch all dies hatte nicht das Gewicht, das ich mir als Werkmaterial vorstellte. Dabei konnte ich es selber nicht präzise formulieren, es war mehr ein Grundgefühl. Und so bestand der Anreiz und die Herausforderung darin, immer wieder zu versuchen, in den Zeichnungen mein Anliegen zu umreißen.³²⁶

In der Schwierigkeit, diese Begriffe künstlerisch zu kommunizieren, liegt ein weiterer Grund für die Vielzahl der WZ. Auf Richarddts Frage hin, wie sich in den WZ eine dem Künstler »eigene Sprachstruktur und Begriffswelt herausgebildet hat«³²⁷, entgegnet er:

Hinter den ersten Formulierungen standen eher sensorische Erfahrungen, die zunächst noch keinen Namen, keine Bezeichnung hatten, sondern einen Raum für Projektionen bildeten. Weil ich wußte, daß die Handlungssituationen und die Werksituationen nicht zu beschreiben sind, habe ich versucht, parallele Formulierungen zu entwerfen. Dabei bemerkte ich, daß bestimmte Sprachfiguren und mein Sprachduktus an historische Beispiele angelehnt waren. Es zeigte sich ein Bezug auf die Technik der Brechung der Syntax und ein Faible für alogische Begriffe, der Verbindung verschiedener Sprachebenen, all dies, um unverbrauchte Bilder freizusetzen.³²⁸

Walther erklärt weiterhin, dass seine frühen Zeichnungen, sowie seine Bildtitel aus den 50er-Jahren Anklänge an den Surrealismus, Dadaismus oder konkrete Poesie enthalten, die er bis dato jedoch noch nicht kannte. Das liege daran, dass er noch nicht wisse, wie er die Werkerfahrungen formulieren könne. Dies betreffe aber nicht das Handwerkliche, d.h. die Figuren sahen damals genauso aus wie heute. Durch »Brechungen einer Beschreibung, in dem ein der Logik zuwiderlaufendes Wort eingeschoben ist oder in dem ein Satz eine Konstruktion hat« werden der Künstler selbst und die Betrachter dazu veranlaßt, »über das Gesagte nachzudenken. Es gibt keine direkte Aussage«. Als

324 Ebd., S. 137.

325 Richarddt 1997, S. 129.

326 Walther in: Richarddt 1997, S. 130.

327 Dies. 1997, S. 130.

328 Walther in: ebd.

Walther dann den Surrealismus kennenlernt, befasst er sich mit dem Gedanken »des Automatischen«, ihn interessiert »die *écriture automatique* mit ihren Assoziationsketten und Vorstellungsverknüpfungen fern des Alltags«. Dabei hat der Künstler nie wirklich surrealistisch gearbeitet, es handelt sich mehr um eine bestimmte Arbeitsweise, »die so angelegt war«. Für die WZ kam diese Methode jedoch nicht in Frage, da es Walther doch darum ging, besonders geeignete Begriffe »ihrer historischen Bindungen [zu] entkleiden und ihnen eine neue Bedeutung [zu] verschaffen.« Dabei tauchen keinerlei psychologisierende Beschreibungen auf, es handelt sich vielmehr um »Projektionen bildhaft-plastischer Natur«. Schließlich haben sich »eigene Begriffe herausgebildet, die monumental werden konnten.«³²⁹

Durch die Begriffssammlungen in den WZ werden die Werkerfahrungen zusammengetragen und geordnet, um sich, wie es Richardt ausdrückt, »über Werkvorgänge und ihre Bedeutung klarzuwerden.« Dabei stellt sie die Frage, inwiefern die Sprache dabei auch dazu diene,

die Werkidee auszuformen und inhaltlich weiterzuführen? Wird nicht dadurch, daß die Erfahrungen und Eindrücke durch einen Begriff eine Fassung bekommen, ein Arbeiten damit erst möglich? Die Begriffsfindung muß Dir doch geholfen haben, die Werkidee voranzutreiben und weitere Objekte zu entwickeln.³³⁰

Walther entgegnet, dass das Werk einen unstofflichen Charakter habe und daher Begriffe eine entscheidende Rolle gespielt haben.

Im Moment der Handlung spielen sie dagegen kaum eine Rolle. [...] Ich laufe ja nicht mit Begriffen im Kopf herum, die Dinge geschehen vielmehr. [...] Diese Benennung ist ein Vorgang, der sich im Nachhinein ereignet und ein Teil der Werkfiguration ist. [...], der Formulierungsprozeß wirkt in mir immer weiter. Und in dem Moment, wo ich es dann in Begriffe umsetze, gehört es zum Werk. Der Zeitraum dazwischen bildet in gewisser Weise einen reinigenden Filter.³³¹

Es wird hier deutlich, wie wichtig die Zeichnungen für die Handlungen, und wie komplementär sie sind. Die WZ gehören zum Werk, ebenso wie die *Werkstücke*, beide sind Teile des Gesamtwerks.

Die Formulierungen aus den WZ sind kommunikativer Natur, sie entstammen dem Bedürfnis zu reden. Die Sprache dafür, so Walther, »musste auch erst gefunden werden. Wenn ich ein isoliertes Wort in einen Kontext setze und eine Werksituation ausdrücken möchte, muss ich auch Vertrauen zu einfachen Begriffen haben.«³³² Dafür werden Begriffe aus dem WS-Vokabular übernommen, wie z. B. der Sockel. Auch Worte wie Ort, Raum, Körper, Zeit, Handlung, Dauer, Dialog, Weg oder Richtung beinhalten einerseits konkrete Aussagen, auf der anderen Seite müssen sie jedoch immer auf die jeweilige Erfahrung bezogen werden. Der Künstler versucht in den WZ »sprachlich zu fassen,

329 Vgl. Walther in: Schreyer 2016b.

330 Richardt 1997, S. 132.

331 Walther in: ebd., S. 130.

332 Ders. in: Schreyer 2016b.

was sich als Werkfigur zeigt.« Ihm ist daran gelegen, »bildhaft-plastische Vorstellungen zu umschreiben. [...] die Begriffe spielen die Bilder und Formen herbei. [...]. Es ist eine Herausforderung unseres Vorstellungsvermögens.«³³³ Dazu fällt Lucius Grisebach auch die nüchterne Formulierung in unterschiedlichen Katalogen bezüglich der Handhabung der *Werkstücke* auf, die sich auf die Beschaffenheit der Objekte und ihre Benutzung beschränkt und jede Interpretation vermeidet. Der Kunsthistoriker erinnert an Walthers handwerkliche Grundhaltung. Für die Begriffe bedeutet das, dass sie nicht theoretisch »im Sinne der Konzeptkunst zu verstehen sind, die von den Werken höchstens illustriert werden, sondern als Begriffe einer sehr konkreten und unmittelbaren Körper-Raum-Form-Erfahrung [...]. Angestrebt ist Klarheit und eine einfache Identität von Form- und Sprachbegriff.«³³⁴ Trotz dieser Intention, so Walther, mache es einen deutlichen Unterschied, ob er diese Begriffe in einem deutschen oder amerikanischen Kontext verwendet. Der Kontakt mit der englischen Sprache habe sich zudem auf die eigene Sprache ausgewirkt:

Noch in Düsseldorf und dann massiv nach der Ankunft in New York habe ich bemerkt, daß die Fähigkeit, in einer Fremdsprache zu denken, einen enormen Entwicklungsstoß für meine Muttersprache zur Folge hat. Ich konnte in ihr nun fließender reden, besser formulieren und war auf einmal im Deutschen »intelligenter«. Plötzlich war ich in der Lage, mich von dadaistischen und surrealistischen Reminiszenzen zu befreien. Es war eine Distanz da, ich konnte auf die deutsche Sprache draufschauen, sie wurde so etwas wie ein Gegenstand und gewann ein Volumen, das mir vordem nicht gegenwärtig war.³³⁵

Doch Walther bemerkt auch, dass in New York seine zentralen Begriffe eher fremd wirkten:

Was die konzeptuell geprägten Künstler machten, war mir sehr nahe, doch hatte ich eine andere Sprache als sie. Mir war zum Beispiel das, was Proportion und Volumen meint, gefühlsmäßig sehr viel näher als deren Rede von »shapes«. Daß mir die Idee, das Konzept als Werk zu behaupten, nicht so viel sagte, ich vielmehr auch eine Realisierung in Raum und Zeit unter Einschluß des Körpers für notwendig hielt, sah man gelegentlich als »Sentimentalität« an, als »typisch europäisch«.³³⁶

Diese Einschätzung von Seiten der Amerikaner mit Blick auf den jungen europäischen Künstler bezog sich vermutlich auch auf das Erscheinungsbild der WZ, das von einer langen europäischen Ästhetiktradition zeugt, auf die sich Walther ganz intuitiv bezieht. Nicht nur formal, auch sprachlich ist dort eine stark abendländisch-philosophische Prägung zu erkennen (vgl. Kapitel 3).

Von Anfang an sind in den WZ Worte und Sätze enthalten, es handelt sich um eine eigenständige Dimension, die über das Bildnerische hinausgeht: »Ohne die Verwen-

333 Walther in: Liebelt 1994, S. 13.

334 Grisebach 1992, S. 7f.

335 Walther in: Richardt 1997, S. 139.

336 Ders. in: Liebelt 1994, S. 15.

«dung von Sprache und Schrift», so der Künstler, »empfände ich meine Kunst geradezu als stumm.«³³⁷ Das gleiche Adjektiv verwendet er gegenüber Udo Liebelt:

Die Werkhandlung ist stumm. Weil – auch mit Sprache – eine innere Modellierung stattfindet, die in dem Moment keine wörtliche Äußerung braucht. Es geschehen Dinge in mir. [Während] der Handlung kann ich sie nicht sagen, weil sie oft auch nur halb formuliert sind. Es ist eher vorsprachlich. [...] Im Moment des Ereignisses ist keine angemessene Sprache da.³³⁸

Diese wird erst in den Zeichnungen entwickelt, in denen er sich sein eigenes Begriffsrepertoire erarbeitet.³³⁹ Walther versucht den Werkerfahrungen in den WZ sprachlich und zeichnerisch gerecht zu werden, auch wenn die bei der Handlung erzeugten Aussageformen im Wesentlichen nichtsprachlich sind. Mit Fischer-Lichte ließe sich an dieser Stelle einwenden, dass sich solche körperlich artikulierenden Befindlichkeiten nur schwer in Sprache übersetzen lassen, da die konkret wahrgenommenen Dinge ihres phänomenalen Seins beraubt werden, wenn man sie nachträglich auf den Begriff bringen will. In der Tat: als begrenzte Ausdrucks- und Reflexionsinstrumente können die WZ »sich der Komplexität der *Werksatzerfahrung* bestenfalls nähern, nicht aber mit ihr zur Deckung kommen«³⁴⁰. Trotz der Einfachheit der Handlungen, so formuliert es der Künstler selbst, sind die Erfahrungen

meist so komplex, daß sie verwirren. Das Erlebnis war oft so stark, daß es unmöglich schien, eine unmittelbare Formulierung zu finden. Mit der Zeit sind bestimmte Eindrücke verblaßt und andere hoben sich hervor. Im Bewußtsein hat sich dann das Wesentliche als Struktur und Basis der Werkerfahrung herausgebildet und wurde die Werkgrundlage.³⁴¹

Walther akzeptiert diese Unzulänglichkeit, wenn er meint, es gäbe kein Blatt, in dem er einen für ihn befriedigenden Ausdruck seiner Erfahrungen gefunden habe.³⁴² Insofern sei Sprache »erkennbar das andere« und »genauso fragwürdig wie das Bild.«³⁴³ Wie Fischer-Lichte anmerkt, trägt

jeder Versuch, Ereignisse nachträglich zu beschreiben, [...] zur Hervorbringung einer Form bei, die eigenen Regeln gehorcht, sich im Prozess ihrer Erzeugung verselbstständigt und sich so von ihrem Ausgangspunkt immer weiter entfernt. Es wird so etwas Eigenständiges erzeugt, das nun seinerseits verstanden werden will.³⁴⁴

Diese Deklaration der kategorialen Autonomie von Aufzeichnungsverfahren, erscheint bezüglich der Bedeutung der WZ von großer Wichtigkeit. Walthers Agieren auf Papier

337 Walther 2001, S. 20.

338 Ders. in: Liebelt 1994, S. 14.

339 Vgl. Schneider 1990, S. 238.

340 Wieczorek 1990, S. 199.

341 Walther in: Richardt 1997, S. 134.

342 Vgl. ders. in: Lingner 1985, S. 53.

343 Ders. zit. in: Wieczorek 1990, S. 199.

344 Fischer-Lichte 2004, S. 280.

entwickelt demnach ein Eigenleben, das nicht mehr allein in Abhängigkeit zum WS zu denken ist.

2.2.7 Intersubjektivität und Polyperspektivität

Aussehen und Materialzustand der WZ lassen subjektive Prozesse erkennen. Dies führt zu einer grundsätzlichen Frage, die Schwarz treffend formuliert:

Was für eine sprachliche Form nehmen die Wörter und Sätze auf den Zeichnungen überhaupt an? Auf welcher Ebene spricht Walther, oder: wer spricht hier überhaupt, wenn das Werk nun nicht im konventionellen Sinn von Walther selber zu Ende gebracht wird, sondern jeden Rezipienten zur eigenen Praxis anhält?³⁴⁵

Walther sieht seine Handlungen, denen das gemeinschaftliche Mithandeln anderer essentiell ist, als Exemplifizierungen an, als erläuternde Demonstration, und sich selber als Stellvertreter einer Aktionsgruppe – ähnlich verhält es sich mit den WZ. Dickel argumentiert, dass man entsprechend der Walther'schen Maxime der Urheberschaft des Werkes durch den Rezipienten annehmen könnte, dass das Diagramm prinzipiell von diesem zu realisieren sei: »Das ›Diagramm‹ ist seiner Idee nach keine Künstler- sondern eine Rezipientenzeichnung.«³⁴⁶ Tatsächlich ist das eigene Aufzeichnen der Erfahrungen von Seiten der Handelnden explizit von Walther gewünscht, wobei dies selten umgesetzt wird und dazu in Ausstellungen nicht wirklich die Möglichkeit besteht. Gelegentlich gibt es Zeichnungen, in denen der Künstler Skizzen und Schriften von anderen miteinbezieht, die dann auch dementsprechend kenntlich gemacht werden, dabei macht er keinen Unterschied zwischen Kindern und Erwachsenen. Manchmal belässt er diese Zeichnungen in ihrem Zustand, oder er überarbeitet sie, denn sie waren, so der Künstler »oft unanschaulich. Diese Unbeholfenheit wurde dann wie zu einer eigenen Sprache.« Interessant dabei waren »vor allem Formulierungen, die mir gar nicht gekommen wären. In meiner Erinnerung haben sich Erzählungen und Begriffe festgesetzt, die andere Personen gesagt haben, was zu meinem Material wurde.« Dafür habe er sogar gelegentlich Schriften simuliert, um damit verschiedenen Personen eine Stimme zu geben.³⁴⁷

Mit den WZ nimmt Walther neben der Rolle des Produzenten die eines exemplarischen Rezipienten ein, und in diesem Zusammenhang sollen Schmidt-Wulffens kritische Einwände mitbedacht werden:

Das Bedürfnis dingfest zu machen, was als Leistung eigentlich dem Rezipienten überlassen bleiben sollte, [...] führt zu einem Konflikt. Im Widerstreit zwischen einer Werkbedeutung, die sich allein im handelnden Umgang erschließt, und der autonomen Zeichnung, die eine solche Erfahrung [...] zu vermitteln sucht, ist er bereits zu ahnen. Wenn Walther [...] den Anspruch erhebt, durch [...] Diagramme auf Erfahrungen hinweisen zu können, dann stellt er damit implizit die Notwendigkeit des konkreten Handelns als einzig gültigen Erfahrungsmaßstab in Frage. Der Konflikt wird zunächst da-

345 Schwarz 1990, S. 184.

346 Dickel 1990, S. 75.

347 Vgl. Walther in: Schreyer 2016b.

durch kaschiert, daß die Zeichnungen als bloßer Kommentar, als Interpretationshilfe relativiert werden.³⁴⁸

Aus dem Zitat geht einmal mehr hervor, dass Walthers Werk von Paradoxien durchzogen ist, die es in Spannung halten. Mit Blick auf die Werkentwicklung ist zurecht zu sagen, dass sich durch die immer autonomer werdende Zeichnung das Erfahrungsmonopol der Handlungen relativiert. Interessanterweise spricht Schmidt-Wulffen davon, dass der offensichtliche Konflikt zwischen Handlung und Zeichnung vorsätzlich versteckt wird, indem die WZ als reine Begleitmaterialien ausgegeben werden, was sie de facto nicht sind.

Da die WZ keinen konventionellen Code enthalten, der eindeutig entschlüsselbar wäre, sind sie ohne Erläuterung kaum lesbar. Doch das (logische) Lesen und Entschlüsseln der Zeichnungen ist auch nicht zwingend notwendig oder gar die einzige Wahrnehmungsform der WZ. In den wenigsten Fällen – zu diesem Schluss komme ich aufgrund von Gesprächen mit Sammlern oder Personen im Bereich des Kunstmarktes – werden die WZ direkt mit den einzelnen *Werkstücken* in Verbindung gebracht. Es besteht zwar größtenteils das Wissen, dass sich die Zeichnungen auf den WS beziehen, doch kaum eine(r) macht sich die Mühe, die einzelnen Erfahrungsqualitäten aus den WZ herauszudeuten. Durch den Einsatz von Typografie und malerischen Elementen verselbstständigt sich der zweckgebundene Charakter und die Zeichnungen können meines Erachtens als autonome grafische Werke gesehen werden. Die Meinungen und Argumente zu diesem Thema divergieren. Es lässt sich nicht leugnen, dass sich die WZ aus der Arbeit mit dem WS entwickelt haben. Darüberhinaus besitzen sie aber auch eine eigene ästhetische Autonomie. Dies gilt auch für andere Werke, die mit ›Vorlagen‹ arbeiten. Vom Gemälde eines Landschaftsmalers z.B. wird kaum behauptet, es sei allein von der Natur abhängig und daher nicht autonom. Denn ein Künstler schafft über die gesehenen oder vorgestellten Qualitäten hinaus doch vor allem ein selbstständiges Kunstwerk, das man hinsichtlich seiner künstlerischen Eigenschaften beurteilt. In Bezug auf die WZ wird jedoch immer wieder auf ihre vermeintlich sekundäre Rolle beharrt und es gibt hier bis heute kaum Gegenstimmen. Lingner z.B. stellt fest, dass sich die Zeichnung entgegen den Auflösungserscheinungen der Kunst seit den 60er-Jahren als eine der traditionellen »Ausdrucksformen bewahren« konnte. In Hinblick auf Walthers *Diagramme* habe sie jedoch »ihren autonomen Werk-Charakter verloren«. Lingner schreibt der Zeichnung diesem Muster folgend »eine dienende Funktion« zu, er geht aber in Hinblick auf die absolute Werkimmateriellität weiter:

Als ›Aufzeichnung‹ eröffnet die Zeichnung die Möglichkeiten der Realisierung eines konzeptuell konzipierten Werkes. Die dem eigentlichen Werk nachfolgende Zeichnung vermag die zum Werk verfestigte Idee wieder zu verflüssigen, durch Erläuterungen und Unschärfen zu erweitern und anzureichern und für einen derart sich selbst belebenden Austausch mit dem Betrachter zu eröffnen.³⁴⁹

348 Schmidt-Wulffen 1990, S. 142.

349 Lingner 1976, S. 67f.

Nun stellt es sich als problematisch heraus, die Funktion der *Diagramme* für ein Werk zu bestimmen, das als ein immaterielles gesetzt ist. Walthers Erweiterung des Kunstbegriffs, so Lingner, habe die Einheit von Stoff und Form des tradierten Werkes entzweit. Der ästhetische Gegenstand sei so nicht länger als materialer Träger zu begreifen. »Walthers Instrumente verzehren sich im Werden des WERKES. Ein derart [...] dem Rezipienten zur ideellen Konstitution aufgegebenes WERK [...] entwickelt sich als ein [...] immaterieller Prozess [...] einer introspektiven [...] Reflexion eines [...] Empfindungsstromes und Gedankenflusses.«³⁵⁰ Lingner wendet nun ein, dass die Fülle aller »Denk- und Empfindungsmöglichkeiten« in einem potentiell unendlichen Prozess »der Selbstreflexion eines retardierenden Momentes der Transformation«³⁵¹ bedarf. Erst durch Reduktion, kann die Komplexität, »zu einer Vorstellung verdichtet«³⁵² werden. Hier kommen Walthers WZ ins Spiel: »Voraussetzung für jede subjektiv und intersubjektive Verfügbarkeit der [...] WERK-Vorstellung ist ein materiales Pendant.« Im Gegensatz zum tradierten, materialen Werk, das die »Zeichnung nur als ›Beiwerk‹ duldet – [ist] für das immaterielle WERK die ›Diagramm-‹Zeichnung unentbehrlich«³⁵³. Die WZ geben der Vorläufigkeit der Handlung eine relativ feste, und kommunizierbare Form. Als Transportmittel des offenen Werkgedankens können sie somit nicht mehr nur als Beiwerk gesehen werden, sondern sind elementarer Bestandteil des Werkes. Sie implizieren, Wieczorek zufolge, »allgemein-menschliche Elementarerfahrungen.«³⁵⁴ Es ist der schöpferische Betrachter, der das in den *Diagrammen* angedeutete Werk letztlich realisiert. Dabei ist zu bemerken, dass die WZ auffällig »perspektivlos« sind. Der Gedanke »einer beherrschten Welt, die man in einer momentanen Synthese ganz und gar besitzt«³⁵⁵, ist Walther zuwider. Doch auch wenn er »antiperspektivisch« vorgeht, nimmt er den Begriff Perspektive, d.h. das blickende Durchdringen, mit dem Einsatz von Öl, ganz wörtlich. Mit Gerlach lässt sich dazu sagen: »Über die wissenschaftlich-mathematische Ausarbeitung einer auf den unendlich durchscheinenden Raum hin orientierten Perspektive in der *Renaissance* (*perspicuitas*: Durchschau, Durchsichtigkeit, Klarsichtigkeit) wurden Nähe und Ferne darstellbar.«³⁵⁶ Die Zeichnung öffnet sich sozusagen auf einen neuen Raum hin, keinen klassisch-perspektivischen, sondern im übertragenen Sinn einen polyperspektivischen Raum, der es schafft, auch den »Innenraum« der Benutzer darzustellen. Ecos offener Werkbegriff stößt im polysemantischen Erscheinungsbild der WZ auf ein deutliches Echo. Ob auf der zeichnerischen oder plastischen Ebene bieten Walthers Arbeiten dem Betrachter eine labyrinthische Vielheit unerschöpflicher Blickwinkel. Wie Eco anmerkt, gibt es »deshalb unendlich viele Aspekte des Kunstwerks, die nicht nur ›Teile‹ oder Fragmente von ihm sind, weil jeder von ihnen das ganze vollständige Werk enthält und in einer bestimmten Perspektive enthüllt.«³⁵⁷ So fächern sich die ineinander verschränkten

350 Ebd., S. 71.

351 Ebd., S. 73.

352 Ebd., S. 79.

353 Ebd., S. 73f.

354 Wieczorek 1990, S. 199.

355 Merleau-Ponty 2003, S. 127.

356 Gerlach 1997, S. 25.

357 Eco 1973, S. 57f.

Elemente zu einem vielseitigen Ensemble auf. Allein die große Anzahl der WZ, sowie das infinite Potenzial der Werkhandlungen spiegeln die so typische Polyperspektivität und die Zeitstruktur des barocken Kunstwerks, dessen Geisteshaltung Eco in der Offenheit und Multiperspektivität des modernen Kunstwerks angelegt sieht. Während das barocke Bauwerk oder die Plastik verschiedene Blickrichtungen fordert, und man um sie herumgehen kann, können die WZ gedreht werden. In Ausstellungssituationen werden sie trotzdem oft frontal gehängt, eine Handlung ist dann nur virtuell möglich, ohne dass dadurch die polyperspektivische Eigenart verloren gehen würde. Keine Werkhandlung, sei es im physischen oder psychologischen Sinn, gehorche Eco zufolge einer letzten Definition: »jede Ausführung realisiert das Werk, aber alle zusammen sind komplementär zueinander.«³⁵⁸ Merleau-Ponty ist weniger entschieden, wenn er fragt:

Wie aber kann ich eine Erfahrung der Welt [...] haben, da doch keine meiner perspektivischen Ansichten von ihr sie je erschöpft, die Horizonte stets offen bleiben [...]? Wie kann je irgendein Ding uns ein für allemal *sich vorstellen*, da seine Synthese doch nie vollendet ist?³⁵⁹

Walther antwortet in den WZ mit der Struktur der Polyphonie, ihr rhizomatisch-antihierarchischen Charakter verzichtet auf einen geschlossenen Horizont. Walthers WS und die WZ sind zwar in ihrer äußeren Erscheinungsform abgeschlossen, aber nicht deren Aktivierung und Interpretation. Hier sind die Dinge weiterhin im ständigen Wandel begriffen.

2.2.8 Verdeckungen und Schichtungen

Wenn Walther in den WZ mit Schreibmaschine getippte Textfelder oder handschriftliche Worte teilweise oder ganz verdeckt, erhalten sie eine rätselhafte Komponente. Sie will die Unmöglichkeit, die Handlungen eindeutig erklären zu können, verbildlichen und dem Verborgenen Raum geben. Der Betrachter kann dem Rätsel auf die Spur kommen, indem er die fehlenden Stellen in der Fantasie ergänzt. Kunstwerke seien Rätsel, schreibt Adorno. Sie sagen etwas und verbergen es mit dem gleichen Atemzug.³⁶⁰ So zieht der Philosoph einen radikalen Schluss, indem er sagt: »Kunstwerke, die der Betrachtung und dem Gedanken ohne Rest aufgehen, sind keine.«³⁶¹ Walther dementiert mit den Verdeckungen, dass Kunstwerke in ihrer Essenz hermeneutische Objekte sind, deren Sein ihrer Erklärbarkeit entspringt und demnach auf das Symbolische beschränkt sind.³⁶² Durch die Verweigerung der Darstellung wird Mersch zufolge freigelegt, »was nicht gesagt oder repräsentiert werden kann, was in Erscheinung tritt, wo die Sprache *schweigt*.«³⁶³ So könnte man mit Mersch von den Zeichnungen behaupten, sie seien

358 Ebd., S. 49.

359 Merleau-Ponty 1966, S. 381.

360 Vgl. Adorno 1970, S. 182.

361 Ebd., S. 184.

362 Adorno 1970, S. 179.

363 Mersch 2002, S. 43f.

»Fragezeichen« und »sowenig selbst Sprache [...], wie sie jemals vollständig im Begrifflichen, dem Diskursiven«³⁶⁴ aufgehen. Busche formuliert das in Bezug auf Walther so:

Das häufige Zudecken, Überkleben, Durchstreichen und Übermalen mutet an wie der beständige Hinweis darauf, daß das Sichtbare nicht das Eigentliche ist, daß selbst Begriffe und Formvorstellungen den Kern nicht treffen können: [...] Das Zudecken der Begriffe und Sätze betont zugleich die Bewegung fort vom Begrifflichen und hin zur Form.³⁶⁵

Busche verweist hier auf die Unvollkommenheit der Sprache. Ihm zufolge gehe es darum, »Beziehungen, Energien, Bewegungen, Kraftfelder zu fassen, Symbole und Allegorien zu finden für Konkretes, das jedoch nur in der jeweiligen praktischen Erfahrung wirklich wird: Dauer, Zeit, Gerichtetheit, Nähe, Abgrenzung, Ausdehnung, Handlung, Raum, Ort.«³⁶⁶

Das Motiv der Verdeckung in den WZ soll ausdrücken, dass etwas Essenzielles im Dunkeln bleibt. Auch wenn die WZ diesen verborgenen ›Kern‹ ›ummanteln‹³⁶⁷, können sie nicht an sein Innerstes vordringen. Das Künstlerische lässt sich weder zeichnerisch fassen noch wahrnehmen. »Vielmehr bleibt es ungezeichnet«, so kann man es mit Mersch für die Aufzeichnung von performativen Akten ausdrücken, »das heißt auch auf immer unmarkierbar und unaussprechlich.«³⁶⁸ Wollte man es im abbilden, »verschwände es; wollte man es sprachlich fixieren, hätte man es bereits verloren [...]. Das Rätsel der Kunst erscheint so gleichsam als das Unsichtbare im Sichtbaren, das Nichtsagbare im Sagbaren.«³⁶⁹ Mit dieser Undarstellbarkeit geht Walther auf beispiellose Art offensiv um, wenn er versucht, die Werkhandlungen und das darin verborgene Werk zu beschreiben. Die Vielzahl der Zeichnungen zeigt, wie konsequent er sich daran abgearbeitet hat, die Tiefen der Werkidee auszuloten und bis zu ihrem Kern vorzudringen. Die WZ spielen mit Ambivalenz, Polysemantik, Geheimnis und Rätsel. Die »semantische Unschärfe«³⁷⁰, die dadurch entsteht, lässt einen großen interpretatorischen Spielraum zu. Walther schichtet über seine frühen *Diagramme*, die praktische Informationswerte beinhalten, komplexe Bildebenen, in die Brüche eingebaut werden, um deren Lesbarkeit zu stören. Während die Fotografie nur einen Bildausschnitt zeigt, funktionieren die WZ wie die Erinnerung selbst, sie überlagern, verdichten, lassen Lücken, verwischen, ordnen und formulieren. Die WZ haben eine mnemonische Dimension und Funktion. Sie dienen als Merkhilfen und aktivieren die Erinnerung an die vorangegangenen Werkhandlungen. Die Erinnerungsschichten werden simultan übereinandergelagert und entwickeln sich in ihrer Mischung aus kognitiven und taktilen Werten zu einer Art realer Allegorie, Sinnbild der Sedimente der Geschichte, prähistorischen Materials und speichern wie bei Gesteins- oder Erdschichten die Vergangenheit

364 Ebd., S. 145.

365 Busche 1990, S. 299.

366 Ebd., S. 303.

367 Der Begriff ›Ummantelung‹ wird von Walther häufig verwendet. Das Verhältnis Zwischen Kern und Mantel wird in der gleichnamigen Publikation reflektiert: Vgl. Lingner 1985.

368 Mersch 2002, S. 146.

369 Ebd., S. 145.

370 Byung-Chul 2012, S. 43.

in sich. So entsteht ein Geflecht, das die Vorstellung der linearen Zeit-Räumlichkeit, die das abendländische Denken immer noch weitgehend beherrscht, in den WZ überwindet. Walther ›schichtet Geschichte«. Dabei wird deutlich, so Robert Kudielka, dass Tiefe nicht nur die dritte Dimension des Raumes betreffe, die in der Renaissancetradition der europäischen Malerei allein durch perspektivische Konstruktionen vorgetäuscht werden konnte. Sie kann, und das nähert sich der asiatischen Form einer flächenräumlichen Perspektive, »als eine Schichtung von Wahrnehmungsebenen definier[t werden], teils durch lasierende Überlagerung unterschiedlicher Farben, teils durch die strukturelle Differenzierung zwischen deckenden und durchbrochenen Vortragsweisen.«³⁷¹ Dieses Verfahren »erzählt nicht eine Geschichte im Nacheinander der Zeit, sondern zeigt« – hier verweist Kudielka auf ein altes Wort aus der Bergmannssprache – »das Geschichte der Zeit.«³⁷²

Abschließend lässt sich zum Rätselcharakter der WZ mit Eco sagen, dass es sich hier nicht mehr um eine Arbeit handelt, die »auf als schön zu genießenden, frei zutage liegenden Beziehungen beruht, sondern [um] ein zu ergründendes Geheimnis, [...] ein Stimulans für die Lebhaftigkeit der Einbildungskraft.«³⁷³ Das Motiv der Verdeckungen und Schichtungen in den Zeichnungen verstärkt das Geheimnisvolle und lässt den Betrachter zu einem Detektiv werden, der den einzelnen Indizien nachgeht. Dabei erkennt er, dass er kein Außenstehender Beobachter ist, sondern durch seine Tätigkeit aktiv am Werk teilhat.

Die WZ haben Archivcharakter, sie deuten auf das Potenzial hin, das sich in der Aktivierung ihr komplexes Bedeutungsvolumen entfalten kann. In diesem Sinne lassen sich die WZ auch als Lagerorte für Werkformulierungen ansehen. Sie funktionieren wie ein Ideenreservoir und eine handlungsnährende Vorratskammer. Dirié sieht sie »wie eine ›parallele und verzögerte Erinnerung, eine andere ›Lagerform« [...], einen Vorrat an unendlichen Handlungen und Interpretationen«. Der Kunstkritiker bezeichnet den Künstler und die Zeichnung als trautes und produktives Paar, das zahlreiche gegenläufige Aspekte ins Verhältnis bringt: »abstrakt, figurativ, narrativ, autonom, informell, geometrisch, schwarz und weiß, lodernd, experimentell, retrospektiv, technisch, halluzinatorisch.« Dirié stellt fest, dass sich hier

ein polymorphes Werk [generiert], das auf einen großen Interpretationsspielraum verweist, wo die Zeichnung gleichzeitig ein Raum der Imagination und der Präzision ist, Instrument und Archiv, eine aktive und praktizierbare Zeichnung, [...]. Die Zeichnung war immer diese autonome und existenzielle Praxis, das Richtmaß für das Werk im Maßstab des Lebens.³⁷⁴

Die Aussagen von Dirié vermitteln die innere Produktivität und Autonomie der Zeichnungen und verbindet die *Lagerform* und den Aspekt der ›Ummantelung‹ in Walthers *Ceuvre*. Die WZ ›ummanteln‹ den Kern der Handlungen und es bildet sich um dieses

371 Kudielka 1990, S. 353.

372 Ebd., S. 355.

373 Eco 1973, S. 35.

374 Dirié 2012, S. 114.

Zentrum herum ein reichhaltiges Reservoir, das stetig wächst und das immaterielle Werk in aller Offenheit und Unvollständigkeit speichert.

2.2.9 Fleisch – Knochen

Walther geht es wie denjenigen Konzeptkünstlern, die den Gedanken vor die Realisation stellen, auch um ein Infragestellen der Bedingungen und des Wesens von Kunst. Der Konzeptkünstler Victor Burgin beschreibt die allgemeine Entwicklung so: Es »kann kaum ein Zweifel daran bestehen, daß sich Arbeiten ›konzeptueller Kunst‹ so verstehen lassen, daß sie den Umkreis von Kunstkritik und Kunsttheorie miteinschließen.«³⁷⁵ Walther setzt mit dem WS und den WZ im weitesten Sinn Theorie ins Werk, durch die Handlung werden Antworten zu künstlerischen Fragen ausgehandelt. Draxler zufolge trenne sich bei Walther die Zeichnung als Theorie »vom ›eigentlichen‹ Werk; sie begleitet dieses von nun ab als eine Art theoretische Orchestrierung.« Die Differenzen zwischen WS und WZ seien ansonsten »gravierend und nur in ihrer Aufeinanderbezogenheit zu verstehen.«³⁷⁶ Die Zeichnung ist also Draxlers Meinung nach, der ich mich anschließe, die Metaebene des Werkes, die zur besseren Handhabung der WS-Objekte beiträgt und einen Einblick in den theoretischen wie sinnlichen Erfahrungshorizont gibt. Dabei bietet sie keine technische Gebrauchsanweisung. Vielmehr leiste sie »theoretische Hintergrundarbeit, die dem Werk den konzeptionellen Rückhalt gibt und es eigentlich erst lesbar macht.« Der Raum werde segmentiert und neu geordnet »als eine Art kategorialer Schichtung«. Einzelne Elemente rastern und gliedern »das Bildfeld, dann wieder greifen Begriffe das alte Rahmenthema auf und stecken als Randstreifen die innere Leere des Blatts als virtuelles Kraftfeld ab.«³⁷⁷ Der Begriff der theoretischen Praxis, der hier mit Draxler erörtert wird, geht weit über die Idee der technisch-praktischen Anweisung hinaus. In den WZ werden kunsttheoretische Fragen verhandelt, die Betrachter werden geistig und körperlich stimuliert. Es klingt paradox, aber die bildhaften WZ entstehen in einem Moment, in dem Walthers Abkehr vom Bild mit dem 1. WS einen Höhepunkt erreicht hat. Außerdem fällt ihre Produktion zum Teil mit seinem Aufenthalt in New York (1967–1972)³⁷⁸ zusammen, der westlichen Kunstmetropole, in der die Konzeptkunst herrscht, die ein absolut antipikturales Klima erzeugt. Der Begriff *Concept Art* wird von Henry Flynt 1961 erstmals verwendet und deren Beginn, folgt man Buchlohs grober Einteilung, wird im Jahr 1965 verortet, bis zu ihrem temporären Verschwinden 1975.³⁷⁹ Walthers Erzählung von einer kleinen Ausstellung, die 1968 in der Galerie Seth Siegelaubs stattfindet, spiegeln den Zeitgeist wieder: »Das waren Konzeptarbeiten, ganz sparsame, von Lawrence Weiner, Robert Barry Douglas Huebler und Kosuth. Da kam eben die Frage auf: Wo ist das Werk? Ist es in der sprachlichen Formulierung, oder muss ich es in der Vorstellung ausführen?«³⁸⁰ Diese Fragen beschäftigten

375 Burgin 2003, S. 1066f.

376 Draxler 1990, S. 279.

377 Ebd., S. 283f.

378 Die WZ, die in dieser Zeit entstehen, enthalten oft englische Begriffe.

379 Vgl. Buchloh 1989, S. 41.

380 Walther in: Schreyer 2016b.

auch ihn. In Walthers Fall kann man sagen, so wie das Kunstobjekt als materiell gebundenes Produkt im WS an Bedeutung verliert, gewinnen die in den WZ formulierten Vorstellungen, Bilder, Begriffe, Empfindungen und Erfahrungen an Bedeutung.³⁸¹ Im gleichen Jahr notiert der Künstler im *Sternenstaub*: »Fluß der Diagramme und Werkzeugzeichnungen hält an/Gefühl nichts zu wiederholen/die Menge verwischt die Distanz, die zur Beurteilung des Wertes der einzelnen Zeichnungen notwendig ist.«³⁸² Die dazugehörige Zeichnung enthält verschiedene Präsentationsvarianten der WZ (**Abb. 42**). Der Künstler scheint in dieser Zeit von einem unendlichen Hunger an Bildern befallen zu sein. Stößt der WS in seiner Radikalität bezüglich der Reduktion des Optischen auf Verunsicherung, ergeht es umgekehrt den WZ wegen ihrer Bildlichkeit ähnlich. Ihr persönlicher Duktus veranlasst Walther wie schon erwähnt dazu, sie zunächst als Notizen von eher subjektivem Wert anzusehen, und ihnen den Status als eigenständige Werke abzusprechen. Vor dem Hintergrund seiner frühen progressiven Experimente empfindet er die Rückkehr zur Zeichnung als regressiv. In einem Interview mit Winkworth gesteht der Künstler: »I hesitated to show those drawings because in relation to the actionistic works they looked so conservative, so traditional.«³⁸³ Diese Vorsicht ist aber auch vor dem Hintergrund der ›handschriftfeindlichen‹ Minimal- und Konzeptkunst zu sehen. Walther erzählt, dass Kosuth einmal sinngemäß bemerkt hat: »Mit dem Werksatz wirfst du den Ball so weit nach vorne, mit den [WZ] kommst du nicht hinterher.«³⁸⁴ Der ›orthodoxe‹ Konzeptkünstler hält die WZ für »too private, too european, it smells too much, too much of Wols«³⁸⁵. Das passt natürlich nicht in die Ideologie der Konzeptkunst, die sich maßgeblich gegen den abstrakten Expressionismus und jede Form von Ausdruckskunst wandte. Doch es ist auch dem konzeptuellen Klima zu verdanken, dass die WZ mit Fokus auf deren Sprachverwendung in den Blick rücken. Hierzu bemerkt Walther:

Meine Arbeit ist eigentlich erst im Zusammenhang mit der Konzept-Kunst der 60er Jahre entdeckt worden. [...] [E]iner der Hauptzüge der Konzept-Kunst, nämlich daß die Vorstellung in gleichem Maße an der Werkbildung beteiligt ist wie das Materielle, war immer ein wichtiger Teil meiner Arbeit. Jedoch habe ich das vor der Konzept-Kunst entwickelt und auch anders gemeint, [...]. [...]. Der wesentlichste Unterschied dürfte sein, daß ich nie nur eine Konzeption ausführe, sondern auch einen sinnlichen Teil dabei haben möchte. [...] Meine Arbeiten orientieren sich ja am Körper, im realen Raum, in realer Zeit. Damit kann ich etwas bildhaft Plastisches formen.³⁸⁶

Wie man es aus dem Zitat schon heraushört, unterscheiden sich die WZ maßgeblich vom Zeitgeist. Für den konzeptuellen Geschmack sind sie »zu individuell, hatten zuviel Aroma und zuviel Farbe.« Um erneut mit Kosuth zu sprechen: »*Too much of sentiment-*

381 Vgl. Twiehaus 1999, S. 15.

382 Walther 2009, S. 318.

383 Ders. in: Winkworth 2016, S. 130.

384 Ders. in: Schreyer 2018.

385 Ders. in: Verhagen 2014b, S. 64.

386 Ders. in: Lahnert 1986/87, S. 12.

tality«³⁸⁷. Walther vertritt eine ähnlich Haltung oder lässt sich von der Meinung des Künstlerkollegen anstecken, was sich auch in seiner eigenen Wortwahl niederschlägt. In »dieser Zeit der Aufbruchsstimmung« wirken die WZ »obsolet«:

Ich hatte mit dem *Werksatz* den Ball weit nach vorne geworfen, das war Zukunft, war Utopie und entwarf eine neue Kunst. Und nun schien es, als ob ich mit diesen Zeichnungen, die Werkprozesse interpretieren, umschreiben, bezeichnen, nicht auf der Höhe der Zeit sei. Das Medium der Zeichnung, das individuelle Schreiben hatte zu der Zeit ja keine argumentative Basis. [...] Die Kunstwelt hat meine Zeichnungen auf Papier schief angesehen. Ich hatte ein unsicheres Gefühl, die Skrupel ja selber gehabt [...].³⁸⁸

Walther erklärt sich die ablehnende Reaktion des amerikanischen Künstlers heute so: Er »wollte damit sagen, zu wenig konzeptuelles Schwarzweiß... ich habe Farbe verwendet... ein Unding! So streng war die Künstlerkritik Mitte/Ende der 1960er Jahre.«³⁸⁹ Aus Kosuths Worten spricht auch die unterschwellige Ablehnung von »Emotionalität« in der Kunst, die gerne mit einer oberflächlichen Anschauung von Romantik in Verbindung gebracht wird. Auch von Sol LeWitts »Paragraphs on Conceptual Art« von 1967 geht diese Zurückweisung aus: »Die Erwartung eines emotionalen Kicks, an den man durch die Expressionistische Kunst gewöhnt ist, würde den Betrachter davon abhalten, diese Kunst wahrzunehmen.«³⁹⁰

In Abgrenzung zur Konzeptkunst sagt Walther einmal zu seiner eigenen Arbeit: »Die Forderung lautet, sich in das Werk zu integrieren. Dabei wird die Vorstellung zu einer konkreten Sache. Das funktioniert nur in realem Raum und in realer Zeit. Die pure Konzept-Kunst konnte diese Forderung von ihrem Entwurf nicht stellen.«³⁹¹ Walther, der die Konzeptkunst als notwendigen Schritt innerhalb der Kunstentwicklung charakterisiert, will auf die sinnliche, »anschauliche Seite, d.h. auf die Kunst auch als Vermittler realer Erfahrung, nicht verzichten.«³⁹² Das Paradigma der Konzeptkunst, sich nahezu ausschließlich mit gedanklichen Konstrukten gegen die Möglichkeit einer Materialsprache abzuschotten, kann der Künstler für sich nicht akzeptieren.³⁹³

Walther sieht sich auch nicht als Intellektueller, auch wenn er von seinen Studenten teilweise als solcher wahrgenommen wird. Er äußert sich einmal dazu: »Ein Intellektueller denkt analytisch, ich hingegen gehe von ganzheitlichen Vorstellungen aus, reflektiere mein Material und denke in Bildern und Formen.«³⁹⁴ Nie gibt er die materielle Seite des Kunstwerks auf, wie marginal sie auch nur im Einzelfall beschaffen sein mochte. Es waren schließlich die frühen Materialprozesse, an denen sich sein Werkverständnis ausgebildet hat. Einer der Gründe der konzeptionellen Oppositionshaltung »war ein Misstrauen gegen optische Erfahrungen als adäquate Grundlage für Kunst: Je mehr ein Gemälde sich auf rein visuelle Eindrücke verließ, desto niedriger wurde

387 Walther in: Richardt 1997, S. 152.

388 Ebd., S. 158.

389 Ders. in: Wiehager 2012, S. 405.

390 LeWitt zit. in: Heiser 2007, S. 13.

391 Walther in: Lahnert 1986/87, S. 14.

392 Schweinebraden 1997, S. 24.

393 Vgl. ebd., S. 23.

394 Walther zit. in: Brömme 1982, S. 11.

sein kognitiver Wert eingeschätzt.«³⁹⁵. Der gegen den Formalismus ausgedrückte Antagonismus kommt ebenso klar in Kosuths Essay »Art after Philosophy« heraus, in dem er behauptet, dass Konzeptkunst als Reaktion auf die subjektive Ästhetik und ›Gedankenlosigkeit‹³⁹⁶ formalistischer Kunst und Kritik entsteht. In dieser Aussage offenbart sich seine Ablehnung von Subjektivität, die er in den formalistischen Qualitätsurteilen Greenbergs versammelt sieht. Der »Entzug der Visualität« oder die »Verdrängung des Betrachters« als operative Strategien der Konzeptkunst haben den angenommenen modernistischen Vorrang an den Rand gedrängt, den die Farbe und der retinale Reiz zur Herstellung und zum Verständnis eines Kunstwerks haben.³⁹⁷ Solch eine kritische Einstellung gegenüber Visualität, wie sie Kosuth und andere an den Tag legen, äußert sich auch gegenüber Walthers WZ. Auch von deutscher Seite ist die Kritik harsch. Lingner z.B. war Walther zufolge »immer im Krieg mit den bildhaften Zeichnungen. Das hat er als einen Irrtum gesehen, so als ob ich nicht auf der Höhe der Zeit wäre.«³⁹⁸. Wenn Walther sich ab Mitte der 50er-Jahre gegen den »Fetisch der Sichtbarkeit der klassischen Moderne«³⁹⁹ wendet, indem er seine Bilder ›leer räumt‹, kann dies im Sinn der Konzeptkunst als radikale Kritik am Modernismus gelesen werden – seine heiligste Annahme, dass Kunst durch die optischen Sinne erfahren wird, wird in Frage gestellt. Es lässt sich jedoch auf Walther bezogen feststellen, dass die allgemein als modernistisch leer kritisierte ›Optikalität‹, die den WZ vorgeworfen wird, keine modernistische ist, sondern eine optikale Spielform, die keineswegs selbstreferenziell gedeutet werden darf. So wenig der WS gänzlich antivisuell ist, sind die WZ nur als bildlich zu beurteilen. Immer wenn Walther eine bestimmte Farbigeit und Materialität verwendet, geht es darum, beim Betrachten eingespeicherte Körpererfahrungen zu wecken. Der Künstler adressiert also nicht nur das Auge, sondern ganz speziell das skulpturale Empfinden des Rezipienten. Er kritisiert am konzeptuellen Ansatz, Visualität gegen Intellektualität einzutauschen, was nur weiterhin eine antiquierte Dualität perpetuiert. Trotz der Konzeptualität des WS gelingt ihm mit den WZ eine Tiefe, die die Untrennbarkeit von Gefühl und Form erlebbar werden lässt und das Dichotomie-Problem zu lösen verspricht. Jörg Heiser wendet ein, dass auch die emotionale, offene und fragmentarische Romantik »nicht einfach Gegner der [rationalen] Aufklärung sondern deren reflexiver Teil, als experimentelles [...] Gegenüber eines systematischen Vernunftkonzepts« sei. »Jene, die Romantik als per se antiaufklärerisch beschreiben, berauben die Aufklärung [...] dieser feingliedrigen Dialektik.«⁴⁰⁰

Durch die dialektische Verbindung der Gegensätze geht Walther einen dritten Weg und nimmt damit eine besondere Position innerhalb der Konzeptkunst ein. Seine explorative (Bild-)Sprache hinterfragt die Bedingungen der Wahrnehmbarkeit von Kunst. Der manchmal expressiv erscheinende Zeichengestus wird von intellektueller Reflexion begleitet. Das Publikum ist mit einem unabschließbaren Prozess des Denkens

395 Crow 2006, S. 62.

396 Vgl. Kosuth 2003, S. 1033.

397 Diese beiden Formeln sind Prägungen von Buchloh und Charles Harrison. Vgl. Crow 2006, S. 60.

398 Walther in: Schreyer 2016b.

399 Alberro 2006, S. 17.

400 Heiser 2007, S. 15.

und Zeichnens konfrontiert, der in einem reziproken Spannungsverhältnis abläuft. Die Übersetzung künstlerischer Ideen in (kritische) Sprache ist in den späten 60er-Jahren nicht nur ein gängiges Verfahren, sondern auch Ausdruck einer Attitüde. Walther erprobt zwar die Gestaltungs- und Bedeutungsmöglichkeiten von Sprache, unterläuft jedoch den Zeitgeist des ›puren‹ und dogmatischen Konzeptualismus, der auch von Lucy Lippard und John Chandler 1968 in ihrer programmatischen Schrift »The Dematerialization of Art« beschrieben wird, deren Gültigkeit in demselben Text aber auch schon wieder infrage gestellt wird.⁴⁰¹ Sprache oder Schrift haben in Walthers Werk nie das Bildhaft-Körperliche verdrängt, beide sind vielmehr symbiotisch miteinander verbunden. In einem Interview mit Lingner verdeutlicht der Künstler seinen Standpunkt in Abgrenzung zur Konzeptkunst: Die Konzeptkünstler »stellen das Gerüst hin, die Knochen[, die] brauchst du, sonst hält das Fleisch nicht. Aber das [...] muss eben noch dazukommen.«⁴⁰² Denn, so formuliert es Walther in einem Gespräch mit Jappe: »Die Idee besagt ja noch nichts, wenn die entsprechenden Formen fehlen.«⁴⁰³ Die Werkhandlungen brauchen also eine Halterung, um ihre Essenz zu artikulieren. Jean-Pierre Dubost bemerkt diesbezüglich in einem Brief an den Künstler:

Du sagst [...], daß Du nicht nur das ›Skelett‹ (die Konzeptualität), sondern auch das ›Fleisch‹ (die elementarsten physischen Qualitäten [...] willst) [sic!] – dann deswegen, weil Du das Konzeptuelle gänzlich ins Stoffliche wieder einbringen möchtest. Diese ›Rückübersetzung‹ ins Werkhafte scheint uns einen Schritt zurückzubringen, als ginge es darum, zu einem ›Urstoff‹ zurückzukehren (dem ›Skelett‹ das ›Fleisch‹ zurückzugeben).⁴⁰⁴

Walthers Konzepte entspringen der (eigenen) Leiberfahrung, die sich mit den Denkvorgängen in einer grundsätzlichen Wechselbeziehung erlebt. Er wirft den Konzeptkünstlern eine Isolation und Verabsolutierung des Geistes vor. ›Fleisch‹ kommt bei Walther nicht einfach nur hinzu, oder wird zurückgegeben, wie es in dem Zitat heißt, sondern, so könnte man es mit Mladen Dolar formulieren: »Understanding flesh as the ›medium‹ of perception is but another side of the world itself being endowed with flesh.«⁴⁰⁵ Tatsächlich wird der menschliche Körper, das ›Fleisch‹, als Medium der Wahrnehmung in den Werkhandlungen verstanden.

Dewey, der in diesem Zusammenhang ausgefeilte Beobachtungen angestellt hat, verweist auf den kulturellen Kontext, in dem der Anspruch auf Reingeistigkeit immer wieder eine fatale Rolle gespielt hat und bemerkt, dass die Geschichte der Moral »zur Verachtung des Leibes, zur Furcht vor den Sinnen und zur Gegensätzlichkeit von Fleisch

401 Vgl. Lippard, Chandler 1968, S. 31-36. Vgl. hierzu auch den Brief-Essay der Künstlergruppe *Art & Language*, den die Herausgeber in die Neuauflage ihrer Schrift integrieren und die den Begriff der Dematerialisierung für einen Mythos hält: »All the examples of art-works (ideas) you refer to in your article are, with few exceptions, art-objects. They may not be an art-object as we know it in its traditional matter-state, but they are nevertheless matter in one of its forms, either solid-state, gas-state, liquid-state.« *Art & Language* zit. in: Lippard 1973, S. 43.

402 Walther in: Lingner 1985, S. 187.

403 Ders. in: Bott 1977, S. 57.

404 Dubost 1990, S. 334.

405 Dolar 2008, S. 64.

und Geist geführt«⁴⁰⁶ hat.«Die Erhebung des Ideals über die unmittelbare Sinnesempfindung machte es [...] bleich und blutleer«⁴⁰⁷. Dewey zufolge liefere die Kunst selbst den besten Beweis für die »Vereinigung von Materiellem und Ideellem«⁴⁰⁸. Ein Werk ist so gesehen die Verkörperung einer Idee. Der Mensch, so der Philosoph, sei am lebendigsten, wenn er sich in einem »wechselseitigen Verkehr mit der Umwelt befindet, wenn sinnhaftes Material und geistige Beziehungen am vollkommensten miteinander verschmelzen.«⁴⁰⁹ Dewey bezeichnet die Sinne als »diejenigen Organe, durch die das lebendige Geschöpf unmittelbar an den Vorgängen der es umgebenden Welt teilnimmt.« Dieses Material könne »nicht im Gegensatz zum ›Intellekt‹ gesehen« werden. Die Sinnesorgane und der an sie angeschlossene Bewegungsapparat sind die Werkzeuge dieser Partizipation. Dewey geht der dualistischen Auffassung auf den Grund: »Der Gegensatz zwischen Geist und Körper, Seele und Materie, Geistlichem und Fleischlichem, hat [...] seine Ursache in der Angst vor dem Leben.«⁴¹⁰ Auch von deutscher Seite wird diese Thematik für die performativen Tendenzen der 60er-Jahre fruchtbar gemacht. Dazu kann Fischer-Lichte beitragen, dass die

Unterscheidung zwischen der sinnlichen Wahrnehmung eines Objektes, die als ein eher physiologischer Vorgang begriffen wird, und der Zuweisung einer Bedeutung, die als ein geistiger Akt gilt, [...] eine Folge des dualistischen Subjekt-Objekt-Denkens [ist], die sich im Gewand der Trennung von Körper und Geist zeige.⁴¹¹

Dagegen müsse davon ausgegangen werden, »daß Wahrnehmung und Bedeutungserzeugung der gleiche Prozeß sind.«⁴¹² Die Trennung von Körper und Geist, von Sinnlichkeit und Begriff erweist sich hiermit als eine kulturelle Fiktion. Insofern findet die eingangs gestellte Frage, wie die unbestimmte Erfahrung einer Werkhandlung zu fassen ist, wenn sie weder als ein rein sinnliches noch als ein ausschließlich intellektuelles Phänomen beschrieben werden kann, ihre Antwort. Denken, Wahrnehmen und wortwörtliches Erfassen verschränken sich im WS und in den WZ. Das natürliche Zusammenspiel beschreibt Walther sowohl innerhalb der Werkhandlungen (und dem dort austarierten Körper-Geist-Bezug) als auch in der klassischen Morphologie in der Zeichnung (und die dortige Verbindung von Geist und Hand).

Es wäre jedoch eine zu karikaturistische Sichtweise die Konzeptkunst allein auf dichotomische Eckpfeiler zu gründen. Es gibt einige Konzeptkünstler, die sich zwischen den Polen ansiedeln, Bild und Konzept zu versöhnen versuchen und von einer allzu radikalen Positionierung abrücken. Radikal an der Konzeptkunst ist die Abschaffung des Objekts und dessen Ersatz durch eine linguistische Definition.⁴¹³ Buren sieht dieses Vorhaben als ideelle Utopie an:

406 Dewey 1980, S. 29

407 Ebd., S. 42.

408 Ebd., S. 38.

409 Ebd., S. 122.

410 Ebd., S. 31f.

411 Fischer-Lichte 2004, S. 246f.

412 Ebd., S. 247.

413 Vgl. Buchloh 1989, S. 41.

in dem Moment, wo ein Konzept als Kunst bezeichnet und gar als solche ›ausgestellt‹ wird, [wird] das Objekt, das man abschaffen möchte, in Wirklichkeit nur *ersetzt* [...]; das ausgestellte ›Konzept‹ wird ein *Ideal-Objekt*, was uns zur Kunst, wie wir sie kennen, zurückbringt, das heißt: zur Illusion von etwas und nicht zur Sache selbst.⁴¹⁴

In diesem Sinne scheint die von Suzi Gablik 1977 in ihrem Buch *Progress in Art*⁴¹⁵ beschriebene kognitive Entwicklung der Kunst auf Walther bezogen in eine Sackgasse zu münden. Durch die Gegenposition visuell/formal (Modernismus) und konzeptuell wird einmal mehr der Descartes'sche dualistische Gedanke verstärkt, der Körper und Geist oder Begriff und Bild ins Dogmatische zwingt. Der WS und die WZ zeugen von einer dritten Lösung, jenseits von Visualität und Konzeptualität. Es ist der Körper mit all seinen Sinnen, der sich als resistenter Vektor und Brücke zwischen die Pole stellt. Somit verleiht Walther dem ›kalten‹ (›knochigen‹) und unpersönlichen Konzeptualismus ein ›wärmendes Gewand‹ (›Fleisch‹).

2.2.10 ›Dia-Grammatik‹

Seit einigen Jahren lässt sich in verschiedenen Disziplinen ein verstärktes Interesse an der Ästhetik von Diagrammen und Notationen erkennen. Von den WZ ist hier erstaunlicherweise kaum die Rede, obwohl ihr Erscheinungsbild einige Merkmale von solchen Schriftbildern aufweist. Im Folgenden soll daher anhand ausgewählter Publikationen der spezifischen ›Dia-Grammatik‹ der WZ nachgegangen werden.

Die Medienkonkurrenz des 19. und 20. Jh.s zwischen Fotografie, Schreibmaschine und Buchdruck hat auch den Blick auf die Praxis des Schreibens und Zeichnens geschärft.⁴¹⁶ Dieter Appelt erinnert in seinem Beitrag für den Katalog *Notation. Kalkül und Form in den Künsten* zur gleichnamigen Ausstellung in der Akademie der Künste in Berlin 2008 daran, dass die Bedeutung der Notation schon seit »den chronographischen, kinematographischen oder ›musikgraphischen‹ Zeugnissen erkennbar« ist und »sich dann im Zuge des 20. [Jh.s] in beträchtlichen Variationen fortwährend erweitert«⁴¹⁷ hat. Der Begriff der Notation ist uns aus der Musikgeschichte geläufig und wird, Hubertus von Amelunxen zufolge, spätestens in den 50er-Jahren hinsichtlich der Frage nach Sinn, Form und Vermächtnis des Kunstwerks wichtig. Seither wird die Notation als eine Form »der Verzeitlichung wie auch der Prozessualisierung des malerischen wie auch des musikalischen Werks« auf seine »Bedeutung als Schriftsystem in allen Formen der Künste untersucht.«⁴¹⁸ Dabei gehe es um die Frage, »in welchem offenen Verhältnis Aufführung, Interpretation und Schriftbild zueinander stehen.«⁴¹⁹ In den frühen 70er-Jahren ist die Thematik durch die symbolanalytische Untersuchung Nelson Goodmans reaktualisiert worden. Demzufolge bestehe das »semantische Erfordernis für Notati-

414 Buren 2003, S. 1041.

415 Vgl. Gablik 1977.

416 Vgl. Krauthausen, Nasim 2010, S. 18.

417 Appelt 2008, S. 15.

418 Amelunxen 2008, S. 19.

419 Ebd., S. 20.

onssysteme« darin, »daß sie *unzweideutig* sein müssen«⁴²⁰. Dieser semiotische Zugang kann für die WZ Walthers nicht funktionieren, da es sich hier nicht um eindeutige Zeichen handelt, die entschlüsselt werden sollen. Sie sind vielmehr sinnliche Gebilde, die nicht allein in ihrer semantischen Dimension, sondern auch in ihrer Materialität und Skulpturalität gewürdigt werden sollen.

Angela Lammert macht die Bildlichkeit (»visuelle Spur eines Formfindungsprozesses«) von Notationen stark, die im Gegensatz zu linguistischen Aspekten eher selten beachtet wird. Im Falle Walthers bietet sich dieser Ansatz ebenso an, da der konzeptuelle Fokus auf die WZ besonders in der frühen Rezeptionsgeschichte deutlich wird. In der Moderne, so Lammert, geraten Notationen in Bewegung. Exemplarisch hebt sie die Diskussion hervor, die in den 60er-Jahren in der Musik über grafische Partituren und alternative Notationen geführt wurde. Sie erinnert daran, dass unlängst »die grafische Dimension von Handschriften aufgewertet« wurde. Daher erscheine es nur folgerichtig, »Notation nicht mehr nur als Zeichensystem, sondern als ein für das 20. [Jh.] spezifisches künstlerisches Verfahren zu fassen, das das veränderte Verhältnis von Idee und Werk beschreibt. Die Notation erhält dabei einen autonomen und prozessualen Charakter.«⁴²¹ Diese Aussage ist in Bezug auf Walthers WZ wichtig, denn zum Zeitpunkt ihrer Entstehung wird ihr eigenständiger Charakter noch nicht gesehen. Erst durch die historische Distanz, die Wiederaufwertung der Bildlichkeit in den 80er-Jahren und auch aufgrund des verstärkten Interesses an Diagrammen, kann diese Entwicklung als solche benannt werden.

Auch die Publikation *Notationen und choreographisches Denken* (2010) ist hinsichtlich Walthers Notaten anschlussfähig. Hier geht es darum, den Notationsbegriff aus dem von Goodman normativ geprägten Verständnis zu lösen. Gabriele Brandstetter argumentiert, dass Notation nicht nur Vorschrift und Regel ist, sondern dass ihr Potenzial in der Überschreitung, Um-Schreibung, Löschung und Fortschreibung bestehe. Dieser Aspekt ist besonders für die WZ von Interesse: Durch Lösungen und Überstreichungen stören sie die Lesbarkeit und bewahren damit die Idee des *anderen Werkbegriffs*. Es ist nicht der Künstler, der das Werk vorgibt, die offenen WZ enthalten Interpretationsspielraum, die Betrachter sind zum Handeln aufgefordert. In Bezug auf Walthers Praxis ist die in der Publikation gestellte Frage nach dem Status von Notationen als Dokument, Partitur, Prä-Skript oder als eigenständige visuelle Form relevant. Dabei gilt das Interesse der Spannung, die sich zwischen Notation und performativer Praxis entfaltet. Eine erste Annäherung an notationelle Schriftbilder bezieht sich auf die Art der Wahrnehmung und damit auf das Wechselspiel zwischen Sehen und Lesen. Notationen werden anders wahrgenommen als etwa Alphabet-Schriften.⁴²² Die Ursache dafür sind die unterschiedlich in ihnen enthaltenen grafischen Systeme: einerseits achte der Betrachter auf die Entzifferbarkeit der Schrift und andererseits »auf die visuelle *Anordnung* choreographischer und piktoraler Elemente auf dem Blatt.« Die Kombination heterogener Schriftbildelemente bildet eine Art »Hybrid-Partitur«. Jedes dieser Elemente

420 Goodman 1973, S. 155.

421 Lammert 2008, S. 39.

422 Vgl. Brandstetter, Hoffmann, Maar 2010, S. 7.

hat seine spezifische Funktion, sei es, übertragen auf die WZ, über Zeitlichkeit, Tempo, Dynamik, rhythmische Relationen oder Wiederholung zu informieren, oder um ein bestimmtes Schrittvokabular, die Konfiguration der Handelnden und deren Raumwege zu beschreiben. Es wird hierbei der geografische Begriff der Kartografie angewandt insofern als diese »Bewegungs-Schreibung der Körper im Raum – als Choreo-Graphie im Wortsinn« konstellativ verfährt, »indem sie Positionen gleichsam kartographisch aus dem Raum in die Schriftbild-Fläche überträgt.«⁴²³ Dabei fällt der Blick wie auf einer Landkarte von oben auf die Fläche der eingezeichneten Wege. Zeitliche Sukzessivität wird in eine Simultananordnung versetzt, die einen Überblick verschafft, die die Bewegung im Raum nicht gewähren kann: es entsteht »eine Synopse jener flüchtigen Topographien, die im körperlichen Bewegungsvollzug segmentiert sind.«⁴²⁴ Notationen ermöglichen eine andere Perspektive, und erweitern die Aktion um eine Ebene, die anders nicht sichtbar wäre. Nun stellt sich jedoch hinsichtlich der Lesbarkeit von Notationen berechtigterweise die Frage:

In welcher Weise sind Brüche, Sprünge, Lücken, Vor- und Rückbewegungen des Lesens nötig, ja: ein Überqueren der Seiten in Diagonalen, Kreisen, [...] choreographischen [...] Mustern? Welche Zeitlichkeit eignet mithin dem Betrachten, Lesen und Entziffern? Und wie verhält sich diese Zeitlichkeit zu einer Zeit der Übertragung in die Körperbewegung [...]? Kann man überhaupt davon ausgehen, dass diese Aufzeichnung [...] als Prä-Skript einer [...] (Wieder-)Aufführung einsetzbar ist?⁴²⁵

In Bezug auf die WZ ergibt sich hier ein interessanter Anknüpfungspunkt. Das, was sich während der Werkhandlung im Raum ereignet, wird nun auf der Rezeptionsebene in den WZ simuliert, der Betrachter handelt auch hier und bewegt sich kognitiv und visuell über das Blatt wie in einer Landschaft. Die Bildfläche tut sich zum Raum auf, so als wäre der Betrachter hier selbst in der Hochrhön unterwegs. Die persönliche Zeitlichkeit eines jeden Rezipienten wird zum Werkmaterial. Die »Wiederaufführung« der Handlungssuggestionen findet zunächst im inneren »Kino« statt, und sofern eine physische Handlung ausgeführt wird, ist sie von der individuellen Betrachtung der WZ gefärbt. Notationen sind insofern hybrid, als sie Geschriebenes und Gezeichnetes, Anordnungs- und Verweiskomponenten eines Diagramms enthalten. Sie sind »ideographische«⁴²⁶ Schrift-Bildräume. Die Diagrammatik enthält eine selbstreflexive Dimension, was auf ihre aktive, »schöpferische und analytische Seite der Notation«⁴²⁷ verweist. Sybille Krämer hat diese Facette als einen »Operationsraum« bezeichnet, der »durch die ›Lockerung‹ der Semantik und Repräsentationalität charakterisierbar ist.«⁴²⁸ Notationen können nämlich auch allein auf der Ebene der ästhetischen Wahrnehmbarkeit gelesen werden, oder als Ornamentzeichnungen, »als eine Komposition von Mustern an

423 Ebd., S. 11.

424 Ebd., S. 13.

425 Ebd., S. 12.

426 Ebd., S. 13.

427 Brandstetter, Hoffmann, Maar 2010, S. 14

428 Krämer 2005, S. 52.

der Grenze von Schriftbildlichkeit.«⁴²⁹ Betrachtet man die WZ vor diesem Hintergrund, kann man sie neben ihrer Funktion als Handlungsaufzeichnungen als eigenständige ästhetische Gebilde ansehen. Die in der zitierten Publikation gestellten Fragen erweisen sich auch in Bezug auf die WZ als fruchtbar:

In welcher Weise zeigt sich die Potenzialität einer Notation als Handlungs-(Spiel-)Raum? Wie äußert sich die Latenz der Zeitlichkeit von Bewegungen in notationell betrachteten Choreo-Graphiken? Ist nicht schon das Schauen-Lesen als ästhetische Erfahrung zugleich eine Belebung der Schrift-Figur?

Die Fantasie setze »das frei, was – in seiner Topographie – immer schon flüchtig«⁴³⁰ an- und abwesend sei, nämlich die Bewegung. Somit kritisieren Notationen das logozentrische Denken, indem sie »medial ein Wissen *aus* und *in* Bewegung« konstituieren, das »sich von einem an Texten orientierten«, und »visuellen Denken in Bildern« unterscheidet. Notationen verzeichnen ein choreographisches Denken, ihre Lektüre wird »selbst Teil des choreographischen Prozesses«, der

ein Denken generiert, das [...] des Körpers notwendig bedarf. [...]. In einer Choreographie kommt ein Körperwissen zum Ausdruck, das die Notation als eine Hybridform vom Körper loslöst, ohne es jedoch [...] völlig in die Schriftform zu überführen, [...]. Vielmehr bedient sie sich visueller, zeichenhafter und sprachlicher Elemente in immer zugleich auf den Raum und den Körper bezogenen Übertragungsprozessen.⁴³¹

Umgekehrt ist auch die Aufzeichnung körperlich und erzählt von der Bewegung der Hand im Prozess der Notation.⁴³²

Im Folgenden stellt sich mit Krämer die Frage, wie Erkenntnisprozesse durch eine diagrammatische Darstellungsweise strukturiert werden. Zur Klärung beschreibt sie die Merkmale des Diagrammatischen, die sich auf Walthers WZ übertragen lassen. Sie spricht zuerst von der Flächigkeit:

Die Fläche eröffnet jene simultane Präsenz, in welcher die darstellerische (und dann auch operative) Leistungskraft des Diagrammatischen liegt. Die synoptische Sichtbarkeit, die Ordnungskraft des Nebeneinander, zehrt von einer forcierten Zweidimensionalität; [...]. Diese Flächen zeigen sich vorwiegend als Oberflächen ohne simulierte Tiefe, wie sie etwa in der zentralperspektivischen Darstellung gegeben ist. So schaffen die diagrammatischen Inskriptionen einen homogenen Raum, in dem Verschiedenartiges, auf ein gleichartiges Maß gebracht [...] werden kann.

Dieser Punkt trifft auch auf Walthers WZ zu, hier werden simultan verschiedene Ebenen des Handlungserlebnisses mit dem WS antihierarchisch und antiperspektivisch auf die Bildfläche übertragen. Gleichzeitig wird die Flächigkeit durch die Beidseitigkeit in eine Räumlichkeit aufgebrochen, sofern man sich in der Betrachtung darauf einlässt. Krämer nennt als zweites Merkmal von Diagrammen die Syntaktizität:

429 Brandstetter, Hofmann, Maar 2010, S. 14.

430 Ebd., S. 16

431 Ebd., S. 17.

432 Ebd., S. 21.

Anders als ›gewöhnliche Bilder‹ werden diagrammatische Inskriptionen nicht nur angeschaut, [...]. Und soweit Schriften, Diagramme und Karten lesbar sind, sind sie auch syntaktisch strukturiert. [Das schließt] immer auch eine Erkennungs- und Identifikationsleistung ein.⁴³³

In Walthers Fall wird der grammatikalischen Ebene des *Werk-Satzes* durch die Syntaktizität der *WZ* auf der Bildebene Rechnung getragen. Diagramme zeichnen sich außerdem durch Referenzialität aus: »Das Diagrammatische ist als eine *Transkription* (von etwas) zu verstehen; [...]. Daher ist ›Referenzialität‹ [mit einem] ›Übersetzungsverfahren‹ zu vergleichen. Die *WZ* übersetzen körperliche und visuelle Erfahrungswerte der Handlungen mit dem *WS* in ein hybrides Schriftbild, das seinerseits in die Aktion rücküberführt werden kann. Wichtig ist auch die Strukturbildlichkeit: »Das, was diagrammatische Inskriptionen darstellen, sind nicht einfache Dinge, Elemente oder Sachverhalte, vielmehr *Relationen*, also Verhältnisse *zwischen* Elementen.«⁴³⁴ Im *WS* handelt es sich um die Relation von Gegensatzpaaren, um das Verhältnis der Handelnden zueinander, zum Handlungsumfeld oder zu den *Werkstücken*. In den *WZ* werden diese Beziehungen schriftbildlich übertragen, es entwickeln sich darüber hinaus ganz eigene Konstellationen, die wiederum ein neues Licht auf die Handlungen werfen. Bedeutsam für Diagramme ist auch ihre Medialität:

Der schematisierende Graphismus ist nicht nur eine Gelenkstelle zwischen dem Sinnlichen und dem Intelligiblen, sondern bringt deren Unterscheidbarkeit überhaupt erst hervor. Als Medium überbrückt und konstituiert das Diagrammatische eben jene Welten des Denkbaren und des Sichtbaren, zwischen denen es zu vermitteln hat.⁴³⁵

Diese Vermittlung von Sinnlichem und Intelligiblem ist ein zentrales Charakteristikum der *WZ*. In Kapitel 3.4 wird exemplarisch gezeigt wie hier Anschauliches und Begriffliches zusammenspielen. Schließlich benennt Krämer noch die Operativität:

Schriften, Diagramme und Karten stellen nicht nur etwas dar, sondern eröffnen Räume, um das Dargestellte auch [...] zu explorieren. [...]. Stets dient die Zwischenwelt des Diagrammatischen sowohl dazu, zur Anschauung zu bringen, was anders nicht sichtbar werden kann, wie auch [...] als [...] Reflexionsinstrument [...], welches die Eigenschaft hat, das, was es ›bearbeitet‹, zugleich auch hervorzubringen.⁴³⁶

Walthers *WZ* erkunden die Möglichkeiten der Zeichnung und verfahren ebenso operativ. Durch das Ineinandergreifen von »Materialität, Sichtbarkeit und Handhabbarkeit«⁴³⁷ öffnen sie Erfahrungsräume und organisieren die Gedankengänge während der Handlung.

Mit Charles Sanders Peirces *diagrammatical reasoning* lässt sich zu Krämers Charakteristiken von Diagrammen noch die Ikonizität hinzufügen. Peirce ordnet Diagramme »innerhalb der Trias von Icon, Index und Symbol dem Bereich des Ikonischen« ein, der

433 Krämer 2010, S. 35f.

434 Ebd., S. 37.

435 Ebd., S. 38f.

436 Ebd., S. 39f.

437 Krämer 2010, S. 42.

»mit einer nicht-naturalistischen Ähnlichkeit verknüpft«⁴³⁸ ist. In diesem Zusammenhang sei auf Lawrence Alloway hingewiesen, der erklärt, Tabellen und Pläne

stellen ein visuelles Zeichensystem dar, doch kein Bildsystem (Bildhaftigkeit setzt eine starke Ähnlichkeit zwischen dem Zeichen und dem bezeichneten Ding voraus). So bezeichnen die Diagramme Ereignisse oder Gegenstände, jedoch ohne Übereinstimmung der Darstellung mit dem Dargestellten.⁴³⁹

Für Alloway sind Diagramme unabhängig vom repräsentierten Objekt. Diese These lässt sich anhand der WZ überprüfen. Im Zuge ihrer Ausführung emanzipieren sie sich von ihrem Gegenstand und werden eigenständiger, während sie ihren Bezug zum WS beibehalten. Diese (Semi-)Autonomie von Diagrammen spricht auch Brandstetter an, die sagt, die unterschiedlichen Bildelemente bewirken eine »spezifische notationelle Ikonizität«. Durch ikonische und arbiträre Zeichen, »entsteht eine Spannung zwischen (lesbarer) Schrift und autonomen figuralen und ornamentalen Formationen.«⁴⁴⁰ Die Tanzwissenschaftlerin argumentiert, »dass jede Tanzschrift mit der Lücke zwischen der Notation und der Performance«⁴⁴¹ zu tun habe. Die grafische Linie sei eine Spur,

die nur andeutet, was [...] der Buchstabe eben gerade *nicht* sagt. Eine [...] Erzählung von Dance Scripts ist insofern immer wieder geöffnet durch *blind spots*, durch Lücken – und diese betreffen die Körperbewegung, die Bewegung der Glieder, das Atmen, die gesamte oszillierende Bewegung zwischen *graph* und Körper.⁴⁴²

Die blinden Flecken und Lücken, die sich sozusagen im Zwischenraum von Aufführung und Aufzeichnung auftun, und die in den WZ auch sinngemäß auf materieller Ebene sichtbar sind, können als kreative Leerstellen für den handelnden Betrachter angesehen werden. Brandstetter sieht abschließend das Fehlen eines etablierten Notationssystems als Chance, die Schrift als Gesetz in Frage zu stellen.⁴⁴³ Walther hat diese Problematik bereits in seinen frühen Schriftbildern beschäftigt.

Auch die Publikation über die *Materialität der Diagramme* (2012) ist für die vorliegende Recherche von besonderer Bedeutung, in der Susanne Leeb die Gründe für das verstärkte Interesse an Diagrammen in jüngerer Zeit beleuchtet. Einer davon betrifft die Tatsache, dass Diagramme eine bestimmte Weise des (relationalen) Denkens und Darstellens befördern.⁴⁴⁴ Diagramme seien retrospektiv zu verstehen, insofern sie komplexe Prozesse zusammenfassen, aber auch projektiv, »insofern Vektoren in noch zu erschließende Richtungen weisen und ein Handlungsfeld eröffnen.« Daher seien Diagramme als erkenntnistheoretische Figuren eines anschaulichen und spekulativen Denkens zu bewerten.⁴⁴⁵ Leeb führt weiter aus, dass in der griechischen Etymologie *diagramma* auch die Bedeutung des »Markierens oder Durchstreichens« habe. Wenn

438 Ebd., S. 41.

439 Alloway 1971, S. 6.

440 Brandstetter 2010, S. 91f.

441 Ebd., S. 94.

442 Ebd., S. 95.

443 Vgl. ebd., S. 100.

444 Vgl. Leeb 2012, S. 7.

445 Ebd., S. 9f.

Walther in seinen *Diagrammen* und *WZ* Wörter hervorhebt oder verdeckt, scheint er den Begriff wörtlich genommen zu haben. Diagramme sorgen also »nicht nur für ›Ordnung und Stabilität«, sondern sind »ebenso Mittel zur ›Destabilisierung und Entdeckung«⁴⁴⁶. Das Schriftbild der *WZ* enthält Störungen, die tatsächlich destabilisieren und Fragen bezüglich unserer Wahrnehmung aufwerfen.

Astrit Schmidt-Burkhardt sieht in Diagrammen die Entwicklung einer kritischen, politisierten und theoriebasierten Kunstpraxis, die sich als Gegenbewegung zur affirmativen, malereibetonen Phase der 80er-Jahre versteht.⁴⁴⁷ Die grammatikalische, »wird dabei durch eine visuelle Syntax ersetzt.«⁴⁴⁸ David Joselit spricht von einer diagrammatischen Maschine, die das Prinzip ständigen Wandels verkörpere und einen »nichtgegenständlichen Repräsentationsraum«⁴⁴⁹ schaffe, der – wie in den *WZ* – durch das wahrnehmende Subjekt aktiviert wird. Ohne Interpretationsakt habe das Diagramm keinerlei Bedeutung.⁴⁵⁰

Der *diagrammatic turn*⁴⁵¹ wurde in der kunstgeschichtlichen Forschung nicht selten durch die Lektüre von *Mille Plateaux*⁴⁵² angeregt. Deleuzes und Guattaris diagrammatischer Ansatz lässt das Vermächtnis der Konzeptkunst neu untersuchen, folgt man Ricardo Basbaum. Das Diagramm wird als Produktionsapparat verstanden, der »einen Diskurs eröffnet, in dem Wörter operative Instrumente sind«⁴⁵³. Mit Basbaum kann man auch in Bezug auf Walthers Aufzeichnungen das Fazit ziehen: »Als sinnlich-begriffliche Konstruktion besitzt das Diagramm eine gewisse ästhetische Autonomie, während es gleichzeitig eine unstillbare Konnektivität [...] aufweist.«⁴⁵⁴ Basbaums weitere Ausführungen treffen den Kern von Walthers Überlegungen zu Diagrammen: der Andere soll als Teilnehmer angesprochen werden. In diesem Sinne handelt es sich bei Aufzeichnungen um eine Art Echtzeit-Kartierung, »die durch den Leser/Betrachter genau im Moment des Kontakts aktiviert werden kann«⁴⁵⁵ Auch die Überlegungen zur Zeitlichkeit von Diagrammen sind in Bezug auf Walthers *WZ* anschlussfähig. Hier verweise ich auf Amy Sillmann, die ein Diagramm als »synchron« definiert: Es »ist Arbeit an einer kontinuierlichen Gegenwart, die Ermittlung einer graphischen Form für die Bewegung der Gedanken auf einer Oberfläche.« Es funktioniert »als Verräumlichung von Zeit, eine Art grafische Auslegung derselben, da eine seiner Achsen die Zeit selbst sein kann.«⁴⁵⁶ Das Diagramm sei Sillman zufolge »gleichermaßen Metapher wie Problemlösung, Werkzeug wie Endresultat – ein Modell für vielfältige Absichten und Mehrdeutigkeiten.« Es biete die Möglichkeit, »Widersprüche in sich aufzuneh-

446 Ebd., S. 13.

447 Vgl. Schmidt-Burkhardt 2012, S. 70.

448 Ebd., S. 74.

449 Joselit 2012, S. 54.

450 Vgl. ebd., S. 55.

451 Holert 2012, S. 140.

452 Deleuze, Guattari 1980.

453 Basbaum 2012, S. 202.

454 Ebd., S. 212.

455 Ebd., S. 199f.

456 Sillman 2012, S. 186.

men – [...] Pfeile zu bergen, die in verschiedene Richtungen weisen.«⁴⁵⁷ Diese Aussage erinnert an Boehm, wenn er über die WZ sagt, sie vereinigen »unter paradoxen Bedingungen«⁴⁵⁸ gegensätzliche oder heterogene Aspekte. Diagramme liegen, so heißt es bei Sillman weiter, »zwischen der ›authentischen Körperspur‹ und der ›nach außen hin hergestellten Matrix‹. [...] Die Pforte zu diesem Scharnierraum [zwischen innerer Vorstellung und äußerer Struktur] ist der Körper«⁴⁵⁹. Es wird sich noch genauer zeigen, inwiefern der Körper und besonders die Hand eine Brücke oder ein Scharnier sein kann, die zwischen Handlung und Zeichnung vermitteln.

Abschließend lässt sich mit Bracha L. Ettinger sagen: »Diagramme versuchen der Struktur als starrem Rahmen zu entkommen«, sie »zielen auf das Prozessuale und lassen in Vektoren denken«, die »immer offen und empfänglich für Schwingungen«⁴⁶⁰ sind. Der Aspekt der Prozessualität von Diagrammen ist besonders Mitte der 60er-Jahre Thema. Künstler stellen vermehrt Arbeitsmodelle, Skizzen und Diagramme aus. Solche Dokumente zeugen von einem gewandelten Verständnis von künstlerischer Praxis, wonach alle Entwicklungsstadien des ästhetischen Prozesses »gleichberechtigt mit den finalen ›Werken‹ zu behandeln wären.«⁴⁶¹ Tatsächlich werden Notationspraktiken im Zuge von Fluxus, Minimal und Concept Art eine bis dahin kaum gekannte Aufmerksamkeit zuteil. Die Trennung der schriftlichen Aufzeichnung einer Idee und ihrer performativen Aufführung führt seit den späten 50er-Jahren zu den *Instruction-Pieces* von Fluxus-Künstlern wie George Brecht, Yoko Ono, Dick Higgins oder La Monte Young. Solche »Event-Scores« können »als Vorläufer der Konzeptkunst angesehen werden, in der die reale Ausführung oft nicht mehr intendiert ist.«⁴⁶² Im Zuge der *process art* Ende der 60er-Jahre, in Verbindung mit Künstlern wie Morris, Barry Le Va, Serra oder Hesse, wird die Zeichnung als Ergebnis eines (zeitlichen) Prozesses definiert.⁴⁶³ Lippard und Chandler machen das Auseinanderfallen der traditionellen Medien seit etwa 1958 für den paradigmatischen Wechsel im Umgang mit der Zeichnung verantwortlich, sie sprechen von einer »intermedialen Revolution, deren Prophet John Cage ist«⁴⁶⁴. Nach und nach wird auch theoretisch über die kategorialen Differenzierungen der Zeichnung nachgedacht. In einem Preetext für die Gruppenausstellung *Drawings*, die 1969 in der Galerie Heiner Friedrich in München stattfindet, unterscheidet Bochner zwischen drei Kategorien des Zeichnerischen: Neben den »finished drawings« und den »working drawings« nennt er die »diagrammatic drawings«. Diese seien »als Code, zu verstehen«, um »Informationen an Dritte kommunizieren«. Dabei folgen sie »den Gesetzmäßigkeiten einer verabredeten oder konventionellen Grammatik und Syntax«⁴⁶⁵. Obwohl Fried-

457 Ebd., S. 180.

458 Vgl. Boehm 1985, S. 9.

459 Sillman 2012, S. 184f.

460 Ettinger 2012, S. 234.

461 (Vgl. LeWitt zit. in:) Holert 2012, S. 137.

462 Hochdörfer, Kuehn, Neuburger 2008, S. 256

463 Vgl. Leeb 2010, S. 156. Ausstellungsbeispiele: Elayne H. Varian, *Art in Process* (1965-1972); Mel Bochner, *Working Drawings And Other Visible Things On Paper Not Necessarily Meant To Be Viewed As Art* 1966; Cage/Alison Knowles, *Notations* 1967.

464 Lippard, Chandler 1968, S. 31f.

465 Bochner zit. in: Holert 2012, S. 160.

rich Walthers *Diagramme* und *WZ* zu diesem Zeitpunkt bereits kennt, ist der Künstler nicht mit dieser Werkgruppe vertreten. Er zeigt dagegen konzeptuelle großformatige Zeichnungen mit Handlungsdefinitionen zum 1. WS.⁴⁶⁶ Dies mag vermutlich auch daran liegen, dass Walther trotz der regelrechten ›diagrammatischen Mode‹ in der Kunst selbst noch ein sehr ambivalentes Verhältnis zu den *WZ* hat. Sie stehen in Kontrast zur oft so nüchtern wirkenden Kunst der späten 60er-Jahre, in der eher Rationalität an der Tagesordnung ist.

Abschließend ist für Walthers Belange vor allem die Operativität von Diagrammen von Interesse. Krämer betont in der Publikation *Schriftbildlichkeit* (2012), dass die Fläche in Diagrammen »zum Denkzeug und Gedankenlabor«⁴⁶⁷ wird. *Die Hand denkt* bei Walther seit jeher vor allem auf dem Papier. Als Denkwerkzeuge haben Notationen eine besondere Rolle in den empirischen und experimentellen Wissenschaften: »Die Exteriorität einer Inskription wird zur Springquelle in der Ausbildung von Ideen.« Dieses Potenzial zeigt sich auch in den *WZ*; so kann das »Überschreiben, Umschreiben und Löschen schriftlicher Zeichen« auch »zur Gedankenschmiede«⁴⁶⁸ werden. Die bisher genannten Aspekte spielen für die vorliegende Arbeit eine große Rolle, insofern die *WZ* hier als künstlerisches Experimentierfeld vorgestellt werden. Die *WZ* stellen das ideale Werkzeug dar, auf dem Papier kunsttheoretisch nachzudenken und diesen Prozess zu visualisieren. Insofern sie diese Erkenntnisprozesse nicht nur in Bezug auf die eigene künstlerische Arbeit, sondern auch im Zusammenhang mit zeitspezifischen Fragestellungen aufzeichnen, können sie als das ›Herzstück‹ in Walthers Œuvre und darüber hinaus als wichtige Zeitdokumente angesehen werden.

2.2.11 Rezeption (1973-1999)

Haben wir uns bislang vorwiegend mit den allgemeinen Merkmalen der *WZ* befasst, so soll jetzt die Außensicht, die Reaktion von Publikum, Kollegen und Kritik zur Darstellung kommen. Der Schwerpunkt liegt auf Ausstellungen in den frühen 70er- bis zu den späten 90er-Jahren.⁴⁶⁹ Zunächst unter dem Begriff des *Diagramms* vermittelt, werden sie anfangs als Fußnoten zum plastischen Werk gesehen. Hier gibt es im Laufe der Zeit drastische Sprünge zwischen Ablehnung und Akzeptanz, bis diesen Zeichnungen in den 80er-Jahren auch unter dem Namen der *WZ* ein eigenständiger Platz im Werk des Künstlers zuerkannt wurde. Die *WZ* durchlaufen besonders in diesen Jahren einen Prozess, der sich in der Art und Weise der Präsentation niederschlägt. Auch die Einstellung des Künstlers wandelt sich und setzt sich gegen den Konservativismus durch, der die Erwartungen von Publikum, Galerie und Kuratoren bestimmt. In den ersten Ausstellungsjahren liegt der Fokus auf dem 1. WS. Als erste richtige Einzelausstellung

466 Vgl. Walther in einem Brief an Schreyer am 5. Juni 2018.

467 Krämer 2012, S. 97.

468 Dies., Totzke 2012, S. 20f.

469 Da für die frühen Ausstellungen zum Großteil keine fotografische Dokumentation vorliegt, wurden zur Rekonstruktion v.a. die *Planzeichnungen* herangezogen. Sie geben wichtige Indizien zur Hängung und Anzahl der *WZ*, sowie zur thematischen Ausrichtung.

der WZ ist erst 1973 die von Jürgen Wesseler organisierte Ausstellung im damals angesagten Kabinett für aktuelle Kunst in Bremerhaven zu verzeichnen. Walther schlägt vor, einige skizzenhafte *Diagramme zum 1. Werksatz* (so auch der Titel) zu zeigen. Diese werden auf einer Platte platziert und mit Fotoecken fixiert, davor wird eine Glasscheibe angebracht (**Abb. 43a–b**). Die Neigung zum Experiment bezüglich der Hängung macht deutlich, dass der Status der *Diagramme* in dieser Zeit immer noch relativ unklar ist.⁴⁷⁰

Kunstraum München/Städtisches Kunstmuseum Bonn 1976

Die in diesen Jahren wohl bedeutendste, aber auch am kritischsten zu beurteilende Ausstellung ist diejenige im Kunstraum München 1976 mit dem Titel *Diagramme zum 1. Werksatz*. Der Kurator Hermann Kern bittet den Künstler explizit um reduzierte Zeichnungen. Walther nimmt eine Auswahl vor, die zwar konzeptuell zu lesen ist, aber auch Farbspuren enthält und mehr in Richtung WZ geht. Kern hat Walther zufolge die

bildhaften Blätter vollständig abgelehnt, weil er sie für nicht verstehbar [...] hielt. [...] Er hat die ›erklärenden‹ [...] Blätter, die Notationen und Skizzen in den Himmel gehoben und wollte Zeichnungen ohne Geruch, ohne Aroma, ohne Geschmack. Er fand nur einige bildhafte Blätter interessant und ich habe mich überreden lassen, für die zur Ausstellung erscheinende Publikation [...] die Blätter umzuzeichnen, um sie ›lesbar‹ zu machen. Zudem ließ Kern die Repros absichtlich überbelichten, damit jede bildhafte Übermalung oder Abstufung, jede handschriftliche Notiz eliminiert wird.⁴⁷¹

Sowohl die Ausstellung als auch der Katalog zeigen die 58 Teile des WS und ein bis fünf *Diagramme pro Werkstück*. Die ausgewählten Originale werden in Reihung oder als Block in 58 großformatigen DIN-A1 und DIN-A0 Rahmen zusammen mit einem Foto zum jeweiligen *Werkstück* gezeigt. Tatsächlich werden im Zuge des Katalogdrucks die bildhaften Elemente im Auftrag des Kurators von den Grafikern wegretouchiert:

Die einzigen malerischen Blätter sind nur geblieben, weil ich zwischendurch einmal in der Druckerei angerufen [...] habe [...]. Da meinten die, ›wir sind am Freistellen‹, ich fragte, ›was meint ihr damit?‹ → »Ja, wir sollen diese Flecken und malerischen Spuren wegmachen.« Da hab' ich gesagt, ›seid ihr verrückt?‹ Und die paar Zeichnungen, die dann noch übriggeblieben sind, sind dann so reproduziert worden, gegen den Willen des Herausgebers.

Es ist erstaunlich, dass Walther diese Zensur des Kurators geduldet und den Verformungen seines Werks so gut wie keinen Einhalt geboten hat. Es sagt indes einiges über das eigene, noch ambivalente Verhältnis gegenüber den WZ aus. Auf die Frage, warum er keinen Einspruch gegen diese übergriffige Verfälschung seiner Zeichnungen

470 1974 veranstaltet die Galerie Erhard Klein in Bonn die Ausstellung *Teile aus Werksatz 1 · Zeichnungen · Prozeßmodelle · Aufzeichnungstypen*, darunter befindet sich eine Auswahl von konzeptuellen Diagrammen. 1982 werden dort primär bildhafte und farbige WZ ausgesucht. Klein ist Walther zufolge einer der ersten Galeristen (mit dem er bis ca. 1980 arbeitete), der seine WZ zeigt und dann auch zahlreich verkauft.

471 Walther zit. in: Richardt 1997, Anm. 183, S. 156.

erhoben hat, entgegnet Walther, Kern habe ihm vor Augen gestellt, dass das Budget schon für die Retouchierung ausgegeben wurde.⁴⁷² Vergleicht man einige retouchierte Zeichnungen mit den Originalzeichnungen⁴⁷³ fallen die eklatanten Unterschiede auf. Wurde z.B. im Original Textpassagen oder Wörter mit Deckweiß abgedeckt, sind diese Stellen in der Reproduktion kaum noch erkenntlich. Es findet sozusagen eine doppelte Löschung statt, wobei der Betrachter von diesen überaus wichtigen und aussagekräftigen künstlerischen Bildverfahren in der retouchierten Zeichnung nichts mehr mitbekommt.⁴⁷⁴ Auf anderen Zeichnungen sieht man, wie ganze Bildteile oder auch Sätze eliminiert wurden, auch die so bedeutsame Durchsicht ist auf den bearbeiteten Zeichnungen nicht mehr zu erkennen (**Abb. 44a–b**). An dem Bildbeispiel kann man außerdem erkennen dass die für Walther so besondere Begrifflichkeit der ›Untersockelung‹ in dem Säuberungsverfahren wegfällt, der reine Text in der retouchierten Zeichnung scheint im Nichts zu schweben, wo er doch im Original plastisch ›angebunden‹ ist. Der Katalog stellt ein ergiebiges rezeptionsgeschichtliches Studienobjekt dar. Hier werden die Hürden, die die WZ nehmen mussten, auf eklatante Art deutlich. Für ihre Vielschichtigkeit sind die Organisatoren offenbar nicht gewappnet. Möglicherweise ist es auch dem Unvermögen geschuldet, den Arbeiten theoretisch gerecht zu werden, dass alle ästhetisch anspruchsvollen Elemente eliminiert werden und man sich allein auf die Sprache konzentriert hat. Auch die Textbeiträge zeugen von einem ähnlichen »Prokrustes-Denken«⁴⁷⁵, das verleugnet, was nicht ins Muster passt. Diese einseitige Sicht führt zu einer quasi-ideologischen konzeptionelle Unterwerfung. Zu Beginn seines Essays stellt Kern ausdrücklich fest, dass sämtliche *Diagramme* im Katalog zwar in Originalgröße, aber zum Teil nicht in der originalen Farbigkeit reproduziert werden. Die Entscheidung beruhe zum einen auf finanziellen Überlegungen und

vor allem auf der Einsicht, daß der Farbgebung in den Diagrammen keine künstlerische Bedeutung, sondern [eine] rein instrumentale Funktion zukommt [...]; deutlich werden diese Sachverhalte allerdings auch in schwarz/weißer Reproduktion, notfalls zusammen mit der verbalen Erklärung; eine Reproduktion in Farbe hätte den Diagrammen zu viel Eigengewicht beigelegt, hätte die Verwechslung mit Kunst herkömmlichen Anspruchs nahegelegt.⁴⁷⁶

Der Kostenfaktor scheint eine willkommene Ausrede zu sein, die Eingriffe des Kurators zu verharmlosen und den Zeichnungen ihren Eigenwert abzuerkennen. Kern gibt aber

472 Es erscheint doppelt absurd, das Geld für die unfreiwillige Manipulation zu verwenden. »Allein technisch muss das ein großer Aufwand gewesen sein, denn zu der Zeit konnte man noch nicht mit Photoshop einfache ›Zensuren‹ vornehmen. Vermutlich wurden die bildhaften Elemente direkt auf den ›Repros‹ weggeätzt. Damals hat man die Originale noch auf Filmen reproduziert, die ihrerseits noch auf Platten belichtet wurden« (Walther in: Schreyer 2016b).

473 Diese Gegenüberstellung war ein erstmaliges und aufwendiges, extra für die vorliegende Arbeit unternommenes Verfahren. Hierzu wurden die retouchierten Zeichnungen (anhand der zugehörigen WS-Nummern) mit Originalzeichnungen aus der Franz Erhard Walther Stiftung verglichen und zugeordnet.

474 Vgl. Vogel 1976, Abb. S. 140.

475 Vgl. Herzer in einer E-Mail an die Autorin am 9. Feb. 2017.

476 Walther in: Schreyer 2016b.

auch zu, dass er die Farbe als künstlerisch belanglos, und als rein funktional erachte. Diese Wertung erscheint aus heutiger Sicht als eine Fehleinschätzung. Wenn Kern erklärt, die Angelegenheit käme auch farblos und mithilfe von Sprache zum Ausdruck, entkräftet er damit die künstlerische Qualität der Zeichnungen, die im Wechselverhältnis zwischen Schrift und Bild ihren Ausdruck findet. In einem Interview sagt Walther: »At that moment, you had to be objective, black and white.«⁴⁷⁷ Damit werden die WZ jedoch auch in ihrer Resistenz gegenüber dem künstlerischen Kategorien-Schematismus nicht gewürdigt. Als Kern davor warnt, den Zeichnungen durch die originale Reproduktion zu viel Eigengewicht beizumessen, verabsolutiert er ihre konzeptuelle Seite, was davon befreit, das Verhältnis zwischen *Diagramm* und *WS* wirklich abzuklären. Das Publikum dürfte die WZ als eine Art Gebrauchsanweisung wahrgenommen haben, ohne die Frage nach Funktionalität und Autonomie weiter zu vertiefen. Kern geht zwar auf einzelne Blätter ein, um Werkideen zu erläutern, aber lediglich indem er die Konzepte isoliert und von den ästhetisch eigenwertigen Qualitäten des Zeichenträgers trennt. Bei einem solchen Vorgehen wird Schrift eins zu eins als Bezeichnung für einen Sachverhalt herausgegriffen, ohne auf die wesentlichen bildlichen oder typografischen Besonderheiten zu achten. Die *Diagramme* seien nicht als selbstständige Kunstwerke konzipiert, führt er in damaliger Übereinstimmung mit dem Künstler aus, sondern als »Arbeitsmaterialien« für einen »nicht beendbaren Prozeß«, der vom Rezipienten »als dauernde Leistung erbracht werden muß.«⁴⁷⁸ Ziel sei es, anhand der *Diagramme* für jedes Objekt Benutzungsweisen und Grunderfahrungen aufzuzeigen. Sie seien jedoch nicht als Handlungsanweisungen misszuverstehen, da sie den Benutzer nicht in seiner Erlebnis- und Gestaltungsfreiheit einengen wollen.⁴⁷⁹ Kern fragt kritisch, ob die in den WZ ausgedrückten Erfahrungen mit den *Werkstücken* nicht zu privat seien und letztlich auf Beliebigkeit hinauslaufen würde. Er hält die Ansicht, »daß der immaterielle Vorstellungs-Komplex« sich erst materialisieren müsse, um Werk genannt zu werden für problematisch, da sie noch zu sehr dem herkömmlichen Werk-Begriff verhaftet sei. Die Besonderheit von Walthers Arbeit läge jedoch darin, ein Werk in der Möglichkeitsform anzubieten. Das Kunstwerk bestehe in der Beziehung zwischen einem »materiellen Substrat und dem Betrachter«⁴⁸⁰. Kern zufolge gehe es bei den *Diagrammen* darum, den Bewusstseinsfluss in Worte zu fassen, die »wirkende Sprachlosigkeit« zu artikulieren, Erlebnisse »in ›Begriff‹ zu bekommen«. Diese Objektivierungsmaßnahmen bringen Kern zu den Fragen:

»ist das ursprüngliche Erlebnis oder die Erinnerung daran wirklich? Der Versuch der Rekonstruktion? Das Diagramm als aktuelles Phänomen? Die durch das Diagramm ausgelösten Bewusstseinsprozesse? Die Überlagerung all dieser Schichten im Bewusstsein?«⁴⁸¹

477 Ders. in: Winkworth 2016, S. 130.

478 Kern 1976, S. 7.

479 Vgl. ebd., S. 8.

480 Ebd., S. 13.

481 Kern 1976, S. 17f.

Diese Reflexionen sind bereits Indikatoren, die die tatsächliche Bedeutung der WZ für die Werkbildung und ihre Autonomisierungstendenz ahnen lässt. Carl Vogel sieht dies in seinem Katalogbeitrag anders. Er deklariert, dass den Zeichnungen keine autonome Stellung »zugeschrieben« sei. »Denn Werk im Verständnis [Walthers] ist derjenige geistig materielle Komplex, der durch das von ihm gestaltete Objekt ermöglicht wird, nicht dieses selbst.«⁴⁸² Wenn sich jedoch die Vorstellungsfigur aus den Werkhandlungen in den *Diagrammen* derart eigenständig manifestiert und überhaupt erst kommunizierbar wird, stellt sich zu Recht die Frage, wo nun eigentlich das Werk angesiedelt ist. Wo, wenn nicht auch im Zeichnerischen, das die Erlebnismomente auf den Begriff bringt, und anschließend in den räumlich plastischen Zusammenhang zurückführt. Dabei kommt Vogel auch auf ein vermeintliches Paradox der WZ zu sprechen, das er aber im gleichen Atemzug relativiert: So »mag es zunächst als widersprüchlich erscheinen, daß nun auf dem Papier fixiert wird, was [...] mit großer schöpferischer Anstrengung in Freiheit gesetzt wurde [...]. Sie enthalten aber die relative Unbestimmtheit der gemeinten Werke«⁴⁸³. Um den essentiellen Unterschied zwischen Handlung und Aufzeichnung deutlich zu machen, nimmt Vogel einen Vergleich vor: Während ein tatsächlich zurückgelegter Weg topografisch genau erfassbar ist, ist die Erinnerung daran subjektiv und unpräzise. Sie tritt nun als Gegenstand in den Werk-Bildungs-Prozess. Lösungen und Schichtungen in den *Diagrammen* bilden Prozessfolgen und Alternativen der wiederholten Handlungen ab. Vogel warnt, die *Diagramme* sollen niemals an die Stelle des vom Benutzer selbst geschaffenen Werkes treten. Vielmehr möchten sie ihn dazu anregen, eigene Zeichnungen anzulegen, um die Handlung besser zu verstehen. So wie die *Werkstücke*, die Vogel mit einem »Druckstock, von dem sich jeder ein Unikat ziehen kann«⁴⁸⁴, vergleicht, bieten auch die *Diagramme* eine breit gefächerte Skala an Möglichkeiten. Selbst wenn die WZ zunächst nicht als autonom konzipiert wurden, enthalten sie meines Erachtens das Potenzial sich im Laufe der Zeit von der Intention des Künstlers zu emanzipieren. Im Auge eines jeden Betrachters erhalten sie überraschende Bedeutungen, die sich frei und individuell unterschiedlich entfalten. Ein wichtiger Gedanke, den Vogel vorbringt, ist der Hinweis, den Gebrauch der Objekte nicht aus den Blättern im Einzelnen abzuleiten, sondern sie in ihrer Gesamtheit daraufhin wirken zu lassen. Der Autor betont nicht zuletzt die Schwierigkeit bei der Entschlüsselung der *Diagramme*. Die dort eingesetzte Sprache wird in den künstlerischen Prozess eingebunden, und damit semantisch verwandelt. Der Übergang zwischen Bedeutung und Form wird fließend. Vogel spricht entgegen der rigiden Grundeinstellung des Kataloges sogar die bild- und materialhaften Elemente in den WZ an, insbesondere die Verwendung von Öl sowie die Beidseitigkeit, die plastische Vorstellungen und Raum bewusst machen.⁴⁸⁵ Vogel gibt zwar der »Zeit den Hauptakzent« in den *Diagrammen*, beschreibt aber nicht, wie diese erleb- und sichtbar wird. Vermutlich lässt er sich von Begriffen leiten, ohne sich auf deren metasprachlichen Qualitäten einzulassen. Einige *Diagramme* nennt er reflektierend, diese würden »losgelöst vom realen Geschehen«

482 Vogel 1976, S. 33.

483 Ebd., S. 34.

484 Ebd., S. 35.

485 Vgl. Vogel 1976, S. 37.

nach-, durch- oder vorausdenken. Manche Stücke lösen eher wortsprachliche, andere bild-zeichnerische Fixierungen aus, die einander ergänzen und keinen Gegensatz darstellen. Grundsätzlich sieht er das WS-Objekt als »primäres, das Diagramm als sekundäres Mittel.« Diese Hierarchisierung wird in der vorliegenden Arbeit im Sinne der Gleichberechtigung zwischen WS und WZ infrage gestellt. Fest steht, dass der Künstler das immaterielle Werk offenbar nicht unkommentiert stehen lassen wollte. Umgekehrt haben auch die Handlungen die Zeichnungen letztlich gebraucht, um die Werkidee und die Körpererfahrungen mit den *Werkstücken* auszudrücken. Auch wenn diese Meinung bis heute nicht einstimmig geteilt wird, besitzen die WZ über ihre Bezogenheit hinaus eine autonome künstlerische Form. Selbst Vogel relativiert seine Aussage, wenn er sagt, »daß der ganze Komplex viel zu sehr in Bewegung ist um eine starre Dogmatisierung zu ertragen«. So erwähnt er sogar *Diagramme*, die »ihren medialen Charakter abschütteln und zur autonomen bildnerischen Arbeit hindrängen.« Schließlich kommt Vogel auf den malerischen Aspekt in Walthers Arbeit zu sprechen:

Es gibt relativ große farbige Blätter, die, aus ihrem Kontext gelöst, dem deutschen Informel zugerechnet werden müßten, und es gibt Tafelbilder, die [...] in die Nähe [...] von Tàpies zu rücken scheinen. [...] [Walther] zeichnet, wenn er schreibt und er malt, wenn er eine Fläche völlig zweckhaft coloriert. [...]. So gibt es [...] eine ganze Reihe sehr schöner Blätter, [...], bei denen [...] die ›Benutzung‹ als freie Arbeit gar nicht ausgeschlossen werden kann [...]. [...] An bestimmten Punkten häufen sich die schönen ›Mißgeburten‹.

Solche zeichnerischen ›Auswüchse‹, seien in der Publikation »nicht aufgenommen worden im Interesse des Zweckes und mit Rücksicht auf die Reproduktionsweise.«⁴⁸⁶ Vogels Darstellung löst sich vom konzeptuellen Filter und öffnet sich der ganz unorthodoxen Qualität von Walthers WZ. Seine Wortwahl kann jedoch Missverständnisse hervorrufen. In der Rezeptionsgeschichte hat allerdings bisher niemand daran Anstoß genommen, obwohl seine seltsame kunsttheoretische Bewertung auffällt. Der Ausdruck ›schöne Mißgeburten‹ lässt sich sowohl ironisch als auch als Abqualifizierung verstehen, demnach wäre ein Teil von Walthers Zeichnungen noch zu stark einer traditionellen Ästhetik verhaftet und damit unzeitgemäß. Das ›bedeutungsschwangere‹ Vokabular macht deutlich: solche ›schönen‹ Gebilde entsprechen nicht dem von den Autoren erhobenen Standard. Vogel spricht hier jene *Diagramme* an, die trotz ihrer Funktionalität eine eigene ästhetische Form erlangen. Dies geschieht, wenn die Grafik ein zu starkes Eigengewicht bekommt. Vogel macht hier auf einen für Walther typischen Konflikt aufmerksam: gemeint ist der scheinbare Widerspruch zwischen Zweck- und Kunsthaftigkeit, der sich allerdings schnell auflöst. Denn weder die Objekte noch die *Diagramme* verfolgen ein lebenspraktisches Ziel, das jenseits des künstlerischen Horizontes liegen würde. Die WZ sind ›unzweckhafter‹ und damit weniger medial. In ihrer Bildhaftigkeit scheinen sie eine Autonomie zu proklamieren, die bei Vogel und Kern Widerspruch wecken. Ihre punktuell negative Wertung unterstreicht den dogmatischen Charakter der Ausstellung, die ein frühes Beispiel der theoretischen Vereinnahmung von Kunst durch Kuratoren liefert und vom Zeitgeist Mitte der 70er-Jahre zeugt. In einem Gespräch äußert sich Walther dazu:

486 Ebd., S. 39f.

Die einzigen Zeichnungen, die in den 70ern bis in die frühen 80er-Jahre akzeptiert wurden, waren die *Diagramme*, weil die vermeintlich objektiv waren. Mit den [WZ] war ich sozusagen nicht auf der Höhe der Zeit.⁴⁸⁷

Die Ausstellung im Kunstraum München wandert weiter in das Städtische Kunstmuseum Bonn. Hier zeigt der Kurtator Dierk Stemmler den *WS* in *Lagerform*, sowie Fotos. Auf dem Boden liegen eine Anzahl von *Werkstücken*, an den Wänden am Eingang hängen die *WZ*. Auf einer *Planzeichnung* markiert Walther die 180 *WZ* mit kurzen Strichen, die mit dem Satz *DIE DIAGRAMME UMSCHREIBEN WERK VORSTELLUNGEN UND DAMIT RÄUME, ORTE KÖRPER, PROPORCIONEN, ZEIT...* kommentiert werden. Am Blattrand steht geschrieben: *BILDRAUM die Diagramme untersockeln die Werkargumentation*.⁴⁸⁸ Die *Diagramme* sind als stützender Sockel zu sehen, der die jederzeit aktivierbare Skulptur trägt. In beiden Werkformen entfalten sich in autonomer Parallelität und reflektierendem Dialog Denk- und Handlungsräume. Zwei weitere *Planzeichnungen* verdeutlichen die tiefe Verbundenheit der zwei *Lagerformen* (**Abb. 45a-b**): einmal ist der *WS* gelagert dargestellt. Darüber schichtet sich in Miniaturformat eine *WZ*, die sozusagen die Werkideen lagert. Bei der anderen Zeichnung verhält es sich umgekehrt: Das Blatt wird von einer *WZ* ausgefüllt über die sich eine Miniaturzeichnung des gelagerten *WS* schichtet. Auf zeichnerischer Ebene wird hier deutlich, wie eng *WZ* und *WS* zusammenarbeiten. Die zeichnerische Tätigkeit erfährt in diesen Jahren eine Aufwertung. Diese Entwicklung lässt sich mit dem aktiven Ruhenlassen des *WS* verbinden. Walther sagt dazu:

Am Anfang war die Zeichnung im Hintergrund. Mir ging es primär um die Handlung. Und dann interessierte mich das Pendeln zwischen Handlung und *Lagerform*. Das ging bis etwa 1974/75. Dann hatte ich das Gefühl, dass sich diese Werkdemonstrationen wiederholen. Ich wollte das dann eine Zeit lang in *Lagerform* haben, bis sich das wieder erholt. So habe ich den *WS* immer wieder in Verbindung mit Zeichnungen oder Fotos gebracht.

›Ruhen‹ die *Werkstücke* können die *WZ* ›sprechen‹. Die 80er-Jahre markieren einen Wendepunkt in der Rezeption der Zeichnungen. Walther beschreibt dies so:

Die bildhaften *WZ* haben erst [in den 80er-Jahren] eine Rezeption bekommen, als es wieder Malerei gab. Auf einmal wirkten sie frisch, und, wie du sagst, sogar Dinge vorwegnehmend. Diese Wandlung ist interessant, denn die Arbeit hat sich ja nicht verändert, sondern die Kunstpraxis, das hat einen anderen Blick darauf ermöglicht.⁴⁸⁹

Es sei eine konsequente Entwicklung, so formuliert es Ina Klein, wenn Walther die *WZ* mehr und mehr als gleichberechtigt mit dem *WS* versteht, und das Handeln nicht mehr zwingend nötig ist, sondern anhand der Zeichnungen nachvollzogen werden kann.⁴⁹⁰ Die *WZ* behaupten sich. Dies zeigt sich auch in den folgenden Ausstellungen, in denen die zeichnerische Ebene in den Vordergrund rückt.

487 Walther in: Schreyer 2016b.

488 Vgl. ders. 2000, S. 106-109.

489 Walther in: Schreyer 2016b.

490 Vgl. Klein 1990, S. 228.

Produzentengalerie Hamburg 1981

1981 findet in der Produzentengalerie Hamburg eine Ausstellung statt, die einen neuen, unverschränkten Blick auf die WZ wirft. Schon der Titel *Werkzeichnungen* gibt Auskunft über die veränderte Rezeption dieser Werkgruppe:

Der Blick für bildhafte Formulierungen in den 80er-Jahren war wieder frei. Die Blätter durften wieder riechen und schmecken. [...] Jene Zeichnungen, die vordem als anachronistisch gesehen wurden, galten mit einem Mal als frisch. Ich wurde sogar gefragt, ob ich sie eben erst gemacht hätte. [...] Und es wirkten manche der eher nüchternen *Diagramm*-Blätter, die in den siebziger Jahren als einzige eine Rezeption erfahren hatten, plötzlich ›alt‹. Ich hatte wieder Freude an der Sache gewonnen und die Zeichnungen durch das Reagieren Anderer in gewisser Weise neu sehen gelernt.⁴⁹¹

Die veränderte Sichtweise in der Rezeption, lässt auch Walther die WZ mehr als bloß subjektive Notizen wahrnehmen. Für die Ausstellung wird eine Auswahl von etwa 200 WZ getroffen, »die bisher ganz [...] außerhalb der Betrachtung geblieben sind«, wie der Hamburger Künstlerkollege Dietrich Helms im begleitenden Katalog bemerkt. Man hat sich

bisher nicht die Lust gegönnt, sich auch jenen Blättern zuzuwenden, in denen sich eigenständige Bildwirkung zu entfalten scheint. Man war wohl zu sehr, zu streng, festgelegt auf das Erklärungsmodell, das jedes Diagramm als Mitteilung von Gebrauchsmöglichkeiten der Objekte sieht. Man hat da sogar die Farbigkeit der Blätter missverstanden und sie nur als Mittel der Markierung anerkannt. Wenn sich unsere Einschätzung der Blätter nun ändert, [...] ist das schon wieder ein Schritt in der Rezeptionsgeschichte des Werkes von Walther, die mit erstaunlicher Beschleunigung fortgeht.

Ohne sich direkt auf Quellen zu beziehen, verweist Helms hier mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit auf die vorher besprochene Münchner und Bonner Ausstellung von 1976, die er impliziert kritisiert. Er spricht gar von einem Missverständnis, wenn die Farben der WZ nur auf einen funktionalen Aspekt reduziert werden. Der Autor bemerkt weiterhin, dass die Erlebnisse, denen Walther in den WZ nachspürt, auch durch »das Vorstellungsbild des ursprünglichen Erfahrungsraumes« bestimmt sind, an dem der Künstler »seine Objekte zuerst erprobt hat«. Gemeint ist die mentale Prägung durch Walthers Heimatlandschaft, die Hochrhön. Helms beschreibt – und dies ist eine einzigartige, fast intime Zeugenaussage – das Gefühl, das ihn, als Besucher dieser Landschaft, ergriffen hat: Man erlebt

sich auf dieser flachgewellten, leichtbewegten Hochebene emporgehoben, [...] spürt um sich die Abgegrenztheit, den geschlossenen Horizont, fühlt sich andererseits aber auch eingebettet, bewahrt, im Hort. [...] Die Bodenformationen, die sanften Abhänge und Steigungen, karg bewachsen mit Gras und Kräutern, [...] bringen einen dazu [...] das Gelände aufmerksam abzuschreiten. Die wenigen [...] Bäume sind Markierungen der Hochfläche, Figuren vorm Horizont, Standpunkte, Maßpunkte, Peilziele. Beim Gehen

491 Walther in: Richardt 1997, S. 158.

verschieben sich diese Markierungen gegen die Bodenschwellungen und gegeneinander.

Die Hochrhön ist diesen Ausführungen zufolge keineswegs ein leerer ablenkungsfreier Raum, wie ein neutrales Atelier. Im Gegenteil: »Sie ist ein vorgegebener Aktionsraum [...]. Sie macht den einzelnen seiner selbst ansichtig, [...] steigert seine Lust daran, sich den einwirkenden Kräften auszusetzen.«⁴⁹² Die minutiösen Beschreibungen des Autors erinnern an die Wichtigkeit der Naturerfahrung und Dokumentation in der Land-Art. Walther erzählt, dass sein Anspruch, seinen Werken eine Anmutung von Landschaft zu verleihen in dieser Aufbruchszeit der 60er-Jahre rückwärts gewandt erschien und auch die Land-Art Künstler dieses Vorhaben anders umsetzen:

Walter de Maria war einer der Einzigen, der das [...] nicht als Konvention gesehen hat. Er hat verstanden, dass da einerseits die präzise Formseite ist, die aber auch mit Inhalten, mit Emotionen, mit Bildern gefüllt wird, was in meiner Generation, bei den Konzeptuellen in den USA, nicht möglich war.⁴⁹³

Walther habe »das Bild der Rhön als wirkende Vorstellung« sogar mit nach New York transportiert und »hier am Ort des Kunst-Austausches [...] eine Klärung [...] seines Denkansatzes« hinzugewonnen. Die »Substanz der Rhön-Erfahrung« sei in jedem Entwicklungsschritt enthalten, und so kann man ergänzend sagen, hat sie sich ebenso in den WZ sedimentiert. Helms erklärt, wie die Landschaftserfahrung in Zeichnung übersetzt wird:

Der erste Augenschein, der nur die Farbigkeit der Blätter erfasst, setzt einen schon auf die Spur. Da herrschen Naturtöne vor, abgestufte Rosa-Ocker-Braun-Weiß-Werte. [...] Das Malen ist deutlich ein Vorgang. Es werden [...] Male gesetzt, [...] Felder bestückt. Das [...] von der Rückseite angegangene Blatt ist kein neutraler Untergrund, es gibt empfängliche Stellen vor, Schwankungen, Bewegungen, Vertiefungen, Erhöhungen, Formationen. [...] Es ist die Farbigkeit des späten Frühjahrs dort oder des Herbstes [...], die vielfältig ist durch Bodentönung und den kargen aber artenreichen Bewuchs. Die Nestbildungen von Farbflecken, die Einfärbung von Feldern, die Wölbung durch Abtönung entspricht dem dort Wahrzunehmenden. Das Gefühl von Ausdehnung und Zusammenziehen. Die Bewegungsgänge, die Schleifenspuren, die unregelmäßigen Verläufe nehmen das auf, was man bei der tatsächlichen Bewegung dort im Gelände erfährt, wenn man sich von den Bodenwellen, Hügeln, Vertiefungen führen lässt, [...]. [...] Es werden Angaben über Orte, Entfernungen, Beschaffenheit von Gegenständen gemacht [...]. [...] Auch das Geschriebene-Gedachte wird bei Walther wieder überdacht, [...] überdeckt, gelöscht oder hervorgehoben. Häufig zieht Walther aus Textfügungen einzelne Wörter heraus, [...]. Am Ende mögen solche Wort-Auszüge zu Text-Bildern gerinnen, typografisch gefasst, die den Ortsbezug der Erfahrung aufgeben, nach überall hin übertragbar scheinen. Wie denn ja das Denken, einmal [...] in Gang gesetzt, nicht haftet an den auslösenden Gegebenheiten.⁴⁹⁴

492 Helms 1981, n. p.

493 Walther in: Schreyer 2016b.

494 Helms 1981, n. p.

Man merkt, dass hier ein Künstler von einer Perspektive heraus spricht, die nicht von außen eine Theorie auf ein Werk anwendet, sondern das eigene Empfinden zum Ausgangspunkt der Analysen macht. Helms Beschreibung ist voller Emphase, sie legt uns nahe, dass dem emotionalen ›Mit-Gehen‹ des Betrachters in Walthers Werk ein produktiver Charakter zukommt. Auch wir als Leser fühlen uns gleichsam in den Erlebnisraum der Hochrhön hinein katapultiert. Der frühere von Walther ausgedrückte Konflikt zwischen Landschaftsraum und Zeichenoberfläche scheint mit den WZ überwunden zu sein. Landschaft wird hier nicht mehr als vom Zeichner distanzierteres Objekt gesehen. Er erlebt sie und übersetzt die Impulse dieses Erfahrungsraums in seine Zeichnungen. Helms anschauliche Analysen treten als interpretatorischer Gegenpol zur kühlen, konzeptuellen Sprache der Autoren des Münchner Katalogs auf. Somit ergänzt sich auch die Rezeption der WZ in und mit der Zeit: Sinnliches und Konzeptuelles können zusammen gedacht werden, stellt man einmal die unterschiedlichen Perspektiven nebeneinander. Helms ist es dabei auf besondere Weise gelungen, Ort als Material im Œuvre Walthers (be-)greifbar zu machen. Zwar sind die einzelnen Elemente zunächst noch eng an die Handlung in der Rhön gebunden. Wenn Walther jedoch wie bei einem *cadavre exquis* Worte oder Formen herauszieht, erhalten diese dann eine Autonomie, und können operativ als Instrumente zur Sinnstiftung auch andernorts tätig werden. Dieser Punkt stützt die hier vorgelegte These der Eigenständigkeit der WZ. Genauer gesagt handelt es sich um eine Art Semi-Autonomie, um die Gleichzeitigkeit von Gebundenheit/Bezogenheit und Freiheit/Selbstständigkeit. Dieser Aspekt wird auch von Schmidt-Wulffen verteidigt, der direkt auf die Ausstellung in der Produzentengalerie eingeht. Walther hatte

die beiseite gelegten Blätter wieder einmal durchgesehen. Der aktuelle Anlaß ihres Entstehens war in Vergessenheit geraten, ihr direkter Bezug zu den Handlungen verlorengegangen. Dadurch gewannen die Blätter eine autonome Aussagekraft. Den Zeichen war ihr Hinweischarakter genommen, sie erschienen als selbstständige Formelemente, mehr gebunden an die Einstellung des Künstlers als an ein anderes Ereignis. Ohne weitere Legitimation konnten die Blätter als unabhängiges künstlerisches Werk wahrgenommen werden. Dadurch gerieten sie in einen freien, rein zeichnerischen Arbeitszusammenhang: Es bedarf keiner Objekte mehr, damit neue Blätter entstehen. Formsuggestionen bereits vollendeter Blätter können weiterverarbeitet werden, [...]. [...]. Stillschweigend hat also eine Neubewertung des Stellenwerts der Zeichnung stattgefunden.⁴⁹⁵

Die WZ werden zu Selbstläufern, sie bringen eine Lawine ins Rollen und erhalten ein schöpferisches Potential. Sie zeigen nicht nur in die Vergangenheit der Werkhandlungen, sondern generieren neue künftige Werke und Ideen. Walther selber bemerkt dazu:

Mit dem Wiederentdecken dieser Blätter, Neu-Sehen, und auch mit dem zeitlichen Abstand konnte ich [sie] abgelöst von ihren ursprünglichen Zusammenhängen sehen

495 Schmidt-Wulffen 1990, S. 143.

[und] spielerisch weiter[spinnen]. Und es gibt in diesen Zeichnungen auch eine ganze Menge Formen, die später in den *Wandformationen* auftauchen.⁴⁹⁶

Hier wird eine wichtige Schwelle in der Entwicklung von Rezeption und Produktion gleichermaßen überschritten. Dieser Autonomisierungsprozess wird auch als Nährboden für andere Werkgruppen wirksam.

Museum Haus Lange, Krefeld/Overbeck-Gesellschaft, Lübeck 1982

Ein Jahr nach der Hamburger Ausstellung werden die *Werkzeichnungen* (unter selbigem Titel) in großem Umfang im Museum Haus Lange in Krefeld gezeigt, zu deren Anlass auch ein Katalog erscheint. Der Zeitgeist und die Sehgewohnheiten haben sich gewandelt. Der ehemalige Direktor Gerhard Storck interessiert sich explizit für die bildhaften WZ. Auf seine Frage, ob es davon mehr gäbe, entgegnet der Künstler: »für den überwiegenden Teil hat sich bei weitem bisher niemand interessiert.« Im Laufe eines Treffens zwischen den beiden wundert sich Walther: »vor sechs Jahren, mit dem Beispiel von München, da waren die Blätter alle noch uninteressant und nur die sparsamen, konzeptuellen Zeichnungen wurden gesehen. Wieso jetzt?« Storck, der ein sehr klares historisches Bewusstsein zu haben schien, entgegnet: »ganz einfach: es gibt wieder Bilderdenken, Malerei.«

Im Vorwort des Katalogs (in dem ein Drittel der etwa 250 Blätter vereinzelt in Farbe, zum Großteil in schwarz-weiß abgedruckt wird), erklärt Storck, dass die »Rücksicht« der WZ auf den WS jedoch »nicht den Eigenwert der Aufzeichnungen schmälern« solle. Auffällig ist, dass die Publikationen der 80er-Jahre alle auf die Autonomie der WZ zu sprechen kommen. Storck geht aber auch auf die gegenseitige ›Abhängigkeit‹ von WZ und *Werkstücken* ein: »Doch sind diese bildartigen Mitteilungformen ohne all die Objekterfahrungen gar nicht denkbar, [...] wie es umgekehrt kaum möglich wäre, sich vor den dort gewonnenen Erfahrungen irgendein Bild zu machen.« Storck spricht außerdem den Umstand an, nicht alle Zeichnungen in ihrer Beidseitigkeit würdigen zu können. Er kommt zu dem Schluss, »daß Kunstwerke von dieser Art nur richtig in den Händen aufgehoben sind«⁴⁹⁷ und betont damit die Handlungsebene in der Rezeption. Zunächst beschreibt er das Ineinandergreifen der verschiedenen Zeitlichkeiten: während der WS seiner Zeit voraus ist, rekapitulieren die WZ das, was vom Publikum und vom Künstler selbst durch die Schnelligkeit der Geste noch nicht ›aufgefangen‹ werden konnte:

Entwicklung ist der unaufhörliche Versuch, Ursprüngliches mit Gegenwärtigem ins Gleichgewicht zu bringen, was manchmal nur durch einen Sprung nach vorne bewerkstelligt werden kann. Und hier passiert es dann, daß ein zu weiter Satz, der unbekannte Bereiche erschließt, durch Rückblicke wieder abgesichert werden muß, weil dort im Vorfeld eigentlich noch niemand ganz zu Hause ist. Der Blick auf [Walthers WZ] ist solch ein Rückblick – von den Objekten aus gesehen.

496 Walther zit. in: Schmidt-Wulffen 1990, S. 143.

497 Walther in: Schreyer 2016b.

Hier wird ein interessanter Punkt angesprochen, der zeigt, wie WZ und WS sich in ihrer jeweiligen Zeitlichkeit ergänzen können, indem die eine Werkgruppe antizipierend vorausseilt und die andere archivarisch nacharbeitet. Storck formuliert im Folgenden die bereits angesprochene Dynamik, nämlich dass die *Diagramme* erst so richtig ins Blickfeld gelangen konnten,

nachdem der *Werksatz* eingelagert worden war. Er ist ja das ›wirklich‹ Entscheidende (muß er doch seine Wirksamkeit im Hier und Jetzt erweisen), wohingegen die *Diagramme* die Wirksamkeit der Objekte nur ins rechte Licht rücken, d.h. sie lassen [...] etwas durchscheinen, was [...] am eigenen Leibe [...] immer wieder wahrzunehmen wäre.

Aus Storcks Aussagen lässt sich eine Priorität der Handlung gegenüber der Zeichnung herauslesen. Er verweist außerdem auf den Widerspruch zwischen Sinn und Sehen, der den WZ scheinbar innewohnt:

eine solche Bild-Kunst, die vom bloßen An-Sehen lebt, [...] will [Walther] ja überwinden. [...] Und dieses Mißtrauen, das der Künstler den Augen immer wieder entgegenbringt, [...] kann auch an den [WZ] abgelesen werden, die Farben sind hier nie schöner Selbstzweck, die Linien niemals Träger von Ausdruckswerten. [Beide] haben stets eine klare Funktion⁴⁹⁸.

Im übertragenen Sinne trägt der ›Schein‹ in den WZ: Zwar adressieren sie das Auge, verweisen aber auch auf eine ihnen inhärente ›Blindheit‹ und kritisieren die Dominanz des Sehens bei der Rezeption von Kunstwerken. Schließlich äußert Storck eine dezidiert scharfe Kritik an den Autoren des Münchner Katalogs und deren ›scheuklappenartigen‹ Perspektive auf die WZ: Storck geht davon aus, dass die Bezeichnung *Diagramme* bei »einzelnen Interpreten« zu dem Missverständnis geführt habe, hier lägen messbare Annäherungswerte aus dem Umgang mit den Objekten vor, die klar zu bestimmen seien.

Man ist so weit gegangen, alle ›Unklarheiten‹ aus den Blättern herauszuretouchieren, um sie als reine Aussageformen besser verständlich machen zu können. Bei dieser Reinigung wurde auch auf die Farbe verzichtet, um eingestreute Worte vor grauem Hintergrund in ihrer Lesbarkeit zu verstärken. Daß man dabei die ganze Transparenz der Blätter, die Durchschaubarkeit der ›Dia-gramme preisgab, nur um rascher an die nackten Begriffe heranzukommen, wurde nicht bemerkt. Für sich gesehen, [...] bleiben die Begriffe aber tot, weil es um sie her gar nichts mehr zu begreifen gibt.⁴⁹⁹

Storcks Kritik ist harsch, aber notwendig. Die Zensur im Münchner Katalog ist wahrlich radikal und gleicht einem Säuberungsverfahren, das auf das rationalistische Phantasma der konzeptuellen Vergangenheit verweist. Im Rückblick wird deutlich, dass hier genau das geschieht, was Walther den dogmatischen Konzeptkünstlern vorwirft, nämlich das

498 Storck 1982, n. p.

499 Ebd.

›Fleisch‹ von den ›Knochen‹ zu trennen.⁵⁰⁰ Die Knochen sind jedoch nur ein Skelett und für sich allein tot. Storck betont zu Recht die Bedeutung von Transparenz und Farbigkeit in den WZ. In ihnen formuliert sich Sinnlichkeit, die unter dem ignoranten Vorgehen der reinen Sprachanalyse nicht zur Geltung kommen kann: »Wie entscheidend die transparente Form der Blätter als heller Reflex aus dem bewußtseinserhellenden Umgang mit den Objekten aber ist, wird sofort deutlich, wenn man die [WZ] in die Hand nimmt und beidseitig ansieht – was einem Durchsehen gleichkommt«⁵⁰¹. Die Beidseitigkeit erlaubt es, Erfahrungen zu filtern, mit Worten und Formen zu experimentieren, sie im wahrsten Sinne des Wortes gleichzeitig zu drehen und zu wenden. Speziell durch die Verwendung von Öl wird die Trennung zwischen beiden Blattansichten (Gegensätzen) aufgehoben.

Die transparente Struktur [...] läßt ja offenkundig werden, daß es hier nicht auf feststehende Perspektiven ankommt [...]. [...] Dafür wird das schon Vorgegangene und das noch Weitergehende [...] als ein *Procedere* durchschaubar gemacht, das nicht einseitiges Vorwärtsschreiten im Sinne hat, sondern Rücksichtnahme und Vorausblick gleichermaßen als Inhalt eines Gegenwartsverlaufs deutlich zu machen sucht. In diesem Sinne ist [Walthers] künstlerische Arbeit Prozeßkunst. [...] ›Wer‹ hier, wie Walther treffend sagt, ›Resultate erwartet, braucht erst gar nicht anfangen‹.

Eindeutige Ergebnisse, wie sie Kern und Vogel aus den WZ herauslesen wollten, gibt es dort nicht. Während Storck die Unklarheit und Komplexität der Werkgruppe stark macht, betont er gleichzeitig das Bedürfnis der Ordnung und Klärung in den Zeichnungen.

Es folgt ein kurzer aber erhellender Abschnitt (ohne Kennzeichnung des Verfassers). Demnach haben die WZ das Wesen des WS entscheidend beeinflusst:

Der Mitte der 70er Jahre eingeleitete Lösungsprozeß von der zielgerichteten Objektauffassung hat nun in den neuerlichen *Werksatz*bezeichnungen – die sich u.a. auf der Grundlage der mehr als tausend [WZ] herausgebildet haben – zu Umschreibungsformen geführt, in denen einiges von der ›durchlebten‹ Bewußtseins-intensivierung aus dem Umgang mit dem *Werksatz* zur Sprache kommt.⁵⁰²

Walthers Œuvre wird hier als ein stets in sich selbst wieder rückgreifendes Lebenswerk dargestellt, wodurch einmal mehr die innige Verflochtenheit von WZ und WS bestätigt wird. Doch so eigenständig die WZ auch betrachtet werden sollen, argumentiert Marianne Stockebrand in ihrem Beitrag, müsse zunächst das Terrain abgesteckt werden, auf dem sie gewachsen sind. Die Objekte nähren die WZ, umgekehrt geben sie diesem »Boden« durch ihr »Aufblühen« Nahrung. Doch

500 Die Konzentration auf die linguistischen Aspekte der WZ zeigt sich auch in der Zusammenfassung deren Form- und Sprachvokabular: einmal in der Publikation *Celenke im Raum* (Vgl. Walther 1987a), ein andermal auf einer CD-ROM, bei dem WZ in einzelne Schichten zerlegt werden. Vgl. Richardt 1997, Anm. 182, S. 154.

501 Storck 1982, n. p.

502 Ebd.

so sehr sich die Zeichnungen den Handlungen auch annähern, so wenig ist es ihnen möglich, [...] den Fluß der dynamischen Prozesse [...] zu dokumentieren – die [WZ] fixieren sie. [...] [Der] Künstler [...] sieht sich nun in der Lage, [...] sich Klarheit zu verschaffen über die diffusen Sachverhalte, die dichtgedrängt vor ihm liegen. Anhand der Zeichnungen wird eine Gewichtung möglich.

Hier wird ein Aspekt hervorgehoben, der in Kapitel 3.5.2 näher besprochen wird, nämlich die Problematik der Festschreibung der ›flüssigen‹ Erlebnisform der Benutzer während der Handlungen mit den *Werkstücken* durch die WZ. Gleichzeitig betont Stockebrand aber auch, dass das Sichtbarmachen durch die Aufzeichnungen unabdingbar für den Klärungsprozess ist. Es lässt sich jedoch einwenden, dass die vermeintliche zeichnerische Fixierung durch die Offenheit der WZ ausgeglichen wird. So relativiert auch Stockebrand ihr Argument, wenn sie die wesentlichen Qualitäten von Öl dafür verantwortlich macht.⁵⁰³

Galerie Carinthia, Klagenfurt 1985

1985 findet die Ausstellung *Ort und Richtung angeben. Zeichnungen 1957–1984* in der Galerie Carinthia in Klagenfurt statt, in der neben frühen Zeichnungen auch 60 WZ⁵⁰⁴ (in einer Reihe einseitig sichtbar gehängt), sowie nachfolgende zeichnerische Werkgruppen gezeigt werden. In dieser Zeit der grundlegenden Neubewertung der bildlichen Darstellung stellt Boehm Walther in der Publikation zur Ausstellung erneut als einen subtilen »Ikonoklasten« vor, dem es in seiner Dekonstruktion vor allem um eine Rekonstruktion des Bildes geht. Die Bildlichkeit der WZ habe nichts mit Abbildung zu tun, aber auch nicht mit jenem »Repräsentationsmodus, in dem die abstrakte (oder konkrete) Kunst Wirklichkeit deutet.« Schon früh setze Walthers Befragung der Modalitäten des Bildes bzw. dessen »Voraussetzungen«⁵⁰⁵ ein. Walthers Attacke auf das Bildverständnis ziele nicht darauf, Bilder überhaupt abzuschaffen, sondern vielmehr deren Möglichkeiten zu stärken und zu redefinieren.⁵⁰⁶ Was ihre bildliche Potenz ausmacht, enthülle sich erst in einer handelnden Realisierung. Das Bild (*image*) ist »im visuellen (retinalen) Sinne unsichtbar, und doch sind seine geistige Kraft und Klarheit wirksam«⁵⁰⁷. Es siedelt sich in der Imagination jedes einzelnen Rezipienten an, mit dem sich diese Bilder, die auch als Leitmuster der körperlichen Handlung betrachtet werden können, exponentiell vermehren. »Wichtiger als der Aspekt, eine Art nachträgliche Choreographie des Werkvollzuges zu liefern, ist eine andere Qualität. [Die WZ] materialisieren die virtuelle Bildlichkeit, geben ihr einen sichtbaren Widerschein.«⁵⁰⁸ Der allgemeinen Ansicht, dass es einen unüberbrückbaren Bruch zwischen dem vermeintlich antivisuellen WS und den bildlichen WZ geben würde, wird hier widersprochen. Das ist möglich, weil

503 Vgl. Stockebrand 1982, n. p.

504 Vgl. Brömme 1982, S. 11.

505 Vgl. Boehm 1985, S. 9.

506 Ebd., S. 13.

507 Ebd., S. 16f.

508 Boehm 1985, S. 17.

Boehm einen erweiterten Bildbegriff verwendet, der empfindungs-gedanklichen Charakter hat, und parallel zur rational-begrifflichen Gedankenwelt funktioniert.

In Stockebrands Essay geht es um Walthers grafisches Werk und seine Bedeutung in der Genese des Gesamtwerks. Angesichts der großen Anzahl von Zeichnungen, wundert sich die Autorin, dass diesen nie so viel Aufmerksamkeit geschenkt wurde wie dem skulpturalen Werk des Künstlers. Die unterschiedliche Gewichtung erscheint ihr umso erstaunlicher, als die Entwicklung des plastischen Werks und die Definition der Werkidee nicht denkbar wäre, ohne den Weg über die Zeichnung und das Papier zu berücksichtigen. Insofern komme dem grafischen eine gleichberechtigte Rolle wie dem skulpturalen Werk zu.⁵⁰⁹ Auch heute noch ist diese Affirmation von großer Wichtigkeit, da das Ungleichgewicht in der Bewertung von WS und WZ nach wie vor besteht. Als Ursache für die ungleiche Wertschätzung macht Stockebrand die ideologische Situation in den Künsten der 60er- und 70er-Jahre verantwortlich. Mit den WZ stoße Walther auf eine »Goldgrube der Imagination«, sie bringen mentale Prozesse ans Licht und beeinflussen auch aktuelle Werke. Diese Aussage deckt sich mit der bereits formulierten These, dass die WZ als Reservoir funktionieren und künftige Arbeiten generieren. Das fließende und dynamische Wesen der WZ münde beispielsweise direkt in die *Ölzeichnungen* (1978/1979). Ihr Linienfluss sei hier noch deutlich erkennbar, alles Statische ausgeschlossen. Beide Werkgruppen basieren auf der Auflösung der Form. Stockebrand stellt abschließend fest, dass die WZ ihre Bildlichkeit zugunsten einer rationalen Diagrammatik im kühlen Klima der späten 60er-Jahre noch verleugnet haben, während die späteren Zeichnungsgruppen (inklusive WZ) entschieden bildhaft, gar expressiv sind.⁵¹⁰ Die Publikationen, die seit den 80er-Jahren zu den WZ erschienen sind, bestätigen alle eine Veränderung zugunsten letzterer Kategorie.

In dem kurzen »Monologue« von Rudi Fuchs, in dem es um das Verhältnis zwischen WS und WZ geht, heißt es: »His spatial works can be ›read‹ as models of such relationships, almost like open scenographies peopled with beings which have to be imagined. In contrast, the drawings and watercolours are like the inner monologues of a diary, meticulously kept.« Hinzuzufügen wäre, dass dieser Monolog sich zu einem Dialog in der Rezeption der WZ erweitern kann. Fuchs macht deutlich, dass die WZ aufeinander aufbauen: »The next sheet always takes up from its predecessor and is a variation, intensification, extension, criticism or correction of it.«⁵¹¹ Themen und Formen verselbstständigen sich in diesem Prozess und stützen das Argument der Autonomie der WZ, das ebenso in einem Bericht von Ilse Brömme zum Ausdruck gebracht wird: »Betrachtet man die Exponate [...], muß man zu dem Schluß kommen, daß sie sich ästhetisch eigenständig gemacht haben, kompositorisch und farblich reizvoll sind, auch wenn man den prozeßhaften und philosophischen Context nicht kennt.«⁵¹² Wichtig ist hier als Fazit das Zugeständnis der ästhetischen Eigenständigkeit der WZ unabhängig vom Handlungskontext. Lässt man sich auf die Schriftbild-Elemente ein,

509 Stockebrand 1985, S. 23 (eigene Übersetzung – das gilt auch für die folgenden Zitate aus dem Essay).

510 Ebd., S. 26.

511 Fuchs 1985, S. 29.

512 Brömme 1982, S. 11.

kann der Kontext spürbar gemacht werden. Das macht die *WZ* zu etwas Besonderem, da hier Geist und Materie zu einem einzigartigem Kunstwerk verschmelzen.

Kunsthalle Winterthur 1987

Die zukunftsweisende Rolle der *WZ* wird besonders in der von Kurt Mürger kuratierten Ausstellung in der Kunsthalle Winterthur 1987 deutlich. Sie hebt die zentrale Bedeutung des zeichnerischen Komplexes in Walthers *Ceuvre* hervor und bekräftigt damit meine These, die *WZ* als ›Herzstück‹ des ›Werk-Körpers‹ des Künstlers anzuerkennen. In den Hauptraum der Ausstellung, so Walther, »setzte ich kräftige, bildhafte Wandformationen. In den [...] Nebenraum hängte ich Gruppen von [WZ], die in diesem Zusammenhang einen erzählerischen Charakter annahmen.« Insgesamt 94 Zeichnungen sind auf 3 Wände verteilt. Auf einer *Planzeichnung* erläutert der Künstler die Gründe der Zusammenstellung: »Grundvorstellungen für die Wandformationen stammen aus Bildformulierungen, die ich während der Arbeit an den *WZ* gefunden habe. Sie sind ein Formarsenal für große, plastische Arbeiten in den siebziger und achtziger Jahren geworden.«⁵¹³ An der Raumaufteilung wird sichtbar, dass die *WZ* eine Art geistigen Sockel für die *Wandformationen* bilden. Sie können als Depot für die Konzeption neuer Arbeiten angesehen werden. Im begleitenden Katalog ist eine Auswahl aus den späteren *Schichtenzeichnungen* (1976-1981) (**Abb. 46**) zu sehen, die sich gewissermaßen auch aus den *WZ* entwickelt haben und das dort bereits angelegte Prinzip der Schichtung verstärken. Diese Zeichnungen enthalten außerdem Reminiszenzen, die in den *Wandformationen* konkretisiert werden. Zu Beginn des Katalogs wird diesbezüglich eine Aussage Walthers zitiert: Die *WZ* sind

ja ein Versuch, die bei der *Werksatz*arbeit gemachten [...] Erfahrungen [...] anschaulich zu machen und ihnen eine andere künstlerische Dimension zu geben. Das war aber mit dem bisher verwendeten DIN-A4-Format nur begrenzt möglich [...]. Darum wollte ich das [...] nun groß, auch plastisch, material und sinnlich vor mir sehen. [...] Obgleich sie also etwas Bildhaftes haben, sind die *Wandformationen* keine Bilder, die ich, einem Maler gleich, auf die Wand hänge. Sondern ich benutze die Wand wie einen Sockel, in den oder vor den ich mich stelle.⁵¹⁴

Die Vorstellungsfiguren, die durch die Betrachtung der *WZ* hervorgerufen werden, sollten also wieder in eine Form gegossen werden. Walthers Arbeit funktioniert zyklisch: Verlangt der *WS* eine konzeptuelle, bildliche Ebene, um die Handlungen zu stützen, brauchen diese »Konzept-Bilder« wieder eine skulpturale, bildplastische Verankerung. Die *WZ* sind, wie es Walther einmal bezüglich der *Wandformationen* formuliert, »Werk und Werkzeug zugleich«⁵¹⁵. Damit sind sie semi-autonom: Als Werkzeug sind sie am Werkbildungsprozess beteiligt, sie lassen sich aber auch unabhängig vom *WS* als eigenständige Werke begreifen.

513 Walther 2000, S. 156.

514 Ders. in: Lingner 1987, S. 5.

515 Walther in: Lingner 1987, S. 8.

Kupferstichkabinett Berlin 1989

Die Ausstellung *Zeichnungen – Werkzeichnungen 1957–1984* im Kupferstichkabinett Berlin 1989 wird von dessen damaligen Leiter Alexander Dückers, unter Mitarbeit von Uwe Wieczorek organisiert, und ist ein weiteres prominentes Beispiel in der Präsentations- und Rezeptionsgeschichte der WZ. Auch hier liegt der Fokus auf dem grafischen Werk Walthers, allein 125 (größtenteils noch nie öffentlich gezeigte) Zeichnungen stammen aus der eigenen Sammlung. Das Ziel besteht darin, die Kenntnis von Walthers *anderem Werkbegriff* und dem daraus entwickelten neuen Typus der Zeichnung zu vertiefen. Der Katalog wird begleitet von einer fotografischen Dokumentation des WS, die mit Walthers Kurzbeschreibungen versehen ist, und, so die Formulierung, »dem besseren Verständnis [der WZ] dienen soll«⁵¹⁶. Diese Bemerkung enthält unterschwellig eine weiter reichende Aussage: Die »klarerer« Fotos greifen den »obskuren« WZ sozusagen unter die Arme. Die Ausstellung würdigt zum ersten Mal in größerem Maßstab die Beidseitigkeit der WZ nicht nur theoretisch, sondern auch in der praktischen Ausführung. Dückers lässt Paneele bauen, in die Fenster geschnitten sind, die Zeichnungen werden durch zwei Plexiglasscheiben gehalten, so dass man eine beidseitige Ansicht hat (**Abb. 47**). Auch auf das Licht wird speziell geachtet, um die Korrespondenz der Seiten sichtbar zu machen. Im Katalog werden analog dazu stets beide Seiten abgedruckt. Dückers notiert, dass Walther mit der Doppelseitigkeit eine bislang gültige Hierarchie verwerfe, nämlich die Rangfolge von Vorder- und Rückseite, von Hauptseite und Nebensächlichem. Der Betrachter wird dazu angehalten von der Schauseite abzusehen, das Blatt zu wenden oder bei beidseitiger Betrachtungsmöglichkeit den unbeweglichen Standort gegenüber dem Bild zu verlassen. Die Transparenz der Blätter und die Wiederholung gleichartiger Formen »geben dem Betrachter immer wieder Hinweise auf die Gestalt der ihm nicht unmittelbar zugewandten Zeichnung und veranlassen ihn, diese mitzudenken.«⁵¹⁷ Dückers bemerkt weiter, dass man

die Erfahrung von innen und außen [...] auch übertragen [kann] auf das Erlebnis der Beidseitigkeit [...], wo sie sich [...] darstellt als Erfahrung von zugewandt und abgewandt, von offen und verdeckt. Die Zeichnungen sind insofern sowohl Rekonstruktionen von Erfahrungen als auch selbst »Körper«, die wiederum Erfahrungen hervorrufen.⁵¹⁸

Letzteres Argument bekräftigt die These der (Semi-)Autonomie und Skulpturalität der WZ. Sie beziehen sich auf die Handlung aber provozieren ihrerseits Gedanken und möglicherweise Aktionen. In ihrer »Leibhaftigkeit« gewinnen sie an Eigenständigkeit. Der Katalog gibt weiter grundlegende Einblicke in die Rezeption der WZ in den späten 80er- und frühen 90er-Jahren. Zunächst geht Dückers auf die Ursprünge ein (*Schnitt-, Schraffur- und Rahmenzeichnungen*). Walther sei sowohl ein radikaler Neuerer als auch ein Künstler, der für seine veränderte Werkidee den »Sockel der Geschichte« benötigt,

516 Dückers 1989, S. 5. Vier WZ werden hier näher beschrieben. Der Katalog versammelt v.a. s/w-Aufnahmen und einige in Farbe.

517 Ebd., S. 7.

518 Ebd., S. 10.

um ›den Gesamtzusammenhang zu erhalten.«⁵¹⁹ Die entscheidende Basis für den *anderen Werkbegriff* ist Walthers Einsicht, dass es neben dem Sehen noch andere Weisen der Wahrnehmung und des Begreifens gibt. Die äußere Wahrnehmung soll durch die innere Vorstellung ergänzt werden.⁵²⁰ Die WZ haben auf ihre besondere Weise wohl dazu beigetragen, der imaginativ formenden Handlung wieder größeres Gewicht zu geben. Hier lassen sich die Gedanken Dückers anschließen:

Vorgestelltes ist naturgemäß materiell nicht greifbar, aber die Figuren, von welchen Walther spricht, gründen in Handlungen, die sowohl gedanklich geprägt sind als auch mit den Sinnen erfahren werden. Da das Vorgestellte am Sinnlichen haftet, wird es zumindest partiell auch in sinnlich Erfahrbares, z.B. das Bild, zu übersetzen sein, während sich für jene Aspekte der Figuren, die sich auf solche Weise nicht nachvollziehen lassen, das Wort als Medium des Übersetzens anbietet.⁵²¹

Die sinnliche und konzeptuelle Darstellung verschiedener Erfahrungswerte in den WZ nimmt eine interessante Entwicklung vorweg, die Dückers im Folgenden formuliert. Seit einigen Jahren halte Walther das unmittelbare Handeln mit den *Werkstücken* nicht einmal mehr für zwingend nötig, da die sich dabei einstellenden Erfahrungen beispielhaft an den Zeichnungen nachzuvollziehen seien, die er »›heute eigentlich als gleichberechtigt« mit dem *Werksatz* versteht.«⁵²² Erstmals kommt die Gleichstellung beider Werkgruppen zur Sprache, wenn auch mit dem Zusatz ›eigentlich‹ noch nicht überzeugend genug. Wenn das eigene Erleben wegfallen kann, bekommen die WZ ein konzeptuelles Gewicht. Dückers spricht obendrein die ergänzende Beziehung zwischen WZ und Fotografie an: In Verbindung mit der fotografischen Dokumentation seien die WZ als ein Bilder- und Lesebuch zu verstehen, in dem Sehen und Denken zur Imagination anregen. Dückers beschreibt weiterhin die »außergewöhnliche Bildkraft« der WZ. Diese Eigenschaft – hier zitiert er Lingner – habe zu Walthers »›Wiederentdeckung des Optischen‹, die sich seit 1979 in seinen ›Wandformationen‹ manifestiert.«⁵²³ beigetragen. Dabei komme eine Grundfigur Walthers zum Tragen. »Immer wieder geht es um das Anknüpfen an schon Vorhandenes«, die Blätter seien »als ein Versuch [zu] verstehen, Zusammenhänge zu wahren.«⁵²⁴ In diesen Aussagen sehe ich die bereits formulierte

519 Lingner in: ebd., S. 5.

520 Schmidt-Wulffen hat dieses Phänomen ein Jahr später treffend formuliert: »Dem äußeren Formungsvorgang als Umgehen mit den *Werkstücken* wird ein innerer gegenübergestellt. Der Begriff der ›mentalen Werkbildung‹, mit dem die Leistung der Rezipienten umrissen wird, beruht auf dieser ›inneren‹ Formung. Die bei der rein imaginativen *Werksatz*arbeit entstehenden Vorstellungsfiguren erscheinen Walther 1985 ebenso konkret wie die gemalten oder plastisch dargestellten.« In der Wahrnehmung des Kunsttheoretikers, und wie es sich an den vorgestellten Ausstellungen bewahrheitet hat, stehen die WZ seit Mitte der 80er-Jahren symptomatisch für eine Entwicklung, »in der das Formale erneut eine Aufwertung erfährt.« Schmidt-Wulffen 1990, S. 143.

521 Dückers 1989, S. 8.

522 Walther zit. in: ebd.

523 Lingner zit. in: Dückers 1989, S. 8. Zur Beziehung zwischen den WZ und den *Wandformationen*, vgl. Walther in: Lingner 1985, S. 160f.

524 Dückers 1989, Anm. 28, S. 11.

These bestätigt, dass die WZ verschiedene Zeitstränge verkörpern, indem sie sich einerseits auf Vergangenes beziehen, andererseits eine unmittelbare, gegenwärtige Form annehmen und schließlich in die Zukunft weisen und andere Werkgruppen antizipieren.

Hessisches Landesmuseum Darmstadt 1999

Der Erfolgsweg der Zeichnung geht weiter. Die Kuratoren Simone Twiehaus, Klaus-Dieter Pohl und Peter Märker organisieren 1999 eine große Retrospektive zum zeichnerischen Werk Walthers im Hessischen Landesmuseum Darmstadt. Die Ausstellung *Der Kopf zeichnet • Die Hand denkt* zeigt zum ersten Mal eine Übersicht unterschiedlicher Zeichnungen mit einer Auswahl von 300 Blättern, darunter auch *Diagramme* und *WZ*. Der Katalog beginnt mit einer richtungsweisenden Aussage des Künstlers: »Zeichnen kann Schreiben sein und Schreiben kann als Zeichnen gesehen werden, doch nur dann, wenn in der Zeichnung Formen Begriffe und die Begriffe Formen hervorbringen.«⁵²⁵ In den darauffolgenden Texten wird der aktuelle Stand der theoretischen Auseinandersetzung mit Walthers Werk aufgezeigt.⁵²⁶ Dabei wird auf die wichtige Rolle der Zeichnung hingewiesen: Sein Werk, das man laut Twiehaus »als ein sich ständig veränderndes Forschungsprojekt verstehen kann, schlägt sich zeitweilig allein in der Zeichnung nieder.«⁵²⁷ Auch sie verwundert es, dass es trotz der zentralen Stellung der Zeichnung im Werk Walthers bislang keinen Gesamtüberblick über deren Entwicklung gab.

Mit den ersten Experimenten des »Ausstiegs aus dem Bild«, [...] ist das zeichnerische Frühwerk in den wesentlichen Stationen nachvollziehbar. Mit den *Diagrammen*/[WZ] [...] erschloß Walther der Zeichnung ganz neue Funktionen. [...] In den *Text*[-] und den *Schichtenzeichnungen* sind wie in anderen nach 1970 entstandenen zeichnerischen Gruppen schließlich verschiedenartige Versuche der Neudefinition der Zeichnung zu sehen. Neben den gewissermaßen technischen Zeichnungen als Anleitung zur Ausführung von Nähungen finden sich immer wieder Zeichnungen als Mittel, Ideen auf ihre Tragfähigkeit hin zu überprüfen.⁵²⁸

Walther zeichnet nicht nur um seinen Ideen Ausdruck zu verleihen, sondern er reflektiert auch theoretisch über das Medium und den »Sinn und Zweck der Zeichnung heute«. Twiehaus geht in ihrem Beitrag umfassend auf die verschiedenen Zeichnungstypen von 1956–1998 ein. Zu den *WZ* bemerkt sie, sie seien der Versuch, »der Vergänglichkeit der *Werksatz*-Benutzung Rechnung zu tragen.« Doch sogleich stellt sich dahingehend die Frage: Wie »können die mit den *Werkstücken* sinnlich-geistig vollzogenen, individuell

525 Walther 1999, n. p.

526 An Pohls Textbeitrag soll lediglich hervorgehoben werden, dass die *WZ* eng mit der Werkserie der *Configurations* (1987–1994) zusammenhängen. Formenkombinationen wie in *Gesang des Lagers* (1989–1990) gehen auf konkrete *WZ* aus den 60er-Jahren zurück. Vgl. Pohl 1999, S. 29.

527 Twiehaus 1999, S. 7.

528 Ebd., S. 6f.

gemachten Erfahrungen als visuell nachvollziehbarer Prozeß zur Anschauung gebracht werden?«⁵²⁹ Unterschiedliche Farben können z. B.

den Standort und Handlungsraum des Menschen oder Räume in der Landschaft bezeichnen. Der Eindruck einer Landschaft kann zudem mit malerischen Mitteln, z. B. durch eine ölhaltige Substanz, verstärkt werden. Ausgezogene Farbspuren können eine Ausrichtung oder Bewegungsspur markieren, Linien die Umgebung als Erlebnisraum eingrenzen. [...] Empfindungen und emotionale Vorstellungen können durch die formale Gestaltung von Farbflächen, [...] wiederum in Verbindung mit Sprache [...] umgesetzt werden.⁵³⁰

Twiehaus weist darauf hin, dass die bildnerische Eigenwertigkeit der WZ dazu geführt habe, dass Walther Ende der 60er- bis in die 70er-Jahre der Vorwurf gemacht wird, seine Zeichnungen seien zu »traditionell«⁵³¹. An einer späteren Stelle im Katalog sagt Walther:

Mit den *Diagrammen* und [WZ] hatte ich zur klassischen Zeichnung zurückgefunden. Doch das betraf nur die Mittel. Inhaltlich habe ich darin etwas anderes als das zu formulieren versucht, was traditionell der Zeichnung zukommt. [...] Vielleicht ist es sogar gelungen [...] WERK zu formulieren. [...] Die [WZ] bleiben in der Aussage offen [...]. [...] [D]iese Menge wohl auch, weil ich nicht in der Lage war, zu sagen, was denn nun definitiv das in der Handlung entstandene WERK ist.⁵³²

Aus dieser Aussage lässt sich erahnen, welche wichtige Rolle Walther den Zeichnungen zugesteht, aber auch welche Schwierigkeiten damit verbunden sind zu definieren, was dieses Werk nun eigentlich genau ist.

Twiehaus schließt ihren Beitrag mit einer Beurteilung des zeichnerischen Werks von 1970–1978 ab. Die Tatsache, dass die Werkgruppen nach dem 1. WS eine »Verschiebung vom körperlichen Handeln zum potentiellen Imaginieren erkennen« lassen, habe dazu geführt, dass die gestalterischen Mittel in den begleitenden Zeichnungen reduziert waren »und auf ihre Funktion hin ausgerichtet«⁵³³. Bei den *Text-* (1975/1976) und *Schichtenzeichnungen* (1972–1983) betont die Autorin deren Eigengesetzlichkeit und Autonomie. Erste Skizzen entstehen mit dem Gedanken, sie nochmals zu überarbeiten. »Sie werden dann mit lockerem Pinselstrich in Gelb oder Rot überzogen.« Im Gegensatz zu den WZ bleibt hier die Rückseite frei. Die bei Walther verbliebenen »Erinnerungen an *Werkzeichnungen* werden mit Farbe gelöscht.« Walther nennt diese Blätter auch »Notate ohne Sprache«, ganz »bewußt wird auf Reflexion verzichtet, freie Assoziationen und ein impulsiver Gestus stellen einen Neuanfang dar.« Der letzte Abschnitt von Twiehaus' Artikel gilt den Jahren 1978–1998. Zunächst werden die Zeichnungen zu den *Wandformationen* (1978–1985) beleuchtet (**Abb. 48a–b**). Hier »werden Gestaltungsmöglichkeiten ent-

529 Twiehaus 1999, S. 7.

530 Ebd., S. 15.

531 Ebd., S. 19.

532 Walther 1999, S. 72.

533 Twiehaus 1999, S. 19.

wickelt und variiert sowie Bild- und Formklärungen betrieben.«⁵³⁴ Bei den Zeichnungen zu den *Configurations* (1987-1994) (**Abb. 49**) wiederum sei »besonders auffällig, daß sprachliche Notationen wesentlich seltener auftauchen. Verschiedenartige Blätter kreisen um die Planung einzelner Arbeiten, Optionen der Hängung, geben Anweisungen zum Nähen.« Desgleichen verhalte es sich mit Zeichnungen zu den Werkgruppen *Verlangsamung der Bilder*, *Das neue Alphabet* (seit 1990) (**Abb. 50**), *Form-* (seit 1992) und *Raumabnahmen* (1997): Sie haben »werk-konzeptionellen Charakter und dienende Funktion in der Vorbereitung eines plastischen Werkes.«⁵³⁵ Twiehaus' Schlussfolgerung liefert eine generelle Zusammenfassung für das zeichnerische Werk Walthers: Die Zeichnung sei für ihn ein Mittel künstlerischer Auseinandersetzung, nicht als Nebenprodukt, sondern als elementarer Bestandteil. Künstlerische Entwicklungen werden in seinen Zeichnungen vorbereitet, begleitet, kommentiert oder dokumentiert. Walther macht sich dieses Medium für die Loslösung tradierter Bildvorstellungen zunutze. Die Untersuchungen münden in den 1. WS. In dem Maße, wie sich das konkrete Handeln des Betrachters zu einem projektiven Handeln entwickelt, verändert sich die Zeichnung. In dem Sinne können Zeichnungen auch die Planung eines Objekts, bis hin zur Detail- und Werkzeichnung, Konstruktions- und Installationszeichnung enthalten.

Die Zeichnung ist für Walther durchgängiges Medium, künstlerische Gedanken zu entwickeln, die [...] über eine reine ›Formfindung‹ hinausgehen und die ›Gegenstandsübertragung‹ bei weitem überschreiten, [...]. [...] Keine andere Notation kann so konkret und abstrakt zugleich sein, Gedachtes so schnell erfahrbar machen und Imaginierendes vergegenwärtigen. Eben so, wie ›Der Kopf zeichnet und die Hand denkt‹.⁵³⁶

Die Konzentration dieser Ausstellung auf das zeichnerische Werk Walthers, liefert eine bis heute gültige theoretische Auseinandersetzung, die in der Rezeptionsgeschichte Walthers einzigartig ist.⁵³⁷ Twiehaus' Analysen sind anregend, da hier erstmalig auf die unterschiedlichen Zeichnungstypen im Früh- und Spätwerk des Künstlers eingegangen wird.

Doch trotz des internationalen Revivals von Walthers Werken seit den 90er-Jahren bleibt eines unverändert: Das Hauptinteresse gilt nach wie vor dem WS und dem partizipativen Aspekt seiner Arbeit. Den WZ wird nach wie vor nur ein peripheres Interesse zuteil. Fest steht, die Zeichnungen werden heute allgemein ›toleriert‹, sie bieten keinen Anreiz mehr für hitzige Diskussionen, wie dies Mitte der 70er-Jahre bis in die 80er-Jahre noch der Fall war. Auch wenn es sicher interessant wäre, die Ausstellungsliste der WZ bis heute fortzuführen, soll die Rezeptionsgeschichte hier enden, da es besonders darum ging, die Schwierigkeiten der Rezeption in den Anfangsjahren aufzuzeigen.

534 Twiehaus 1999, S. 21.

535 Ebd., S. 22.

536 Ebd., S. 23.

537 Erst 2015 findet eine ebenso wichtige, von Luis Croquer kuratierte Ausstellung, in der Henry Art Gallery in Seattle statt, die den Zeichnungsbegriff Walthers noch weiter fasst und auch körperliche Handlungen (*The Body Draws*) einbezieht. Vgl. Schreyer 2016a, S. 40-51.

2.3 Zusammenfassung

Der zweite Teil der Abhandlung hat gezeigt, mit welchen Materialien Walther im Gegensatz zu einem klassischen Bildhauer oder Maler operiert. Die *Werkstücke* des 1. WS kann man mit Werkzeugen vergleichen, mit denen Material bearbeitet wird. Das eigentliche plastische Material ist der Mensch mit seinen sowohl körperlichen als auch psychischen Fähigkeiten, sowie Sprache, Rhythmus, aber auch der Ort, an dem er agiert und die Zeit, die für eine Handlung aufgebracht wird. Materialität hat in Walthers Fall also weniger mit den stofflichen Qualitäten der *Werkstücke* zu tun, sondern mit dem ›Baustoff‹ Mensch.

Der WS wurde in seiner vermeintlich visuellen Neutralität und von seiner immateriellen Seite angesprochen. Gleichzeitig bekommt diese Seite im Sinne der im WS waltenden Gegensatzpaare aber am Beispiel der *Lagerform* ein sinnliches Gegengewicht. Die Benutzung verlagerte sich damit auf die Vorstellung. Innerhalb des WS und später auch in den WZ werden Gegensätze austariert, daher rührt die methodische Gegenüberstellung von WS und WS in der vorliegenden Untersuchung. Die Rezeptionsgeschichte des WS hat aufgezeigt, dass auch dieser zunächst auf starke Ablehnung stieß und Walther kontinuierlich eine Sprache entwickeln musste, um dessen Ziele verständlich zu machen. So erklärt sich auch die Tatsache, dass der Künstler nie aufgehört hat, eine ganze Reihe an erläuternden Zusätzen in Form von Texten, Statements, Gesprächen, Konferenzen, Zeichnungen, Fotografien, Filmen oder Werkvorführungen bereitzustellen. Mit all diesen ›Vorsichtsmaßnahmen‹ festigt Walther seine Autorität, gesteht aber dem Benutzer trotzdem eine relativ hohe Entscheidungsfreiheit zu. Die Handlungen des WS werden ritualhaft seit den frühen 60er-Jahren bis heute immer wieder durchgeführt. Damit ist ein unabgeschlossener Prozess der Befragung von Kunst in Gang gesetzt. Der Faktor Zeit ist dabei ein wesentliches Werkmoment, das nach einer ständigen Reaktualisierung bezüglich der ›Beantwortung‹ der grundlegend offenen kunstspezifischen Fragen verlangt. Auch der Objektbegriff muss bei der Diskussion um die *Werkstücke* neu gedacht werden, denn man steht bei der Benutzung keinem von uns distanzierten Kunstobjekt mehr gegenüber, sondern ist direkt in die Handlung involviert. Insofern lösen sich die traditionellen Subjekt-Objekt-Zuweisungen. Es hat sich als sinnvoll erwiesen, die Eigenschaften des WS mit allen seinen medialen Ausuferungen ausführlich zu untersuchen, um die Leistung der WZ in vollem Maße ermessen zu können.

Die Erläuterungen zu Walthers *anderem Werkbegriff*, die das Verhältnis zwischen Kunstwerk, Betrachter und Künstler neu ordnet, haben aufgezeigt, wie der Walther starre Dichotomien aufbricht. Die Erkenntnis, dass der Betrachter zum aktiven Schaffenden wird und der Künstler lediglich die Werkzeuge dafür bereitstellt, erwies sich im Anschluss bei der Rezeption der WZ als überaus hilfreich. Es wurde deutlich, wie die veränderte Rolle zwischen Autor und Rezipient in ihrer Beziehung zum Werk zunächst von der Literaturwissenschaft des 20. und 21. Jh.s ausging und anschließend auf die Kunsttheorie übertragen wurde. In den Handlungen mit dem WS geht es stets auch darum, das körperliche Empfinden gegenüber dem Sehen zu stärken. Dies betrifft nicht nur die Akteure selbst, sondern auch die potenziellen Zuschauer: Auch wenn die Handlungen idealerweise ohne Publikum stattfinden sollen, um die Versunkenheit und

Konzentration im Umgang mit den *Werkstücken* nicht zu stören, hat sich diese Idee als unmöglich entpuppt.

Auch hier tritt ein Paradox auf, das sich motivisch durch Walthers Arbeit zieht. Mögen die Werkhandlungen so konzipiert sein, auch um sich damit von Performances abzugrenzen, die nicht auf Zuschauer verzichten, kann sich Walther, sobald er innerhalb von Institutionen agiert, dem Problem des ›Spektakels‹ nicht entziehen. Noch heute reibt sich die ursprünglich gedachte Konzeption an der Realität, die er doch wohlwollend akzeptiert. Trotzdem legt Walther in den Werkvorführungen eine größtmögliche Neutralität an den Tag, um jegliche performativen oder theatralischen Assoziationen zu vermeiden und die Dominanz der Künstlerposition abzuschwächen. Die Betrachter sollen sich in die Rolle des Handelnden hineinversetzen. Auch das wird später bei den WZ wieder relevant: zwar sind sie als subjektive Aufzeichnungen zu verstehen, doch auch sie dienen lediglich als Beispiele und Anregungen, es dem Künstler gleichzutun oder sich projektiv an seine Stelle zu begeben.

Weiterhin kann man zusammenfassend sagen, dass sich Kunst und Leben in den Werkhandlungen zwar annähern, aber nicht zur Deckung gebracht werden. So weit sich Walther auch von einem traditionellen Kunstobjekt entfernen mag, der Rahmen (der Kunst) bleibt erhalten. Auch bei der Frage um die Freiheit und Gebundenheit bei der Ausführung der Werkhandlungen ließ sich feststellen, dass beide Pole an den Grenzen des Handlungsrahmens anzusiedeln sind. So verhält es sich auch mit der Abgrenzung der Handlungen zu Performances. Auch wenn es Unterschiede zu performativen Akten gibt, insbesondere was die Rolle des Künstler-Performers und der Zuschauer betrifft, so gibt es auch eine Menge Überschneidungen, die durch Fischer-Lichtes *Ästhetik der Performance* deutlich wurden. Festzuhalten ist vor allem der Übergang von einer Werk- zu einer Ereignisästhetik. Körperlichkeit, Räumlichkeit, Zeitlichkeit und Liminalität sind Merkmale performativer Akte, die sich auch auf die Handlungen Walthers übertragen lassen. Diese Charakteristiken genauer zu untersuchen ist für die Analyse der WZ von großem Nutzen. Ein essentieller Punkt für das Verständnis des Walther'schen Werkes ist die Betonung der Hand statt des Auges bei der Rezeption. Sie ist nicht nur in den Handlungen diejenige, die tastet und fühlt, auch in den WZ ist sie aktiv und hält handschriftlich Erfahrungen bei der Benutzung der *Werkstücke* fest. Der Künstler ›denkt‹ mit der Hand. Wichtig ist das eigenleibliche Spüren, so wie sich Walthers Entwicklungsgeschichte durch die Handgesten der Bäckerei auf seine Formensprache ganz automatisch niedergeschlagen hat. Die WZ sind ein Echo dieses ›Handgedächtnisses‹. Der Künstler reicht im übertragenen Sinn den Betrachtern die Hand. Die Verantwortung zum Schaffensprozess liegt nun in deren Händen. Das ist die Kernaussage des *anderen Werkbegriffs* und gilt auch für die WZ. Hier wird vorgelebt und -gezeichnet, was der Rezipient selbst imaginär, aber auch physisch nachvollziehen kann.

Am Beispiel der Handlungsbegriffe von Dewey und Gehlen wurde aufgezeigt, dass es dem Mensch wesenseigen ist, sich mit seiner Umwelt auseinanderzusetzen, zu kommunizieren und zu handeln. ›Begreifen‹ ist sozusagen wörtlich zu nehmen im tastenden und fühlenden Austausch – der Mensch ist aktiver Teilnehmer der Welt. Die intuitive Herangehensweise (Dewey) erscheint nicht nur zum Verständnis der Werkhandlungen, sondern auch in Bezug auf die Entschlüsselung der WZ ergiebig. Der mehrfach in Variationen in den WZ auftauchende Ausspruch ›Der Körper antwortet‹ deutet in diese

Richtung. Nicht der Intellekt leitet die Rezeption der WZ, sondern eine vorsprachliche, körperliche und intuitive Intelligenz, die sich einen Weg durch die Zeichnungen bahnt. Das Ausbalancieren von Diskurs und Intuition lässt sich als Antrieb in Walthers Arbeit bis heute erkennen. Dieses Fazit hat einmal mehr die These unterstützt, den WS und die WZ als Gegensätze im Verbund zu denken, als komplementäres Paar und eben nicht – wie vielerseits angenommen – in einem hierarchischen Verhältnis zueinander stehend. Aus dieser Perspektive des Starkmachens der Gegensätze in Walthers Werk erschließt sich auch die Frage nach den Grenzen der Fotografie. Während sie eine Außenschau des WS hervorkehrt, schaffen es die WZ eine Vorstellung der ›inneren Modellierung‹ zu vermitteln. Sie versuchen, zum Kern der Handlungen vorzudringen und zeigen den Weg aus der äußeren Verlaufszeit zur inneren Körper- und Erlebniszeit. Der Fotografie geht eine Antwortstruktur ab, da sie nicht in einen unmittelbaren Dialog mit dem Objekt tritt, das sie ablichtet. Das ›Negativbeispiel‹ hat gezeigt, inwiefern der fotografische, ›verantwortungslose‹ Blick der Werkethik Walthers entgegenläuft. Alles, was die Fotografie nicht kann, vermag die Zeichnung zu leisten. Diese Gleichung gilt auch umgekehrt: Dort, wo die Zeichnung an ihre Grenzen stößt, nämlich in der Außendarstellung der Werkhandlung, kann die Kamera zu Hilfe kommen. Hier wird die demokratisch funktionierende Verbindung der vermeintlich konkurrierenden Medien deutlich. Insofern im WS beide Aspekte, Innen und Außen, als Gegensatzpaar walten, leisten Fotografie und Zeichnung je auf ihre Weise einen essentiellen Beitrag zum Verständnis des WS und gehen darüberhinaus auch eigene Wege.

Die Überlegungen zur Ästhetik der WZ haben dargelegt, wie sie auf der Bildebene argumentieren. Neben eigenen Überlegungen hat der Einbezug einer Pluralität von Stimmen ein Zeugnis der Polyphonie der WZ gegeben. Die Charakteristiken der WZ haben verdeutlicht, in welcher Form sie die Werkerfahrungen übersetzbar machen. Die eingangs gestellte Frage, was die WZ eigentlich für Bilder sind und ob sie in ihrer Bildlichkeit nicht in Kontrast mit dem konzeptuellen und vermeintlich antivisuellen WS stehen, ließ sich schließlich so beantworten: Walthers Zeichnungen haben sicherlich nichts mit Platons kanonischer Charakterisierung von Mimesis zu tun, d.h. der Annahme, dass Darstellung eine visuelle Repräsentation sei. Die WZ stellen ein imaginäres Objekt dar. Sie speisen sich aus der Erfahrung der Werkhandlungen, die sich im Körper und Geist des exemplarisch Handelnden (in dem Falle Walthers) eingeschrieben haben. Was die WZ sicht- und fühlbar machen, ist ein Empfindungsraum. Im Abstrahieren, Interpretieren und Erfinden verschränken sich Außen- und Innenwelten.

Wenn man von der vordergründigen Bildlichkeit einmal absieht, und begreift, dass dahinter auch ein immaterieller Kern verborgen ist, stehen die WZ nicht mehr im Konflikt mit dem WS. Dann verstehen wir auch, dass die Gewichtung nur verlagert wurde: Das, was bei der Handlung mit den *Werkstücken* unsichtbar ablief, veräußert sich in den WZ, diese regen ihrerseits zu einer körperlichen Antwort und Rückübersetzung in Handlung an. So wurde am Beispiel der WZ klar, dass der Shift vom sehenden Handeln zum handelnden Sehen gehen kann, ohne dass dies notwendigerweise ein Paradox sein muss. Das Sehen, von dem hier die Rede ist, ist mehr als das reine Sehen eines abgebildeten Gegenstandes. Es ist von einem inneren Sehen die Rede, das die Erinnerung und die Imagination betrifft. Diese Akte werden jedoch zusätzlich begleitet von der Möglichkeit des Gebrauchs (des Wendens der Zeichnung). Es hat sich außerdem gezeigt,

wie Walther auf Kosuths unterschweligen Vorwurf der ›Emotionalität‹ und Bildlichkeit der WZ reagiert. Walther ist sich ihrer ›unzeitgemäßen‹ Merkmale bewusst. Dies war auch einer der Gründe seiner Zurückhaltung, damit an die Öffentlichkeit zu gehen. Es wurde klar, warum die WZ nicht mit einer strengen und unsinnlichen Auffassung der Konzeptkunst konform gehen. In einer Kernaussage hat das Ausmaß von Walthers ganzheitlicher Kunstauffassung Gestalt angenommen: Sein Vorwurf an die Konzeptkunst ist, dass sie lediglich die ›Knochen‹ hinstellt, aber das ›Fleisch‹ vergisst, das dem Gerüst die nötige Haltung verleiht. Dies ist meines Erachtens der Schlüssel zu Walthers Gesamtwerk und stützt die These der engen Verwachsenheit zwischen WS und WZ: Indem die eine Werkgruppe metaphorisch die Knochen bildet, werden diese durch das Fleisch der anderen Werkgruppe ummantelt. Die reine Idee ohne plastische Ausformulierung funktioniert nicht für Walther. Im Spiel der Kunst im Sinne Schillers und im Wechselspiel von WS und WZ vereinen sich Sinnliches und Rationales.

Die ›Dia-Grammatik‹ der WZ hat vor Augen geführt, dass sich Walthers zeichnerische Praxis in den 60er-Jahren bis heute an aktuelle Diskurse zur Ästhetik von Diagrammen, Notationen und andere Schriftbilder anschließen lässt. Die WZ wurden in diesem Kontext jedoch nie richtig wahrgenommen, obwohl sie sich der diagrammatischen Formensprache in vielerlei Hinsicht bedienen, und damit auch zur Autonomisierung der Zeichnung beigetragen haben. Dieser Exkurs war für die These der Eigenwertigkeit der WZ und ihrer Emanzipation vom WS von großer Wichtigkeit. Sie sind aus seinem Schatten herausgetreten und als eine selbstständige Werkgruppe zu respektieren.

Die Rezeptionsgeschichte der WZ hat bisher nicht diskutierte Erkenntnisse geliefert und einen Einblick in die Mentalität Anfang der 70er- bis in die späten 90er-Jahre gegeben. Sie hat dargelegt, welchen Evolutionsprozess die WZ durchgemacht haben und wie sehr sie von den Bewegungen der Kunstgeschichte und ihrer teils dogmatischen Entwicklung abhängig waren. In der Ignoranz und Zensur der Bildlichkeit der WZ, die besonders in der Ausstellung im Münchner Kunstraum 1976 erkennbar wurde, liegt eine aufschlussreiche Aussage über den konzeptuellen Zeitgeist, der die damalige Rezeption der WZ bestimmte. Heute wäre ein derart ideologischer Eingriff in die Integrität des Werkes des Künstlers nicht mehr denkbar. Die Bildfeindlichkeit gegenüber der WZ änderte sich in den 80er-Jahren. Außerdem gab es vor allem in den 90er- und 00er-Jahren Initiativen, die WZ entweder innerhalb des zeichnerischen Werkes Walthers zu situieren oder deren Einfluss auf künftige Werke zu behandeln. So hat die ausgewählte Literatur zu den WZ ein facettenreiches Bild ergeben, das sich als ebenso offen und unabgeschlossen wie die Werkgruppe selbst erwiesen hat. Die besprochenen Zugänge zu den WZ sind singular, subjektiv und in sich zerstreut, jeder Autor nähert sich von einem bestimmten Blickwinkel. Es hat sich als fruchtbar herausgestellt, diese polarisierenden Einzelstimmen einmal in einer Gesamtschau kritisch zu beleuchten, um so das polyvalente Gesicht der WZ aufzuzeigen. Es entpuppt sich als ebenso gegensätzlich und ambivalent wie der WS.

Abb. 24 Fragmentsammlung (bezogen auf # 12, 1966, 1. Werksatz) aus der Serie der Werkzeichnungen (1963–1974), 1966/1971



Abb. 25.1 # 1 Stirnstück 1963;

Abb. 25.2 # 2 Gehstück, Sockel 1963/1964;

Abb. 25.3 # 3 Ummantelung 1964



Abb. 25.4 # 4 Beinstück 1964;

Abb. 25.5 # 5 Elfmeterbahn 1964;

Abb. 25.6 # 6 Landmaß über Zeichnung 1964



Abb. 25.7 # 7 Feld und Teilung 1964;

Abb. 25.8 # 8 Nachtstück 1965;

Abb. 25.9 # 9 Für Hügel und Berge 1965

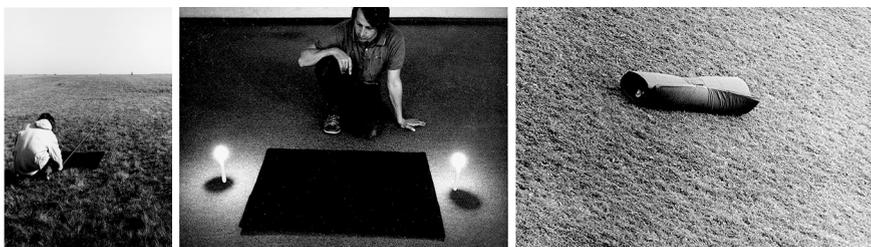


Abb. 25.10 # 10 Für Hügel und Berge 1965;

Abb. 25.11 # 11 Weste 1965;

Abb. 25.12 # 12 Blindobjekt 1966



Abb. 25.13 # 13 Fünf 1966;

Abb. 25.14 # 14 Sackform und Kappe 1966;

Abb. 25.15 # 15 Sammler, Masse und Verteilung 1966



Abb. 25.16 # 16 Mit Richtung (sechs) 1966;

Abb. 25.17 # 17 Stoffröhre 1966;

Abb. 25.18 # 18 Weg innen außen 1966

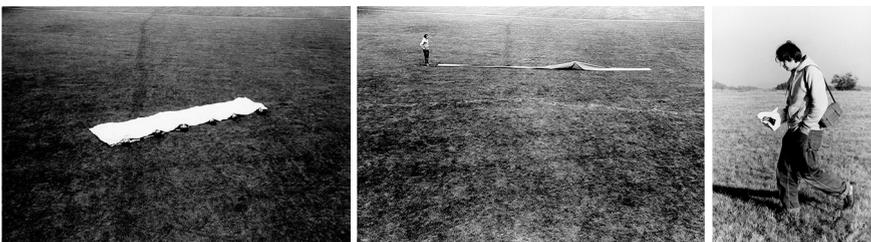


Abb. 25.19 # 19 Vorhang 1966;

Abb. 25.20 # 20 Versammlung 1966;

Abb. 25.21 # 21 Vier Felder 1966



Abb. 25.22 # 22 Fallstück 2 x 15 1967;

Abb. 25.23 # 23 Zentriert 1967;

Abb. 25.24 # 24 Kopf zu Kopf über Kopf 1967

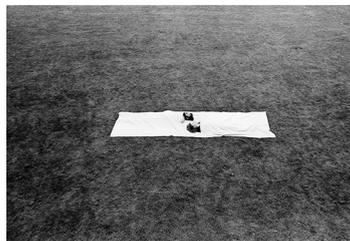
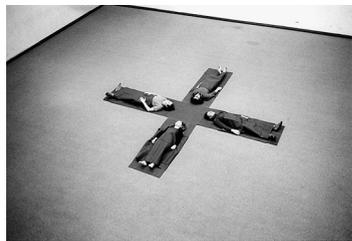


Abb. 25.25 # 25 Über Arm 1967;

Abb. 25.26 # 26 Kopf Leib Glieder 1967;

Abb. 25.27 # 27 Vier Seiten vier Felder 1967

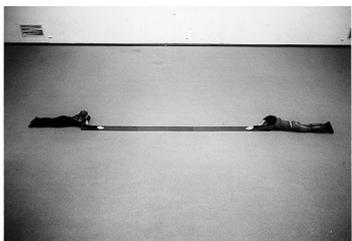


Abb. 25.28 # 28 Gegenüber 1967;

Abb. 25.29 # 29 Form für Körper 1967;

Abb. 25.30 # 30 Nähe 1967

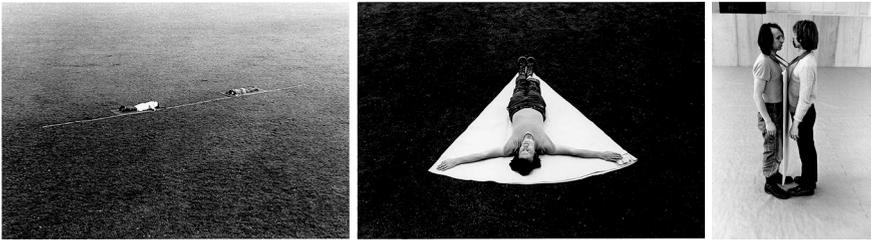


Abb. 25.31 # 31 Für Zwei 1967;

Abb. 25.32 # 32 Kurz vor der Dämmerung 1967;

Abb. 25.33 # Plastik – Fünf Stufen, 1967.



Abb. 25.34; # 34 Armstück, 1967;

Abb. 25.35; # 35 Standstellen, 1967;

Abb. 25.36 # 36 Kreuz Verbindungsform 1967

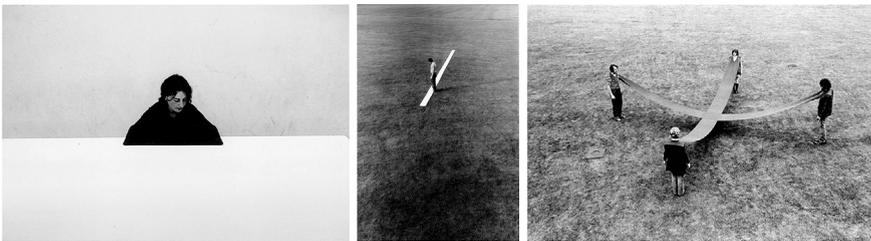


Abb. 25.37 # 37 Ort Zeit Innen Außen 1967;

Abb. 25.38 # 38 Rahmen (Zentrum) Wege 1967;

Abb. 25.39 # 39 Sammelobjekt (neun) 1967

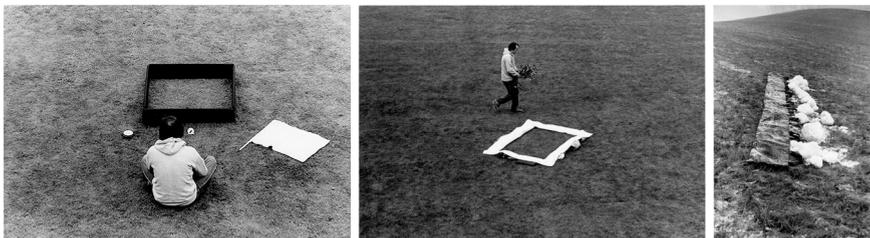


Abb. 25.40 # 31 Schlaf 1967;

Abb. 25.41 # 41 Streik 1967;

Abb. 25.42 # 42 Vier Körpergewichte 1968

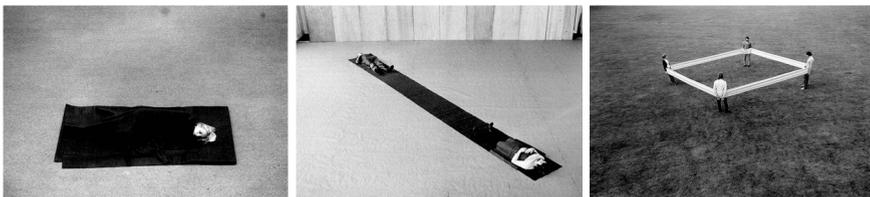


Abb. 25.43 # 43 Proportionen und Zeit 1968;

Abb. 25.44 # 44 Strecke Gewicht Form 1968;

Abb. 25.45 # 45 50 x 50 m Kreuz 1968



Abb. 25.46 # 46 *Sehkanal* 1968;

Abb. 25.47 # 47 *Annäherung Schritte seitwärts* 1968;

Abb. 25.48 # 48 *Körpergewichte* 1969



Abb. 25.49 # 49 *Sockel, vier Bereiche* 1969;

Abb. 25.50 # 50 *Hülle anfüllen* 1969;

Abb. 25.51 # 51 *Ausgangspunkt und Wege* 1969



Abb. 25.52 # 52 *Plastisch* 1969;

Abb. 25.53 # 53 *Handstück* 1969;

Abb. 25.54 # 54 *Positionen* 1969



Abb. 25.55 # 55 Gliederung 1969;

Abb. 25.56 # 56 Linien (Arme/Füße) 1969

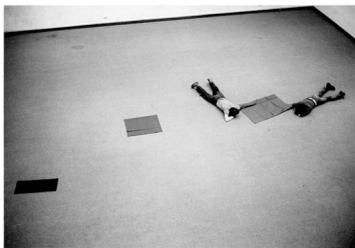


Abb. 25.57 # 57 Zehn Sockel (Ort Distanz Richtung) 1969;

Abb. 25.58 # 58 Zeit Stelle Dauer Richtung Bezug 1969



Abb. 26 Franz Erhard Walther 1. Werksatz (1963-1969)

Abb. 27 Franz Erhard Walther 1. Werksatz (1963-1969)



Abb. 28 Franz Erhard Walther exhibition copies aus dem 1. Werksatz
2011–2014, Aktivierung von *Über Arm* (# 25, 1967);

Abb. 29 Franz Erhard Walther *Gesang der Diagramme und Werkzeichnungen*
1963–1974 (Detail)



Abb. 30 Franz Erhard Walther aus der Serie der *Werkzeichnungen* (1963–1974)
(Detail)



Abb. 31 Franz Erhard Walther aus der Serie der Werkzeugzeichnungen (1963–1974)
(Detail)



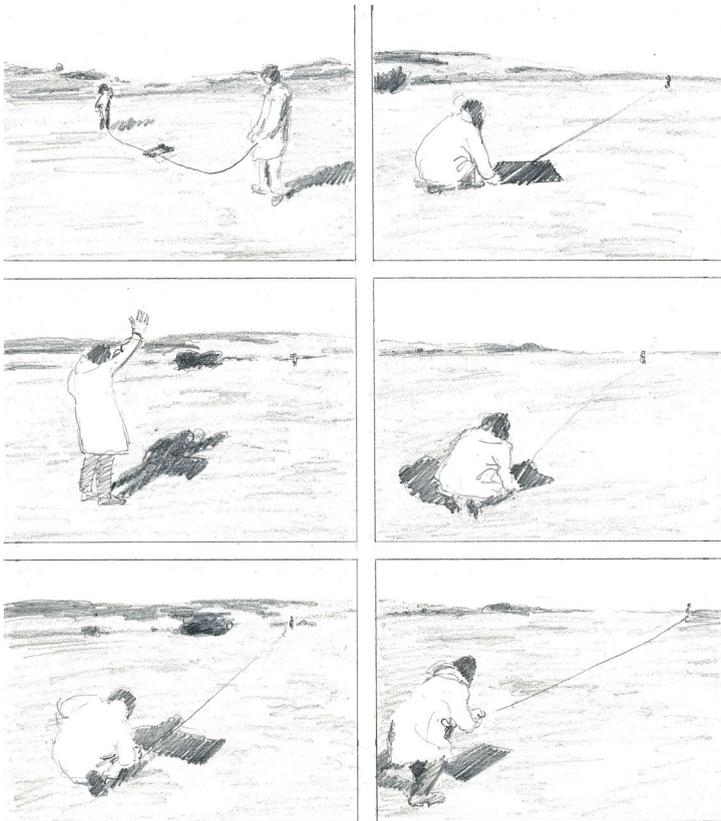
Abb. 32 Franz Erhard Walther 58 Werkzeugzeichnungen (1963–1972)



Abb. 33a–b Franz Erhard Walther New Yorker Buch 1967–1972



Abb. 34 Franz Erhard Walther Nachzeichnung (bezogen auf # 7, 1965, 1. Werksatz) 1971



Wellen

Abb. 35a Franz Erhard Walther Planzeichnung zur Ausstellung im Kunstverein Braunschweig 1986

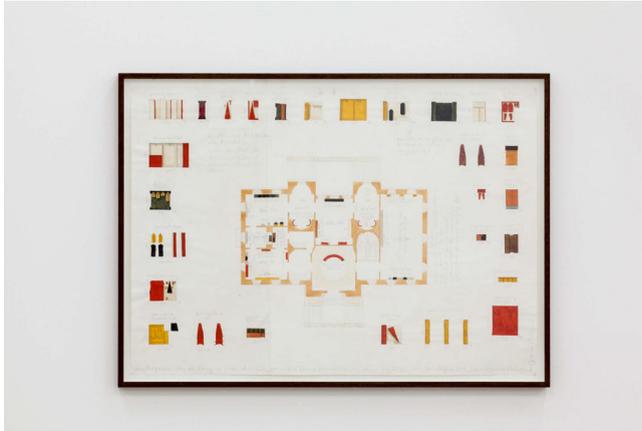


Abb. 35b Franz Erhard Walther Planzeichnung zur Ausstellung im MAMCO, Genf 1997–1998

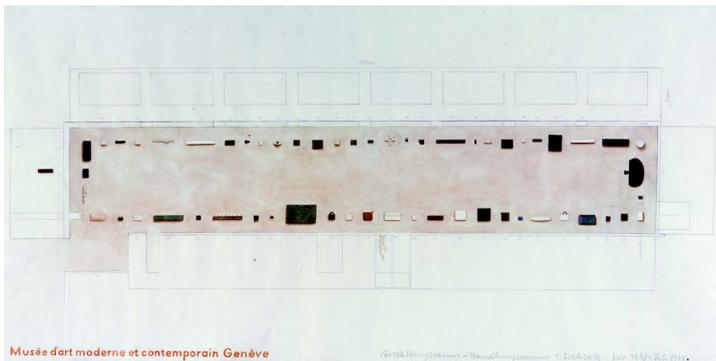


Abb. 35c Franz Erhard Walther Planzeichnung zur Ausstellung im MAMCO, Genf 1994

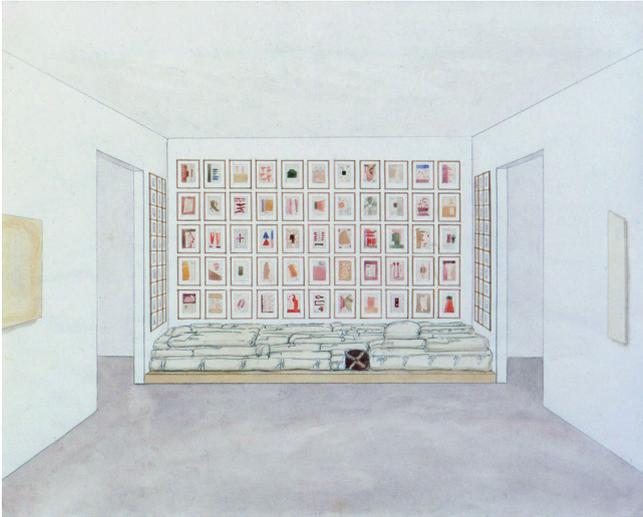


Abb. 36 Franz Erhard Walther Werkformel 1966/1967

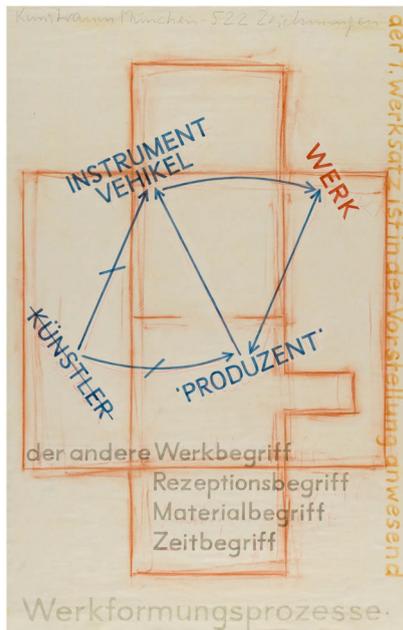


Abb. 37 Franz Erhard Walther *Kopfraum* (bezogen auf # 12, 1966, 1. Werksatz) aus der Serie der *Werkzeichnungen* (1963–1974) 1966/1969;

Abb. 38 Franz Erhard Walther *Das Auge wird nicht gebraucht* (bezogen auf # 25, 1. Werksatz) aus der Serie der *Werkzeichnungen* (1963–1974) 1969

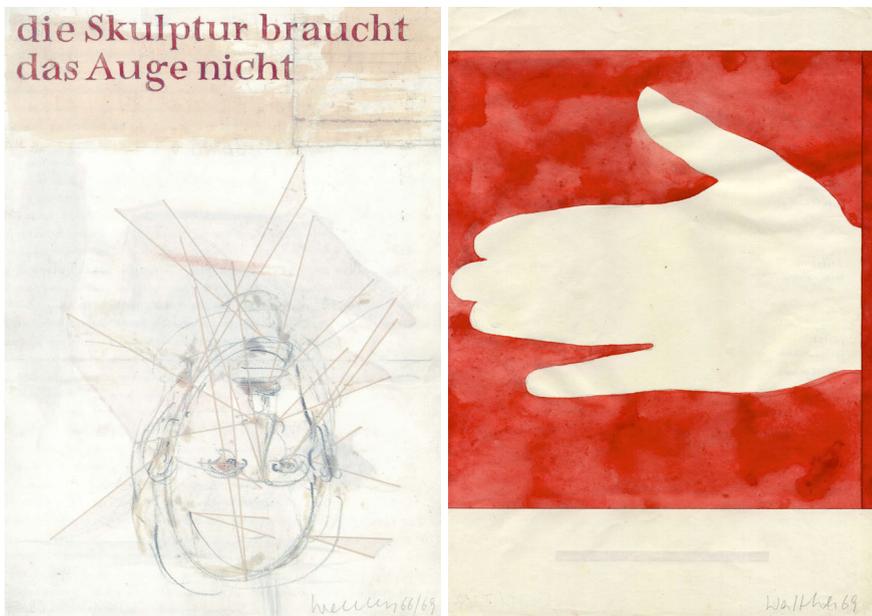


Abb. 39 Franz Erhard Walther *Neuere Geschichte erweitert* aus der Serie der *Wandformationen* (1978–1986) 1981–1982



Abb. 40 Franz Erhard Walther *Form G, I, M, Q und W* aus der Serie *Das Neue Alphabet* 1990–1996

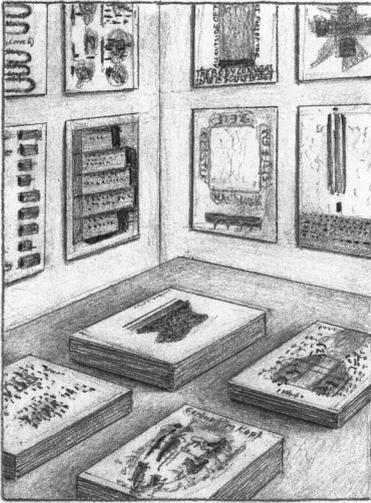


Abb. 41 Franz Erhard Walther *Gesang des Lagers (Detail)* aus der Serie *der Configurations* (1986–1992) 1989–1990

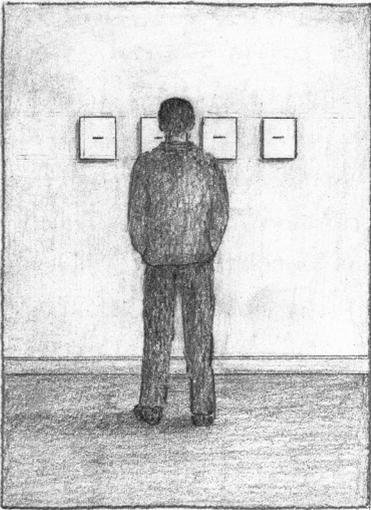


Abb. 42 Franz Erhard Walther aus der Serie Sternenstaub (2007–2009)

1968



Werkzeichnungen hält am Gefühl, nicht zu wiederholen
die Menge verwischt die Distanz, die zu Beurteilung



Besuch einer Dame, die uns
eine Nähmaschine über-
reicht / hätten diese Sei eine
Verlosung am ans dem Tele-
fonbuch m/jährig ans ge-
wählte Namen gewonnen /
gleiten an einen Scherz /
die bisher kleinste Näh-
maschine war gerade dabei,
nähen / ist auf mich /
will uns jemand etwas
frühchen? / was rätseln //
Ist B der Diagramme und
Werkzeichnungen hält am Gefühl, nicht zu wiederholen
die Menge verwischt die Distanz, die zu Beurteilung
des Wertes der einzelnen Zeich-
nungen notwendig ist //
siehe Sei Seth Siegelans kon-
zeptuelle Sprachweisen
von Lawrence Weiner, Robert
Barry, Joseph Kosuth und
Douglas Huebler / kleine
feine Publikationen / bin von
der Ausstellung begeistert /
wohl auch, weil ich dort
etwas von meinen Inter-
kulturellen vorfinde / Sprache
als Material / eines meiner
künstlerischen Anliegen /

Abb. 43a-b *Ausstellungsansicht: Franz Erhard Walther. Diagramme zum 1. Werksatz im Kabinett für aktuelle Kunst, Bremerhaven 1973.*



Abb. 44a retouchiertes Diagramm in: Franz Erhard Walther. Diagramme zum 1. Werksatz, Ausst.-kat., Kunstraum München 1976, S. 140.

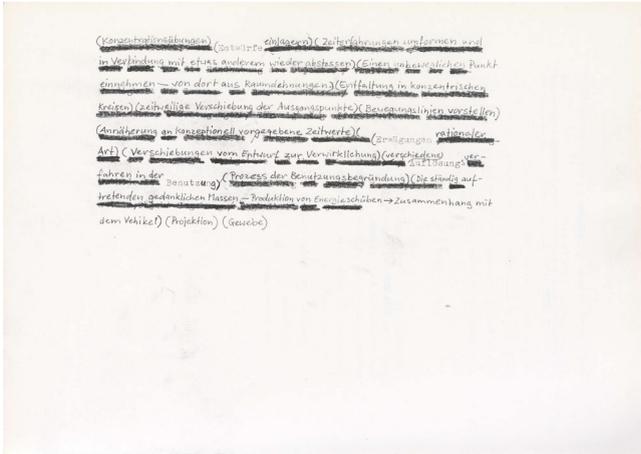


Abb. 44b Werkzeichnung (bezogen auf # 34, 1967, 1. Werksatz) (Detail) aus der Serie der Werkzeichnungen (1963–1974) 1967/1969



Abb. 45 Franz Erhard Walther 2 Plakatentwürfe zur Ausstellung im Städtischen Kunstmuseum Bonn 1976



Abb. 46 Franz Erhard Walther aus der Serie der Schichtenzeichnungen 1979/1980

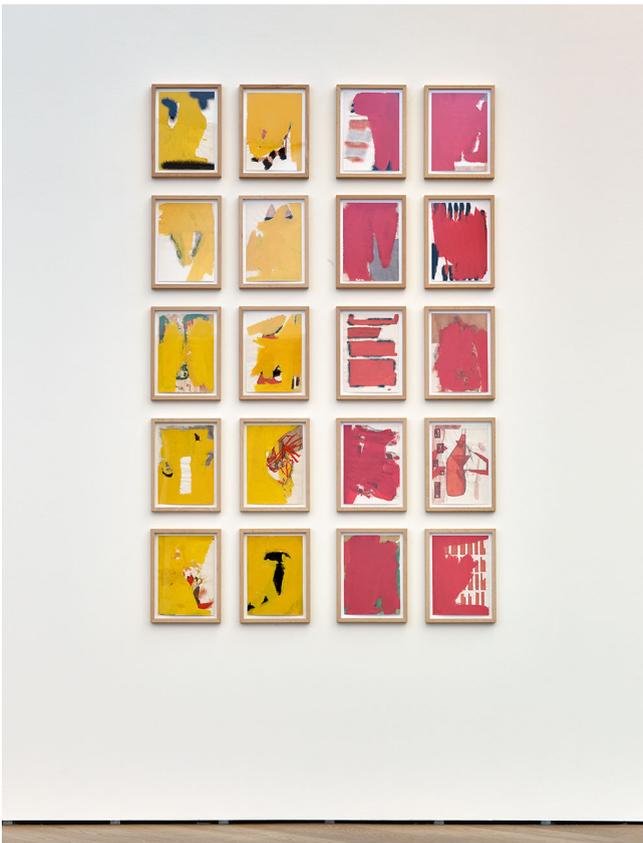


Abb. 47 Ausstellung: Franz Erhard Walther. Zeichnungen – Werkzeichnungen 1957–1984, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlin 1989.



Abb. 48a Franz Erhard Walther Werkzeuglager II aus den Zeichnungen zu den Wandformationen 1981;

Abb. 48b Franz Erhard Walther Neuere Geschichte erweitert aus den Zeichnungen zu den Wandformationen 1981/82

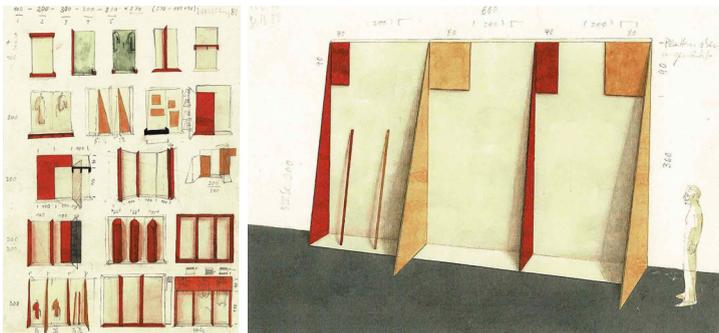


Abb. 49 Franz Erhard Walther Will im Raum handeln II aus den Zeichnungen zu den Configurations 1989

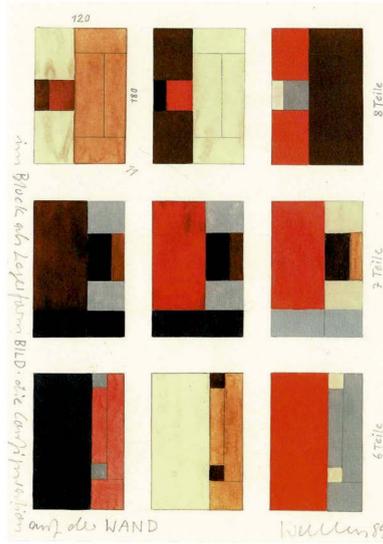


Abb. 50 Franz Erhard Walther Form A-Z Zeichnungen zum Neuen Alphabet 1990-1996



3. DIE HAND DENKT

Im Folgenden soll der Typus der WZ formal wie inhaltlich hinsichtlich wichtiger Ideen und Motive im Werk des Künstlers unter die Lupe genommen werden. Eine Auswahl an Zeichnungen wird dabei im Zusammenhang mit fünf *Werkstücken* analysiert und interpretiert. Den Analysen folgen unterschiedliche Exkurse in Themenbereiche, die in den Handzeichnungen im umfassenden Sinn angesprochen werden. Es handelt sich um WZ zum *Stirnstück* (# 1, 1963) und dessen Schwellencharakter; zum *Gehstück, Sockel* (# 2, 1964) und den erweiterten Skulpturbegriff; zum *Blindobjekt* (# 12, 1966) und der Ästhetik der ›Blindheit‹ und Taktilität; zu *Kopf Leib Glieder* (# 26, 1967) und dem Verhältnis zwischen Begriff und Anschauung; und schließlich zur *Form für Körper* (# 29, 1967) und der Ambivalenz zwischen fließender Handlung und fixierender Zeichnung, sowie die Rolle des Leibes in der erweiterten Wahrnehmungsauffassung Walthers.

Eine eingehende Untersuchung der WZ hat in dieser Form in der bisherigen Rezeptionsgeschichte noch nicht stattgefunden. Das liegt vermutlich auch daran, dass es sich dabei um eine besonders aufwendige Arbeit handelt. Methodisch ging es zunächst darum, der eigenen Interpretation zu folgen, indem die zentrale Stellung des Rezipienten in Walthers Œuvre wörtlich genommen wurde. Wörter und Formen in den WZ geben Anstöße, die mit persönlichen Körpererfahrungen im Umgang mit den *Werkstücken*, aber auch mit der eigenen ästhetischen Prägung in Korrespondenz getreten sind. Danach sind die Erkenntnisse um Zusatzinformationen des Künstlers ergänzt worden.

Das Walther'sche Idiom *Die Hand denkt*¹ wird deshalb verwendet, weil hier explizit die Rede von der Zeichnung und ihrer Genese aus der Handlung der Hand ist, sprich aus einer Verlängerung des Körper-Ganzen. Die Hand erinnert sich qua Körpergedächtnis an die Handlung und denkt zeichnend über sie nach. Dabei geht Walther davon aus, dass das Denken aus einem körperlichen Impuls herrührt. Die WZ versuchen die durch den Körper im Raum entstehenden immateriellen Zeichnungen (*Der Körper zeichnet*) aus der Hantierung mit den *Werkstücken* zu ›portraitieren‹.

1 Der Ausspruch ist einem Teiltitel von Walthers Ausstellung in Darmstadt entnommen. Vgl. Walther 1999.

3.1 *Stirnstück* (# 1, 1963)

Ein Schlüsselmoment bringt Walthers Werk in eine neue Richtung und antizipiert den 1. WS. Die Szene spielt sich 1960/1961 im Städelmuseum in Frankfurt ab: Walther beobachtet eine ältere Frau, die sich mittig vor der großen Malerei Rembrandts, der *Blendung Simsons* (1636) platziert hat. Der Künstler kennt das Gemälde sehr gut, erinnert sich an dessen Geschichte und fragt sich, was diese Betrachterin davon wissen kann und ob sie das Bild nur oberflächlich hinsichtlich des dramatischen Themas sieht und die Kunstfertigkeit des Malers bewundert. Walther interessiert an dieser Szene, die er im *Sternenstaub* nacherzählt (Abb. 51), der Bezug zwischen dem großen Rechteck und der Person davor und die korrespondierende Proportion des Abgebildeten mit dem realen menschlichen Körper. Das meditative Betrachten dieser Frau habe dem Künstler zufolge etwas von der metaphysischen Malerei eines Giorgio de Chirico und verleihe der Szene etwas Stillebenhaftes.² Walther spinnt dieses Gedankenbild weiter, indem er imaginativ an die Stelle des Gemäldes eine Person setzt. Diese reine Denkfigur, die er noch mit keiner Realisierungsidee verbindet, trägt erst 1963 materielle Früchte. Die Frage entsteht, wie dieser Suggestion (Körper im Raum bezogen auf eine Bildform) künstlerische Form gegeben werden kann. Plötzlich ist »die Vorstellung da, zwischen Betrachter und dem Gegenstand [...] eine plastische Formulierung aufzubauen.«³

Kemp kritisierte zurecht, dass das Zwiegespräch zwischen Betrachter und Kunstwerk lange allein auf der Ebene »Wahrnehmungsorgan – Formgebilde«⁴ angesiedelt war, obwohl die Angebote an den Rezipienten sehr viel komplexer seien als die reine Mobilisierung des Auges.⁵ Diese Werkidee ist auch bei Walther im Schwange und mündet letztlich in der Geburt des 1. WS, bei dem es explizit ums physische Handeln und das Körper-im-Raum-Erlebnis geht. Der WS bricht auf konsequente Weise mit dem traditionellen Bild, der Betrachter steht nicht mehr in starrer Distanz gegenüber dem Kunstwerk, vielmehr wird er zum sensibel spürenden Akteur, der das Kunstwerk in seiner Essenz als offenen Prozess in sich hineinnimmt. Der materielle Anteil fungiert als Impulsgeber, der das Bewusstsein für die körperlich-räumliche Grundbeziehung stimuliert, in der das menschliche Dasein wurzelt.

Von den frühen Papier- bzw. Luftkissen kommt der Künstler, wie wir gesehen haben, zum Stoff, der sich durch das Nähen neu gliedern lässt und sowohl verbindende, als auch trennende Eigenschaften hat. Auch der Künstler Gotthard Graubner stellt, unabhängig von Walther, seit ca. 1962/63 Kissen her, bearbeitet sie jedoch farbig. Götz bemerkt zu dieser Koinzidenz, dass es sich bei Graubners Kissen um reinste Malerei handle; Walthers Kissen dagegen hätten keinen Bildcharakter.⁶ Auch wenn Götz ebenso die Bildlichkeit des *Stirnstücks* leugnet und das erste *Werkstück* sicherlich andere Schwerpunkte verfolgt, lassen sich derartige Assoziationen jedoch nicht von der Hand weisen. Vor dem Hintergrund der »Samson-Meditation«, die alles ins Rollen bringt, verwundert

2 Vgl. Verhagen 2014b, S. 54f.

3 Ebd., S. 55.

4 Kemp 1992, S. 21.

5 Vgl. ebd., S. 22.

6 Vgl. Götz 1980, S. 19.

es nicht, dass das *Stirnstück* noch die traditionelle Form eines Bildes (*picture*) bzw. eines Reliefs hat, das klassisch an der Wand (einer Institution) hängt, während nahezu alle anderen *Werkstücke* mobil und im Außenraum benutzbar sind. Das *Stirnstück* mit den Maßen 105 x 27 x 4 cm ist aus einem dunkelroten Samtstreifen (Vorderseite) gefertigt, der mit einem schwarzen Baumwollstoff (Rückseite) an den Längskanten gegeneinander genäht wurde (**Abb. 52**). Sechs Nähte schließen den entstandenen Schlauchstreifen und teilen ihn in fünf gleich große Taschen. Diese sind mit Stoffresten gefüllt, so dass Kissen entstehen, die sich der Benutzerstirn entgegen wölben. Auf der Rückseite ist eine Hängevorrichtung aus Schlaufen und einem Holzstab angebracht, mittels derer sich das Objekt in Kopfhöhe an der Wand befestigen lässt. Die Handlung, die der Benutzer nach Walthers Maßgabe ausführen soll, besteht darin, die Stirn gegen die Kissenformen zu drücken und in gebeugter Körperhaltung langsam von oben nach unten zu führen. Stemmler präzisiert in einem Aufsatz über die frühen Arbeiten Walthers, dass diese Abwärtsbewegung nicht fließend verläuft, da die Stirn durch die »Einschnitte«, die Nähte zwischen den Kissen, immer wieder angehalten wird:

[B]eim Berühren der Zäsuren [kommen] kurze Ruhestationen in das Gefühl des Körpers [...]. In diesem Akt kann sich ›Versenkung‹ ankündigen, die an der untersten Station mit auftretende Ermüdung und dem Sich-aufrichten unterbrochen wird, aber intentional soweit zum Thema gehört, als es zeitliche Bedingungen einschließt.⁷

Lange notiert Ähnliches:

Die Nähte können jeweils als Unterbrechungen bzw. als Übergänge zu einem nächsten Teilabschnitt wahrgenommen werden und zu einem kurzen Anheben bzw. wiederholten Ansetzen der Stirn auffordern. [...] Das Heranführen der Stirn an einen Gegenstand kann im alltäglichen Zusammenhang als eine Geste der Müdigkeit gewertet werden oder, denkt man an das Abstützen des Kopfes an der Hand u.a. als ein Ausdruck des Nachdenkens. Bezogen auf das *Stirnstück* heißt dieses Heranführen jedoch optischen Zugriff auf das Objekt reduzieren, bis der Stoffstreifen schließlich so nah vor Augen tritt, daß sich seine realen Ausmaße ›verlieren‹ und für den Benutzer nur noch in der Erinnerung bestehen. Mit der weitgehenden Zurücknahme optischer Eindrücke werden zugleich andere Sinnesorgane, wie der Tastsinn, verstärkt, so daß die konkrete Bewegung in Verlauf und unterschiedlicher Intensität über die partielle Berührung des Stoffstreifens mit der Stirn haptisch erfahren wird.

Aus dem Zitat wird deutlich, wo der Fokus des *Werkstücks* liegt: Durch die Nähe zum Objekt, das mit der Stirn abgetastet wird, entsteht eine körperliche Beziehung, die die Distanz über die Augen aufhebt. Walther überführe, so die Worte Gerlachs, den »*Illusionsraum*-Perspektivismus [...] in den inneren [Existenz-]Raum. Durch Geist und Gefühl erarbeitete Erkenntnis formt den Menschen selber zum Ort der Perspektive: als klar-sichtig Durchschauender von innerem wie äußerem Körper und Raum.«⁸ In Walthers Kunst ist die starke Abgrenzung gegen das Visuelle wesentlich, da dieses den Weg zur

7 Stemmler 1980, S. 69.

8 Lange 1991, S. 15.

Innenwahrnehmung aus Haptik und Kinästhesie blockiert. Der Künstler bemerkt hierzu: »Ich habe mit der mehr das Auge betreffenden Kunst nicht viel zu tun und ich denke, wir können sie heute entbehren. (Es gibt ja genügend geschichtliche Beispiele, die dieses Bedürfnis befriedigen).«⁹ Der Künstler opponiert gegen die dominant optische Kultur seiner Zeit, die in der Jahrhundertmitte mit der Entwicklung der Massenmedien und einer zweckrationalen Welteinstellung verknüpft ist. Darin spürt Walther ein Ungleichgewicht zu Ungunsten der leiblichen und emotionalen Anteile des menschlichen Weltbezugs.

Haidu macht bezüglich des *Stirnstücks* auf etwas anderes aufmerksam, nämlich dass der Handelnde sich potentiellen Zuschauern von hinten exponiert: nicht sehend, aber sichtbar. »Facing a wall with your head buried in a pillow is the definition of being unable to ›return the gaze‹ – and jutting your backside out is a kind of invitation to that nonreturnable gaze.«¹⁰ Insofern kann man den Rücken des Handelnden auch als eine Zuschauer abweisende Geste deuten oder aber im Sinne Caspar David Friedrichs¹¹ als Identifikations- und Brückenfigur, die aus der Welt rationaler Ordnung in die Welt der Körper- und Gefühlszustände führt. Dabei gelingt Walther ein Perspektivenwechsel, der den ›Sehverlust‹ nicht als physiologisches Defizit, sondern im übertragenen Sinn als Erweiterung des Wahrnehmungshorizonts wertet. Die Einschränkung der Visualität im Bereich der bildenden Kunst wird nicht als Zustand passiver Begrenztheit, sondern als chancenreicher Akt aktiver Überschreitung verstanden, dem nicht das Auge der Descartes'schen Ratio den Weg leuchtet, sondern der Sinn des phänomenologischen Spürens.

3.1.1 *Werkzeichnungen zum Stirnstück*

STIRN STATT AUGE steht manifestartig in roter Antiquaschrift am oberen Rand der Vorderseite¹² der *WZ Verdichtete Rede* von 1963/69 (Abb. 53a–b). Im Zentrum der Zeichnung deuten fünf rot aquarellierte Rechtecke das *Werkstück* in Aufsicht an. Ich möchte gleich zu Beginn die Frage in den Raum stellen, ob die Buchstabenzahl (Stirn), Insignie des Denkraumes, die Entscheidung für die fünf Kissen, Insignien des Fühlraumes, als Form bestimmt hat, oder ob die Koinzidenz zufällig ist. Linker Hand sehen wir den hinteren Teil des *Stirnstückes* in schwarzer Farbe im Querschnitt. In Bleistift und Druckbuchstaben erstreckt sich mittig ein Schriftzug über die fünf Kissensegmente: *das Bild im Kopf baut sich entsprechend der angehäuften Bilder Körper*. Diese Aussage mag so zu verstehen

9 Kasprzik 1990, S. 172.

10 Haidu 2016, S. 67.

11 Auch der *Mönch am Meer* von Friedrich war wichtig für den Künstler: »Ich versetze mich in die Figur des Mönchs und schaue in das Bild oder projiziere mein Ich dort hinein. Das war auch eine Form der Teilnahme.« Walther in: Reichert 2020, S. 229.

12 Im Folgenden wird zur besseren Unterscheidung die vollere Seite als Vorderseite gewählt, obwohl es diese streng genommen nicht gibt. Großbuchstaben werden gleichartig wiedergegeben, die Zitate kursiv dargestellt. Nach Sätzen oder Wörtern wird interpunktiert. Einige Titel der *WZ* sind erst im Zuge der vorliegenden Arbeit von Walther entwickelt worden. Vgl. Walther in einem Brief an Schreyer am 5. Juni 2018.

sein, dass mit jeder Berührung der Stirn Bilder in der Imagination entstehen, visuelle Muster, die sich mit denjenigen, die der Handelnde mitgebracht hat, vermischen. Die Gesamtheit der so akkumulierten Bilder bzw. der visuellen Eindrücke schlägt im Vorgang einer synästhetischen Transformation zur Körperempfindung um. Es entsteht eine geistige Plastik.

An dieser Stelle wird bereits der grundlegende Bezug zwischen dreidimensionaler Skulptur und zweidimensionalem Bild angesprochen. Er besteht darin, dass die frei im Raum stehende Plastik dem Betrachter keine Allansicht bietet, sondern zur geistigen Montage oder Synthese einer Teilansichten- oder Bilderfolge nötigt, um das Werk in seiner Ganzheit als innerpsychisches Produkt erfahrbar zu machen. Der Künstler arbeitet am wechselseitigen Übergang vom flachen Bild zum (Bild-)Körper, was hier auf die Grenzverschiebungen der bildnerischen Kategorien in Walthers Œuvre und dessen hybriden Charakter verweist. Die Platzierung des gezeichneten *Werkstücks* in Aufsicht und Querschnitt erfolgt dementsprechend so, dass sich die vordere und hintere Blattseite ergänzen. So tritt aus der Flächigkeit des Bildträgers ihre immanente Plastizität hervor. Das schafft zwar keine Plastik im traditionellen Sinn, aber durch die komplementäre beidseitige Bearbeitung einen Flach-Körper, der das grundlegend Prozesshafte des Plastischen im Wechsel von Verbergen und Entbergen sichtbar macht. In hell-blauer Aquarellfarbe sind die Kopf- und Rumpfumrisse von der Person angedeutet, die ihre Stirn an die fünf Kissensegmente drückt. Von jedem Segment und der Körperbeugung folgend gehen entsprechend gebogene rote Wortbänder aus, die sich in die transparenten Körper einfügen und die Schwungkraft der Abwärtsbewegung weiterleiten: *ich habe ein eigenes Programm jede Ähnlichkeit ist zufällig*. Gemeint ist die vermeintliche Nähe zu einem traditionellen Kunstwerk. Selbst wenn die Präsentation an die klassische westliche Kunstform seit der Renaissance erinnert, verfolgt Walther ein anderes Konzept. Das *Stirnstück* wird benutzt und nicht mehr nur betrachtet. Im oberen Viertel der WZ stand ursprünglich ein Satz mit Bleistift. Dessen einzelnen Wörter sind wolkenförmig umrandet, es entstehen abstrakte Formen, das Forminnere ist ausschraffiert, verbal Definitorisches schlägt um ins Ahnungsvolle. Die erste Zeile lässt das Satzfragment *ich habe ein eigenes Programm* erahnen, das letzte Wort dürfte *zufällig* heißen. Der manifeste vorherige Satz schallt im Echo fragmentarisch nach. Oben rechts im Bild steht das Datum 1963, das Jahr, aus dem diese Bleistift-Überdeckungen stammen. Walther erklärt, dass die in Antiqua formulierten Ideen erst sechs Jahre später den Charakter eines Manifestes annahmen.¹³ Auf der Bildrückseite ist der *Werkstück*grundriss in Rot wiederholt, das Rechteck steht wie ein Pfeiler aufrecht im Hochformat, parallel zum Seitenriss, dessen gekerbtes Profil an Brancusis endlose Säule erinnert. Die Abgrenzungslinien der *Stirnstück*segmente im Grundriss verlängern sich in freie Linien, die wie Fluchtlinien eines imaginären Raumes über den Blattrand hinaus zielen. In der Grundrissmitte liest man die Zeile, die über den fünf quadratischen *Werkstück*abschnitten liegt: *so kann ich die Bilder gewinnen, und so kann ich sie verlieren*. Wenn man sich mit der Stirn entlang des *Werkstücks* bewegt, werden durch den Druck Kettenreaktionen unterschiedlicher, synästhetischer Empfindungen, auch visueller Natur, ausgelöst. Die roten Fluchtlinien, die

13 Vgl. Walther in: Schreyer 2016b.

von den Segmenten ausgehen, können außerdem die Bewegungsachsen und den Winkel des Körpers bei der Handlung darstellen. Links am Bildrand steht in einem vertikal aufgerichteten Schriftfeld, das die Fluchtlinien kreuzt, handschriftlich in Bleistift geschrieben: *der Ort für die Stirn muß sorgfältig gewählt werden/da der Gegenstand nicht in der Betrachtung erschlossen wird, werden die Bilder entfernt*. Da nach Walthers Auffassung der Zugang zum künstlerischen Werk auf visuellem Weg verloren gegangen ist, beinhaltet sein Kunstbegriff auch den Vorgang, tradierte Bildformen aufzulösen, um die Essenz freizusetzen. Die »alten Bilder müssen von Zeit zu Zeit verhängt werden«¹⁴, sagt Walther einmal an anderer Stelle. Der Künstler fordert den Betrachter dazu auf, althergebrachte Vorstellungen kritisch zu überdenken und zu überdecken, um bei Würdigung der Tradition Platz für Neues zu schaffen, das nicht mehr dem Glauben an eine ewige Ordnung entspringt, sondern der Selbstgewissheit und Freiheit des Menschen in seiner individuellen leiblichen Existenz. Am rechten Bildrand sehen wir das *Stirnstück* in Ockerfarben und in Seitenansicht. Hier können wir lesen: *DIE BILDER IM KOPF DIE HALTUNG DES KÖRPERS ALS*. Der Satz wird jäh abgebrochen, bleibt Fragment, die Schlussfolgerung ist offen und obliegt der Fantasie des jeweiligen Rezipienten.

Die *WZ Kopfmodellierung II* und *I* (**Abb. 54a–b, 55a–b**) ähneln sich und sind beide von 1964/65. Sie sind jeweils mit einem Schreibmaschinentext unterlegt, den Walther am 14.7.1964 verfasst hat, wie es auf der Vorderseite der *Kopfmodellierung II* vermerkt ist. In den zwei identischen Texten sind an unterschiedlichen Stellen Wörter mit schwarzer Farbe übermalt. Vergleicht man beide Zeichnungen, kann der Text rekonstruiert werden. Dies verweist auf die grundlegende Interdependenz der Zeichnungen und auf ihren fragmentarischen und auf Ergänzung drängenden Charakter. Des Weiteren manifestiert sich einerseits das rekurrierende Motiv der Schriftbildlichkeit in den WZ, aber auch die Kritik an der Auffassung vom Kunstwerk als rein retinale Augenweide. Das Sehen wird durch die Schrift als optische Barriere und als Bedeutungsträger beeinträchtigt, die wiederum durch Überdeckungen optisch und semantisch verdunkelt ist. Paradoxerweise wird auf das Unleserliche durch die Schwärzungen aufmerksam gemacht.

Aus dem Schreibmaschinentext in der *Kopfmodellierung I* geht hervor, dass Walther sich mit der menschlichen Wahrnehmung auseinandersetzt und dabei etwas Wesentliches über das Verhältnis von Künstler und Gesellschaft aussagt. Er führt aus, dass die Gesellschaft sich diesbezüglich auf ein Wissen berufe, dessen *Struktur* nicht mehr ersichtlich sei. Walther spricht davon, diese voreingenommene Haltung durch eine *Verrückung* zu verändern, bestehende Vorstellungen zu verschieben, um dabei die *Substanzen des Daseins* zu verändern. Das Adjektiv *bildend* sei als etwas *Äußerliches*, an der Materie Haftendes angesehen worden, es habe sich aber herausgestellt, dass dieses Bilden auch geistig zu verstehen sei. Daher müssten die Verhaltensweisen zur *bildenden Materie* neu überdacht werden, wie *Ton – Zeichen – Wort – – – – – Symbol – Metapher*. Walther beklagt eine naturalistisch determinierte *Bauweise* von Kunst, die einen reinen *Selbstzweck* erfülle. Er strebt eine *Veränderung* dieser Ansichten an, und beginnt damit, das vorwiegend *rezeptive Verhalten* bei der Betrachtung von Kunst zu kritisieren, das er mit

14 Walther zit. in: Winkler 1990, S. 83.

einem passiven *Registrierapparat* vergleicht. Er argumentiert, dass der Mensch trotz seines Wissens auf unerklärliche *Dinge* im Leben stoße (*Ungereimtheiten*), die ihm das Tor zur *Metaphysik* öffnen und ihn dazu antreiben würden, seiner Wissenslücke auf den Grund zu gehen. So sieht Walther den *Bild(ner)*¹⁵ (den Handelnden) als jemanden an, der sich in diesen *Spalten* und Unvollständigkeiten ansiedelt. *Er wird (der große) metaphysische Zeiger – und kann (also) eine Bewegung provozieren, die [...] im Individuum kreist – (es zu) Auseinandersetzungen mit dem Sein veranlasst.* Bei dieser Untersuchung gehe es nicht um den verschwommenen Begriff der *Ästhetik* bzw. Kunst, sondern um das Leben, den Menschen und die Ausbildung seiner Fähigkeiten. Wenn er den Handelnden zum Werkbildner macht, trifft der Künstler jedoch auf einen *trägen Gegner*, nämlich die *Erwartungshaltung* der Gesellschaft, die sich durch *Inaktivität* auszeichnet und sich auf den althergebrachten Traditionen ausruht. Seine Werkauffassung geht jedoch von einer aktiven Beteiligung aus. Der Mensch soll als *Entdecker* fungieren und die Sehgewohnheiten in Frage stellen. Dieses Begreifen ist ein langsamer Prozess. Es wird deutlich, dass das *Stirnstück* und die dazugehörigen *WZ* in dieser Schwellenerfahrung einen neuen Begriff von Wahrnehmung möglich machen wollen. Interessanterweise erfolgt diese *Veränderung* durch eine teilweise ›Erblindung‹ in der Werkhandlung, das neue Sehen muss vom Auge ›ab-sehen‹. Die *WZ* haben hier eine programmatische Rolle, nämlich die Werkideen schriftbildlich zu kommunizieren.

Über den manifestartigen Textteppich der *Kopfmodellierung I* legt sich mittig das in rotem Aquarell gemalte *Werkstück* in Aufsicht. Die Handlung stützt gewissermaßen dieses textlich formulierte neue Wahrnehmungskonzept wie eine Säule. Rechter Hand sieht man das gelb gezeichnete *Stirnstück* in Seitenansicht. Rote Horizontalstreifen, die den Saum der Kissensegmente markieren, kreuzen eine dynamische, halbrunde, halbbeckige Form, die um beide Stücke gezogen ist und wohl die Bewegung des Handelnden suggeriert. Der Text ist farblich getrennt. Das untere Bildviertel ist mit einem hellen Ockerton unterlegt und schließt den unteren Textteil ein. Auf der Rückseite ist dieser Bereich in gelben Lettern dem *KOPF* gewidmet und kann aufgrund seiner Platzierung innerhalb der Zeichnung als eine Art Sockel gesehen werden. Der Kopf ist hier Programm und untersockelt gewissermaßen das Textmanifest. Das *Werkstück* ist in gleicher kräftiger Farbe dargestellt wie auf der Vorderseite. Um die Kolonne herum sieht man den Text auf der Vorderseite hervorschimmern. Einige Wörter sind an ausgewählten Stellen hervorgehoben: *Wissen Anwendung Substanzen Materie Bauweise Stelle Veränderung Verhältnisse Bewegung Zusammenhang Erwartung Oberfläche Begriffe Entdecker Erscheinungen.* Anhand der Begriffe kann sich der Betrachter den Text auf der Vorderseite imaginativ zusammen puzzeln und die Essenz der künstlerischen Nachricht vergegenwärtigen.

15 Wort- oder Buchstabenergänzungen sind in Klammern gesetzt. Sofern Wörter nicht mehr entziffert werden konnten, sind sie mit einer Leerstelle in Klammern gekennzeichnet. Auslassungen werden wie üblich mit eckigen Klammern und drei Punkten markiert.

3.1.2 Ein Stück an der Schwelle

Das *Stirnstück* ist ein Schlüsselwerk und stellt in Bezug auf den in der Abhandlung zu behandelnden Konflikt der Bildlichkeit der WZ und der ikonoklastischen Programmatik der Werkhandlung ein aussagekräftiges Beispiel dar. Wie lässt sich dahingehend mit dem Widerspruch umgehen, dass sich das *Stirnstück* vom Sehsinn, und damit auch vom visuellen Bild, entfernen will, die WZ aber neue Bilder schaffen? Die Antwort ist in Walthers Willen zur Versöhnung der Gegensätze zu suchen. Während der Handlung werden Bilder nach innen verlagert und Begriffe gebildet; diese werden durch die Zeichnung veräußerlicht.

Da das *Stirnstück* anfangs in dem Raum hängt, in dem Walther schläft, und meist morgens und abends benutzt wird, wird es zunächst auch *Gutenachtobjekt* genannt. In einem Gespräch mit Lingner bemerkt der Künstler, dass die Geste der Berührung mit der Stirn vor dem Schlafengehen einer Art inneren Reinigung gleichkam.¹⁶ Dieser rituelle und repetitive Charakter der Handlung findet sich auch in dem Titel *Stirn/Kopfstück eins (fünfteiliges Gebet)*.¹⁷ Walther verwirft diese Bezeichnung jedoch, da sie zu spezifische Empfindungen provozieren könnte und womöglich auch, weil sie mit zweckhaften oder symbolischen Handlungen hätte verwechselt werden können.

Trotzdem der Künstler jegliche religiöse Konnotationen ablehnt¹⁸, soll dieser Fährte für einen Moment nachgegangen werden. Reminiszenzen an das Rituelle und Religiöse werden allein schon durch die besondere Haptik und Farbigkeit des roten Samtes suggeriert, dessen Verwendung im WS eine Ausnahme darstellt. Assoziationen mit Gebetsteppichen oder der Klagemauer in Jerusalem, die mit der Stirn berührt werden, oder auch das Ritual der Taufe, bei dem das Symbol des Kreuzes mit Weihwasser auf die Stirn gezeichnet wird, können einem in den Sinn kommen. Bleibt man bei diesem Gedankenspiel, kann man die Handlung mit dem ersten *Werkstück* metaphorisch als Taufe sehen: Der Betrachter wird zum mündigen Handelnden ernannt. Er darf und soll berühren. Das *Stirnstück* geht im Besonderen auf das jahrhundertealte Verbot des Berührens von Kunst zurück, »für die gilt: nur anschauen, nicht anfassen.« Auch wenn das *Stirnstück* wie ein Bild anmutet, durchkreuzt die Berührung diese Definition und das Werk wird zum Kontaktmedium, wo doch lange die Auffassung bestand: »Der Griff ins Bild ist ein Angriff. Denn für Bilder gilt, was Christus nach der Auferweckung im Garten zu Maria Magdalena sagte: »noli me tangere/Rühr mich nicht an.«¹⁹

Walthers Kunst ist berührbar, insofern ist sie Gebrauchskunst. Das hat sie mit Heiligenbildern gemeinsam, die man sogar küssen darf und soll. Sie werden im strengen Sinne nicht als Bildnisse angesehen, sondern als Bindeglieder zwischen dem Gläubigen und Gott. Der Akt der Berührung erfüllt eine transzendente Funktion. Die Vorstellung des Tastsinns als einer relationalen Vernetzung aller Sinne wird bei Niklaus Largier in Bezug auf mittelalterliche Texte aufgegriffen,

16 Vgl. Walther in: Lingner 1985, S. 43.

17 Vgl. Weibel 2014, S. 316f. Die häufige Namensänderung der *Werkstücke* zeigt die Schwierigkeit, die Handlungen auf einzelne Schlagworte zu reduzieren.

18 Vgl. Walther in: Schreyer 2016b.

19 Stoellger 2008, S. 72.

die sich mit der Praxis des Gebets beschäftigen und die eine Sprache der Berührung, des Kusses, der Umarmung [...] entwickeln, die keineswegs nur als religiöse Allegorie oder mystische Poetik zu lesen ist. Vielmehr entpuppt sich der Tastsinn in der mittelalterlichen Mystik als das eigentliche, affizierende Medium zwischen Mensch und Gott.²⁰

Im übertragenen Sinn kann man Walthers Werkhandlungen mit rituellen Berührungspraktiken vergleichen, die durch den taktilen Umgang mit den Objekten zu einem körperlichen und geistigen Verständnis einer bestimmten Idee von Kunst führen können. Über die Taktilität wird eine Beziehung zwischen Mensch und Kunstwerk geschaffen. Auch Walthers *Werkstücke* sind keine Bilder im klassischen Sinn, sondern Instrumente, die eine Begegnung zwischen Betrachter und Kunstwerk ermöglichen. Dieses stellt sich jedoch als immateriell heraus und lässt, sofern man in der Analogie mit den Ikonen bleiben möchte, einen transzendentalen Bereich erahnen. Der Tastsinn kennt als Nahsinn keine Wahrnehmung aus der Distanz, sondern nur Kontakt oder Abwesenheit.

Bei Walther leitet die Handlung mit dem *Stirnstück* eine Phase der Entgrenzung ein. Durch die Berührung wird die illusionistische Distanz abgebaut und eine performative Wende in der Kunst eingeleitet. Das *Stirnstück* befindet sich an der Werk-Entwicklungsschwelle. Es verkörpert den Übergang der Rezeption mit dem Auge zu jener mit dem Tast- und Körpersinn. Dieser Übergang verläuft zunächst über die Stirn, also den Sitz des Bewusstseins. Der Betrachter ›bietet (dem Augensinn) Stirn‹, er konfrontiert sich aktiv mit dem Objekt. Es entsteht ein Schwellengefühl, oder, wie es Marsaud Perrodin ausdrückt, »jene flüchtige Situation, in der die Erfahrung der Grenze, die Bewußtwerdung ihrer Überschreitung, die Erkenntnis der Existenz des Physischen und des Mentalen zur Wirklichkeit werden.«²¹ Diese Erfahrung erinnert an das Phänomen der Liminalität (Fischer-Lichte) und sich gut am *Stirnstück* veranschaulichen lässt. Die beschriebenen drei Phasen von Übergangsriten (2.1.12) lassen sich auf das *Stirnstück* folgendermaßen übertragen: In der Berührung verliert der Handelnde den Überblick – sein Sehfeld beschränkt sich auf einen Ausschnitt. Die frontale, distanzierte Betrachterposition wird wie bei einem Initiationsritus stufenweise abgebaut. Die stark ritualisierte Geste mit der Stirn kann als Abkehr gegen die Hierarchie des Bewusstseins und des Geistes gedeutet werden, mit der die cartesianische Philosophie bisher zu tun hatte. Indem sich der Körper immer tiefer bückt, wird die vertikale Haltung, die den Menschen auszeichnet, stückweise aufgehoben. Das Haupt mit Sitz der Augen verliert seine herausragende Stellung. In den folgenden *Werkstücken* gewinnt der gesamte Körper immer mehr an Bedeutung. So lässt sich ein Kreislauf erkennen, der über die Stirn und das Auge langsam zur Hand und zur Handlung kommt. Das *Stirnstück* markiert den Übergang von der ›alten‹ Welt, in der Kunstwerke noch als finale Artefakte an der Wand hingen und mit Abstand betrachtet werden mussten, zu einer ›neuen‹ Welt, in der der Betrachter direkt in den Handlungsprozess involviert ist und das Werk dadurch erst hervorbringt. Bei der Berührung geht es also um eine Art ›Trennungsphase‹. In der ›Schwellen- oder Transformationsphase‹ befindet sich der Handelnde in einem Zwischenbereich, in dem

20 Largier 2008, S. 43.

21 Marsaud Perrodin 1989, S. 28.

er eine Transformation erfährt. Er beginnt zu verstehen, welche Herausforderungen die neue Art von Werken bereithält. Es folgt die ›Inkorporationsphase‹, in der er mit seinen neuen Erfahrungen wieder zurück in die Gesellschaft kommt und seine Erlebnisse teilt. Nach und nach bürgern sich die neuen Bedingungen ein, die ein Kunstwerk stellt. Im metaphorischen Sinn kehrt der Handelnde der historisch gewordenen Betrachtungsweise von Kunst buchstäblich den Rücken.

3.2 *Gehstück, Sockel (# 2, 1963/64)*

Während sich das erste *Werkstück* aufgrund seiner traditionellen Position an der Wand mit dem Status des modernen Tafelbildes beschäftigt, geht es im zweiten *Werkstück* um den Skulpturbegriff. Im Fokus der Umwälzungen bezüglich der modernen und zeitgenössischen Skulptur steht vor allem die Frage nach der Rolle des Sockels, wie sie im 20. Jh. gestellt wird. Das *Gehstück, Sockel* ist insofern interessant für die vorliegende Gedankenführung als der Sockel ein immer wiederkehrendes Motiv in Walthers Œuvre ist und besonders in den WZ ausführlich behandelt wird. Die Sockel, so die Formulierung Boehms, »bringen eine besonders ruhige Handlungsform ins Spiel, die eine Art ›skulpturaler‹ Selbstauffassung der Person ermöglicht.«²² Einer Aussage des Künstlers zufolge ist die Voraussetzung bei den Sockelarbeiten, »dass der Benutzer ein Bewusstsein seiner Körperlichkeit als Volumen hat, als Masse in Beziehung zum Umraum«²³. Wie sich bereits in den frühen Papierexperimenten Walthers gezeigt hat, hat sich seine Kunst von ihren Begrenzungen (Rahmen und Sockel) befreit. Man könnte sagen, die Hand und die Handlung haben die Rolle der Untersockelung und der Rahmung übernommen. Die Arbeiten sind nach und nach von der Wand auf den Boden gewandert, der frontale Blick hat sich nach unten verlagert und so mit dem alltäglichen Lebensraum verbunden. Auf dem Boden – dem neuen Sockel – sind die Werke beweglich und können immer wieder neue Konfigurationen annehmen.

Beim *Gehstück, Sockel* (Abb. 56) handelt es sich um eine Matte aus einem dunkelgrünen Planenstoff mit den Maßen 10 x 88 x 60 cm, in deren Innerem auf einem waagerechten Kreuz 88 Holzkugeln aufgezogen wurden. Der Handelnde kann barfuß auf der gepolsterten Matte gehen und stehen. Jeder Schritt, so Lange,

appelliert an das Balancegefühl des Benutzers. Eine eingeschobene Schaumstoffmatte schwächt zwar den direkten Kontakt zu den Holzkugeln ab, Rundungen und Einbuchtungen bleiben dennoch spürbar und können, entsprechend der Gewichtsverlagerung, Auskunft über die eigene Körperbeweglichkeit geben.²⁴

Der Handelnde nimmt sich als bewegliche Skulptur wahr, das *Werkstück* bekommt Podestcharakter. Miklós berichtet in einer Ausstellungsbesprechung zu Walthers »Leihobjekten« bei Heiner Friedrich 1967 mit ironischem Unterton, dass das »Gehobjekt« laut des Galeristen äußerst kompliziert sei.

22 Boehm 1985, Anm. 23, S. 21.

23 Walthers in: Lingner 1982, S. 10.

24 Ebd., S. 16.

[Es will] wohl einfachste und häufigste Menschentätigkeiten mittels Demonstration aus ihrer Selbstverständlichkeit lösen. Wer das schaumgummigefütterte Gehobjekt [...] nach des Schöpfers Vorschrift (›Begehen nicht unter 10 Minuten‹) begeht, der wird Gelegenheit haben, über das ›Gehen‹ zu meditieren. Darum geht es bei diesem Hap-pening – und das ist ziemlich viel.²⁵

Schmidt-Wulffen beschreibt die Werkerfahrung mit dem *Gehstück* seinerseits so:

Der Wahrnehmung bietet sich nur eine Art dunkelgrüne Matratze dar. Wer sie mit bloßen Füßen betritt, erlebt eine Dimension jenseits bloßer Betrachtung. Sein Gang wird erschwert durch Kugeln, die unter dem Überzug verborgen sind. Deren Lage und Zahl erschließt sich allein beim Begehen. Der Schritt verändert sich bei diesem unsicheren Suchen, er wird vielleicht selbst überhaupt erst bewußt. [...] Mit der Handlung des Rezipienten wird das intime Denken veräußerlicht, objektiviert.²⁶

Diese Veräußerlichung übernehmen auch die WZ, was durch einen Kommentar Vogels bekräftigt wird: »War vorher das Denken gleichsam nach innen gerichtet, wendet es sich hier nach außen«²⁷. Die WZ können zeichnerisch enthüllen, was die Aktionen verbergen. Somit wird erneut deutlich, dass beide eine komplementäre Beziehung haben. Wie aus beiden Zitaten hervorgeht: es geht um eine basale menschen-typische Tätigkeit: das Gehen, der Schritt und letztlich das Stehen auf einem Untergrund (Sockel).

3.2.1 *Werkzeichnungen zum Gehstück, Sockel*

Während sich der Handelnde beim ersten *Werkstück* zunächst mit der Stirn an das Objekt annähert (vom ›Oben‹, dem Bereich des Geistes), sind es beim *Gehstück, Sockel* die Füße (das ›Unten‹) in Kontakt mit dem Stoffsockel, die im Fokus stehen. Von Kopf bis Fuß soll der Handelnde verstehen, was es bedeutet selbst zur Skulptur zu werden, wie die WZ *Der Schritt modelliert* von 1971 (**Abb. 57a–b**) deutlich macht. Der mit Bleistift, rotem Farbstift und Wasserfarbe »im Sinne der Renaissance«²⁸ realistisch gezeichnete Fuß mit Unterschenkel in Frontalansicht steht auf der grünen Matte, die in der Zeichnung die halbe Fläche einnimmt, die andere Papierhälfte ist ockergelb gehalten. Auf den skizzierten Zehen steht mit Bleistift in Antiqua der schwer lesbare Ausdruck (weil sich die Schrift transparent über den gezeichneten Fuß legt) *PLASTIK* und verrät damit das künstlerische Programm: In dem Moment, in dem der Fuß das *Werkstück* berührt, eine geistige Schwelle übertritt und den künstlerischen Vorstellungsraum betritt, wird der Handelnde zur Skulptur, d.h. er setzt sich den Erfahrungen einer Kontextverschiebung aus. Auf der Rückseite der WZ sind Fuß und Bein farblos wiederholt. Das Wort *PLASTIK* erscheint in roter affirmativer Antiqua. An der linken Ecke steht vertikal geschrieben: *IN SCHRITTEN PLASTIK*. Wir haben es hier also nicht mit einem statischen

25 Miklós 1967, S. 102.

26 Schmidt-Wulffen 1990, S. 136.

27 Vogel 1976, S. 50.

28 Walther in: Schreyer 2009.

Werk zu tun, das einem Betrachter als feste, immobile Form in Stein gemeißelt gegenübersteht (denn, wie es der Künstler an anderer Stelle ausgedrückt hat, »Körper aus Stein sind jetzt nicht zu gebrauchen«²⁹), sondern die Plastik entsteht schrittweise im wahrsten Sinne des Wortes in der körperlichen Bewegung und damit im metaphorischen Überschreiten des gewohnten Skulpturbegriffs. Walther verwendet sowohl den Ausdruck Skulptur in den WZ als auch den etwas klassischeren Begriff der Plastik. Beide werden im allgemeinen Gebrauch weitgehend deckungsgleich verwendet:

»Plastik« [bezeichnet] im engeren Sinne die Herstellungstechnik eines Bildwerks [...], dessen Form durch »Antragen« von weichem Material entsteht, vom Kern aus von innen nach außen wölbend. [...] Dagegen handelt es sich bei der eigentl. Skulptur (lat. sculperre »schnitzen, meißeln«) um das »Abtragen« harten Materials von außen nach innen in den Block aus Stein u.a.³⁰.

Im Falle Walthers werden die Prinzipien der Härte und Dauer des Geformten aufgehoben. Derjenige, der die Plastik formt, setzt vorrangig den Bewegungssinn ein. Dazu muss er die optische Distanz aufgeben und eine taktile Verbindung finden. Die Modellierung beginnt mit den Füßen. Walther bemerkt hierzu: »Diese »Formen« zu »erfahren« löst auch den ästhetischen Formbegriff aus seiner Mimesis an das in sich abgeschlossene, »versteinerte« Bildwerk; sie zu »begreifen« heißt, mit ihnen einen »Bogen über das Materielle und Immaterielle zu spannen«³¹. Indem die *Werkstücke* also tatsächlich »begriffen« werden, wird im Kontakt mit dem Material im Geiste eine unstoffliche Formung angeregt. Auch hier vereinigen sich die offensichtlichen Gegensätze.

Wie schon bei den sich ähnelnden WZ zum *Stirnstück* sind die beiden WZ *Körpermodellierung II + I* (Abb. 58a–b, 59a–b) von 1964/65 mit Schreibmaschine getippt, wobei in regelmäßigen Abständen einzelne Wörter geschwärzt sind, wodurch ein Muster und eine eigene optische Ebene entsteht. In beiden Blättern steht das wie ein Säulenschaft vertikal aufragende rechteckige Textfeld auf einem grünen plinthenförmigen Rechteck, das die Matte des *Werkstücks* in Seitenansicht darstellt. Darunter sehen wir einen breiten beigen Balken, der bis zu den Seitenrändern reicht und den Boden repräsentiert. In der *Körpermodellierung II* erstreckt sich das rechteckige Feld in Rot mittig über die Bildfläche. Es grenzt am unteren Rand an den grünen Balken und endet am Textbeginn. Eine Figur aus weißer Transparentfarbe legt sich über das Text- und Farbfeld. Weiterhin schichten sich mehrere vertikal und rot geschriebene Wörter über die verschiedenen Elemente. Dreht man das Blatt um 90 Grad gegen den Uhrzeigersinn, kann man von oben nach unten lesen: AKTEUR BILDWERK WERK ZEIT BEGRIFF EINSICHT ENTWICKLUNG VERHÄLTNIS. Die roten Ausdrücke sowie der Schreibmaschinentext werden von der grünen Matte untersockelt. So bildet nicht nur der Körper des Handelnden, sondern die Wörter selbst eine Skulptur im erweiterten Sinn. Auffällig an der getippten Textpassage ist die Plastizität der Sprache, die mit der Vorstellung einhergeht, Begriffe, ebenso wie Zeit, Raum und Körper als skulpturales Material zu benutzen.

29 Vgl. Winkler 1990, S. 79.

30 Olbrich u.a. 2004, S. 634.

31 Walther zit. in: Winkler 1990, S. 103.

Walther betont, dass sich die *bestehenden Begriffe der Dinge abgegriffen* haben. Durch diese Abnutzung haben sie ihre *Griffigkeit* verloren und damit in gewisser Weise auch ihren Sinn. Gemeint ist der Skulpturbegriff, die traditionelle Definition einer Skulptur, die für den Künstler keine Gültigkeit mehr hat. Im Rahmen des gesellschaftlichen und kulturellen Wertewandels, der sich im 20. Jh. vollzogen hat, verliert er seine Konturen. Walther versucht mit seinem Handlungsvorschlag sowie den WZ, den Kunstbegriff zu erweitern. Zunächst behauptet er, es könne bei einem Kunstwerk nicht mehr darum gehen, Farben und Linien auf der Leinwand zueinander (funktional) in Verbindung zu setzen. Die Entstehungszeit eines Werks könne nicht mehr unabhängig von der Zeitlichkeit des Handelnden gesehen werden. Auch die ursprüngliche Intention und sozialpsychologische Funktion eines zeitlich weit zurückliegenden Bildwerks könne nur unzureichend nachvollzogen werden. Die Lücken im Text verweisen möglicherweise auf diesen geschichtlichen Kontinuitätsbruch und damit auf die Unmöglichkeit einer finalen Klärung des Werks.

Walther appelliert an die Kunst, sich selbst zu *vernichten*, da es keinen *Vater*, sprich keine verbindliche Tradition, mehr gäbe, die als Vorbild dienen könne. Der Künstler selbst hat sich mit den eingangs beschriebenen diversen ikonoklastischen Akten von dem befreit, was die ältere Generation an (skulpturalen) *Glaubensbildern* errichtet hat. Ein neuer *Adam* solle aus der *Asche* der alten bürgerlichen Kunst erwachsen. Konventionelle Begriffe wie *Schönheit* und *Ästhetik* seien in der neuen Kunst nicht mehr brauchbar. Walther animiert dazu, Fragen zu stellen, denn angesichts der Komplexität einer pluralistischen, nicht mehr hierarchisch geordneten Welt im permanenten Wandel müsse man davon ausgehen, dass der Betrachter sich nicht mehr mit etwas Gegebenem zufriedengeben kann. Denn abgeschlossene Kunst sei Ausdruck eines *Subjekts* und habe daher nur begrenzten Wert. Außerdem sei diese traditionelle Kunst auf eine *Zeichensprache* angewiesen, die vom Betrachter gelesen werden müsse.

Der Text ist nicht immer leicht entzifferbar, er enthält viele Fragmente. Automatisch versucht man Brücken herzustellen, die verdeckten Wörter mit der Imaginationskraft zu erraten. So wird ein für Walthers Œuvre charakteristischer Aspekt deutlich: Die einzelnen Teile können sich erst mithilfe eines aktiven Betrachters zu einem Ganzen fügen. Als Verständnishilfe kann hier wieder ergänzend die *Körpermodellierung I* herangezogen werden. Dieser Umstand verweist auf die Komplementarität der WZ untereinander. Auf der Rückseite der *Körpermodellierung II* richtet sich in großen roten Antiquabuchstaben der Ausdruck *KÖRPER* vertikal auf dem grünen Sockel auf. Noch einmal wird manifestartig klar: Nicht nur der Körper selbst ist Werkmaterial, auch die Begriffe werden skulptural. Des Weiteren werden abermals einige zentrale Wörter aus dem Schreibmaschinentext herausgegriffen, an entsprechender Stelle mit Bleistift wiederholt und mit Ockerfarbe »untersockelt«. Darunter findet man: *Weiterentwicklung Begriffe Werk Zeit Verhältnis Bild Maße Bildwerk [...] Akteur Material Einsicht [...] Objekt deduktiv zentral Worte Bereich*. Durch diese fragmentarischen Eckpfeiler kann im Geiste noch einmal das auf der Vorderseite Gesagte nachklingen.

Die WZ *Skulptur retten* von 1965/69 (**Abb. 60a–b**) ist ein *WERKMANIFEST*, wie es am oberen Rand der Vorderseite geschrieben steht – neben anderen Wörtern wie *SKULPTUR KÖRPER* und *ENTSTOFFLICHUNG DER PLASTISCHEN MATERIALIDEE*, die eine Art Rahmen um die Zeichnung bilden. Am unteren Rand des Blattes steht umgekehrt

der Ausdruck *SOCKEL*. Darunter ist ein Fuß auf der grünen Matte in Seitenansicht gezeichnet. Hinter der Figur scheint ein transparentes grünes Rechteck hervor, das an der gezeichneten Nase beginnt, in der Mitte der Unterschenkel endet und farblich durch die Gestalt hindurch wirkt. Die Form enthält ein kleineres dunkelgrünes Rechteck. Exemplarisch zeigt sich hier erneut, dass die *WZ* multiperspektivisch angelegt sind und so verschiedene Ansichten gleichzeitig vereinen können. Von Kopf bis Fuß erstreckt sich horizontal der rote Antiquaschriftzug *ich bin die Skulptur*. Damit ist nicht allein der Künstler gemeint, wie die Ausführungen von Isabelle Graw vermuten lassen.³² Jede beliebige Person kann sich in die Rolle des Ichs versetzen, insofern sie in sich eine »skulpturale Vorstellung«³³ aufbaut. In einem Gespräch mit Liebelt bemerkt Walther dazu:

Ich habe nicht sagen wollen, daß nur ich die Skulptur sein kann und lediglich stellvertretend für die anderen handele. Jeder, der sich in diesen Zusammenhang begibt und das Bewußtsein dafür entwickelt, wird Skulptur sein können. [...] Er kann berechtigterweise sagen: Ich bin künstlerisches Material, ich modelliere mich. Das ist schon etwas anderes, als in einer ungeformten Situation zu stehen.³⁴

Auch bei den *WZ* handelt es sich zwar um subjektive Zeichnungen, aber auch hier können die Erfahrungen von jedem Benutzer nachvollzogen werden. Selbst wenn der Körper plastisches Material ist, im Sinne des Ausspruchs »Der Mensch ist Träger der Substanz«³⁵, ist das eigentliche Werk auf eine besondere Weise immateriell, körperlos, also entstofflicht. So bemerkt Lingner, die Aussage habe »einen verborgenen imperativen Charakter, der [...] für das Gleichnis typisch ist. [...] Ich *soll* eine Skulptur sein bzw. werden.«³⁶ Es geht also nicht darum, dass der Handelnde schlagartig zur Skulptur wird, die skulpturale Vorstellungsfigur muss vom Rezipienten entwickelt werden. Auch Dubost äußert sich zu dem vielzitierten Satz:

Wer mit diesen Worten die ganze Identitätsproblematik (samt ihren Aporien) nicht mithört, hat taube Ohren. [...] Denn dieser Satz ist [...] kein Satz der Identität. [...] Der Satz formuliert aber [...] *nachträglich* [...]: für eine Weile habe ich den Ort bezogen, den man »Werk« nennt. [...] Das Prinzip von Duchamp – der Betrachter macht das Bild – wird beibehalten. Es erfährt jedoch eine interne Drehung: [...] indem er »es« nicht betrachtet, sondern bewohnt.³⁷

Auf der Rückseite der *WZ Skulptur retten* sehen wir vier Beispiele von Positionen des handelnden Körpers auf dem *Gehstück*, das jeweils in Miniatur in Draufsicht ausgeführt wurde. Im unteren Abschnitt der Zeichnung steht in großer beiger Antiquaschrift,

32 »I am the sculpture, it declares, as though to proclaim the artist's determination to be his own work.« Graw 2010, S. 57.

33 Vgl. Walther in: Lingner 1987, S. 6.

34 Ders. in: Liebelt 1994, S. 12f.

35 Ders. in: Winkler 1990, S. 88.

36 Ders. in: Lingner 1987, S. 6.

37 Dubost 1990, S. 327.

sozusagen als Sockel der Zeichnung, das Wort *ZEITSKULPTUR*. Ein Aspekt von Walthers erweiterter Idee von Skulptur ist ihr Verhältnis zur Zeit, das mit dem Moment der Verweildauer in der traditionellen Kunstbetrachtung wenig zu tun hat. Durch die Handlung vergeht Zeit, auch diese ist Baustoff. Sie gilt in Walthers *Cœuvre* als »vierte Dimension«, als individuelle Bewußtseinerfahrung³⁸. Boehm erklärt, dass auch der Handelnde als ein zeitlich Determinierter gemeint ist.

Seine Person ist primär in ihrer temporalen Verfassung angesprochen. Zeit ist präsent im Laufen, Gehen, Schreiten, Stehen, Liegen, sie wird dem Handelnden darin bewusst, weil er sich im Hinblick auf die Anordnung des *Werksatzes* auch selbst *entwirft*. In dem Maße wie sein Denken, sein Wahrnehmen, sein Fühlen strukturell (d.h. als Vermögen) angesprochen sind, liegen darin auch Potentialitäten, Prozesse. Die mögliche Einheit von Werk und Handlung liegt – in all dem Spielraum, den sie gewährt – in einer gemeinsamen zeitlichen Verfassung. [...] Der Rahmen bzw. der Horizont, den das Objekt setzt, und der Horizont, der in der endlichen Lebenserfahrung dessen steckt, der handelt, interferieren³⁹.

Zeit bedeutet für Walther »Knetmaterial«⁴⁰. Dubost erinnert den Künstler an:

›die Transformation des Bäckers‹ [...]: So wie ein Blätterteig das Ergebnis einer langen, zugleich geometrischen (aus Einfaltungen bestehenden) und physisch-dynamischen (Zeit und Temperatur einschließenden) Kette von Operationen ist, artikuliert bei Dir die Konstruktion ihre bisherigen Phasen.⁴¹

Aus der Aussage lässt sich ableiten, wie die Zeitlichkeit der Materialprozesse in der Bäckerei sich in die künstlerischen Gesten Walthers eingeschrieben hat, wie Biografisches und Künstlerisches auch zeitlich ineinanderwirken und skulpturale Züge annehmen. Die Zeit im Sinne von Entwicklung spielt auch eine Rolle bei der Rezeption: Früher wurde dem WS und den WZ ein starkes Unverständnis entgegengebracht. Heute ist die ›ästhetische Erziehung‹ so weit fortgeschritten und eine zeitliche Distanz vorhanden, dass sich Künstler und Publikum treffen können.

Auf der Vorderseite der *WZ Körper spricht* (**Abb. 61a–b**) steht in roten aquarellierten Buchstaben eines skizzierten Körpers, der mittig auf der grün gemalten Matte im Profil positioniert ist, geschrieben: *DER KÖRPER BAUT DIE PLASTISCHE FORM • DIE GEGENWART DER SKULPTURALEN HANDLUNG OHNE ERINNERUNG AN DIE GESCHICHTE DES SOCKELS KANN DAS WERK NICHT SEIN • ORT*. Um die Figur, die von einem dunklen Schatten begleitet ist, baut sich von den Rändern des *Werkstücks* ausgehend nach oben bis zum Kopf eine Art Skulpturraum auf: ein hellrot aquarellierter Bereich, der die Figur in einen imaginären Raum einschließt. Die Linie ist an den Seiten gerade gezeichnet und findet nach oben hin einen welligen Abschluss, der die runde Form des Kopfes aufnimmt und gleichzeitig die Weichheit der Matte veranschaulicht. Links hinter der Figur schimmern rote Buchstaben durch das Papier. Es handelt sich um den gleichen

38 Brömme 1982, S. 11.

39 Boehm 1985, S. 18.

40 Walther in: Lingner 1987, S. 18.

41 Dubost 1990, S. 334.

Text, der auf der Rückseite der WZ – die die Figur spiegelverkehrt darstellt – wiederholt wird. Der Schatten befindet sich auch hier vor der leer gelassenen Figur, durch die die Buchstaben der Vorderseite scheinen. Der Text lässt die Absicht erkennen, dass der Körper als ein Werkzeug angesehen wird, das die Plastik erschafft. Die skulpturale Handlung findet im Präsens statt und wird durch die Handelnden immer wieder reaktualisiert. Dementsprechend betont Walther, dass die Erinnerung an die Geschichte des Sockels eine Rolle spielt, denn ohne diese Sensibilität für das Vergangene kann das Werk nicht bestehen. Insofern wird »Geschichte als Werksockel«⁴² verstanden, auf dem sich das neue Werk errichtet: Dabei geht es darum, »den Bestand [zu] erhalten«⁴³.

Auch der Ort, an dem die jeweilige Handlung stattfindet, ist von Bedeutung. Der Schatten auf beiden Blattseiten könnte so interpretiert werden: Jeder Mensch hat eine eigene Vergangenheit und kann sich dieser nicht entziehen. Auch wenn er »sich aus der Geschichte«⁴⁴ bewegt, begleitet sie ihn wie ein Schatten. Walther ist der Überzeugung, »dass er als Wertkonservativer, stehend auf dem Sockel der Kunstgeschichte, versuchen müsse, der Kunst jene Funktion zu erhalten, die sie immer hatte: dem Menschen eine Mitte zu geben, ihn in seiner Ganzheit zu erfassen.«⁴⁵ In einer späteren Arbeit des Künstlers mit dem Titel *Gang*, aus der Serie der *Wortwerke* (1974-1986), heißt es: »Solidität der Geschichte. Keine Rauchzeichen.«⁴⁶ Richardt bemerkt zu dieser Werkgruppe, sie würden »das ›eigentliche‹ Erbe« der WZ antreten. »In ihnen wird die Arbeit *an* der Sprache fortgesetzt«⁴⁷.

Auch hier wird deutlich, dass die Geschichte im Werk des Künstlers als eine standfeste Basis angesehen wird, die das Fundament für die Zukunft bildet. Winkler zufolge entzündete die Gegenwart in der Kunst Walthers

an dem Funken ihrer Geschichtlichkeit ein Feuer [...], das den tradierten Kunst-Zusammenhang zum ›plastischen‹ Formen einer umfassenden, neuen ›Inkarnation‹ anregt. [...] Keine Skulptur im traditionellen Verständnis, sondern ein ›Skulptur-<=>Werk‹, das [...] nicht *aus* dem [...] (Form-)Material der Geschichte geformt wird. Denn *es formt* sich in der Geschichte – zugleich auch *sie formend*, während es *gegen* die Geschichte *geformt* wird [...]. Zugleich aber formt es sich [...] *aus ihr* herausstellend, *auf* ihr: auf der Geschichte als einem ›Sockel«⁴⁸.

Walther sieht, dass dem Menschen im Zuge der verschiedenen technischen Revolutionen der Zugang zu seinen Seins-Grundlagen verloren gegangen ist.⁴⁹ Darum versucht er, das, was der Mensch als Ganzes ist, in Erfahrung zu bringen und »es nicht bloß bildhaft [zu] beschwören, sondern ganz real besitzen und weitergeben [zu] können.« Dazu brauche er »den ›Sockel der Geschichte‹, [um] den Gesamtzusammenhang zu erhal-

42 Walther zit. in: Winkler 1990, S. 79.

43 Ebd., S. 84.

44 Ebd., S. 85.

45 Beck 1997, S. 117.

46 Walther 1987b, S. 13.

47 Richardt 1997, S. 192.

48 Winkler 1990, S. 92.

49 Vgl. Walther in: Lingner 1985, S. 58.

ten.«⁵⁰ Denn wie er gegenüber Winkler sagt, »Verwerfung bekommt den Säulen nicht« oder »das alte Material muß mitgeschleppt werden.«⁵¹ Hier kommt ein Paradox zum Ausdruck. Während der Künstler explizit in seinen Zeichnungen »auf einer ›Idee‹ von Geschichte besteh[t], [fährt er] in seiner als avantgardistisch behaupteten Arbeit fort«⁵². Damit ist er zugleich »Attentäter und Klassiker«: Die *Werkstücke* »sind das Attentat auf den traditionellen Werkbegriff; die Aufzeichnungen [...] suchen dagegen nach der herkömmlichen Werkgestalt aus Liebe zur Kontinuität und zum Bestandteil der Geschichte«⁵³. So appellieren die *WZ* an das historische Bewusstsein, während sie gleichzeitig innovative Wahrnehmungsweisen eröffnen.

Während es in der *WZ Körper spricht* um den Sockel geht, fokussiert die *WZ Der Körper ist Skulpturkern* von 1965/69 (**Abb. 62a–b**) die Skulptur. Vom Kopfende der gezeichneten Figur in Seitenansicht auf der Vorderseite geht eine blaue Linie aus, unter der rückwärts geschrieben steht: *die gesamte Skulpturgeschichte in Erinnerung*. Sichtlich geschichtlich ist der Bezug zur klassischen Proportionslehre, die Figur ist realistisch idealisierend gezeichnet. So ist auch diese Skulptur durch die Erinnerung im Handlungsakt formbar. Die Erfahrung zeigt, dass Handlungs-Ausführung und die rückblickende Reflexion getrennte Bewusstseinsphären sind, die aber in der Verbindung von *WS* und *WZ* miteinander verschmelzen und den Zwiespalt von Vergangenheit und Zukunft in der Gegenwärtigkeit unseres Körpers aufheben. Die *WZ* sind auch ein Index für Erinnerung ganz allgemein, die für Walther Arbeitsmaterial ist, mit dem geformt wird.⁵⁴ Der Künstler bemerkt hierzu:

Wichtig ist diese Feststellung, dass man Vorstellung und Realität nie in Übereinstimmung bringen kann. Wenn ich diesen Zusammenhang, der da war, als Zeichnung beschreibe, ist das Bestandteil dieser Arbeit. Die Aufzeichnung ist eine Rekonstruktion von real wahrgenommenen Situationen und von Vorstellungen. Indem ich das aufzeichne, wird die Erinnerungsfigur zur Realität. Das Diagramm stellt die Wirkung dar, das Ganze, wie ich es erinnere, ist dann die Realität: Ort – Richtung – Zeitdauer – Energie.⁵⁵

Damit wird über die Verwendung der Zeitlichkeit, die im Verhältnis von Reflexion und Realisation Gestalt findet, und über den menschlichen Körper, der in seiner leibseelischen Ganzheit Substanz der Skulptur wird, eine Sichtweise geschaffen, in der auch die *WZ* selbst als Plastik existieren. So kann jede Vorderseite als Sockel der Rückseite – und umgekehrt – verstanden werden. Nehmen wir die *WZ* in die Hand, wird das Blatt zum Sockel, die Hand zur Skulptur.

In gewissem Sinne sind auch die *WZ* und ihre konzeptionellen Inhalte ein Sockel für die Realisation in der Werkhandlung und umgekehrt. Auf der Rückseite der *WZ* sieht

50 Ebd., S. 59.

51 Ders. zit. in: Winkler 1990, S. 99.

52 Ebd., S. 83.

53 Lingner 1987, S. 12.

54 Vgl. Walther in: Liebelt 1994, S. 12.

55 Walther in: Bott 1977, S. 74.

man die Unterschenkel und Füße sowie den Kopf der skulptural handelnden Modellperson, die nun in die andere Richtung blickt, dazwischen steht in rot aquarellierten Antiquabuchstaben das Wort *SKULPTUR*. Weiterhin ist die gezeichnete Figur von hellroten Farbfeldern durchdrungen, ihre vage Textur lässt rückwärts geschriebene Wörter vermuten. Es entsteht ein Bild, das einen Wechselstrom materialisierender und dematerialisierender Impulse wiedergibt und Körper und Geist in ein dynamisches Gleichgewicht bringt. Überlagerung, Vielschichtigkeit und Durchlässigkeit sind Prinzip. Die Erinnerung bekommt hier plastischen Charakter und kann sich als imaginäres Volumen im Raum entfalten. Die Spiegelschrift verweist auf die Vorderseite, auf der die vorher nur beiläufig wahrgenommene Verdeckung des Textes einen neuen Sinn erhält. Vielleicht hilft die Erinnerung an die eigene Handlung, um die Begriffe zu erraten. Der Text bleibt rätselhaft und veranschaulicht damit das Gedächtnis selbst, das selbst schichtend und verdeckend verfährt. Der Körper ist ein historischer Ort, an dem sich die Wege der Erinnerung und der Vision kreuzen. Durch die Bewegung der Handelnden werden skulpturale Eigenschaften und Qualitäten hergestellt, die Geschichte der Skulptur wird in Rückbindung an ihren Ursprung in der Gegenwart des Lebens erneuert und mit jedem Schritt, den der Handelnde auf dem grünen Sockel-Kissen ausübt, wird die Plastik verdichtet, spürbarer, sichtbarer.

Auf der Vorderseite der *WZ Körper füllt* von 1967 (**Abb. 63a–b**) sieht man wieder den grünen, waagrecht liegenden Farbbalken, der das *Werkstück* wiedergibt und zugleich das schmale untere Segment eines Feldes ist, das um ein Vielfaches aufragt und in strahlendem Ocker ausgeführt ist. An dessen Außengrenzen steht in der gleichen leuchtenden Farbe: *ALL OUTSIDE OF THE PEDESTAL IS NOT PART OF THE WORK*. Das letzte Wort steht auf dem Kopf innerhalb des Feldes und auf dem grünen Farbsockel. Es ist in dunklerem Ton leicht abgehoben. Das Binnenfeld bezeichnet den Raum, der die Skulptur auf dem Sockel definiert. Außerhalb dieses Bereichs hört die Arbeit den Worten zufolge auf, wie es der Einschluss des Ausdrucks *WORK* suggeriert. Der Rest des Satzes bildet einen aureoleartigen Rahmen um das Werkfeld, dessen Strahlen jedoch im weitesten Sinn das Bewusstsein, das an dem grünen Element festgemacht ist, auf den Umraum ausweitet. Das Wort *PEDESTAL*, die Bezeichnung für Sockel, steht auf der oberen Feldkante, sozusagen an der Stirnstelle, und verbindet in der Parallelität zum grünen Balken Kopf und Fuß zu einer Ganzheit, in der Motorik und Bewusstsein untrennbar miteinander verbunden sind. Die wellige Linie deutet erneut auf die weiche Eigenschaft des Sockels hin. Die ehemals mit Statik und Härte in Verbindung gebrachten Charakteristiken desselben greifen hier nicht mehr. Unterhalb des grünen Balkens kann man in grauer Farbe lesen: *THE BODY CONVERTS INTO A SCULPTURE*. Dabei steht die Person nicht fest an einer Stelle, sie kann innerhalb des begrenzten Bewegungsradius ihren Platz verändern. Solch verschiedene Positionen werden in kleinen Bleistiftzeichnungen angedeutet, die hinter den farbigen Elementen der Zeichnung zurücktreten. Der Handelnde befindet sich in einem Möglichkeitsraum, der hier mathematisch betrachtet eng erscheint, in mentaler Hinsicht aber grenzenlos. Demnach kann auch etwas Grundlegendes über die räumliche Wahrnehmung ausgesagt werden: Der unendliche Raum wird nicht von einer feststehenden wissenschaftlichen Perspektive aus konstatiert, die seit der Renaissance bis heute unsere Sehgewohnheiten prägt. Die Raumvorstellung, auf die Walther verweist, spielt stattdessen auf eine Rezeptionsform

an, in der das ganzheitliche Involviertsein des Körpers in der Welt als Erkenntnisquelle wiederentdeckt wird. Dreht man das Blatt, liest man an selber Stelle am unteren Blatt- rand in der gleichen Farbe und Typografie: *THE BODY DEFINES THE SCULPTURE AT*. Der Binnenraum über dem grünen Balken bleibt diesmal weiß, wobei die Buchstaben und der Ockerton auf der Vorderseite durch das Papier schimmern. Die Farbe wird an den Rändern verstärkt und strahlt besonders kräftig nach außen. Wurde auf der Vorderseite der innere Werkraum betont, so wird hier auf den Außenraum aufmerksam gemacht, der, wie vorher erwähnt, nicht mehr als Skulptur definiert ist. Der Betrachter hat die Möglichkeit, wie in den *Rahmenzeichnungen* sich imaginativ in das leere Feld zu platzieren und selbst zur konzeptuellen Skulptur und darin zum Symbol einer neuen Sehweise zu werden, die den Horizont der herkömmlichen Augenkultur überschreitet. In dieser WZ bilden Sockel und Rahmen (der das Skulpturfeld nach innen und außen abgrenzt) eine Einheit. Beides sind Dispositive, die Kunst definieren lassen und einen Raum bieten, über Skulptur oder Zeichnung/Malerei nachzudenken.

Auf der Rückseite der WZ *Fragt nach Skulptur* von 1964 (**Abb. 64a–b**) sehen wir die mehrfach variierte abstrakte Rechteck-Figur erneut auf dem grünen *Werkstück* ruhen. Sie ist von einer rot aquarellierten fließenden Umrisslinie eingefasst und mit Ausbeulungen versehen – und in diese weiche, haptische Masse des Rechtecks, dessen Geometrie sich ins Organische und Amorphe verliert, ist mittig ein nach rechts schreitender Akt basreliefartig eingeformt. Darunter ist mit einer Bleistiftlinie der Boden festgelegt, unter den Walther ein biografisches Detail notiert, nämlich seine damalige Adresse: *Talstraße 69 Düsseldorf*. Daneben kann man lesen: *Gehmanifest Skulpturmanifest, September 1964*. Die organischen Lineamente veranschaulichen den Bewegungsfluss des Körpers in der Zeit. Das Gebilde erinnert nicht zufällig an das Non-Finito-Prinzip der klassischen Bildhauerei, wie es durch Michelangelos Arbeiten berühmt geworden ist und in der Blütezeit des Humanismus demonstrierte, dass das endgültige Bild des Menschen das der Menschwerdung ist. Walther verstärkt diese alte Idee der Unabschließbarkeit, indem er den skulpturalen Block mit einem Gitter senkrechter und waagrechter Schriftzüge überzieht, die entsprechend der Gesamtidee ebenfalls offen deutbar sind: *Masse Ort zeitlich Richtung Auflösung Manifest Gegenwart Verdichtung*. Auf der Vorderseite des Blattes sind nahezu alle zeichnerischen und malerischen Elemente wiederholt, der Text ändert sich. Auf der durch das Blatt schimmernden roten Linie steht: *ich formuliere die Antwort auf den traditionellen Skulpturbegriff mit dem Körper*. Walthers partizipative Werke suchen eine Kommunikation mit dem Betrachter, und zwar auf einer nonverbalen Ebene. Die *Werkstücke* sind Instrumente für das Zwiegespräch mit sich selbst, aber auch mit anderen Handelnden und der Umwelt. Der agierende Körper ist Ausdruck dieses Weltbezugs. Er antwortet, wenn man ihn lässt, auf die Gegebenheiten der skulpturalen Situation. Dadurch entsteht ein produktiver Dialog über die Körpersprache, über Empfindungen von Nähe, Distanz, Richtung und Zeit. In diesem Prozess übernehmen alle Teilnehmer einzeln Verantwortung für die sich entwickelnde Form. In gewisser Weise erhält hier Martin Bubers *Dialogisches Prinzip* Beachtung: »Echte Verantwortung gibt es nur, wo es wirkliches Antworten gibt. [...] Auf das, was einem widerfährt, was man zu sehen, zu hören, zu spüren bekommt.«⁵⁶ Und später: »Dem Augenblick antworten wir,

[...], wir verantworten ihn.«⁵⁷ Der jeweilige Handelnde ist entscheidend an der Erweiterung der Werkkonzepte beteiligt. Diese Formungsprozesse werden vom Künstler angestoßen. Walther sagt einmal, der Künstler sei heute derjenige, »der als einziger noch dazu imstande ist, sowohl die Frage nach der Form zu stellen als auch Form zu geben.«⁵⁸ »Der Körper antwortet« ist ein Leitsatz, der sich durch Walthers gesamtes Œuvre zieht. Der Künstler geht davon aus, dass der Betrachter, sofern er sich bewusst einem seiner benutzbaren Kunstwerke zugewandt hat, zwangsläufig antwortet, im Zusammenhang eines Reiz-Reaktions-Musters, aber auch hinsichtlich seiner kulturellen Sozialisation. Die Grundlage dafür ist die dem Körper eigene Interaktivität, eine Notwendigkeit, die, so Mersch,

keine Gleichgültigkeit zulässt. [...] Das Ereignis zwingt zu seiner Anerkennung [...] Es nötigt zur Re-Aktion, noch bevor es [...] begriffen worden ist: *Es ersucht Antwort*. [...] [D]ie Struktur der »Rezeption« in performativen Künsten [beruht] auf der Unausweichlichkeit des Respons. Im Sprung vom »Werk« zum »Ereignis« ist insofern der Sprung von der Intentionalität zur Responsivität inbegriffen. [...] Die Spezifik des Antwortens bedeutet daher immer schon eine *ethische Tat*. [...] Jede *reactio* ist schon *actio*⁵⁹.

Mersch sieht eine »genuin moralische Dimension [in] der Ästhetik des Performativen. Sie fußt weniger auf einer rein ästhetischen Beziehung [...] als vielmehr auf einer wesentlich praktischen.« Damit unterscheidet sie sich vom abstrakten Expressionismus, der Minimalkunst oder der *l'art pour l'art*: »Diese verbleiben allein in der *contemplatio*, der Meditation, während jene die Wahrnehmung zu einer *Ethik der Responsivität* wendet.«⁶⁰ Antwort geben, so Mersch, habe zwei Seiten: »Selbstzurücknahme und Offenheit für das Andere.«⁶¹ Wie sich bereits in Kapitel 2.1.14 über die Verantwortungslosigkeit der Fotografie herausgestellt hat, geht den technischen Medien diese Antwortstruktur ab. Mersch sieht das Problem darin begründet, dass »das technisch mediatisierte den Modus des Antwortens, indem er das jeweils Begegnende in ein wiederholbares Zeichen [...] verwandelt, [...] eingebüßt hat.«⁶² Aufgrund dieses Mankos kann die (dokumentarische) Fotografie weder die Komplexität der Handlung wiedergeben noch reflexiv auf die Fragen der Kunst antworten. Die WZ hingegen können diese vielschichtigen Ebenen zeichnerisch und sprachlich vermitteln. Die zwei Blattseiten, die einander antworten und dialogisch aufeinander Bezug nehmen, sind nur ein Beispiel ihres responsiven Potentials.

3.2.2 Erweiterter Skulpturbegriff

In Folgendem sollen die Einsichten aus den WZ zum *Gehstück*, *Sockel* zu einer dichtereren Zusammenfassung von Walthers Skulpturbegriff führen. Die Erfahrung, so drückt es

57 Ebd., S. 163.

58 Lingner 1988, S. 2.

59 Mersch 2002, S. 238f.

60 Ebd., S. 239.

61 Ebd., S. 53.

62 Ebd., S. 107.

der Künstler aus, ist tiefer und reicher, »wenn ich als Beobachter bzw. Handelnder plastische Vorstellungen von innen heraus entwickle und ich (mich) selbst als Skulptur definiere und empfinde, als wenn ich eine von jemand anders geschaffene Plastik lediglich äußerlich wahrnehme«⁶³. An die Stelle »der modellierten Körper tritt die Selbstmodellierung der Körper, das im Umgang mit dem 1. Werksatz neu skulpturierte Bewusstsein des Menschen.«⁶⁴ Der Mensch ist also Werkzeug und Werk in einem, außerdem wird sein Geist plastisch modelliert. Walthers Handlungen explorieren den Raum. In ihnen und in den WZ materialisieren sich Stehen, Gehen, Sitzen, Liegen und Halten. Das skulpturale Werk wird nicht nur vom verwendeten Material bestimmt, sondern ebenso vom Raum (der landschaftlichen Situation), der Atmosphäre und allen Einzelheiten der Umgebung. Auch die emotionelle Bezugnahme auf die eigene Tätigkeit und deren Ergebnis sowie die Tageszeit und das Licht bestimmen die Bedeutung, die dem Werk beigemessen wird. Die Qualität der Handlung – beispielsweise geprägt durch die Hochröhre als Sockel, durch die Weite der Landschaft – wirkt sich sicherlich anders auf die Erfahrungen aus als die Enge eines institutionellen Ausstellungsraums (White Cube). Das Handeln ist für den Künstler ein Mittel, um die Beziehungen zwischen Zeit, Distanz, Geografie und Maß zu erkunden, und zwar in Form der Aisthesis, von der Mersch gesprochen hat, einer sinnlichen Rationalität, die die Subjekt-Objekt-Beziehung umdreht und den Handelnden fragt: Was bist du für das Kunstwerk?

In dem Text »Plastik als Handlungsform« von Manfred Schneckenburger (*Kunstforum* 1979), der die amerikanischen Kunstentwicklungen der Minimal Art und des Post-minimal zusammenfasst, geht er als wichtige Referenz für die deutsche Kunst auch auf Walther ein. Der Kunsthistoriker stellt fest, dass erste Beispiele einer solchen Plastik um 1965 datieren. Erkennbar sei die Parallelität zu Happening und Performance, da hier bereits die Plastik als Instrument und Katalysator (auch für soziale Veränderung im Namen von Kunst) eingesetzt werde. In diesem Umfeld werden Realraum und -zeit ebenso bedeutsam wie der Einbezug von Alltagswirklichkeit. Die neue Raumauffassung sei verbunden mit Begriffen wie »Weg, Achse, Ort, Innen-Außen« im Gegensatz zu »den traditionellen termini von Material, Masse, negativem Volumen, Rhythmus, Komposition.« Schneckenburger führt den Begriff der »horizontalen Plastik« ein, der »auf ein neues Gewicht von Boden und Umgebung [zielt], die ein Teil der Plastik werden.« Die vertikale Orientierung der klassischen figurativen, abstrakten oder architektonischen Skulptur wird ersetzt durch eine horizontale Ausrichtung am Boden, im Raum und in der Umgebung. »Horizontale Plastik hieß deshalb zwangsläufig, daß »äußere Lebensentfaltung« ein integrierender Bestandteil der plastischen Konzeption werden konnte. [Sie] steckt Operationsfelder ab, die eine aktive Erschließung erfordern.«⁶⁵ Am Beispiel der Minimal Art, die die Plastik auf den simplen Kubus reduziert hat, erläutert Schneckenburger weiter, dass die Skulptur, besonders bei Morris⁶⁶, Teil eines räumlich-zeitlichen Erfahrungszusammenhangs sei. »Wichtig für ihre Erscheinung ist nicht ihre

63 Walther in: Schweinebraten 1997, S. 13f.

64 Rüdiger 1996, S. 7.

65 Schneckenburger 1979, S. 23.

66 Vgl. Morris 1968, S. 33-35.

Struktur, sondern ihre Situation.«⁶⁷ Der Autor argumentiert, dass Walther seit 1966 gegenüber »den psychisch dramatisierten Raumsituationen der Amerikaner« weiter »bei den Grundlagen körperräumlicher Existenz«⁶⁸ verharre. Der innere Raum des Menschen solle erweitert werden.

Folgerichtig erwächst aus dem Schritt vom Objekt zum Raum der Schritt vom Betrachter zum Handelnden, vom passiven Sehen zum Tun oder Sein. Unser physisches Engagement wird zu einem notwendigen Bestandteil der plastischen Struktur, die erst in der symbiotischen Interaktion von Werk und Rezipient voll zu sich selber kommt. Diese Plastik will benutzt, durchschritten, erstiegen, ertastet werden. Sie will nicht nur, wie frühere Kunstwerke, in einer ästhetischen oder geistigen Auseinandersetzung erlebt, sondern – wörtlich – gelebt werden. [...] Damit ist auch [...] der ganze Körper als Organ der Raumerfahrung erkannt⁶⁹.

Nicht nur äußerlich korrespondieren die Merkmale der »Plastik als Handlungsform« mit Walthers Œuvre. Auch inhaltlich setzen sich die Werkhandlungen und -zeichnungen mit skulpturspezifischen Fragestellungen auseinander. Das *Gehstück*, *Sockel* und die dazugehörigen Zeichnungen verhandeln z.B. das Gegensatzpaar fest/beweglich. Der Sockel steht für Solidität und Statik und repräsentiert damit den eingebürgerten Begriff von Skulptur. Das Gehen auf dem Stoffsockel (hier findet bereits eine »Verweichlichung« statt) macht auf Walthers Begriff der mobilen Skulptur aufmerksam, der in das »erweiterte Feld« im Sinne Rosalind Krauss' gehören könnte: Im Kontext der Kunstkritik der amerikanischen Nachkriegskunst, so die Kunsthistorikerin,

sind Kategorien wie Skulptur und Malerei in einer außergewöhnlichen Demonstration von Elastizität geknetet [...] worden – ein Beispiel, wie ein kultureller Begriff so lange erweitert werden kann, bis er so gut wie alles umfasst. Und obwohl dieses Ziehen und Zeren eines Begriffs wie Skulptur vordergründig im Namen der Avantgarde-Ästhetik – der Ideologie des Neuen – unternommen wird, ist seine verborgene Botschaft die des Historismus. Das Neue wird [...] als etwas gesehen, das schrittweise aus den Formen der Vergangenheit entstanden ist.⁷⁰

Krauss bedient sich zur Veranschaulichung ihrer These dem Vokabular eines Bildhauers, um so plastisch verständlich zu machen, wie sich Begriffe »modellieren« lassen. Ähnliches macht Walther in seinen Sprachwerken, besonders in den *WZ* und den *Wortwerken*, die zeigen, wie Sprache skulptural eingesetzt wird. Auch Walther ist der Bezug zur Vergangenheit eminent wichtig. Er drückt terminologisch und zeichnerisch aus, dass sein neuer Skulpturbegriff auf dem Fundament der Geschichte erschritten wird. Mit dem elastischen Stoff der *Werkstücke* und dem Denk- und Fühlmaterial der *WZ*, wird jener Begriff stetig weiterentwickelt. Wie Krauss treffend beschreibt, scheinen die kunstgeschichtlichen Begriffe selbst, wie eine Skulptur, immer wieder neu behauen, geknetet bzw. modelliert worden zu sein. Das geschieht auch mit dem Bewusstsein der

67 Schneckenburger 1979, S. 24.

68 Ebd., S. 26.

69 Schneckenburger 1979, S. 28ff.

70 Krauss 2000, S. 331.

Handelnden, so wie es Walther vorsieht. Krauss definiert Skulptur weiterhin als eine »historisch determinierte« Kategorie, die auch

untrennbar mit der Logik des Denkmals verbunden [ist]. Kraft dieser Logik ist eine Skulptur eine Repräsentation, die an etwas erinnert. Sie steht an einem besonderen Ort und spricht in einer symbolischen Sprache über die Bedeutung [...] dieses Ortes. [...] [I]hre Sockel sind ein wichtiger Teil ihrer Struktur, denn sie vermitteln zwischen dem tatsächlichen Standort und dem repräsentierenden Zeichen.⁷¹

Dieser klassische Skulptur- bzw. Denkmalbegriff erfahre im späten 19. Jh. eine Wende. Nach und nach werde der Raum betreten und damit der Eintritt der Skulptur in die Moderne eingeleitet. Die Skulptur werde nomadisch, ort- oder heimatlos und weitgehend selbstreferentiell.

Durch die Fetischisierung des Sockels orientiert sich die Skulptur nach unten, nimmt das Postament in sich selbst auf und zieht es vom tatsächlichen Ort ab; und durch die Repräsentation ihres eigenen Materials [...] veranschaulicht [sie] ihre eigene Autonomie.⁷²

Das Nomadische einer Skulptur ist auch ein Charakteristikum von Walthers Arbeiten. Die *Werkstücke* sind zum Großteil transportabel und reisen um die Welt. Der Ort der Platzierung ist nicht mehr wie beim Denkmal an einen Standpunkt gebunden. Traditionellerweise wird der Sockel einer Skulptur als selbstverständlich angenommen und gleichsam übersehen. Das *Gehstück*, *Sockel* rückt ihn explizit in den Fokus, sozusagen als das Fundament für die Handlung und das (unsichtbare) Werk. Der Körper, der auf diesem Sockel agiert, wird zur bewegten Skulptur. Krauss nennt eine Reihe von Künstlern, die zwischen 1968 und 1970 in diesem erweiterten Feld der Skulptur arbeiteten, wie z.B. Morris, Smithson, Michael Heizer, Serra, de Maria, Robert Irwin, LeWitt und Nauman.⁷³ Ihre Skulpturen nennt sie postmodern, denn in ihnen »haben die klar umgrenzten Bedingungen der Moderne einen logisch determinierten Bruch erlitten.«⁷⁴

Es ist erstaunlich, dass Walther hier keine Erwähnung findet, wo doch im 1. WS, 1969 beendet, entschieden an einer Erweiterung der Skulptur gearbeitet wird⁷⁵ und alle von ihr diskutierten Merkmale der modernen und zeitgenössischen Skulptur auch auf seinen erweiterten Skulpturbegriff zutreffen. Auch Zeit wird als elementarer Bestandteil der Skulptur neu verstanden. Das Zeitmoment wird »aktives Arbeitsmittel, während es sonst als Zeitdauer zur Rezeption auftritt.«⁷⁶ Kern unterscheidet bei Walther »die tatsächliche, objektiv meßbare Zeit des Handelns mit dem Objekt, die psychische, subjektive Zeit der Benutzung, [...] und die Zeit als Thema einer Benutzung.«⁷⁷ In den

71 Ebd., S. 334f.

72 Krauss 2000, S. 335f.

73 Vgl. ebd., S. 343.

74 Ebd., S. 344.

75 Fraglich ist, ob Krauss die Ausstellung *Spaces* im MoMa (1969) gesehen hat, bei der Walthers Stücke einem breiteren Publikum vorgestellt wurden. Sie schreibt zu einem Zeitpunkt (New York 1978), an dem sich Walther schon wieder in Deutschland aufhält.

76 Meyer 1972, S. 271.

77 Kern 1976, S. 18f.

WZ werden zeitliche Vorgänge oder andere subjektiv erlebte Erscheinungsformen objektiviert. Dabei handele es sich, wie Kern aus den WZ entnimmt, »um den ›Versuch der Verstofflichung von Zeit‹«, »um ›Zeit als Gegenstand‹« – Walther verwende »›Zeit als Material wie Holz und Eisen‹«⁷⁸. Zwar greift Kern wichtige Konzepte aus den WZ auf; indem er aber ihre Materialität, Farbigkeit und Beidseitigkeit ignoriert, entgeht ihm, was er selbst intellektuell zu erfassen sucht, wenn er z.B. davon spricht, dass Zeit ›verstofflicht‹ wird. Bezüglich des zeitlichen Entwicklungsprozesses des Werkes stellt Walther die berechnete Frage, wo das Werk verifizierbar als solches anfängt und wo es aufhört: im Vorfeld, wo eine Konzeption entworfen wird, »im Prozeß, wo sich Handlung entwickelt«, im Nachfeld, wo sich »Erfahrungen auswirken, Formulierungen ergeben«, »in der Aufzeichnung des gesamten Vorganges« oder in »der Wirkung bei anderen.«⁷⁹ Zeit ist letztlich in all diesen Aspekten skulptural wirksam.

In Germano Celants bekannter Schrift (1969) zu den Merkmalen der *Arte Povera* wird der Körper als Werkstoff angepriesen: Der Künstler gebrauche sich selbst als Mensch, als Subjekt-Objekt, er entdecke neben seinem Körper, als skulpturales Material⁸⁰, auch sein Gedächtnis, seine Bewegungen und seine Zeitlichkeit. Die Aussage von Bildern werde obsolet, das künstlerische Produkt spiele keine Rolle mehr, es gehe nicht mehr um die Darstellung des Lebens, allein der Schaffensprozess werde gelebt. Im Fokus stehe das Wesentliche. Ein solches als ›arm‹ bezeichnete Handeln und Denken beschäftige sich »mit den Menschen, der Umwelt, dem Raum und der Zeit, den sozialen Verhältnissen...«⁸¹ Auch wenn Walther sich nicht dezidiert zur *Arte Povera*-Gruppe zählt, gibt es einige Charakteristika, die sich auf seine Arbeit übertragen lassen: Der Körper wird als formbares Material gebraucht, dabei geht es nicht um Repräsentation oder ein Produkt, sondern darum, das Schaffen zu leben, um die Wahrnehmung und das Erleben der Wirklichkeit. Demzufolge würde sich das eigentliche Werk erst im Umgang mit dem bereitgestellten Werkzeug konstituieren,

das dem Publikum eine Art Taxonomie einfacher Handlungen vorgab: durch eine phänomenologische Bewusstwerdung des ›allgemein Menschlichen‹ körperlicher und psychologischer Erfahrung und ihrer ›Umweltbedingungen‹ in der zeitlichen und räumlichen Erschließung der Arbeit⁸².

In Celants Manifest äußert sich auch Walther selbst über seine Kunstauffassung: er sehe die Forderung an den Menschen seine eigenen kreativen Fähigkeiten verantwortlich einzusetzen in den konventionellen Medien wie Malerei, Plastik, Theater oder Literatur nicht enthalten. Der Rezipient solle zum Produzenten werden, der Künstler die dafür notwendigen Instrumente bereitstellen. Die Fähigkeiten des Menschen, seine

78 Ebd., S. 19.

79 Kern 1976, S. 26.

80 Als einen früheren Erneuerer der Skulptur kann man Manzoni hinzufügen. In seinen *Lebenden Skulpturen* (1961) werden Körper von Personen durch seine Signatur in ein Kunstwerk verwandelt. Die *Magische Basis* (1961) lässt gewöhnliche Körper auf einem hölzernen Sockel zu lebendigen Skulpturen werden. Mit *Sockel der Welt* (1962) wird die ganze Erde an der Basis ausgestellt. Vgl. Celant 2009.

81 Ders. 1969, S. 229.

82 Walther 2003, S. 1086.

Phantasie, Imaginationskraft, Urteilskraft, Improvisationsgabe, bildnerische Kraft, Zusammensetzen, Sich-fallen-lassen, Meditierenkönnen, Gefühl für Relationen, Erlebnisfähigkeit [...] etc. waren und sind nur noch sehr verkümmert vorhanden – und zudem an Nützlichkeit und Effektivität orientiert. [...] Wichtig sind nicht die Objekte, sondern das, was man damit tut⁸³.

Der Gedanke, den alten Dualismus von Form und Stoff (Inhalt) zu überwinden, sowie die Betonung des Prozessualen, beschäftigt zu Beginn der 60er-Jahre viele Künstler. Bei Morris z.B. besitzt die Skulptur auch kein starres Formvolumen mehr. Seine Filzarbeiten entstehen aus der Flexibilität des Materials mit der Schwerkraft und der Aktivität des Künstlers. Während Morris von »Physical Art« spricht, die sich als Antithese zur »Conceptual Art«⁸⁴ versteht, so Walter Kambartel, könne man Walthers Arbeiten als »art of human shape« bezeichnen, sie seien, so die Formulierung Growes, »Menschenwerk in wörtlichem Sinn.«⁸⁵

Bei Morris heißt es: »Was die Kunst jetzt in ihrer Hand hat, ist veränderbarer Stoff, [...]. [...] Die Vorstellung, daß Arbeit ein unumkehrbarer Prozeß ist, der ein statisches, ikonenhaftes Objekt hervorbringt, ist nicht länger von Bedeutung.«⁸⁶ Damit sind auch Walthers künstlerische Fragestellungen umschrieben.

Beuys' erweiterter Kunstbegriff zielt ebenso auf jenes prozessuale Verständnis von Plastik. Er agiert mit dem Material, das im Kontext der Kunst metaphorischen Charakter erhält, um es zu verwandeln und seine Energien freizusetzen. Im Unterschied zu Beuys aber, bei dem es um die »Symbolkraft des Materials«⁸⁷ geht, will Walther nichts codieren, was man entschlüsseln muss. Trotz der Differenzen gibt es einige Gemeinsamkeiten der beiden kritisch aufeinander blickenden Künstler. Walthers Handlungsbegriff lässt sich mit dem Begriff der Arbeit bei Beuys vergleichen, »dem elementaren Be-Wirken, der ›Evolution‹ des Menschen durch die Kunst.«⁸⁸ Es geht beiden Künstlern um ein Tätigsein, oder um die Bildung eines Gegenübers im Umgang mit dem Anderen. So sieht Walther analog zu Beuys ein Ideal von Demokratie, das auf dem Menschen als »*homo creator*, als das universell schöpferische Wesen«⁸⁹ gründet. Dabei produziert dieser nicht nur Artikel, sondern wird im Sinne Beuys' Bildhauer oder Architekt am gesamten sozialen Organismus.⁹⁰ Es müsse zu einem Kräftebündnis kommen, »zu einer Integrität, zum inneren Ethos eines sozialen Ganzen«, »wo der Begriff der Kunst die Menschen in ihrem Zentrum aufrichtet.«⁹¹ Sowohl Beuys als auch Walther verfolgen damit ein humanistisches Ideal: »In der Mitte steht der Anthropos.«⁹² Der Begriff der

83 Ders. in: Celant 1969, S. 174.

84 Kambartel 1971, S. 26.

85 Growe 1990, S. 120.

86 Morris zit. in: Kambartel 1971, S. 6.

87 Growe 1990, S. 120.

88 Mersch 2002, S. 268.

89 Ebd., S. 269.

90 Vgl. Beuys 2003, S. 1089.

91 Beuys in: Burckhardt 1986, S. 153.

92 Ebd., S. 100.

Skulptur ist hier so stark erweitert, so heißt es bei Beuys, »daß man auf diesen anthropologischen Punkt kommt, wo Denken bereits eine Kreation und ein Kunstwerk ist, also plastischer Vorgang«⁹³

Plastik wird in diesem Sinne als Verschränkung von körperlichem und gesellschaftlichem Denken verstanden. Der Mensch mit seinem kreativen Potential wird in den vorgestellten Ansätzen ganzheitlich als künstlerisches sich selbst formendes Material und Organismus gesehen, in dem Geist und Körper in psychosomatischer Wechselbeziehung stehen und eine funktionelle Einheit bilden. Analog zum Papier, das »spricht«, bekommt der Mensch hier eine Stimme, er wird modelliert und transformiert. Dabei geht es auch um die Etablierung einer eigenen Sprache, sei es im Sinne von gesprochener Sprache während der Handlung oder der Kunstsprache anschließend in den WZ, die die Vorgänge kommunizierbar machen. Walther verwendet in den Zeichnungen Sprache »wie etwa ein Bildhauer Stein und Eisen«⁹⁴. Die (letztlich immaterielle) Plastik, die Walther hier schafft, ist erweitert: Sie setzt sich aus Zeit, Raum, Körper, Geschichte, Erinnerung, Sprache, Bewegung und anderen Komponenten zusammen.

3.3 *Blindobjekt* (# 12, 1966)

Kommen wir auf Walthers Schlüsselerlebnis Anfang der 60er-Jahre im Städelmuseum zurück. Die Quintessenz dieses Ereignisses bestand in der Relation zwischen der Besucherin und dem Gegenstand (dem Rechteck als Tafelbild). Walther schenkt dem Inhalt des Gemäldes, der *Blendung Simsons*, keine weitere Beachtung. Er bemerkt, dass ein Bild an und für sich nicht sehr viel aussagt, erst vor dem Hintergrund der Geschichte, die es erzählt und die man kennen muss, erlangt es Bedeutung. Bei der Rezeption taucht das Sehen in Korrelation mit dem Wissen auf und beide werden in ein Verhältnis gesetzt. Jappe wagt einen historischen Rückgriff, um die Thematik des Sehens/Wissens näher zu beleuchten:

Aristoteles sagte: »alle Menschen streben ihrer Natur nach, gesehen zu haben« und dieses Passiv [...] ist im Griechischen zugleich aktives Verbum für »wissen«. [...] Andererseits sagte Goethe: »ich sehe erst, was ich weiß.« In dieser Widerspruchszone siedelt sich doch irgendwie dein Werk an?⁹⁵

Walther nimmt dazu Stellung: Anfangs habe er einen Widerspruch empfunden zum Anspruch der Kunst, weitgehend über das Auge erfahren zu werden. Für ihn habe es mindestens genauso wichtige andere Kräfte gegeben, die an der Erfahrung von Formen und Bildern beteiligt sind. Über das Optische allein sei das nicht möglich gewesen, daher wolle er auf die Wahrnehmung über das Auge verzichten und stattdessen auf Wissen (von realen Verhältnissen im Umraum oder von Verhältnissen, die jeder Mensch in sich selbst trage) zurückgreifen. Wissen bedeutet für Walther gleichzeitig das Nachden-

93 Beuys in: Harlan 1986, S. 81.

94 Walther in: Lingner 1985, S. 43.

95 Jappe in: Bott 1977, S. 50.

ken über die Beschaffenheit der Dinge. Mit welchem Formmaterial wird die Erfahrung befestigt?⁹⁶

Diese Erkenntnisse und Fragen mögen einen Einfluss auf Walthers *Werkstücke* gehabt haben, insbesondere jene, die das Optische ausschalten. Doch zunächst, angesichts des imposant epochalen Werkes von Rembrandt, geht Walther einem ikonoklastischen Reflex nach: Die Bildfläche wird imaginär leer geräumt, analog zu der Annahme, »dass dort eigentlich nichts ist«⁹⁷, um darauf zu projizieren. Es findet sozusagen eine doppelte Blendung statt, einmal bildinhaltlich⁹⁸, einmal metaphorisch. Betrachtet man die tatsächlich dargestellte Szene in der *Blendung Simsons*, kann man eine Brücke zwischen dem Inhalt des Bildes und dem *Blindobjekt* schlagen. Das Gemälde stellt eine Episode der Geschichte des Richters Simson dar.⁹⁹ Wie schon der Titel besagt, handelt es sich um den Moment, in dem der Hauptperson das Sehvermögen gewaltsam genommen wird. Dieses großformatige Historienbild sticht buchstäblich ins Auge – durch seine unverblünte Darstellung physischer Brutalität. Im Zentrum sehen wir Simsons Fuß, seine Zehen verkrampfen sich vor Schmerz, während im Vordergrund ein Soldat der Philister ihm einen Dolch ins Auge stößt. Mit dem *Blindobjekt* nimmt Walther seinerseits dem Handelnden das Augenlicht: Eine braune oder alternativ auch grau-grüne Stoffhülle wird ihm über den Körper gestülpt, während der Bodenausschnitt zum Herumlaufen offen bleibt (**Abb. 65**). Das *Werkstück* enthält noch zwei weitere Einschränkungen, sowohl der Tast- als auch der Gehörsinn werden

durch die Polsterung des Sacks abgeschwächt. Die Teilnehmerin entbehrt insofern jeglicher Vorausschau. Sie wird in einen Zustand versetzt, in dem sie isoliert, orientierungslos ist. Der erblindete Blick ist nicht mehr in der Lage zu fassen, im wortwörtlichen Sinne wahrzunehmen. Auch die Hände werden daran gehindert, sich nach vorne zu strecken, um Hindernisse zu sondieren, Dinge zu berühren, zu greifen, festzuhalten und zu behalten.¹⁰⁰

Alle *Werkstücke* ›blenden‹ den Betrachter im übertragenen Sinn: indem sie die Orientierungs- und Wahrnehmungshoheit des Auges beenden. Durch die enge Eingebundenheit lässt sich kein Objekt mehr im nötigen Abstand betrachten. Der Distanzcharakter des Sehens wird unterlaufen, der Handelnde ist Teil des Werks, er sieht, spricht und begreift mit dem Körper. »Die Füße werden zu Händen und Augen«, wie Schwerzmann dies ausdrückt.

[Sie] tragen nicht nur, sondern tasten den Boden ab, während die Arme so gut wie möglich zur Wahrung des Gleichgewichts und Vermeidung eventueller Hindernisse dienen. Die räumliche Hierarchisierung des Körpers, dank derer der Kopf gewöhnlich

96 Vgl. Walther in: Bott 1977, S. 50.

97 Ders. zit. in: Jappe 1979, S. 141.

98 Gregor Weber spricht von einer doppelten Blendung (im Sinne der sprichwörtlich ›blind‹ machenden Liebe): »Simson wird geblendet, weil er [...] Delila aus dem Lager der Feinde Israels so abgötisch liebte, daß er ihr das Geheimnis seiner Kraft verriet.« Weber 2005, S. 74.

99 Vgl. Bockemühl 2001, S. 18f.

100 Schwerzmann 2020, S. 135. Vgl. auch zu Walthers ›blinden Formen‹: Ebd., S. 135-141.

die ›Oberhand‹ hat, kehrt sich ganz um, so dass der Körper zum Appendix der Füße wird. Die Augen verlieren den Vorrang über die anderen Sinne.¹⁰¹

Beim *Blindobjekt* wird diese Umkehrung am deutlichsten. Die dazugehörigen WZ zeigen, dass der Zeichner genauso wenig vorhersehen kann, was seine

Zeichnung werden wird, wie der erblindete Körper, der sich in [dem *Werkstück*] bewegt, vorhersehen kann, wo er mit der alleinigen Hilfe seiner Füße, seines Gleichgewichtssinnes und seines Gedächtnisses hinläuft. Diese Unberechenbarkeit schreibt in die Zeichnung ein Ereignishaftes ein, das den *dessein* als regulatives Prinzip und berechenbaren Zweck der Zeichnung durchkreuzt.¹⁰²

Hier spricht Schwerzmann einen wichtigen Punkt an, an dem ich anknüpfen möchte. Die Ereignishaftigkeit und Unberechenbarkeit der WZ sind meines Erachtens ihre Stärke und begünstigen ihre künstlerische Autonomie. Sie entziehen sich letztlich der Kontrolle und dem Wissen des Künstlersubjekts¹⁰³ und öffnen sich einmal mehr für die Interpretationsmöglichkeiten des Rezipienten. Die WZ zum *Blindobjekt* drücken beispielhaft einen Konflikt aus, ihre starke Bildlichkeit steht im Kontrast zur Einschränkung der Visualität während der Handlungen. Die Tatsache, dass diesem *Werkstück* vermutlich die meisten Zeichnungen zugeordnet sind, ist wohl auch dem potenzierten Sehen im Zuge der ›Blindheit‹ geschuldet. Unter programmatischem Blickwinkel verwundert dieser Umstand nicht, da der Benutzer bildlich gesprochen ›erblindet‹ – es erght ihm metaphorisch wie Simson. Vor diesem Hintergrund bekommt das Schlüsselerlebnis eine symbolische Pointe: Die Idee, die Handeln versus Sehen setzt, wird von einer Szene ausgelöst, in der Walther eine Person beobachtet, die ihrerseits die Darstellung einer Blendung betrachtet. Der Moment verleitet ihn dazu, darüber zu spekulieren, ob die Dame von dem Bildhintergrund weiß oder diesem ›blind‹ gegenübersteht. Als Essenz dieses Erlebnisses bleibt ein Denkbild übrig.

Durch den bewussten Verzicht auf das Auge während der Werkhandlung mit dem *Blindobjekt* soll die Konzentration auf das körperliche Begreifen insgesamt gelenkt werden. Der Blick ist nach innen gerichtet. Das Erbe Duchamps und seiner Kritik an einer rein retinalen Kunst wird deutlich, wenn Walther sagt: »Das Werk muss auf anderer Ebene denn der Gesichtsebene zusammengesetzt werden. Schau- und Repräsentationscharakter entfällt«¹⁰⁴. Bei der klassischen Werkästhetik steht das Auge im Zentrum der Rezeption, als Organ *par excellence* der Distanznahme. Im WS gerät dieser Zentralismus aus den Fugen.

Das *Blindobjekt* ist das radikalste Beispiel im Werk Walthers, das zeigt (indem es eben gerade nichts zeigt), wie mit der eingangs beschriebenen ›Problematik‹ des Zuschauers (vgl. 2.1.9) im Werk des Künstlers umgegangen werden kann. Auch dem externen Betrachter, der sich nicht in der Hülle befindet und die Arbeit am und im *Blindobjekt* von außen verfolgen will, wird durch die Verhüllung die Sicht genommen. Es wird

101 Ebd. S. 136.

102 Schwerzmann 2020, S. 179.

103 Die Selbstpräsenz des Subjekts wird auch bei Derrida und Didi-Huberman infrage gestellt. Vgl. ebd., Anm. 9, S. 114–115.

104 Walther 1976, S. 25–26.

der Bezug zu dem anderen Menschen in dem Objekt unterbrochen. Blindheit erweist sich insofern – so kann man es mit Michael Wetzels formulierten – als Schutz, »als Panzerung, die im Französischen nicht von ungefähr *blindage* heißt, abgeleitet von dem Verb *blinder*, das mit dem deutschen Wort *blenden* die Konnotation des Verkleidens (mit einem schützenden Material, vgl. Blende oder Verblendung) und Bedeckens einer gefährdeten Blöße teilt«¹⁰⁵. So fungiert auch das *Blindobjekt* als eine Art Tarnkappe, die die Handelnden vor den Blicken der Zuschauer »schützt« und unsichtbar werden lässt. Der Künstler macht es sich zur Aufgabe, seine Zuschauer »die Mittel und Wege zu lehren, aufzuhören Zuschauer zu sein, und Handelnde [...] einer kollektiven Praxis zu werden.«¹⁰⁶ Um die Erfahrung am *Werkstück* im Nachhinein auszuwerten, muss Distanz geschaffen werden, durch einen inneren Blick kann die eigene Tätigkeit nachvollzogen werden. Indem Walther die WZ den Werkhandlungen gegenüberstellt wird der Kontakt zum Auge wieder rehabilitiert. Es entsteht ein Kreislauf zwischen Auge und Hand, der beide Sinne in ein neues Verhältnis zueinander bringt. Vor diesem Hintergrund kann man abschließend feststellen, dass Walthers Intentionen durchaus Rancières Kritik nahekommen:

Diese Gegenüberstellungen – Sehen/Wissen, Erscheinung/Wirklichkeit, Aktivität/Passivität – sind ganz und gar nicht logische Gegensätze zwischen klar umgrenzten Begriffen. Sie definieren vielmehr eine Aufteilung des Sinnlichen, eine *apriorische* Verteilung von Positionen¹⁰⁷.

Rancières Vorschlag zur Überwindung dieser Dichotomien lautet Emanzipation. Diese »beginnt dann, wenn man den Gegensatz zwischen Sehen und Handeln in Frage stellt«¹⁰⁸. Die WZ sind der sichtbare Beweis dafür, dass bei Walther Auge und Hand miteinander sehen, denken und handeln und andere Gegensatzpaare zusammenwirken. Sie sind weiterhin Ausdruck der Emanzipation der Zeichnung in Walthers Œuvre, wie sich im folgenden Abschnitt konkreter herausstellen wird.

3.3.1 *Werkzeichnungen zum Blindobjekt*

Die WZ zum *Blindobjekt* sind im Vergleich zu Zeichnungen, die sich auf andere *Werkstücke* beziehen, im Spiel ihrer scheinbar autonom entwickelten Farbformen als besonders bildhaft-malerisch zu charakterisieren. Der Betrachter erfährt geradezu impressionistische Anmutungen, gegeben durch die farbigen Formulierungen mit weichen Rändern, ornamentalen Schriftzügen und subtilen zwischentönenreichen Abstufungen und Transparenzen.

In der zeichnerischen Darstellung wird das grafisch-analytische Moment zurückgenommen, Farbräumlichkeit, die als Entsprechung innerer emotionaler Körperzustände gelesen werden kann, tritt dagegen in den Vordergrund. Dieser Umstand, in dem das

105 Wetzels 1997, S. 137.

106 Rancière 2010, S. 18.

107 Ebd., S. 22.

108 Ebd., S. 23.

Bildnerische in seiner Eigenwertigkeit auftritt, fällt mit der Reduzierung der Visualität in der Handlung zusammen.

Die Verschränkung von Schrift und Bild, die ein besonderes Kennzeichen der WZ ist und die Vorstellung unserer geistigen Innenräumlichkeit aus Bildern und Begriffen hervorruft, tritt besonders in der WZ *Löschen und Errichten zugleich* von 1967/69 (**Abb. 66a–b**) in Erscheinung. Der Titel suggeriert wieder einmal die Vereinigung alter Gegensätze, der gleichzeitigen Destruktion (Attentäter) und Konstruktion (Klassiker). Aus dem Papier der Zeichnung sind acht schmale Streifen ausgeschnitten und so Räume geschaffen. An diesen Stellen stand auf der Rückseite untereinander und rückwärts jeweils das Wort *Handlung* geschrieben. Wir müssen die Zeichnung drehen, also handeln, um die Wörter zu entziffern. Manche von ihnen sind durch Schraffuren verdeckt, wodurch die Lesbarkeit beeinträchtigt und der Leser provoziert wird, zu ergänzen. Wie bei den *Schnittzeichnungen* appelliert Walther hier an die Imagination; es entstehen Leerräume, die Rezipienten werden zu geistigem Handeln aufgerufen, um die unleserlichen Wortfragmente im Kopf zu rekonstruieren. So wird die Idee der Projektion, die auch beim blinden Gehen eine Rolle spielt, versinnbildlicht.

Die WZ sind Schriftbilder, Wörter werden in der Zeichnung verbildlicht, während in der Werkhandlung der Versuch unternommen wird, innere Bilder, die durch die Umgebung evoziert werden, zu verbalisieren. Die Schnitte greifen nicht nur Wörter an, auch das Bild wird attackiert. Die Reste der Bildausschnitte wurden neben die freien Felder geklebt. Durch Schnitt, Klebung und die Verwendung von Öl bekommt die Zeichnung auch hier einen plastischen Charakter. Gerlach hält diesen Werktyp, der das Verhältnis von Fragment und Ganzheit betont, bei Walther für essentiell.¹⁰⁹ Sowohl Walthers Werkhandlungen als auch die einzelnen Zeichnungen sind konzeptionell betrachtet Fragmente. Nun gilt es den Begriff der Unvollständigkeit von der negativen Anmutung zu befreien. André Leroi-Gourhan schreibt: »Im Gegensatz zum Gesichtssinn, dessen Wahrnehmung vornehmlich synthetisch funktioniert, analysiert der Tastsinn; er rekonstruiert die ertasteten Körper aufgrund von Bewegungen der Hand und der Finger«¹¹⁰. Indem das *Blindobjekt* speziell an die Hände und den Tastsinn adressiert ist, stehen sie in besonderer Weise für das Fragmentarische im Werk Walthers. Im Dialog von analysierender Ratio und verbindender Emotion ertasten sie jeweils nur Teile, folgen dabei jedoch immer dem Entwurf eines übergeordneten Ganzen.

Der Weg ist Zeichnung heißt es programmatisch in roter Aquarellschrift in der WZ *Handlungsmanifest* von 1966/70 (**Abb. 67a–b**). Damit wird das Gehen als schöpferische Leistung gleichwertig neben die künstlerische Zeichnung gestellt. Eine rote gebogene quer durch das Bild verlaufende Linie kennzeichnet den zurückgelegten Weg. Die Linie ist von einem Ölfarbfeld umgeben, das diffus nach außen zu strahlen scheint. Dies könnte die Projektion nach außen, in die nicht gesehene Landschaft, kenntlich machen. Am oberen Bildrand kann man in roter Farbe lesen: *Ort ist in jedem Schritt*. Anders gesagt: Der Weg ist das Ziel. Bei jedem Schritt realisiert sich das Kunstwerk in seiner Gesamtheit. Beim *Blindobjekt* entsteht die Skulptur im raumgreifenden Gehen, der Sockel ist

109 Vgl. Gerlach 1997, S. 28.

110 Leroi-Gourhan 1995, S. 368.

feldartig ausgedehnt und umfasst den Ort, an dem gehandelt wird. Der Begriff Ort ist in vielen WZ zu finden. Walther bemerkt hierzu:

Doch wie stelle ich eine starke Erfahrung, den Aufbau eines Ortes etwa, der eine Richtung entwickelt, dar, wenn ich es nicht beschreiben kann und trotzdem dicht an dem Ereignis dranbleiben will? Ich begann, darauf zu vertrauen, daß einzelne Worte in richtiger Weise platziert, auch ein bestimmter Schrifttypus, von der Idee, der Vorstellung mehr wiedergeben kann, als eine Beschreibung. Also werde ich beispielsweise auf einem Blatt Papier den Begriff ORT in einer Antiqua einzeichnen und auch die darin liegende Richtung. Wenn der Ort oder die Vorstellung von Ort eher flüchtig war, werde ich ihn nur notationshaft wiedergeben.¹¹¹

Der Ort wird beim *Blindobjekt* ohne den Sehsinn besprochen, der Ort entsteht hier in der Vorstellung, bleibt aber vage. Weiterhin sind grüne und beige amorphe Flächen auf der WZ verteilt, bildnerische Entsprechungen von Gefühls- und Handlungsräumen. Auf der oberen Hälfte des Blattes kann man lesen: *die innere Modellierung ist Material die äußere Modellierung ist Form*. Dieser Satz beschreibt in einer Variation den alten Gegensatz: Der Handelnde ist skulpturales, modellierbares Material. Die äußere Modellierung kann in Gestalt der WZ verbildlicht werden und den Handlungserfahrungen Form geben. Dabei entsteht eine Ahnung von dem in der Zeit agierenden Material, d.h. der inneren Modellierung. Von der Rückseite des Blattes scheint der manifesthafte, gelb-rote Antiquasatz *HANDLUNG WIRD FORM* durch, der sich unterhalb der roten Linie befindet. Diese Aussage ergänzt den Formgedanken auf der Vorderseite und konkretisiert sich hier. Die durchscheinenden farbigen Stellen werden auf der Rückseite mit kurzen unterbrochenen Bleistiftlinien umsäumt. Die WZ materialisiert sozusagen die Körperzeichnung im Rahmen der Werkhandlung.

Die rote Linie, die den Weg mit dem *Blindobjekt* kennzeichnet, kann auch aus Wörtern bestehen, wie etwa bei der WZ *Der Körper begrenzt* von 1969 (**Abb. 68a–b**): *In der Bewegung entwickelt der Körper d [hier muss das Blatt gewendet werden] ie Spur. Das Auge wird dabei nicht gebraucht*. Auch in diesem Fall muss der Betrachter handeln, der Satz kann nur durch das Umdrehen der Zeichnung vollständig erfasst werden. Die Wortlinie trennt zwei Farbflächen voneinander: eine gelbe opake, die möglicherweise das innere Feld veranschaulicht, und eine diffusere, mit Öl bearbeitete Fläche, die das Außen, das Projektionsfeld, darzustellen scheint. Hier kontrastieren zwei verschiedene Wahrnehmungsfelder, die jedoch nicht mehr mit dem Augensinn erfasst werden.

Auch die WZ *Feld der Projektionen* von 1966/67 (**Abb. 69a–b**) zeigt, was es bedeutet, wenn der Körper zeichnet. Auf der Vorderseite sieht man kleine rote Striche, die das *Werkstück* in Aufsicht darstellen und bestimmte Positionen im Raum markieren. Auf der Rückseite werden die durch das Blatt scheinenden Striche durch gebogene Linien miteinander verbunden, sie zeichnen so einen Weg durch das Feld. Dieses wird mit einer Bleistift- und Wortlinie begrenzt: *die plastische Bewegung baut das Feld. der Körper entwickelt die Vorstellung des Raumes innen und den Außenraum. die Zeit proportioniert und modelliert den Bewegungsraum. Schrittmaße*. In der Bewegung entsteht die Skulptur, oder, wie es der

111 Walther in: Richardt 1997, S. 134.

Künstler ausdrückt: »Wege sind Figuren«¹¹². Dabei sind Schritte maßgebend. Die Dauer der Handlung schafft Proportion, begreift man den Handlungsort als zu modellierenden plastischen Raum. Die Berührung von nicht definierbaren Gegenständen lässt imaginäre Räume entstehen. Spürbare Anstöße verweisen auf das Außen und können die Richtung des Gehenden beeinflussen. In der Schichtung, sowohl während der Handlung (Ereignisse, Anstöße, Erinnerungen) als auch in der Zeichnung, wird der Zeitfaktor versinnbildlicht. An dieser Stelle lässt sich Dewey einbringen, demzufolge wird »die Natur des Subjekts durch Widerstände, auf die es trifft, entdeckt. Das Subjekt wird durch die Interaktion mit der Umgebung zugleich gebildet und zur Bewusstheit gebracht.«¹¹³ Diese duale Relation bringt Veränderungen und Wechsel, d.h. Bewegung hervor. Hindernisse führen dazu, dass der Mensch sich seiner Absichten bewusst wird, weil er sich mit den Dingen, die seinem Tun im Wege stehen, auseinandersetzen muss, um sein Ziel zu erreichen.¹¹⁴ Auch in dieser WZ wird das Blatt mit Öl bearbeitet, wodurch zufällige Formen entstehen. So kann bildlich der Unvorhersehbarkeit der Richtung beim Gehen während der Handlung Ausdruck verliehen werden. Die gezeichnete Linie auf dem Ölfarbfeld wirkt zögerlich und ziellos, suchend und prüfend. Auf diese Weise wird möglicherweise die Orientierung verbildlicht, die beim blinden Tasten gefordert wird.

Die beiden exemplarischen letztgenannten WZ sprechen ein sich durchziehendes Phänomen in Walthers Arbeit an: Der Handelnde zeichnet im (Landschafts-)Raum wie auf einem Blatt Papier. Eine Beschreibung Draxlers zu einer anderen Zeichnung von 1966/69 lässt sich auch auf diese beiden übertragen: Es »werden die Begriffe selbst zur Form, ihre Reihung ergibt aber auch einen Weg, eine Denkspur gewissermaßen, die ihre Trasse quer durch die materialbestimmte Struktur des Kaffeesudes zieht.« Die WZ seien

Konstrukte des Denkens, die den kategorialen Rahmen völlig neuer Erfahrungsformen abstecken wollen. Aus Typoskript und fast manischer Handschrift entstehen Wortkaskaden, worin etwa die einzelnen Stadien eines ›immateriellen Werkprozesses‹ als graphisch-diagrammhafte Strukturen sichtbar werden. Spontane Systematisierungen und kalkulierte Graphismen, klinische Konstruktionszeichnungen, die gleichzeitig Durchstreichungen und Überlagerungen darstellen, schaffen ein vielwertiges, aber unmittelbar visuelles Ineinander von Prozeß und Struktur.

So kämen die WZ »dem Ideal ganzheitlicher, fast schon spiritueller Integration von Körper und Raum, Bild und Betrachter im Akt von Wahrnehmung und Erkenntnis«¹¹⁵ nahe. Draxler hat die passenden Worte dafür gefunden, was es heißt, wenn *die Hand denkt*. Es wird noch einmal klar, dass die WZ eine Familie sind und jede einzelne Interpretationsstimme Teil eines komplexen Ensembles ist.

Neben dem Verfahren, Wörter durch Schnitte zu ›verletzen‹ bzw. ihrer durch die Lücken gedenkt, gibt es die Idee, mit den Wörtern als Bildmaterial zu arbeiten. Die WZ

112 Ders. zit. in: Winkler 1990, S. 105.

113 Dewey 1980, S. 329f.

114 Vgl. Zug 2007, S. 53.

115 Draxler 1990, S. 281.

Fragile Plastik von 1966/70 (**Abb. 70a–b**) versammelt wichtige Werkkonzepte, die während der Handlung mit dem *Blindobjekt* auftauchen. Es fällt auf, dass bei *Werkstücken*, in denen die Sicht in hohem Maße eingeschränkt ist, in der Zeichnung verstärkt Wörter erscheinen. Sie bieten einen Anker, um uns, um mit Fiedler zu sprechen, »aus dem dunkeln und wogenden Elemente unserer inneren Bewußtseinsvorgänge gleichsam auf festes Land zu retten.«¹¹⁶ Der Sprache und der Schrift wird in den *WZ* eine bildnerische Dimension verliehen, die weitläufig mit der konkreten Poesie oder dem Lettrismus verwandt sein könnte. Dies sieht man hier, wenn z.B. Wörter durch ein grünes Farbfeld, das sich in Größe und Form an die Wortreihen anpasst, hervorgehoben werden. Bei der Konstituierung eines inneren Bildes spielt einmal mehr die *Erinnerung* (einer der untersockelten Termini) des jeweiligen Benutzers eine Rolle. Diese kann durch das Gehörte oder Getastete beim Fortbewegen mit dem *Blindobjekt* angeregt werden. In der *WZ Projektion* von 1969/71 (**Abb. 71a–b**) heißt es dazu: *DIE SKULPTUR WIRD IN DER ERINNERUNG BEWAHRT*.

Ein immer wiederkehrendes Motiv in den *WZ* zum *Blindobjekt* ist ein diffuses organisch anmutendes Farbbündel, das mittig auf dem Papier platziert ist. Oft ist diese abstrakte gehäuseartige Gestalt in dunklen Tönen gehalten und deutet damit auf den Ausblendungsgestus hin, der der nichtvisuellen Rezeption neuen Raum gibt. Es fällt weiterhin auf, dass die Farbsubstanzen zerfließen, teilweise durch das Papier dringen. Dies deutet auf das ungeformte Eigensein der Materie hin und darauf, dass sich, wie schon erwähnt, eine innere Modellierung vollzieht.

So verhält es sich auch in der *Modellierung im Raum* von 1966/71 (**Abb. 72a–b**). Die *WZ* enthält auf der Rückseite ein diffuses (Linien-)Knäuel. Die Form liegt in der oberen Blatthälfte auf der Mittelvertikale, wo sie in ihrer Farbigkeit, einer Mischung aus lichtem Ocker und mittlerem Grau, die Farben der linken und rechten Bildhälfte vereint. Das Knäuel ist mit einer Schriftkette umgrenzt, die mit gelblicher Farbe unterlegt ist: *die Schritte sind BedeutungsSein • der Raum dem Gebrauch entzogen • Festigkeit der plastischen Aktion • Orte • den Körper in ein Verhältnis zum Raum gesetzt*. Die blinden Schritte im Raum konstituieren Bedeutung. Sie vermessen den Raum und zeichnen in diesen. Auf der anderen Seite schimmert das anatomisch aussehende Gebilde durch das Papier. Am Umriss seiner linken Seite kann man in roten Buchstaben lesen: *OHNE DEN KÖRPER KANN ICH DIE SKULPTUR NICHT DENKEN*. An dieser Stelle kommt wieder die Körper-Geist-Verschränkung zum Ausdruck mit der Walther die klassische Dichotomie überwindet. Das Dunkle steht möglicherweise für die intuitive Tiefe des Körpers und das Helle als Äquivalent für den Geist und die Ideen. Das Denken wird aus dem Körper geboren. Diese Veranschaulichung macht Walthers starke Leibverankerung deutlich, eine Haltung, mit der er sich von der ›Leibvergessenheit‹ vieler Konzeptkünstler abgrenzt (vgl. 2.2.9). Das Blatt wird an der linken Bildkante von einem gelben Schriftzug, der einen anderen überlagert, gewissermaßen geschient. Dieses Moment der Festigung wird dadurch verstärkt, dass der Schriftzug das Ocker-Gelb der rechten Bildhälfte aufnimmt und beide Hälften miteinander verbindet. Man kann entziffern: *IM RAUM DIE ENTWICKLUNG DER GEGENWART – INNENAKT*. Besonders beim *Blindobjekt* wird deutlich, dass die Werkhandlungen in großem Maße auf die Innerlichkeit ausgerichtet sind. Es geht um

taktile Erlebnisse, d.h. der Handelnde begegnet sich selbst, von außen ist die im inneren erlebte Skulptur nicht wahrnehmbar. Dies weist noch einmal hin auf den in Kapitel 2.1.14 beschriebenen Konflikt zwischen Außenbild via Fotografie und der Fähigkeit der WZ, den Innenakt der Handlungen darzustellen. Hier lässt sich ein Statement Walthers anhängen, anlässlich Richardts Frage, ob es denn auch »ein Innen und Außen« in seiner Sprache gebe.¹¹⁷

Das AUSSEN war für mich immer die Beschreibung der äußeren Situation, also beispielsweise wie in der Betrachtung der Körper im Raum aussah, wie dessen Lage war, wo der Ort des Aufenthalts war, die Beziehung der Körper zueinander und wie die Richtung war. Das alles kann ich ja mit meinen Mitteln darstellen und allein daraus kann ein äußerst suggestives Bild entstehen. Wenn ich aber beschreibe, wie denn die Lage dieser Körper als Empfindung und als Vorstellung ist, so ist das eine Projektion und die kann ja nur von INNEN kommen. Dabei gibt es auch keinen Betrachter mehr, es sei denn, ich bin mein eigener Betrachter, mein eigenes Publikum, aber das ist ja auch Innen. Und dann kam diese Beobachtung hinzu: In dem Moment, wo ich mich im Raum befinde, ist der Raum um mich herum selbstverständlich der äußere Raum. Das kann ein gebauter Raum sein, der durch Abmessungen definiert ist oder aber ein offener Naturraum, den ich dann als »Feld« bezeichnet habe. Meine Empfindung beschreibe ich als INNENRAUM – also ich habe einen Raum in mir, der in bestimmten Situationen in den äußeren Raum projiziert wird. Und in diesem Moment wird der AUSSENRAUM, egal ob gebauter Raum oder Landschaftsraum, zu einem Projektionsraum. Ich habe dann immer in diesem Bewusstsein von INNEN und AUSSEN gehandelt. Und was ist dabei die Grenze? Ist es die Haut? Oder das Vorstellungsvermögen? Oder das, was ich sehe? Das wird in den jeweiligen Handlungen definiert. In der einen Werksituation ist das Vorstellungsvermögen die Grenze, in einer anderen dann tatsächlich die Haut oder der Ort, an dem ich stehe. Es gibt bestimmte Begriffe, die nur im Innenraum auftauchen können und solche, die nur im Aussenraum oder an der Grenze zwischen Innen und Aussen auftreten. Wenn sie an beiden Polen erscheinen könnten, also im Innen- als auch im Aussenraum, so würden sie eine unscharfe Bedeutung entwickeln.¹¹⁸

Diese Aussage lässt sich ganz allgemein auf alle *Werkstücke* und *WZ* übertragen, aber auch auf spezifische Objekte und Zeichnungen, in denen es explizit um diese Grenz- bzw. Schwellenerfahrungen geht. Beim *Blindobjekt*, wo die Grenze zwischen Innen und Außen durch die Sackform definiert wird, aber auch am eigenen Körper durch die blinde Handlung zu spüren ist, bietet sich die Auslotung der Bereiche innen und außen besonders an und wird sich im Folgenden noch weiter konkretisieren. Die *WZ* visualisieren die Grenzbereiche schriftbildlich.

3.3.2 Ästhetik der Blindheit und Taktilität

Die Erforschung einer haptischen Ausrichtung von Kunst hat seit dem Ende der 60er-Jahre zugenommen. Das künstlerische wie gesellschaftliche Interesse am körperlichen

117 Vgl. Richardt 1997, S. 134.

118 Vgl. Walther in: Richardt 1997, S. 135-136.

Erfahren von Kunst hat sich im Zuge der Body Art und der Performance verstärkt.¹¹⁹ Vor diesem Hintergrund erweist sich das *Blindobjekt* als einzigartiges Studienobjekt zum Thema Taktilität und Blindheit. Werke, die explizit die Ausblendung des Gesichtssinnes anpreisen, sind in den 60er-Jahren allerdings eher außergewöhnlich.¹²⁰

Natürlich handelt es sich bei den Begriffen des Sehens und der Blindheit in der kultur- und geistesgeschichtlichen Betrachtung nicht (allein) um die physiologische Funktion des Organs, sondern mehr um die kulturelle, sich wandelnde Wertung der Sehleistung und ihre Integration in das menschliche Selbstbild. Die allgemeine Einsicht, dass es Tasträum und taktiler Grund sind, die bereits im Kleinkindalter die menschlichen Begriffsgrundlagen legen, regt viele Denker dazu an, das Sehen als die beherrschende Form der Weltaneignung und seine kulturellen Implikationen zu kritisieren. Elkins z. B. erklärt die Belange des Modernismus als obsolet:

Greenberg's high-modernist trust in eyesight is no longer viable, now that works of visual art are so often also textual, olfactory, tactile, or auditory. Synesthesia, Einfühlung, empathy and sympathy, immersion, performance, and embodied encounters are now central to the art experience. Art [...] has become attentive to the physical stuff, the presence, the material of the artwork, its bulk, its human scale, and even its ›base materiality‹. [...] Seeing is embodied, and it should no longer be separated from touching, feeling, and from the full range of somatic response. [...] Philosophical discourse has a great deal to say about the shift from opticality to embodied seeing, from vision to touch, from the intellectual [...] to the physical¹²¹.

Der von Elkins angesprochene Shift vom Sehen zum Berühren und damit eine Ästhetik der Blindheit und Taktilität soll im Folgenden in den Blick genommen werden. Dabei steht die Dekonstruktion der neuzeitlichen Visualitätskultur im Vordergrund. Die Kritik intendiert eine Verkehrung der okzidentalen »optischen Tyrannei«¹²². Die von Stefan Neuner zusammengetragenen Essays zur Thematik *Taktilität – Sinneserfahrung als Grenzerfahrung* beleuchten die »Sinnesordnungen und -hierarchisierungen« sowie die »Bedeutungszuweisungen anhand der Taktilität«¹²³. Neuner geht von einer konventionellen Polarisierung der Sinne aus: Dem Gesichtssinn seien Distanz, Geist, Idealismus und

119 In diesem Zusammenhang macht Williams auf den Artikel »Tactility: The Interrogation of Medium in Art of the 1960s« von Alexander Potts aufmerksam. Vgl. Potts 2004, S. 286. Potts erwähnt Walthers Arbeit jedoch nicht, sondern konzentriert sich auf Beuys, Hesse, Oldenburg und andere. Williams beurteilt jedoch Walthers Arbeiten in den frühen 60er-Jahren im Gegensatz zu Beuys' Beschäftigung mit Taktilität, als »more radical in its attack on medium-specificity through the incorporation of touch« (Williams 2016, S. 55).

120 Ausnahmen: Lygia Clark (*Mascara sensorial*, *Mascara-abismo*, beide 1967), Giuseppe Penone (*Rovesciare i propri occhi*, 1970), Vito Acconci (*Pryings*, 1971), Robert Morris (*Blind Time Drawings* ab 1973), Dietrich Helms (*Blindzeichnungen*, 1975–1982) u. a.

121 Elkins 2008, S. 26.

122 Sonnemann 1987, S. 287. Siehe hierzu auch den Aufsatz »Das Auge. Motiv und Selbstthematizierung des Sehens in der Kunst der Moderne« von Sabine Flach, in dem sie die kulturgeschichtliche Sonderstellung des Auges hervorhebt. Vgl. Flach 2001, S. 49–65.

123 Neuner 2008, S. 3.

Kultur zugeordnet, dem Tastsinn Nähe, Körper, Sexualität, Animalismus und Materialität.¹²⁴ In den Künsten wird Jörg Huber zufolge gemeinhin der Fernsinn (Sehen) über den Nahsinn (Taktilität) gestellt. Nah und fern sind mit begrifflichen Gegensätzen konnotiert: »konkret/abstrakt, singular/allgemein, sinnlich/rational, empirisch/systematisch, affektiv/reflexiv, unmittelbar/vermittelt, präsent/abwesend«¹²⁵. Diese oder ähnliche Gegensatzpaare walten auch im Werk Walthers, die unterschiedlichen Werkformen beanspruchen abwechselnd den Seh- oder Tastsinn. Der Künstler hat die Hierarchie des Sehens nach und nach dekonstruiert, der Tastsinn wurde spätestens mit den Materialprozessen sowie der Verwendung des Materials Stoff zum wichtigsten Rezeptionswerkzeug. Da sich Walthers Werk vornehmlich mit dem »Material« Mensch befasst, ist es nicht verwunderlich, dass der Tastsinn eine besondere Rolle spielt, denn dieser steht, wie Dolar verdeutlicht, direkt mit dem Körper in Verbindung: »The proper medium of touch is not detached from the body as in other senses, but is part of the body itself, the flesh which connects the surface, the skin, with interiority, with the inner sense«¹²⁶.

Trotz oder vielleicht sogar wegen dieser engen Verbundenheit und der Schwierigkeit der Distanzbildung erinnert Niklaus Largier daran, dass das Gefühl, wie die taktile und haptische Sphäre noch im 18. Jh. genannt wird, zusammen mit dem Geschmack und dem Geruch eine niedrige Stellung einnimmt: »Wo Sehen und Hören – platonisch, christlich und aufklärerisch – mit Wort und Licht assoziiert werden, sind Schmecken, Riechen und Berühren mit dem Dunkel und der Verworrenheit des Körperlichen gepaart«. Die Bindung an das Materielle wird der Freiheit des Geistes, dem »Bereich klarer visueller Perspektivierung«¹²⁷ gegenübergestellt. Largier misst jedoch der Taktilität eine fundamentale Rolle zu. »Wo immer die Sinne tätig werden, folgen sie zunächst dem Modell des Berührens, der Affizierbarkeit, in der Innen und Außen, Oben und Unten, Objekt und Subjekt nicht prinzipiell unterscheidbar sind«¹²⁸. Diese Fähigkeit zur Konfusion wird der Taktilität zugeschrieben, wenn sie als ein Medium beschrieben wird, das »die Ordnungen der Sinne durchkreuzt und die Denk- und Sinnesfiguren des Bipolaren auf ein Drittes hin öffnet«¹²⁹. Diese Definition ist im Zusammenhang mit Walther von Interesse, da sich das Austarieren der Gegensätze von den künstlerischen Anfängen bis heute als das unterschwellige Programm des Künstlers erwiesen hat. Auch bei Walther taucht in einem dichotomischen Streit immer ein Drittes als Vermittler auf, das die starren Frontstellungen auflöst.

Reflexive Wahrnehmung – Innerlichkeit und Erinnerung

Die bereits beschriebene Szene vor Rembrandts *Blendung Simsons* verweist in besonderer Weise auf die Dialektik von Sehen und Nicht-Sehen und nimmt damit ein Grund-

124 Vgl. ebd., S. 5.

125 Vgl. Huber 2008, S. 3. Rancièr spricht von einer *Aufteilung des Sinnlichen*, gemeint sind die Funktionsbestimmungen, die den verschiedenen Sinnen zugewiesen werden. Vgl. Rancièr 2006.

126 Dolar 2008, S. 63.

127 Largier 2008, S. 44.

128 Ebd., S. 45.

129 Huber 2008, S. 3.

muster der Walther'schen Arbeit vorweg. Die Dame ist Augenzeugin der faktischen Blendung im Bild. Nun ist aber auch sie selbst im übertragenen Sinn blind dem Moment gegenüber, in dem Walther sie beobachtet, da sie in die eigene Kontemplation vertieft ist. Das *Blindobjekt* steht exemplarisch für eine Anti-Zuschauer-Haltung, die den Sehkontakt mit dem Publikum aufhebt. Der Handelnde soll selbstversunken agieren, so als wäre er blind für die Blicke der Betrachter, es findet sozusagen eine doppelte äußere Blendung statt, die zum inneren Sehen und Begreifen führen soll¹³⁰: Auch der Zuschauer erblindet, er kann nichts mehr beobachten außer einer geheimnisvollen Stoffhülle, die im Außenraum wandelt und in ihren Bewegungen einen bedeutsamen Innenraum erahnen lässt.

Die Diskussion um die Blindheit bzw. Taktilität ist stark philosophisch geprägt und hat, so Dolar, mit einer Serie von Konzepten zu tun:

the limit, the difference, the inside and the outside, the nutshell of a self, the body, affecting and being affected, materiality, the other, otherness, immediacy, mediation, distance, reciprocity, split, the very notion of space, of contiguity, of contact, of the limited and the unlimited. Touching [...] touches upon metaphysics [...] [and] is the touchstone of philosophy.¹³¹

Alle zitierten Konzepte sind Merkmale des *Blindobjekts*. Im Folgenden sollen einige der genannten Motive anhand einer Auswahl von Theoretikern untersucht werden, die dem Themenfeld nahestehen.

Kai Nonnenmacher zufolge lässt sich schon bei Alexander Gottlieb Baumgarten Mitte des 18. Jh.s eine Ästhetik der Blindheit (»Typhlophilie«¹³²) erkennen. Hier gelte die Blindheit als modernisierungsfeindliche »Gegenmetapher der [lichten] Aufklärung«¹³³, als deren dunkler Kontrapunkt. Die Einbildungskraft gestalte innere Bilder, heißt es bei Baumgarten.¹³⁴ Die Blindheit bzw. das Ausblenden der unmittelbaren sozialen Umgebung konfrontiert den Betrachter (sei es inner- oder außerbildlich) mit sich selbst und versetzt ihn damit in einen anderen Modus der Erkenntnis. Nonnenmacher bemerkt, dass sich die philosophische Beschäftigung mit der Blindheit implizit immer neu

auf die abendländisch-platonische Tradition der Metaphysik [beziehe], die das Licht mit der philosophischen Wahrheit gleichsetzt. Die dunkle Welt sinnlicher Wahrnehmung muß in dieser Denktradition überwunden werden, um zur Welt der Ideen zu gelangen. Daraus wird auch verständlich, daß die Aufklärung [...] den Blinden als Unmündigen *per se* zum Licht der Vernunft führen will.¹³⁵

130 Siehe hierzu auch die WZ *Weg überzeichnet Erinnerung*, die den programmatischen Satz enthält: »ohne Augensicht sieht man mehr«, vgl. Schwerzmann 2020, S. 135-136. Zur ausführlichen Analyse einer weiteren Zeichnung zum *Blindobjekt*, vgl. dies., S. 135, 187-188.

131 Dolar 2008, S. 60.

132 Nonnenmacher 2006, S. 1.

133 Ebd., S. 2.

134 Vgl. Baumgarten 1983, S. 28.

135 Nonnenmacher 2006, S. 4f.

Am Anfang des abendländischen Denkens steht in Platons *Phaidon* die Forderung, jeglichen Kontakt mit dem Leib zu unterbinden¹³⁶, »um sich einer ungetrübten Schau des εἶδος (in dem sich die Bedeutungen Idee und Aussehen überkreuzen) zuwenden zu können.«¹³⁷ Hier kristallisiert sich eine Denktradition heraus, in der Taktilität in einen dichotomischen Gegensatz zum Gesichtssinn gebracht wird. Platons Höhlengleichnis steht für diese Tradition.¹³⁸ Das Gleichnis ist fruchtbar für die Frage nach der wahrnehmungstheoretischen Bedeutung von Walthers Umgang mit der Blindheit: Die Betrachter der Schattenspiele sind blind, weil sie sich vom Schein der Dinge täuschen lassen. Anders als bei Platon bekommt die Blindheit bei Walther eine positive Konnotation, der Künstler führt den Handelnden aus dem Licht in die Dunkelheit. Wenn er die Betrachter erblinden lässt, geht es ihm auch darum, sie von ihrem Sehsinn, vom Schein zu befreien und damit auch von der Erwartung, einem finalen Kunstobjekt gegenüberzustehen.

Nonnenmacher stellt fest, dass die Abwesenheit des Sehens als Opposition gegen das Visuelle fundamental für die ästhetische Diskussion der Moderne geworden ist. Seine Problematisierungen der Blindheit erzählen vom »Obsoletwerden der ›alten Augen‹ [...]. Die ›neuen Augen‹ des modernen Subjekts müssen von alldem absehen [...]. Sie müssen erblinden, um zu sehen.«¹³⁹ Der Autor sieht ab Mitte des 18. Jh.s die Entwicklung einer parallelen Ästhetik:

Im Übergang von der reproduktiven zur produktiven Einbildungskraft bestimmt die Figur des Blinden [...] die romantische Abkehr von der klassischen Nachahmungstheorie. [...] [Bei der] Ausbildung einer selbstreflexiven Kunst [...] wird die Inversion des Blicks beschworen.¹⁴⁰

Das *Blindobjekt* beschwört diese Umkehrung des Blicks auf seine Weise. Letztlich wird der Handelnde auf sich selbst zurückgeworfen. Der Tastsinn werde, so Neuner,

zur Leitkategorie der Subjektheorie und für das Ganzheitsgefühl des Selbst verantwortlich gemacht. Berühren und Berührt-werden sind die Erfahrungen, in denen sich Innerlichkeit konstituiert und die Grenze gezogen wird, die das private Selbst monadisch ab- und in einem Innenraum einschließt.¹⁴¹

Beim *Blindobjekt* wird dieser Einschluss in einen Innenraum durch die Stoffhülle spürbar, die eine Grenze zum Außen bildet. Indem es auf die äußeren Reize verzichtet, schult es das innere Auge.¹⁴² Wenn Walther hier eine (Selbst-)Blendung vornimmt, soll

136 Dolar bemerkt dazu humorvoll: »Plato is not in touch with touch« (Dolar 2008, S. 63). Man kann aber auch bei Platon ein taktiles Vokabular finden. Im *Phaidon* und auch in der *Politeia* spricht er davon, dass die Seele an die Wahrheit »rühre«, sie »anfasse« oder auch »ergreife«. Vgl. Neuner 2008, Anm. 20, S. 9.

137 Vgl. Platon zit. in: Neuner 2008, S. 6.

138 Vgl. Byung-Chul 2012, S. 63f.

139 Nonnenmacher 2006, S. 3f.

140 Ebd., S. 4.

141 Neuner 2008, S. 8.

142 Hier lässt sich Victor Hugo anführen, der in seinem Gedicht an einen blinden Dichter sagt: »Wenn das Auge des Körpers erlischt, wird das Auge des Geistes entzündet.« Hugo zit. in: Nonnenma-

der Handelnde sich bewusst werden, dass es allein um ihn selbst und seine Wahrnehmung geht. Das *Werkstück* aktiviert seine Erinnerung an Gesehenes und Erlebtes und thematisiert somit auch ex negativo das Sehen. Die dazugehörigen WZ richten sich nicht auf eine äußere Wirklichkeit, sondern auf das innere Erleben des Handelnden. Sie veräußerlichen diese Innerlichkeit und machen das blinde Sehen sichtbar. Walther steht damit in der Geisteslinie von Diderot, Herder und Rousseau, die »am Blinden die Abkehr von der cartesianisch-rationalistischen Visualität«¹⁴³ zeigen. Während sich der Tastsinn nach innen richtet, zerstreut sich der Gesichtssinn und konzentriert sich nach außen.¹⁴⁴

In seiner Ausstellung *Aufzeichnungen eines Blinden* beschäftigt Derrida 1990 der Bezug zwischen Blindheit, Gedächtnis und innerer Anschauung. Die »lidlose[n] Auge[n] an der Spitze der Finger«¹⁴⁵ vertrauen auf die Erinnerung, tasten sich langsam an das Bild heran, lenken den Verlauf der Linien. Mit Walthers *Blindobjekt* werden die Einbildungskraft und Erinnerung geschärft, da die äußere Ablenkung wegfällt. Es wird buchstäblich er- und be-griffen. Durch das blinde Gehen bildet sich eine Spur, die in den WZ zur Bewegungsfigur wird. Walthers Aufzeichnungen sind gewissermaßen die eines Blinden, da er dem blinden Tasten während der Handlung erinnernd nachempfindet. Durch die Fokussierung auf das Innere wird beim *Blindobjekt* der Intuition ein höherer Stellenwert gegeben als der Ratio. Der Intuition entspringt aus einem Gespür für das Wesentliche spontan ein zielgenaues Handeln. Das *Blindobjekt* drückt eine tiefe Skepsis gegenüber der seit der Renaissance dominierenden ästhetischen Privilegierung des Auges in der Kunst aus. Es blendet den Betrachter sozusagen, um ihn für seine Körperwahrnehmung und Einbildungskraft zu sensibilisieren, in der Spanne von kinästhetischem Empfinden, Tastsinn und Reflexion. Platon hingegen denunziert das innere Erleben als »Fantom, Illusion und Lüge gegenüber der Sonne als außen gelegener Wahrheit des Seins«¹⁴⁶. Der Kulturwissenschaftler Byung-Chul spricht sich jedoch gegen eine platonische Polarisierung von Licht und Schatten aus:

Die Metapher des Lichtes, die von der Antike übers Mittelalter bis in die Aufklärung den philosophischen und theologischen Diskurs beherrscht, [...] entwickelt [...] eine *Nega-*

cher 2006, Anm. 66, S. 287. (eigene Übersetzung). Auch Schelling sieht das traditionelle Organ der Philosophen »auf die ›sinnlichen Augen verborgene [...], nur dem Geiste zugängliche Wahrheit gerichtet.« Schelling zit. in: ebd., Anm. 5, S. 136. Fichtes ›idealistische Auge‹ ist wiederum in sich selbst hell und geschlossen. Er fordert zur ›Selbstblendung‹ der Philosophie auf: »[K]ehre deinen Blick von allem, was dich umgibt, ab, und in dein Inneres« (Fichte zit. in: ebd., S. 145). Das von Hugo, Schelling und Fichte ähnlich konnotierte geistige Auge wird auch während der Handlung mit dem *Blindobjekt* metaphorisch gesprochen geöffnet.

143 Nonnenmacher 2006, S. 5.

144 Vgl. ebd., S. 124. Diderot differenziert in seiner *Encyclopédie* die »sens externes«, also den Sehsinn, und die »sens internes«, d.h. die Einbildungskraft und das Gedächtnis bzw. die Erinnerung. Vgl. Diderot zit. in: ebd., S. 73. Er geht mit Rousseau *d'accord*, wenn er den Blinden »dank ihrer fehlenden Zerstreung durch die äußeren Sinne eine stärkere Einbildungskraft« (Ebd.) zuschreibt.

145 Derrida 1997, S. 11.

146 Wetzel 1997, S. 53.

tivität, die polarisierend wirkt und Gegensätze erzeugt. [Doch das] Licht der Vernunft und das Dunkel des Irrationalen oder des bloß Sinnlichen bringen einander hervor.¹⁴⁷

Bei Walther sind Gegensätze als dialektische Gegenbilder im Verbund zu denken. Zwar steht der Künstler im Einklang mit Platons Kritik an der Sinnestäuschung (insbesondere durch das Auge), aber er sieht auch in extremo die Gefahr der (intellektuellen) Verblendung. Er wendet sich wie der griechische Philosoph gegen einen passiven Zuschauer, warnt jedoch vor der Hierarchisierung der körperlosen Idee, die er den ›unsinnlichen‹ Konzeptkünstlern vorwirft (vgl. 2.2.9). Überspitzt gesagt haben sich die (dogmatischen) Konzeptkünstler an der ›Sonne des Idealismus‹ verbrannt. Möglicherweise hat dieser idealistische Sturz auch zu mehr Sinnlichkeit im Anschluss an die 60er- und 70er-Jahre geführt. Bei Walther hebt der Betrachter geistig nicht ab, er setzt dem entmaterialisierten Intellekt als ausgleichendes Gewicht die Schwerkraft des Körpers entgegen, der mit all seinen Sinnen zum grundlegenden Vektor wird. Hier kommen seine informellen, Materie bezogenen Wurzeln zum Ausdruck.¹⁴⁸

Vom Auge zur antizipierenden Hand

Bei den Handlungen mit den *Werkstücken* des 1. WS wird die räumliche Ausdehnung durch das tastende Agieren erlebbar. Der Wirklichkeitsbezug bildet sich von der Erfahrung des eigenen Leibes ausgehend, dabei kann der Tastsinn als einziger Sinn Räumlichkeit vermitteln.¹⁴⁹ Hierin lässt sich Diderots Qualifizierung des Tastsinns als materialistischer Sinn und analog zu Rousseau als wirklichkeitsnächster, täuschungsresistentester Sinn erkennen.¹⁵⁰ Das gebrochene Vertrauen ins Visuelle lässt sich auch in Goethes Briefwechsel finden. Einem »an den Augen erkrankten Studenten schreibt« der Dichter: »Man sagt, Democrit habe sich geblendet, um durch diesen gefährlichen Sinn nicht zerstreut zu werden, [...]; ich gäbe manchmal was drum blind zu seyn.«¹⁵¹ Der Ausspruch erinnert an Herder, der blind und fühlend werden möchte, um den Tastsinn zu erforschen. Der Zugang zur Welt erfolge durch das wortwörtliche Begreifen:

Ein Körper, den wir nie durchs Gefühl als Körper erkannt hätten, [...] bliebe uns ewig [...] Phänomenon, Erscheinung. Der Ophtalmit mit tausend Augen, ohne Gefühl, ohne tastende Hand, bliebe Zeitlebens in Platons Höle [sic!], und hätte von keiner einzigen Körpereigenschaft, als solcher, eigentlichen Begriff [sic!].

147 Byung-Chul 2012, S. 65.

148 In der von Bois und Krauss organisierten Ausstellung *informe* (1996) wird die vertikale, d.h. Augen und Denken privilegierende Kunst angeprangert und der horizontale *bas materialisme*, der Kontakt zum Boden, gepriesen: »Vertikal hat der Mensch biologisch gesehen nur Sinn indem er die Sonne betrachtet und seine Augen daran verbrennt oder indem er seine Füße im Schlamm betrachtet« (Bois, Krauss 1996, S. 24 [eigene Übersetzung]). In Walthers *Œuvre* ist die Passage vom Vertikalen ins Horizontale, von der Wand in den Raum, zu beobachten.

149 Vgl. Mühleis 2005, S. 196.

150 Vgl. Nonnenmacher 2006, S. 75.

151 Goethe zit. in: Wetzel 1997, S. 142.

In Bezug auf die Erkenntnisfähigkeit des Blinden wird Descartes' *cogito ergo sum* nun von Herder zu einem »Ich fühle mich! Ich bin!«¹⁵² umformuliert. Im Namen der Plastik fordert er »eine *aisthesis* im ganzheitlichen Sinne auch taktiler Natur«. So wird der Blinde im 18. Jh. zur Leitfigur eines Sensualismus, der über eine reichhaltige Palette von Empfindungen verfügt: »Begreifen, Realisieren im Medium der *Hände* als Überführung – mit Heidegger gesprochen – der weltlich obsoleten Vorhandenheit in Zuhandenheit.«¹⁵³ Die (sehende) Hand stellt ein zentrales Instrument des Weltverhältnisses dar.¹⁵⁴ Hände stehen für Selbstreflexion, da sie sich »gleichzeitig als aktiv berührend und im Berührtwerden empfinden können.«¹⁵⁵ Im Zusammenspiel der Hände kann die Zweideutigkeit des Eigenen und Fremden exemplarisch erlebt werden. Die Hand wird in der »hapto-metaphysischen« Tradition nicht zufällig immer als Beispiel verwendet, nämlich »weil sie ein intelligibles und aktives Organ ist, geeignet, dem Willen Ausdruck zu verleihen.«¹⁵⁶ Herder postuliert dementsprechend ein Betasten von Skulpturen mit geschlossenen Augen, die Gestaltwahrnehmung vollziehe sich auf diese Weise in der inneren Anschauung.¹⁵⁷

Beim *Blindobjekt* entsteht Werk ebenso durch das blinde Tasten, mit dem Unterschied, dass keine fertige Skulptur ertastet wird, sondern dass sie sich durch Suchen und Tasten erst modelliert. In den *WZ* schälen sich sichtbare Gestalten heraus, die die innere Anschauung und die Erinnerung auf unterschiedliche Weise veräußerlichen. Hierbei treten malerische und zeichnerische Qualitäten, Gesehenes und Gefühletes zusammen auf, was an Heinrich Wölfflin denken lässt. Dieser geht von »einem Geflecht sinnlicher Wahrnehmung« aus, »welches Berühren, Sehen und Empfinden vereint«¹⁵⁸. Im Impressionismus sieht er das Malerische, im zeichnerischen Stil erkennt er Tastqualitäten. Jede Kontur verweise auf Plastizität, Tatsächlichkeit, Greifbarkeit.¹⁵⁹ So führt er als künstlerische Antipoden Rembrandt für das Malerische und Dürer für das Lineare ein. Der linear-flächenhaften Renaissanceform sagt Wölfflin »ein Streben nach unbedingter Klarheit, der malerisch-tiefenhaften Barockform ein Spielen mit der Unklarheit nach.«¹⁶⁰ Die klare Begrenzung der Körper durch Linien »gibt dem Beschauer eine Sicherheit, als ob er sie mit den Fingern abtasten könnte«¹⁶¹. Die spielerische Mas-

152 Herder zit. in: Mühleis 2005, S. 131.

153 Wetzel 1997, S. 142f.

154 Vgl. Wetzel 1997, Anm. 89, S. 76.

155 Vgl. Waldenfels 2000, S. 36. Selbst Kant, der als Verächter des Tastsinns gilt, spricht von der Selbstreflexion der Hände, »welche den Menschen [...] zum Denken führe.« Kant zit. in: Mühleis 2005, Anm. 322, S. 166f.

156 Neuner 2008, S. 9.

157 Max Raphael greift die Betrachtungen Herders auf und ermöglicht damit eine Thematisierung des Haptischen für die Kunstgeschichte. Vgl. Raphael 1985, S. 127. Im 19. Jh. führt Alois Riegl als Erster eine Terminologie des Sehens im Abgleich mit dem Tasten in die Kunstgeschichte ein. Vgl. Riegl zit. in: Mühleis 2005, S. 146-147. Im 20. Jh. untersucht Rudolf Arnheim die Möglichkeiten einer haptischen Kunst. Vgl. Arnheim in: ebd., S. 183.

158 Mühleis 2005, S. 75.

159 Vgl. Wölfflin 1915, S. 20ff.

160 Schmitz 1966, S. 292.

161 Wölfflin 1915, S. 23.

se expandiert, das malerische Auge visiert Bewegung.¹⁶² Wölfflin sieht das Ideal der italienischen Hochrenaissance in einer neuen Empfindung des Körpers und in einer anderen »Art ihn zu tragen und zu bewegen«¹⁶³ begründet. Als Menschen »mit einem Leibe, der uns kennen lehrt, was Schwere, Kontraktion, Kraft usw. ist, sammeln wir an uns die Erfahrungen, die uns erst die Zustände fremder Gestalten mitzuempfinden befähigen.«¹⁶⁴ Wölfflins Gegensatzpaare sind in der Auseinandersetzung mit Walther von Interesse, zumal sich in den WZ regelmäßige geschlossene Formen, die mit Linien oder sprachlich begrenzt werden, oder aber offene, den Rahmen sprengende, nach außen strahlende Formen erkennen lassen.

Der Tastsinn wird auch seit den 20er-Jahren am Bauhaus, in den Vorkursen von Johannes Itten und seinem Nachfolger László Moholy-Nagy¹⁶⁵ kultiviert. Beide sehen ihn »als Grundlage zur Herausbildung des ›ganzen Menschen‹«¹⁶⁶ und lassen ihre Schüler Materialstudien anfertigen, die sie bei geschlossenen Augen erfühlen sollen.¹⁶⁷ Anschließend werden Empfindungswerte in Diagrammen dargelegt. Bei Walther funktioniert es ähnlich: Mit seinen *Werkstücken* setzt er die Benutzer ihrer Umwelt und ihrer eigenen Körper aus. Im Eigenexperiment zeichnet er diese Tastqualitäten, aber auch geistigen Erfahrungen auf und lädt die Handelnden dazu ein, ihre Erlebnisse selbst zeichnerisch auszuwerten.

Seit den späten 90er-Jahren bis heute widmet sich vornehmlich Didi-Huberman Fragen der Taktilität in der Kunst. Um die besondere Eigenheit des blinden Tastens oder Vorwärtsschreitens im Raum zu beschreiben, bezieht er sich auf den Psychologen Erwin Straus:

Die Tastbewegung beginnt mit der Annäherung aus dem Leeren und endet mit einem Weitergreifen in das Leere. [...] Der Widerstand unterbricht die ins Leere greifende [Hand]. [...] In jedem Tasteindruck ist das *Andere*, das Ferne als Leere, von dem sich der Gegenstand abhebt, mitgegeben.¹⁶⁸

Eine ähnliche Idee findet sich auch bei Derrida, der über die Hand eines Blinden sagt, sie bewege sich durch einen unbestimmten Raum und schreibe sich in diesen tastend ein, so als wären die Fingerspitzen die zusätzlichen Augen.¹⁶⁹ Die mit Walthers *Blindobjekt* Handelnden, so könnte man es mit dem Philosophen erklären, müssen

vordringen, d.h. sich exponieren, (in) den Raum laufen wie man (in) eine Gefahr läuft. Sie begreifen furchtsam den Raum mit ihren [...] umherirrenden Händen, sie zeichnen

162 Ebd., S. 21.

163 Ders. 1948, S. 235.

164 Ders. 1999, S. 9.

165 Dieser bezieht sich außerdem auf Marinetti, der 1921 ein Manifest über den Taktivismus (Tastwertgestaltung) veröffentlicht. Vgl. Moholy-Nagy 1929, S. 24.

166 Vgl. Mühleis 2005, S. 167.

167 Vgl. ebd., S. 169.

168 Didi-Huberman zit. in: ebd., S. 247.

169 Vgl. Derrida 1997, S. 11.

darin [...]. [...] Sie erkunden und forschen – und versuchen dort, wo sie nicht sehen, [...] vorherzusehen.¹⁷⁰

Das Motiv der Blindheit verweist auch an dieser Stelle auf Spekulation und Intuition. Mit dem Griff ins Leere werden Widerstand und Materie erfasst.¹⁷¹ Und selbst wenn Walthers Zeichnungen rückwärtsgewandt sind und ihren Blick auf die erlebte Handlung richten, ist Schreiben und Zeichnen ebenso ein Antizipieren, ein Vorausseilen, »im voraus (*ante*) nehmen (*capere*).« Die Zeichnung »unternimmt einen Vorstoß in den Raum, [...] in einer Bewegung der ›Nahme‹, des Berührens oder des furchtsamen Begreifens [appréhension]«¹⁷². Vor diesem Hintergrund kann Kosuths Argument der vermeintlich altmodischen WZ (vgl. 2.2.11) entkräftet werden. Auch sie werfen den Ball nach vorne und antizipieren, testen ihre eigenen Möglichkeiten und Grenzen.

Blindheit der Zeichnung

Merleau-Ponty schreibt vom Auge, dass es abtastet, d.h. wir vermögen die Dinge »niemals ›ganz nackt‹ zu sehen [...], weil der Blick selbst sie umhüllt und sie mit seinem Fleisch bekleidet.«¹⁷³ Das Umschlagen des Sehens in ein blickendes Tasten und – umgekehrt – des Tastens in begreifendes Sehen erinnert an die Verflochtenheit beider Sinne.¹⁷⁴ Die *Werkstücke* und WZ stellen auf ihre Weise Fragen bezüglich unserer Wahrnehmung und handeln die Polaritäten Sicht- und Unsichtbarkeit, Auge und Hand, Denken und Tasten u.a. spielerisch aus. Damit sind sie dem nahe, was Merleau-Ponty in *Das Sichtbare und das Unsichtbare* (1964) schreibt: »Wenn ich nun sage, jedes Sichtbare sei unsichtbar, die Wahrnehmung sei Nicht-Wahrnehmung, [...] so darf man dies nicht im Sinne einer *Widersprüchlichkeit* verstehen.«¹⁷⁵. Von diesen Paradoxien handelt auch Derridas Ausstellung. Letzterer geht an den Ursprung des Zeichnens zurück, das zwingende Absehen des Malers vom Gegenstand: »Muß man nicht für das eine oder andere blind sein? Sich immer mit der Erinnerung an das andere zufriedengeben?«¹⁷⁶ Damit thematisiert Derrida

die konstitutive Blindheit, die dem Graphischen [...] eingeschrieben ist. Denn im Augenblick der Konzentration auf den Vollzug des Strichs sieht der Künstler nicht, was er zeichnet. Es ist seine Einbildungskraft, die im Ziehen der Linie die Feder führt; [...] ein Ungesehenes bricht sich dabei – notwendig – Bahn.¹⁷⁷

So handelt die Metapher des Blinden auch von den Grenzen der Repräsentation. Walthers nachträgliche WZ haben von Grund auf bereits eine Distanz zu ihrem Gegenstand,

170 Ebd., S. 12f.

171 Vgl. Mühleis 2005, S. 75.

172 Derrida 1997, S. 12

173 Merleau-Ponty 2004, S. 173.

174 Vgl. Wetzel 1997, S. 146.

175 Merleau-Ponty 2004, S. 311f.

176 Derrida 1997, S. 41.

177 Krämer 2012, S. 85.

da sie aus der Erinnerung heraus entstehen. Insofern können sie als Instrumente angesehen werden, die zugleich auch das Medium ihrer Aufzeichnung reflektieren. Um über das Wesen der Zeichnung nachzudenken, so Dolar, »one has to gain distance from mere touch, [...], from the contamination of the most immediate and enveloping of senses.«¹⁷⁸ Durch ihren Selbstbezug emanzipieren sich die WZ von ihrem Gegenstand. Somit wird ein weiteres Mal die These gestützt, dass die WZ nicht mehr allein in Abhängigkeit zum WS zu denken sind, sondern eigene produktive Wege gehen. Trotz ihrer Bildhaftigkeit weisen sie über das Erscheinende hinaus. Sie enthalten eine Art »*transzendente Blindheit*«¹⁷⁹. Das Zeichnen einer Blindsituation ist also gewissermaßen auch eine Zeichnung der Zeichnung, die sich ihrerseits durch Blindheit auszeichnet: »Im Moment des Ab-Bildens schlägt Wahrnehmung schon in Erinnerung um, Sehen in Aufzeichnen, Perzeption in Apperzeption«¹⁸⁰. So ist die Erinnerung nicht nur Thema des *Blindobjekts* und der WZ, sondern auch im Wesen der Zeichnung selbst enthalten.

Liminalität des Tastsinns – Begrifflichkeit

Der Tastsinn kann als liminaler Sinn bestimmt werden, »der sich an den Grenzen des Leibes und der anderen Sinne lokalisiert [...] und nur von seinen Rändern her zu fassen ist«¹⁸¹. *Der Körper begrenzt* hieß eine schon besprochene WZ. Dies lässt an Derrida denken, der in der Auseinandersetzung mit Jean-Luc Nancy den Gedanken entwickelt, dass Berühren bedeutet, eine Grenze zu fühlen, eine Fläche, eine Kante, eine Kontur.¹⁸² Die Linie als Zwitterwesen ist daher prädestiniert, diese Liminalität auszudrücken. Die Zeichnung deutet »stets auf diese Unerreichbarkeit hin, auf die Schwelle, wo nur erscheint, was den Strich umgibt, das, was er verräumlicht, indem er abgrenzt«¹⁸³. Das Wesen der Linie charakterisiert sich sozusagen durch seine Bipolarität, es weist auf ein Innen und Außen.

Im *Blindobjekt* gibt es einen vergleichbaren Gegensatz, nämlich den durch die Stoffhülle definierten eingegrenzten Innenraum und den unendlichen Außenraum. Wenn Letzterer aber als Ort der Imagination verstanden wird, greifen diese Abgrenzungen schon nicht mehr, denn so gesehen kann die Fantasie die physische Begrenzung des Innenraums sprengen. So können die (Wort-)Linien in den WZ auf die für die Taktilität charakteristische Grenzerfahrung hindeuten. Dolar geht auf diese Grenz- und Differenzphänomene selbst ein: »There is an inside and [...] an outside, [...]. To touch is to limit«¹⁸⁴. Die Grenzerfahrung betrifft auch den eigenen Körper, so Robin Curtis: Die Haut gilt »als spürbare und sichtbare Grenze, die imstande ist, Auskunft z.B. über

178 Dolar 2008, S. 61.

179 Wetzel 1997, S. 132.

180 Wetzel 1997, S. 134. Schon Baudelaire wies den Ursprung der Zeichnung dem Gedächtnis zu. Vgl. Baudelaire 1989, S. 229. Zum Ursprungsmythos der Malerei/Plastik/Zeichnung und das Absehen vom Gegenstand, siehe auch die Geschichte von Dibutades. Vgl. Gombrich 1995, S. 30.

181 Neuner 2008 S. 11.

182 Vgl. Derrida 2000, S. 121.

183 Ders. 1997, S. 57f.

184 Dolar 2008, S. 60.

Nähe und Distanz, Selbst und Andere [...] zu geben.« Curtis geht davon aus, dass »ein Individuum bei der taktilen Erfahrung primär an der Bestätigung von Grenzen, an der Differenzierung zwischen Eigen- und Fremdkörper interessiert ist«¹⁸⁵.

In den Werkhandlungen werden sowohl die eigenen Körpergrenzen, als auch die der anderen Teilnehmer spürbar, außerdem diejenigen, die die Stoffe setzen. Schließlich stoßen auch die WZ immer wieder an die eigenen Grenzen der Darstellung, was Gelegenheit zum Nachdenken über das Medium der Zeichnung gibt. Der Strich versteckt sich hier nicht hinter einem Gegenstand, er wird im Gegenteil sichtbar, grenzt Bereiche ab oder markiert eine Schwelle. Eine Kontur visualisiert meistens einen Widerstand beim Gehen und zeichnet eine Spur im Raum. Beim *Blindobjekt* ist es der Körper, der im Raum einen Weg zeichnet. In den WZ wird dieser Linie mit der körperlichen Gebärde der Hand einfühlsam nachgegangen. Das Spiel mit den Grenzen und Schwellen ist ein Motiv, das sich durch Walthers Arbeit zieht, insofern bietet sich der Tastsinn zum wörtlichen *Begreifen* seines Kunstbegriffs an. Taktilität wird im WS und in den WZ künstlerisch auf den Begriff, ins Bild, in den Raum gebracht. So lässt sich mit Neuner sagen: »Wer etwas im Griff hat, hat es wohl schon auch begriffen.«¹⁸⁶ Oder, wie es Dolar formuliert:

concept, as well as Begriff, stem from con-capio, begreifen, i.e. to grasp, to grab, to seize, to capture, so the conceptual edifice has to be probed by touching, it has to test its validity [...], with something that presents its counterpart, [...] the line where concepts and ideas touch upon their other—their real!¹⁸⁷

In dieser Aussage mag wohl einer der Schlüssel zu Walthers sinnlichem Konzeptualismus liegen: Für ihn korrelieren körperliches und begriffliches Handeln. Durch die Hände wird ein direkter Bezug zur Welt hergestellt und Raum im wörtlichen wie abstrakten Sinn *erfasst*. Auf der Ebene der WZ wird dies anhand der *Begriffe*, aber auch durch die Möglichkeit der Handhabung gewährleistet. Doch dabei kommt ein Schismus zum Ausdruck: Bild und Sprache schaffen Distanz zum Objekt. Das Wort macht die Sache gerade nicht *greifbar*. Im Zusammenhang mit Walther kann man die These aufstellen, dass nur durch echtes *Greifen*, d.h. körperliches *Handeln*, etwas *begriffen* werden kann. Die Essenz dieser Erkenntnis wird im Anschluss auf die WZ übertragen, um es für andere kommunizierbar zu machen. Das nächste Werkbeispiel soll zeigen, wie die Korrelation zwischen Wort und Bild direkt in den WZ verhandelt, und wie auf unterschiedlichen Ebenen *begriffen* wird.

3.4 Kopf Leib Glieder (# 26, 1967)

Wie sich bereits mehrfach gezeigt hat, misstraut Walther dem festen und in sich geschlossenen Format des Kunstwerks. Ein Beispiel für dieses instabile Werk, das Formlose bzw. die Fragilität der Form, stellt das *Werkstück Kopf Leib Glieder* (**Abb. 73**) dar. Es

185 Curtis 2008, S. 78.

186 Neuner 2008, S. 11.

187 Dolar 2008, S. 61.

handelt sich um ein längliches Faltojekt aus dunkelgrünem Textil, das im aufgeklappten Zustand die Maße 2,75 x 1,10 x 1,10 m beträgt und einen geräumigen Quader bildet, der nach oben und zu einer der zwei kurzen Seiten hin offen ist und Schlaufen an seinen Ecken hat. Im eingeklappten Ruhezustand liegt das Objekt in einer überraschend anderen Form flach auf dem Boden, die drei gleich großen Einzelflächen der Seitenwände und des Bodenteils sind nun so gefaltet, dass sich aus ihrem Zueinander das Bild eines Hauses mit Walmdach ergibt.

Walthers Kurzbeschreibung des Handlungsablaufs lautet: »zu fünft das Objekt halten, Positionen wechseln – Verfall der Körperkräfte, Zusammenfallen der Form.«¹⁸⁸ Die rechteckige Grundfläche, an der die drei Seitenwände befestigt sind, wird auf dem Boden ausgelegt. An den vier Ecken des Objekts platziert sich je ein Benutzer, drückt mit einer Hand die untere Schlaufe am Boden fest und zieht die andere senkrecht hoch, so dass sich die Seitenwände spannen. Eine fünfte Person setzt sich vor die offene Seite des Kastens und beobachtet die Aktion. Nach einer Weile wechselt sie den Platz mit einem der anderen Teilnehmer (ggf. im Uhrzeigersinn). Der vor dem Quader Sitzende wird als Kopf verstanden, der als einziger das Gebilde ganz überblicken kann, er gibt den Gliedern (vier Haltenden) am Leib (*Werkstück*) die erforderlichen Hinweise. Damit können sie die Balance und Geometrie des Kastens, der aus flügelartig beweglichen Wandungen besteht, erhalten.¹⁸⁹ Die Bewältigung dieser Handlung verlangt Konzentration, Kraft und Koordination. Ein Leib hat Masse und Volumen, beides wird hier

an den Ecken des Objekts bei der geschlossenen Schmalseite nachdrücklich erfahrbar [...]. Dasselbe gilt für die Erfahrung von Proportionen, die resultiert aus dem Wechsel von Handeln zu Sitzen oder umgekehrt, da sich dabei die Körpergröße verändert, während die Höhe des Objekts identisch bleibt.

Kopf, Leib und Glieder bilden im Zusammenhang einen »Zeitkörper«¹⁹⁰. Das *Werkstück* changiert durch die Rotation im Platzwechsel ohne Unterlass zwischen Form und Nichtform. Walther bemerkt einmal: »Wenn die äußere Form steht, kann das innere Bild nicht fallen.«¹⁹¹ Die Aussage suggeriert, dass die nach außen sichtbare Form, die durch die Handhabung mit dem Stück entsteht, eng mit der inneren Formfindung des Handelnden zusammenhängt. Dies bedeutet, dass die äußere Spannung und Stabilität dafür verantwortlich sind, dass etwas im Bewusstsein der Agierenden geschaffen wird. »Das Prinzip der verlorenen Form darf nicht vergessen werden«¹⁹², sagt der Künstler an anderer Stelle. Das Formen sei mit der Herstellung der *Werkstücke* jedoch nicht getan, der in der Handlung entstehende Werkraum werde nie mit der Form identisch, er bleibe selbst informell, die nur zum Teil materielle Form fülle sich im Handeln. Die körperliche und geistige Präsenz vervollständige die *Werkstücke* aber nicht zu einem geformten Gegenstand wie in der Komposition. Die Form könne »praktisch-direkt, sinnlich-vor-

188 Lange 1991, S. 47.

189 Ursprünglich hieß das Stück *For Balance* bzw. *Objekt für Ausgleich*. Vgl. Weibel 2014, S. 316f.

190 Dückers 1989, S. 9.

191 Walther in: Boehm 1985, S. 7.

192 Ders. in: Winkler 1990, S. 84.

stellend und, gegebenenfalls, in der Erinnerung«¹⁹³ vollzogen werden. Der Schaffensprozess zielt so gesehen nicht auf die verfestigte, ausschließlich materiell sich präsentierende Gestalt. Die in der Handlung entstehende Form existiert nur temporär und ist abhängig von den Teilnehmern. Da das Objekt durch körperliche Anstrengung nur vorübergehend Stabilität erhalten kann, geht ihm der Charakter eines autonomen Werkes ab. Die Form wird durch den Positionswechsel immer neu moduliert. Die im Verlauf sich einstellenden Vorstellungsfiguren besitzen selbst die Merkmale von Werken, die jedoch von wesentlich anderer als der herkömmlichen Art sind.¹⁹⁴

In den WZ materialisieren sich diese Figuren, zeichnerisch wird eine Form gegeben, diese wird aber auch wieder aufgelöst. Es gibt keine erschöpfende, endgültige Zeichnung, mit jedem neuen Rezipienten steht und fällt die Form – metaphorisch wie konkret.

3.4.1 Werkzeichnungen zu *Kopf Leib Glieder*

Die WZ *Temporärer Raum umsockelt* von 1967/70 (**Abb. 74a–b**) ist reduziert gehalten. Der Faltvorgang, der die flache Hausform in die abstrakte Kastenform überträgt, ist nicht sofort aus der Zeichnung herauszulesen. In der Mitte der Vorderseite zwischen den zwei gleich breiten Seitenwänden sieht man den grün kolorierten Grundriss des *Werkstücks*. In der oberen Bildhälfte erscheint die gleiche Skizze als flüchtiges Gefüge aus lichten Bleistiftlinien, beigegeben sind Maßangaben und die Termini *Zeitkörper Zeitform Kopf Leib Glieder labiler Raum*. Die Zeichnung wird von einem programmatischen Satz in roter Antiquaschrift umzäunt: *DIE RÄUME AM ENDE DES 20. JAHRHUNDERTS WERDEN LABIL SEIN*. Das letzte Wort ragt in den Bildraum.

Walther formuliert hier einen Gedanken, der sich auf viele Lebensbereiche übertragen lässt: Traditionelle Konzepte werden aufgeweicht, verlieren ihre Kontur und Stabilität. Der Raum (der Kunst) wird labil, damit ist nicht nur der Ausstellungsort an sich gemeint, der an Bedeutung einbüßt bzw. im Zuge der Institutionskritik hinterfragt wird. Gemeint sind allgemein die Räume der Kunst im metaphorischen Sinn, die Auffassung von Werk, die sich am Ende des 20. Jh.s grundlegend verändert hat. Auf der Rückseite ›untersockeln‹ gelb-orangene Balken die Wörter auf der Vorderseite (indem sie deren Größe übernehmen). Darunter steht jeweils ein Wort in Druckbuchstaben: *PROPORTION TEMPORÄR RAHMEN PROJEKTION TAT WECHSEL ZEIT RAUM ORT KÖRPER* (gegen den Uhrzeigersinn). Während der Handlung entsteht ein Gefühl für Proportion, die Skulptur bzw. der Bau existieren nur temporär, durch die spezifische Form des *Werkstücks* wird der Rahmen der Handlung abgesteckt. Durch das abwechselnde Tätigsein entsteht ein Raum, in den der Handelnde hineinprojizieren kann. Bei Dückers heißt es zu einer anderen WZ, dass die Wahrnehmungskraft des Kopfes in diesen Raum »einströmt wie in ein Gefäß.«¹⁹⁵ Er vergleicht die Kopfstelle mit der Apsis im Kirchengrundriss. Auch die anderen Elemente (Zeit, Raum, Ort und Körper) sind Eckpfeiler für die Konstruktion des Werks.

193 Ebd., S. 96.

194 Vgl. ders. in: Lingner 1985, S. 183.

195 Dückers 1989, S. 9.

Die *WZ Form entsteht beiläufig* von 1970/71 (**Abb. 75a–b**) zeigt das Faltbild in seiner hausförmigen Ruheform, wobei es durch die malerischen Akzente auch wie ein geöffnetes Zelt erscheint. Der Blick fällt auf die grüne Rechteckform der Bodenseite, von ihren vier Ecken strahlt jeweils eine in sich bewegte rote dreieckige Figur ab, die nach außen hin auszufließen scheint. Der Eingangsbereich, wo der Sitzende vor dem Objekt Platz nimmt, ist, wie in den anderen *WZ*, in Blau ausgeführt. Diese annähernd halbkreisförmige Fläche säumt ein roter Schriftzug: *DER BEOBACHTER RUHT*. Längs der Bewegungslinien, die der Grundfläche folgen, steht geschrieben: *DER FORMKÖRPER KANN KEINE STABILITÄT HABEN • DIE STÜTZEN SIND IN BEWEGUNG*. Wichtig ist hier der Gegensatz zwischen dem ruhenden, unbewegten Betrachter (Kopf), der den synthetischen Überblick über die Werksituation bewahrt, und den agierenden Gliedern, die in Bewegung sind und Kraft aufwenden müssen. Für alle *WZ* gilt: Ruhepositionen werden farblich mit Blau, Spannung und Bewegung mit Rot signalisiert. Bei diesem *Werkstück* und somit auch in den *WZ* geht es immer wieder um das Gegensatzpaar stabil – instabil bzw. Form – Uniform/Prozessform. Trotz fester, kräftiger Hand bleibt die Skulptur/Architektur stets instabil bzw. im Stadium potentieller Vollendung, da sie auf bewegliche Fundamente gebaut ist. So wird auch hier wieder deutlich, dass der Skulpturbegriff Walthers ein offener und beweglicher ist. Alles fließt und kann sich so potentiell weiterentwickeln. Auf der Rückseite der *WZ* wird nur die grüne Grundfläche auf leerem weißen Grund gezeigt, sie ist im strahlenden Komplementärkontrast von roten Faltenwürfen bzw. geschweiften Kraftlinien gerahmt. Frei in die Fläche sind verschiedene Handlungsdiagramme in Miniatur aufgezeichnet. Die einzelnen Figuren sind mit Buchstaben, der Wechsel ist durch Sekundenangaben gekennzeichnet. Der Bildrand wird von einem fingerbreiten Streifen aus roten Wörtern umfasst, ein Motiv, das in zahlreichen *WZ* wiederkehrt und nicht nur das Bild rahmt, sondern auch den Innenraum vom Außenraum abhebt. Man kann gegen den Uhrzeigersinn lesen: *DER WECHSEL DER STUETZEN DER FORM • DIE ZEITLICHKEIT DES BAUS • DIE EINZELBLICKE ALS DER KÖRPER BEWEGT DIE PROPORITION •*. Durch die Aktivitäten der einzelnen Teilnehmer, die den Gesamtkörper durch ihre handelnden, blickenden Körper realisieren, bildet sich ein Gebilde, dessen Proportionierung wechselt. Die Stützen verändern sich, somit changiert auch die Form. Das Wort ›Bau‹ taucht mehrfach im Werk Walthers auf – auch in dem *Wortwerk* mit dem Titel *Werkraum*, das sich auf den Formgedanken beim *Werkstück Kopf Leib Glieder* übertragen lässt:

Alle Formteile sind nur zeitweise im Handlungszusammenhang gebunden. Außen. Dort holt sich der Kopf, was er braucht. [...] Die Begriffe erzeugen Form. Formen erzeugen Begriffe. Bau. [...] Farbige Ummantelung. Stützung. Untersockelung des Sprachkörpers. [...] Reise durch die eigene Formengeschichte. Gang durch die eigene Begriffsgeschichte. Sprachkörper, Formkörper. [...] Der Kopf beleuchtet den Ort. Das Auge als Meißel. Die Erinnerung ist der Hammer. An jeder Seite des Werkortes befindet sich eine wohlgeordnete Werkzeugkammer.¹⁹⁶

Aus dem Text geht hervor, wie das Bauen im Sinne Walthers zu denken ist. Formen und Begriffe arbeiten zusammen. Dies wird allein schon durch die Sprache in diesem

196 Walther 1987b, S. 85.

Wortwerk bestätigt. Durch Wörter werden Formen erzeugt, in unserer Fantasie entsteht lesend die Skulptur, indem Walther Kopf, Auge und Erinnerung eine werkzeugartige Funktion zuweist. So schält sich plastisch der Sinn der Wörter heraus.

Die *WZ Handlungsverdichtung* von 1970/71 (**Abb. 76a–b**) kann als Manifest gelten und enthält im Titel die für Walther typischen Paradoxien. Die Vorderseite des Blattes füllt ein mit Schreibmaschine getipptes Textfeld; ihre Mitte, gleichzeitig Blattzentrum, ist von der hausförmigen grünen Ruheform besetzt. Die Spangen und die rechteckige Eingrenzung aus Wörtern, die auf der Rückseite zu sehen sind, sind diesmal schwächer und in Bleistift wiederholt. Die Griffstellen sind mit roten Kreisen markiert, die, wenn man genau hinsieht, wie grob gezeichnete Figuren in der Vogelperspektive wirken. Der ›Kopf‹ ist wie auf der Rückseite durch einen blauen, leicht gekrümmten Balken gekennzeichnet. Die Ecken der vergrößerten Grundfläche des *Werkstücks* sind durch hellrote, streng geometrische Dreiecke (Glieder) markiert.

Die visuelle Reizstärke von Textfeld und Figur ist gleichwertig, kein Element tritt gegenüber einem anderen in den Vordergrund, man findet ein homogenes Gemenge vor. In dem Textfeld sind einzelne Wörter mit schwarzer Farbe ausgestrichen, andere sind durch lichtiges Ocker hervorgehoben. Der Text gibt zu verstehen, dass die neue *Form* von Werk mit einer *Tätigkeit* verbunden ist, dass auch das *Denken* und die *Empfindung* im Werkbildungsprozess eine Rolle spielen und nicht allein von der *Anschauung* her zu erfassen ist. Walther verweist auf eigene *Arbeiten* von 1961/62, die sich den gängigen Kategorisierungen wie *Plastik*, Malerei oder *Zeichnung* entziehen. Ihre Funktion und Form versperrt sich einer Präsentation hinter Glas, in einem *Rahmen* oder auf einem *Podest*. Die *Arbeiten* liegen auf dem *Boden* oder einem Tisch oder stehen an die Wand gelehnt. Diese offene Form lädt zur Handhabung ein. Während mit den frühen Papierarbeiten imaginativ gehandelt wird, tritt Anfang der 60er-Jahre das Motiv der physischen Handlung auf. Walther beschreibt den Erkenntnismoment, etwas in der *Hand* zu halten. Neben der *Anschauung* kommt das Anfassen, das Taktile hinzu. Das bedeutet einen entscheidenden Schritt zum 1. *WS*. Beim *Aufklappen*, *Hineinlegen* oder *Hochheben* kommt auch *Gewicht* (des Stückes) und *Maß* hinzu.

Die Idee des funktionalen Werkes wird in diesen *Arbeiten* entwickelt. Diese frühen Werkerfahrungen setzt Walther in Bezug zu *Kopf Leib Glieder*. Der Text wechselt plötzlich in die englische Sprache, was darauf hinweist, dass die *WZ* in New York entsteht. In den Sätzen wird auf den Kraftaufwand eingegangen, der bei der Arbeit nötig ist. Interessant an dem Text ist die Tatsache, dass der Künstler auf andere eigene und zuweilen ältere Werke verweist. Die eigene Geschichte wird sozusagen recycelt. Die Figur-Grund-Balance des Textes erscheint als Äquivalent für die Gleichwertigkeit von Denken und sinnlicher Wahrnehmung im Umgang mit *Werkstück* und *WZ*. Dieser Umstand wird hier zeichnerisch dargestellt, indem das Gedanken- zum Textbild wird, mit diesem vermengen sich das Objektbild und die Symbole, die als Handlungsanweisung fungieren. Das Material Sprache erhält einen Sockel. Die im Textfeld mit Ocker hervorgehobenen Wörter werden auf der Rückseite wiederholt, manchmal sogar gedoppelt auf gleicher Höhe: *Form Denken Anschauung Plastik Zeichnung Rahmen Boden Wand Podest Gewicht Maße*. Das Gesamtbild, das dabei entsteht, hat im Verhältnis zur undurchdringlichen Vorderseite eine gegensätzliche Anmutung. Die Wörter stehen weit auseinander, so wirkt die Aussage klarer. In der Bildmitte bildet sich eine mandalaartige Figurati-

on, sie steht auf weitgehend leerem Grund. Die Elemente, die hier zusammenwirken sind die hausförmige Ruheform des *Werkstücks*, zwei sichelartige Spangen links und rechts der Figuren, die die Griffstellen der Textilflächen miteinander verbinden, und ein stehendes schriftgerandetes Rechteck. Letzteres markiert die Grundrissfläche der mit Bleistift vergrößerten Ruheform, die aufgrund ihrer Maße nicht mehr auf die Blattfläche passt, sondern imaginär über die Grenzen des Papiers hinweg fortgesetzt werden kann – und dieses Fortführen wird der Betrachter nach den Regeln der Gestalttheorie auch übernehmen. Auf der mittigen größeren Rechtecklinie steht in einem ockergelben Farbton zu lesen: *ICH MUSS EINE HALTUNG HABEN, SONST KANN ICH FORM NICHT ERREICHEN. DENKEN UND ANSCHAUUNG GLEICHZEITIG. MIT DEM KÖRPER SEHEN*. Walther erklärt, dass es z.B. 1966 noch nicht möglich war, so eine starke Idee zu formulieren.¹⁹⁷ Doch durch die regelmäßige Benutzung der *Werkstücke* entstehen nach und nach Ausdrücke. Auch die Sprache erlebt also innerhalb der WZ einen Entwicklungsprozess. Die nicht allein visuell gesteuerte Raumbewältigung, so formuliert es Mühleis, »rekurriert auf die körperschematische Bezugnahme zum Raum, sprich die Haltung«¹⁹⁸ im Doppelsinn: Welteinstellung und Körperhaltung. Didi-Huberman sagt, »wir tragen den Raum unmittelbar an unserem Leib«¹⁹⁹. Insofern wird Raum nicht als objektiv gegeben gesehen, sondern in seiner wechselseitigen Verbundenheit mit einem Körper-Subjekt, das ihn in räumlicher Einfühlung erfährt und formt.

Der in der WZ vorkommende Ausspruch *Mit dem Körper sehen* ist der emblematische Titel einer von Ulrike Rüdiger 1997 kuratierten Ausstellung zum Œuvre Walthers.²⁰⁰ Der Titel besagt, dass die ästhetische Erfahrung im Werk des Künstlers »als eine Einheit von leibbezogener Sinneswahrnehmung und Reflexion gefaßt«²⁰¹ wird. Nach Rüdiger musste es für Walther – anstatt des Symbolischen oder Abstrakten – der reale Raum, die reale Zeit, der reale Körper sein.²⁰² Der Körper wird bei Walther als Organ entdeckt, ohne das weder Handlung noch Reflexion sich vollziehen lässt. Mit dem Körper wird nicht nur in den Handlungen gesehen, dies gilt auch für die WZ, die im weitesten Sinn Miniaturskulpturen sind. Durch die Hantierung (Umdrehen der Seiten) werden auch sie körperlich wahrgenommen und ihre Anschauung affiziert das Körpergedächtnis. Das Wort Haltung kann hier zweierlei Bedeutungen haben. Einerseits kann es auf eine innere Haltung beim Benutzen des *Werkstücks* hinweisen, denn: »Form meint eben nicht die äußerliche Gestalt eines Gegenstandes, sondern bedeutet zusätzlich auch Haltung, Einstellung«²⁰³. Der Künstler räumt ein, dass »unser Leben der Form bedarf, nachdem sich alle Ideologien und Glaubensüberzeugungen als ›haltlos‹ erwiesen haben«²⁰⁴. Er regt diesen Formprozess an: »Um sich als künstlerische Form zu behaupten, braucht die Bewegung des Körpers im Raum ein Maß ... Gesten interpretieren in meinen Werkhandlungen nicht ... sie bringen Form hervor. Denn wer sonst als die Künstler sollten

197 Vgl. Walther in: Schreyer 2016b.

198 Mühleis 2005, S. 204.

199 Didi-Huberman 1999, S. 237.

200 Vgl. Rüdiger 1997.

201 Gerlach 1997, S. 20.

202 Vgl. Rüdiger 1997, S. 7.

203 Schmidt-Wulffen 1990, S. 147.

204 Walther in: Schmidt-Wulffen 1990, S. 147.

die Möglichkeit von Form wachhalten«²⁰⁵? Die Handlungen formen die Struktur der Wirklichkeit auf allen Ebenen: räumlich, ethisch, mental, sozial.

Die temporären Skulpturen, die hier entstehen, sind immaterielle Zeichen, die sich in der Wiederholung zu dauerhafter Haltung verdichten. Das flüchtige Wesen der Zeichen gewinnt in Verbindung mit ihrem Träger, dem Menschen, einen dauerhaften Charakter, da es sich in das Körperbewusstsein und -gedächtnis jedes Einzelnen einschreibt und so in jedem Benutzer als Erinnerungsspur und Impuls gespeichert bleibt. Gleichermaßen geht es darum, das *Werkstück* zu (er-)halten, denn ohne das (äußere) Werkzeug gäbe es keine innere Form oder Haltung. Psychische und physische Haltung wirken also zusammen. Der erkenntnistheoretische Begriff der Anschauung, den wir in der WZ vorfinden, kann mit Kant in Verbindung gebracht werden, der diesbezüglich den Leitsatz geprägt hat: »Gedanken ohne Inhalt sind leer, Anschauungen ohne Begriffe sind blind.«²⁰⁶ Demnach beruhe jede Erkenntnis, die hier in der Benutzerhaltung und der inneren Werkform Gestalt erhält, auf dem Zusammenspiel von Begriffen und Anschauung.²⁰⁷ Das in der Anschauung gegebene Mannigfaltige braucht als Korrelat das begriffliche Ordnungsprinzip. Umgekehrt sind Begriffe auf Anschauungen angewiesen, um nicht vollkommen leer zu sein. Kants transzendente Erkenntnislehre operiert zwischen Rezeptivität der Anschauung und Spontaneität des Verstandes, zwischen denen die produktive Einbildungskraft als kreatives Bindeglied vermittelt. Kant sieht in der Linie mehr als ein Abbildemittel, er begreift sie als einen Agenten, »sitiert zwischen Denken und Anschauung und daher [...] prädestiniert, die Kluft von Denken und Wahrnehmung, von Empirie und Idealität zu überbrücken.«²⁰⁸ Durch ihre Zwitterstellung hat sie Anteil an der Sphäre des Sinnlichen und Intelligiblen, wie es in der Doppeldeutigkeit des Begriffs *disegno*, als aktivem Vermittler zwischen Natur und Kunstwerk bereits im späten 16. Jh. angelegt ist.²⁰⁹ Der Strich als eine Handlung in der Zeit überträgt Bewegung in Struktur, Zeit in Raum, Sukzessivität in Simultaneität.²¹⁰

Walther geht es darum, für die Erweiterung des kulturell verengten Wahrnehmungsbegriffes das bildnerische Äquivalent zu finden. Auf die Weise, wie er die Linie verwendet, schafft er eine Brücke zwischen Anschauung und Denken. Dies scheint auf der Vorderseite der WZ *Labile Festigkeit* nicht nur inhaltlich, sondern auch formal durch die Schriftbildlichkeit hervorgehoben. So wie das *Werkstück* selbst kein fertiges Bild für den Betrachter bereithält, entzieht sich auch der Schreibmaschinentext einer kontinuierlichen Lektüre. Dabei geschieht etwas, das Thomas Lehr treffend in einem anderen

205 Rüdiger 1997, S. 8.

206 Kant 1998, B75, A51. Kants Begriff der Einbildungskraft als reinste Form aller möglichen Erkenntnis, d.h. die Fähigkeit des Menschen, sich die Gegenstände möglicher Erfahrung vor dem inneren Auge auszumalen, scheint für Walther zumindest indirekt eine Rolle gespielt zu haben. Michael Schultze zufolge sind die Kunststudenten aus München an die Hamburger Hochschule regelrecht »gepilgert«, da Walther für stundenlanges Debattieren über Kunst berüchtigt war. Die Studenten Walthers seien »immer mit dem Kant in der Tasche« herumgelaufen (aus einem nicht aufgezeichneten Gespräch mit Schultze).

207 Vgl. hierzu auch: Lingner 1985, S. 37ff.

208 Vgl. Krämer 2012, S. 84.

209 Vgl. Kemp 1974, S. 218-240.

210 Vgl. Krämer 2012, S. 87f.

Kontext zum Ausdruck bringt: »Das Umkippen vom Lesen zum Sehen, der Wechsel von der Schrift zum Bild ist zugleich der Umschlag von der Intransparenz zur Transparenz des Mediums«²¹¹. Der Versuchung, die sinnliche Tätigkeit zu übersehen, während wir uns im Element der Sprache bewegen, möchte Walther unterlaufen, indem er Worten in den *WZ* in Farbe und Form eine sinnliche Gestalt gibt. Mit diesem Anliegen, so die These Lingners, stehe der Künstler in der Tradition der ganzheitlichen Erfahrungsform der romantischen Kunstkonzeption, die beabsichtigt, »der menschlichen Gemüts-tätigkeit einen Modus zu ermöglichen, welcher das vereint, was sonst als rational-begriffliches Denken vom sinnlich-ästhetischen Empfinden geschieden ist«²¹². Auch Fiedler kann an dieser Stelle herangezogen werden: »In dem ganzen weiten Reiche des Geistigen vermögen wir [...] nichts zu finden, was nicht körperlich-sinnlicher Natur wäre«, jedes Begriffliche muss sich letzten Endes »als ein Sinnliches, sei es Wort, Bild, oder Gefühl, erweisen«²¹³. Der Wegbereiter einer ästhetischen Phänomenologie im 19. Jh. begreift die Sinnlichkeit nicht mehr nur als einen passiven Materiallieferanten, sondern als das spontane Vermögen, in dem der »Ursprung aller geistigen Tätigkeit«²¹⁴ liegt. Das Verhältnis von Anschauung und Begriff, das in der *WZ* explizit thematisiert wird, führt zum Motiv der Schriftbildlichkeit, das im Folgenden beleuchtet werden soll.

3.4.2 Schriftbildlichkeit

Wenn Buchstaben oder Wörter bei Walther zu Bildern, Skulpturen oder Architekturen werden, werfen sie ihre Ketten der sprachlichen Bedeutungsstiftung ab und bekommen eine ikonische Qualität. Kerns und Vogels Analysen zu den *Diagrammen* (vgl. 2.2.11) haben gezeigt, was passiert, wenn Sprache aus den Zeichnungen herausgefiltert und unter dem Gesichtspunkt reiner Bedeutungsstiftung besprochen wird. Ein solches Vorgehen verkennt das künstlerische und Materialhafte der Sprache. Die minutiöse Auseinandersetzung mit dem Schriftbild der *WZ* erscheint daher unabdingbar, um Walthers einzigartigen Werkgedanken begreifen zu können. Die folgende Untersuchung soll einen Beitrag zur Notationsforschung und zur Relativierung des semantischen Fokus in den *WZ* leisten.

Die Integration von Schrift ins Bild hängt auch mit dem Erbe der Avantgarden zusammen und dem Willen, die Gattungsgrenzen zu überwinden. Die Linearität der Schrift steht auf der Schwelle zwischen dem Körperlichen und dem Geistigen »und bildet die Gelenkstelle zwischen beiden Sphären.«²¹⁵ Walther nimmt grundsätzlich diese Schwellenposition ein, er ist stets darauf bedacht, weder Wort noch Bild vorrangig zu behandeln, sondern einen versöhnenden Ausgleich zu schaffen. Seine Schriftbilder verbinden Attribute des Diskursiven wie des Ikonischen und erzeugen in dieser Mischform ein Kraftfeld, das weder der ›reinen‹ Sprache noch dem ›bloßen‹ Bild zugehö-

211 Lehr 1993, S. 11.

212 Lingner 1990, S. 22.

213 Fiedler 1991, S. 136.

214 Ebd., S. 73.

215 Krämer, Totzke 2012, S. 19.

rig ist. Die vorher unumstrittene Verbindung zwischen der Vorstellung eines Objekts oder eines abstrakten Begriffs (*signifié/Bezeichnetes*) und dem Lautbild eines Wortes (*signifiant/Bezeichnendes*) (Saussure)²¹⁶ wird in Walthers *Ceuvre* hinterfragt. Ausgehend »vom Körperlich-Materiellen« der Schrift kann man, Krämer und Totzke zufolge, in deren Transzendierung »auf das Geistig-Immaterielle« stoßen. Schriften stehen zwischen »Textur und Textualität«, »Opazität und Transparenz«, »Sinnlichkeit und Sinn«, »Präsenz und Repräsentation« und können »nach dem Modell einer Kippfigur« verstanden werden. Sie »führen ein Doppelleben im Spannungsverhältnis von Materialität und Interpretierbarkeit.«²¹⁷

Diese Janusköpfigkeit steckt in Walthers Gesamtwerk und drückt sich besonders im Verhältnis von WS und WZ aus. Beide Werkgruppen haben materielle und körperliche Eigenschaften, die auf ein Geistig-Immaterielles hinweisen. Die Schriftbilder können das auf einer Metaebene vermitteln. Walthers Wort-Bild-Spiele ergeben Ideogramme, in denen es ihm auch um die Verbindung zwischen dem visuellen Effekt eines Wortes und seiner Bedeutung geht. Sprache wird wie Modelliermasse benutzt.²¹⁸ Dabei bringen Begriffe, so der Künstler, »Formen und Formen Begriffe hervor. Wo mir dies gelungen ist, bin ich weder beschreibend noch lyrisch noch erzählerisch«²¹⁹. Überlieferte Begriffe »mußten umgewandelt werden und dabei entstand etwas Neues. Zeitgebundene und modische Begriffe haben sich nicht durchgesetzt.«²²⁰ Walther wählt Wörter, Sätze und Begriffe in den WZ nach ihrem jeweiligen »Bedeutungshof«, ihrem form-plastischen »Assoziationspotential« aus. Der Betrachter »ist eingeladen, mit dem Sprach- und Formmaterial zu handeln, nicht motorisch, sondern durch bildnerisches und begriffliches Denken.«²²¹ Mersch bemerkt, dass zwar die Linie der Zeichnung derjenigen des Schriftzugs gleiche; schließlich gehören beide jedoch einer anderen Ordnung an, sofern die Schrift stets ihre Lesbarkeit sichern sollte, während sich die Zeichenlinie »frei zu bewegen vermag, ohne einer Richtung und damit Lektüre zu genügen.«²²² Sobald wir ein Bild- oder ein Schriftzeichen sehen, verknüpfen wir es für gewöhnlich mit einem abwesenden Gegenstand. Wir sind sozusagen blind für die Materialität des Zeichens selbst, über das wir (wie durch ein Fenster) hinwegsehen. Diese konditionierte Reaktion kann unterlaufen werden, indem das Bild (*picture*) durch heterogene Elemente »gestört« oder besonders am Aussehen der Buchstaben gearbeitet wird. Dies hindert den Blick vom Abschweifen bzw. hält ihn auf der Ebene der Materialität zurück. Spätestens im 21. Jh. wird es zum »Charakteristikum des ästhetischen Zeichens, dass es autoreflexiv ist« und die Aufmerksamkeit »auf die eigene Form lenkt«²²³. Das ist auch Programm des Formalismus nach Greenberg, mit dem Unterschied, dass es hier darum

216 Vgl. Saussure 1931, S. 76ff.

217 Krämer, Totzke, 2012, S. 24f.

218 Vgl. Walther 2011, S. 19.

219 Ders. 1986, S. 50.

220 Ders. in: Liebelt 1994, S. 14.

221 Wiczorek 1990, S. 205.

222 Mersch 2012, S. 310.

223 Ströbel 2013, S. 78.

geht, allein die Essenz der Malerei herauszuarbeiten, d.h. die Kunst von medienfremden Elementen (z.B. von literarischen Implikationen) zu ›reinigen‹.²²⁴

Die Symbiose von Bild und Schrift in den WZ lässt sich als antimodernistische Praxis deuten, insofern sie die ästhetischen Regimes durchkreuzt. Ein wesentlicher Unterschied zwischen ikonischen und verbalen Äußerungen bleibt die lineare sukzessive Wahrnehmung des Textes und das simultane Erfassen der bildnerischen Elemente.²²⁵ Wenn Lesen und Schauen gleichzeitig auftreten, geht die »Transparenz des Zeichens«²²⁶ verloren, das »illusionistische Fenster« ist getrübt. Damit stehen Walthers Text-Bild-Kombinationen nicht mehr allein im Dienst der Handlungen, sie beanspruchen Autonomie und konstruieren eine Bildwelt parallel zur Wirklichkeit. Die Schriftbildlichkeit ist ein Verfahren, über die Zeichnung und ihre Eigenheiten nachzudenken. Diese Autoreflexivität ist relevanter Bestandteil der WZ. Da sich Walther der Unzulänglichkeit repräsentationaler Systeme bewusst ist, liegt für ihn im Relativieren, Fragmentieren und Überlagern verschiedener Zeichensysteme die einzige Möglichkeit, den Handlungen bildlich und textlich nahezukommen. Die epistemologische Struktur der WZ gibt dem Publikum Werkzeuge an die Hand, die ihm eine Idee des per se immateriellen Werks vermitteln. So lässt sich ein Zitat von Franz Mon über die Schriftbilder von Carlfriedrich Claus auf die WZ übertragen: »Der Betrachter kann sich nur in geduldig imaginativem ›Einlesen‹ erschließen, was sich während der Produktion zwischen Innensprache und ihrer ›Veräußerung‹ im Schriftbild« abspielen mag. Auf der einen Seite haben wir das Ungewisse der tastenden Zeichnung, gleichzeitig bestehe »die Gewissheit, im Zeichenfluß Fuß fassen zu können«, das gedanklich »höchst flüchtig Existierende ins Sinnliche, Wahrnehmbare einschließen« zu können »und dabei die Zuversicht zu haben, daß der Betrachter das verschwundene Gedankliche [...] aus dem Zeichengewimmel wieder wird herausfinden können«²²⁷.

Den künstlerischen Umgang mit Typografie studiert Walther bei Kurt Schwitters, bei dem Schrift zur Materialpoesie wird, die mit Brechungen arbeitet und damit keine lexikalische Bedeutung mehr bietet.²²⁸ Seine Lautgedichte und Seh-Texte präsentieren den optisch wahrnehmbaren Buchstaben.²²⁹ Walther macht einen Unterschied »zwischen künstlerischer und literarischer Verwendung von Sprache«: Besonders bei Schwitters sieht er »ein Bewußtsein von Material und Form« realisiert, »so enthalten die Bilder immer eine Gestalt. Bei Literaten wird sie eher umschrieben«. Diese Erkenntnis habe ihm dazu verholfen, nicht »in Erzählungen zu verfallen.«²³⁰

224 Vgl. Greenberg 2009.

225 Vgl. Ströbel 2013, S. 101.

226 Laut Lessing bestehe die Kunst »gerade in der vollständigen Transparenz des Zeichens.« Lessing zit. in: Giuliani 1996, S. 6.

227 Mon 1990, S. 19.

228 Vgl. Täuber 2011, S. 65f. Die ›Befreiung‹ des Wortes steht in einer langen Tradition: Schrift als bildnerisches Gestaltungselement taucht in der Moderne erstmals im Kubismus auf. Konsequenter noch wird Sprache im Futurismus und Dadaismus zum künstlerischen Ausdrucksmedium. Vgl. Wieczorek 1990, S. 209.

229 Vgl. Weiß 1984, S. 36.

230 Walther in: Richardt 1997, S. 142.

Wie auch Walthers bildplastische Sprache sind Schwitters' Gedichte von der expressiven Wortkunst August Stramms beeinflusst.²³¹ Mit ungefähr siebzehn Jahren entdeckt Walther Stramms Dichtung in Kurt Pinthus' 1920 erschienener Gedichtsammlung *Menschheitsdämmerung*²³². Der Klassiker expressionistischer Dichtkunst wird »Teil meines Marschgepäcks«²³³, wie es der Künstler ausdrückt. Ein Fund mit Folgen,

der dem jungen Kunststudenten auf seiner beharrlichen [...] Suche nach noch unverbrauchten künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten weiteren Antrieb verleiht und der die bisherige literarische Vorliebe für Romantiker wie Eichendorff, Brentano oder Novalis unvermittelt ablöst.²³⁴

Walther ist beeindruckt von Stramms sprachlicher Dichte und Verknappung²³⁵, mit der er »im engen Raum der Worte und ihrer Zwischenräume zu einer kompensierenden und bis dahin ungekannten Intensität des Ausdrucks«²³⁶ gelangt. Das reizt ihn auch an der experimentellen Sprachkunst Gertrude Steins. Hier gehe es mehr um das Wie als das Was. Vor diesem Hintergrund entwickelt der junge Künstler seine eigene Sprache, die es ihm schließlich in den WZ ermöglicht seine »Werkfigur zu untermauern«²³⁷. Auch bei Walther findet sich die Überzeugung, die Sprache von ihrem syntaktischen Korsett und ihrer Zweckhaftigkeit zu befreien. Wiczorek argumentiert, dass es Walther trotz dieser Befreiungsschläge jedoch stets auf »korrekte Sinneinheiten« ankomme,

mögen diese aus ganzen Sätzen, aus vereinzelt Substantiven, Adjektiven, Verben oder Partizipien bestehen. Vergleichbare opto-phonetische Sprach- oder Lautfiguren, wie Hugo Ball sie [...] vorträgt, sind bei ihm nicht zu finden.«²³⁸

Da die Sprache »begrifflich auf das Werk zurückwirkt, und damit Teil desselben wird, [ist sie] ihr eigener Reflexionsgegenstand. Sie ist Werk-Material und Werk-Instrument zugleich.«²³⁹ Es verwundert daher nicht, wenn Walther sich auch für Heideggers Sprachplastizität und insbesondere für dessen *Holzwege* (1949/50) begeistert. Der Künstler erzählt:

dieses Gefühl, während ich über etwas spreche, reflektiere ich sowohl den Gegenstand als auch die Sprache. Eigentlich sind das prozessuale Arbeiten. Medienreflexion. Plastik. Die Eigenheiten der Sprache. Das Gestell. Das Zeug.²⁴⁰

231 Vgl. Busche 1990, S. 300.

232 Vgl. Pinthus 1920.

233 Vgl. Walther in: Richardt 1997, S. 142.

234 Vgl. Täuber 2011, S. 65.

235 Vgl. Walther in: Schreyer 2016b.

236 Täuber 2011, S. 65.

237 Walther in: Richardt 1997, S. 142.

238 Wiczorek 1990, S. 210.

239 Ebd., S. 199.

240 Walther in: Schreyer 2016b.

Die Plastizität der Sprache²⁴¹ drückt sich bei Walther ganz besonders in den WZ und den *Wortwerken* aus. Dabei gleitet er jedoch, Wiczorek zufolge, nie »in rein konzeptuelle Formen des Sprachgebrauchs [ab], für die [er] die anschauliche Metapher vom Knochengestell ohne Fleisch schuf. [So] lässt sich das schriftbildliche Werk Walthers weder von der Konzeptkunst noch von der Visuellen – oder Konkreten Poesie vereinnahmen.«²⁴² Nichtsdestotrotz ist sein Œuvre von diversen Einflüssen wie die »surrealistische, konkrete Poesie«²⁴³ geprägt.

Es fällt auf, dass die Diskussionen um die Stärken und Schwächen von Text und Bild oft polarisierend ausfallen. Die Rezeption heterogener Verfahren wird bei Walther positiv gewertet, denn es geht um die Vermählung von Ratio und Emotio, einem strukturierenden und einem eher fließenden Element. Damit bleibe das Werk »unscharf«, so der Künstler, und wird »in Bewegung gehalten.«²⁴⁴ Das Zusammenleben sehr diverser Systeme und Gegensatzpaare ist der Schlüssel zum Werkverständnis Walthers.

3.5 Form für Körper (# 29, 1967)

Die Tortenform, die Walther in seinem Manifestdiagramm zum *anderen Werkbegriff* zeichnerisch zum Ausdruck bringt (vgl. 2.1.8), wird in dem Handlungsstück *Form für Körper* (Abb. 77a–b) skulptural umgesetzt. Das *Werkstück* besteht aus einem lichten Segeltuch, das zu einem Kegelmantel genäht ist und in der Aktion als Kreisviertelsegment auf dem Boden aufliegt. Bei der Benutzung liegt der Handelnde rücklings auf dem Stoff, so dass die gespreizten Beine den Diagonalkanten folgen und in die unteren Ecken reichen; die über dem Kopf zusammengelegten Hände hingegen strecken sich dem Mittelpunkt des fragmentarischen Kreises entgegen und führen dicht an die Spitze des Winkels. Diese anstrengende Lage wird nach einer Weile gegen eine entspannende Haltung vertauscht. Der Körper dreht sich um 360 Grad, die Füße weisen nun in den engen Formteil zur Spitze, die Arme hingegen können sich im weiten Formteil waagrecht ausstrecken. Diese Kehre kann mehrmals erfolgen. Der Benutzer macht damit metaphorisch, so meine Interpretation, die Werkgrundlagen des anderen Werkbegriffs zur Körpersache. Es wird hier in der Körperform selbst bildhaft auf eine Formel gebracht, was Walther theoretisch formuliert.

3.5.1 Werkzeichnungen zu Form für Körper

Das *Werkstück Form für Körper* verdeutlicht ganz besonders, was es bedeutet, wenn *DER KÖRPER ALS MATERIAL* verstanden wird, wie es rechts oben auf der Rückseite der WZ *Widmung* von 1967/68 (Abb. 78a–b) heißt. Der Benutzerkörper befindet sich zunächst in einem Zustand der Anspannung (rot), dann der Entspannung (blau). Auf allen im

241 Zur Materialität der Sprache in der Kunst des 20 Jh.s, vgl. Weiß 1984, S. 55-56 u. Ströbel 2013, S. 13-49.

242 Wiczorek 1990, S. 210.

243 Walther in: Schreyer 2016b.

244 Walther 1997b, S. 52.

Folgenden besprochenen WZ ist einmal die rote Tortenstückform und einmal die blaue zu sehen, d.h. es sind immer beide Körperpositionierungen sichtbar. Beide Lagen gehen in einer Handlung ineinander über. Dieser Vorgang wird auf der schriftfreien Blattseite am linken Rand malerisch durch einen Farbverlauf dargestellt. Ein schmaler Streifen beinhaltet eine dreiteilige Skala, deren oberer Bereich zunächst rot ist und dann ins Blaue übergeht. Dabei vermischen sich die Farben an der Übergangsschwelle, die auf der Höhe der unteren Formspitze liegt. Die beiden farbigen Kegel, die parallel zum linken Farbstreifen übereinander stehen, sind durch einen Bleistiftrand voneinander getrennt (der sich überschneidet), die Farbflächen berühren sich jedoch nicht. Auf den drei ausgewählten Zeichnungen zu diesem *Werkstück* sieht man diesen 2 cm breiten Saum oder Freiraum, der die farbigen Konen umfasst. Walther erklärt, dass dieser Hof außen herum einer Körpererfahrung entspricht, die sich immer wieder einstellt. Es handelt sich um die Empfindung der Expansion, einen Umraum der Projektion.

Man kann das schwer beschreiben, aber wenn man es handelnd erlebt, kann man es leicht nachvollziehen. Hier stellt sich schon die Frage: Wie beschreibe ich eine Empfindung? Wenn ich das sprachlich mache, wird das banal [...]. Hier wird [...] projiziert, also habe ich diese simple Form gewählt und die lässt wieder vieles offen zur Deutung. In diesem Raum bewegt sich dann etwas.²⁴⁵

Auf der Vorderseite sind mit roten und blauen geometrischen Geraden die Körperhaltungen wiedergegeben. An der Stelle, an der der Farbbalken auf der Rückseite eingezeichnet ist, sehen wir die Wörter ANSPANNUNG in Rot, ENTSPANNUNG in Blau. Die Schnittmenge beider Zustände – im Balken farblich akzentuiert – wird auf dieser Seite durch die Überschneidung der End- und Anfangsbuchstaben G und E ausgedrückt. Es gibt immer eine Transitzone, eine Schwelle, wo sich die Spannung langsam in die Entspannung entlädt. In der oberen linken Blattecke ist zu lesen: *auch hier das Prinzip der verlorenen Form*. Wie beim *Werkstück # 26* verändert sich hier die Form, die durch den Übergang in der Handlung und der imaginären Ergänzung der Gesamtanlage zum Kreis etwas Fließendes erhält. Oben rechts auf dem Blatt heißt es weiter: *der Körper baut das WERK leibliche Begegnung*. Diese körperlich affizierende Begegnung wird unter anderem durch eine Auswahl der in großen Bleistiftbuchstaben untereinander genannten Künstler aus verschiedenen Epochen stimuliert: PHIDIAS MYRON POLYKLET SKOPAS PRAXITELES LYSIPPOS DONATELLO MICHELANGELO VEIT STOSS RIEMENSCHIEDER GRASSER LEONARDO BERNINI RODIN LEHMBRUCK POLLOCK NEWMAN. Die explizite Referenz auf eine bestimmte Person taucht innerhalb der WZ eher selten auf. In einem Brief erläutert Walther seine Assoziationen zu den Namen:

Unter anderen tauchen diese Künstler vor meinen Augen auf, wenn ich an körperbezogene Werke denke. Die beeindruckende Beherrschung des Bildhauerhandwerks der Griechen der klassischen Zeit, deren Umsetzung der Körperrealität in Idealformen. Gerne denke ich mir dabei die bunte Bemalung der Marmorskulpturen weg. Im Mittelalter das dann wieder Primitivwerden der Formen. Dann der Neubeginn bei Donatello und die große Formwucht des Michelangelo. Das plastische Raumkonzept Berninis.

245 Walther 1997b, S. 52.

Die suggestive Bildhaftigkeit bei Veit Stoss, Riemenschneider und Grasser. Die plastische Präsenz bei Rodin am Ende des 19. Jahrhunderts. Lehbruck's ausdrucksstarke Körperabstraktionen vor dem Hintergrund des deutschen Expressionismus. Und nach 1945 Jackson Pollocks Körpereinsatz bei seinen ›Drippings‹, dann Barnett Newmans Konzeption des Körperbezugs zu seinen Farbflächen, die körperliche Konfrontation des Betrachters mit dem Bild.²⁴⁶

Mit den genannten Künstlern sind vielschichtige Assoziationen verbunden. Der Rezipient mit kunstgeschichtlichem Hintergrund ist besonders gefordert, die Namen sowohl mit jeweiligen Werken als auch im Verhältnis zu Walthers Arbeit zu denken. Wie der Künstler zugibt, muss das Gesagte fragmentarisch bleiben und soll lediglich Anstöße zum Weiterdenken geben. Das Zitat macht deutlich, wie sehr Walthers Werk auf der Geschichte aufbaut. Es wird außerdem klar, dass es sich um eine europäische Vergangenheit mit dem Dreh- und Angelpunkt im Renaissance-Humanismus handelt, und diese Tradition wird in besonderem Maße in den *WZ* sichtbar. An dieser Stelle sei an Kosuth erinnert, der die *WZ* als zu europäisch (vgl. 2.2.9) bezeichnet hat und als Amerikaner einen ganz anderen Begriff von Geschichte hat.

Wenden wir uns der *WZ Handlungsgefüge* von 1967/69 (**Abb. 79a–b**) zu. Auf der einen Blattseite sind die beiden ›Kuchenstücke‹ versetzt neben-, unter- und ineinander zu sehen. Mit Bleistift ist eine oben stehende Figur in das beige-kolorierte Stück gezeichnet, im Schritt sowie im Zwischenraum von Kopf/Ohren und gestreckten Unterarmen sind die Spannungszonen mit roten gebogenen Linien markiert. Die Kegelseite erweitert sich zu einer prismaartigen rot eingefassten Form, die am Blattrand in der rechten oberen Bildecke endet, aber sich ins Unendliche nach außen zu verlängern scheint. Auf der Prismenfläche, die dem Betrachter zugewandt ist, steht in Druckbuchstaben das Wort *WERKZONE*, darunter in Schreibschrift *innen gebaut*. Der angrenzende Kegel, in dem eine blau aquarellierte Figur im Entspannungsmodus liegt bzw. kopfstehend, berührt die angespannte Figur am Unterschenkel. Beide Formen sind gleich groß und hell. Die Umrandung fehlt der oberen Form, in der unteren ist der Projektionsraum dunkelgrau gehalten und erzeugt einen Höhleneffekt. Von der Höhe der Füße und einer Hand der blauen Figur geht ein blaues Feld aus, das sich am Rand leicht mit der oberen roten Fläche überschneidet und ein weiteres Mal die Handlungsschwelle markiert. Die obere Spitze des unteren Kegels ragt in das rote Feld hinein. Von ihrer Spitze ausgehend ist eine Gerade in den roten Bereich eingezeichnet. Es bildet sich eine Überlagerung disparater Elemente, eine Spannungszone. Auf der Rückseite füllt ein Kegel den Großteil der Bildfläche aus, er nimmt die Form des größeren Kegels der Vorderseite auf. Im Kegelkern überlagern sich zwei kleine Kegel in ihren gegenläufigen Lagen, wobei die beiden menschlichen Figuren, die hier übereinanderliegen, sich in vertikaler Richtung verschieben. Sowohl die Spannungs- als auch Entspannungsmomente sind wieder durch rote und blaue Linien markiert. In roten Antiquaminuskeln können wir am oberen Bildrand lesen: *innen gebaut*. Darunter sind drei Wörter mit weißer Farbe verdeckt, man kann nur noch Buchstabenfragmente erkennen.

246 Ders. in einem Brief an Schreyer am 8. Feb. 2018.

Nicht nur wegen des Liniennetzwerkes, sondern auch aufgrund des Zeichenstils drängt sich bei den ineinanderverhakten Figuren die Assoziation zu Leonardos vitruvianischem Menschen auf, der in vielerlei Hinsicht in Bezug auf Walthers Œuvre ein Ahnherr ist. Der (ideale) Mensch als Maß der Dinge, wie er aus den Proportionszeichnungen da Vincis oder Dürers bekannt ist, die auf der antiken Lehre des Vitruv aufbauen, ist im Werk Walthers in Erinnerung gebracht – aber hier wird er auf die realen Beine gestellt. Es ist der Körper des Künstlers, der den Stoffkleidern ihr Maß und ihre Proportion gibt: anhand von Körpergröße und -volumen, Spannweite der Arme, Schritt, Fußlänge oder Handbreite. Walther bemerkt hierzu:

[I]ch verstehe unter Maß etwas, das auf den Menschen bezogen und allein von ihm her gedacht ist. Aber nicht in der bekannten Weise, daß seine äußerliche Gestalt für die Gestaltung das Maß abgibt, sondern seine inneren Vorstellungen und Empfindungen bestimmend sind. Um das Innere und Äußere zu einem Ganzen zu fügen, bedarf es [...] keines Menschenbildes, sondern des menschlichen Maßes. Maßvoll ist das, wohinein sich der Mensch in einem umfassenden Sinn einfühlend fühlen kann, wozu er sich geistig und sinnlich in ein adäquates Verhältnis setzen kann. [...] Das Maß beruht auf einer inneren Architektur des Menschen. Für mich wichtig ist, daß durch diesen Begriff des Maßes die übermächtige Rolle des Sehens in der Kunst sehr relativiert wird. [...] Habe ich [ein Bauwerk] nicht nur gesehen, sondern [mich] in [ihm] bewegt, dann bekomme ich eine Empfindung für die Maße dieser [...] [Architektur]²⁴⁷.

Walthers Auffassung von Maß hat also nicht allein mit messbaren Daten zu tun, sondern umfasst weitreichendere Faktoren, die sich auch auf das innere Maß des Menschen erstrecken. Growe erinnert daran, dass in der Renaissance »die Vorstellung einer Analogie der Proportionen des Mikrokosmos Mensch und des Makrokosmos das Konzept von Werkeinheit und Werkrelationen«²⁴⁸ bestimmt hat. Für die Weiterentwicklung des Menschen ist es unumgänglich, dass alte Maßstäbe verlorengehen, formuliert es der Künstler treffend. Der »Mensch wird immer wieder für abenteuerliche Erkundungen sein altes Gehäuse verlassen, weil er weiterhin auf der Suche nach seinem Bild ist. Doch in seinem Abbild wird er es wohl kaum noch einmal finden.«²⁴⁹ Die Handlungen mit dem Instrumentarium des 1. WS sowie die Reflexionsebene der WZ bieten diverse Pfade an, die den herkömmlichen Kunstbetrachter von seinen gewohnten Wegen auf ein neues Terrain führen. Er kann die Entscheidungen, bestimmte Richtungen zu gehen, aktiv körperlich und geistig steuern.

Auf der Vorderseite der WZ *Der Körper entwickelt die Begriffe* von 1968/69 (**Abb. 80a–b**) stehen die beiden Kegel mit ihren Spitzen der Bildmittelsenkrechten folgend aufeinander. In der oberen Skizze mit der rot gezeichneten Figur läuft entlang dem Körperumriss folgender Satz: *FÜR HERAKLIT LASSEN WIR ALLES F[L]IEßEN*²⁵⁰ *DIE UMWANDLUNG OHNE STILLSTAND*. Auf der rechten Schrägseite des Kegels steht in Antiquamajuskeln das Wort *KÖRPER*. Heraklits *panta rhei* – alles fließt – ist für die Aus-

247 Walther in: Lingner 1990, S. 389.

248 Growe 1990, S. 121.

249 Walther in: Lingner 1990, S. 392.

250 Das »L« wurde in dem Fall ergänzt, da es im Original fehlt.

einandersetzung mit Walther bedeutsam. Der griechische Philosoph sieht die Welt als einen natürlichen Prozess des beständigen Werdens und Wandels. Diese Auffassung, dass »alles fließend bleibt und sich nichts verfestigt«²⁵¹, teilt Walther im künstlerischen Bereich. Das *Werkstück Form für Körper* behandelt den Wandel, das Fließen von einer Körperhaltung in die nächste. Die Metapher des Flusses kann allgemein auch auf die fließenden Übergänge von einer Werkgruppe in die nächste übertragen werden. Auch Walthers Verwendung von flüssigen Substanzen in den WZ und in den frühen Materialprozessen zeugt von der Bedeutsamkeit des Fließenden, Prozessualen in seinem Werk. Dabei bewegt sich das Flüssige nicht gestaltlos und unkontrolliert, es fügt sich in eine Fassung, wie im menschlichen Körper. Und schließlich: »der Plastik- und Skulpturen-begriff wurde verflüssigt«²⁵².

Eine weitere Gemeinsamkeit zwischen Walther und Heraklit liegt im Interesse für Gegensätze. Der Philosoph sieht diese als spannungsgeladene Einheit. Er macht darauf aufmerksam, so die Worte von Jürgen-Eckhard Pleines,

daß selbst in der Wesensfrage Selbigkeit und Andersheit ebenso wie Fließendes und Beharrendes unauflöslich zusammengehören. Denn wa[s] wäre Sein ohne [W]erden? – eine unerkennbare, gestaltlose Masse ohne Struktur und Leben; und was wäre Werden ohne Sein? – eine unerkennbare Bewegung ohne Richtung und Zweck, eine Veränderung von nichts zu nichts. Dagegen sind Veränderung, Wechsel und Bewegung nur innerhalb eines Systems zu denken, das sich noch im Wandel zu sich selbst verhält.²⁵³

Auch Walther fasst, wie bereits erwähnt, Gegensätze nicht antagonistisch, sondern komplementär auf. In *Form für Körper* geht es um die zwei Spannungsfelder An- und Entspannung und um deren fließenden Übergang. Walther fügt in die WZ nun als Gegenpol den Namen eines weiteren griechischen Philosophen ein. Um den unteren blauen Menschenkörper, der kopfstehend, kann man in Blockbuchstaben lesen: NICHT DAS WERDEN NICHT DAS GEWORDENE FÜR PARMENIDES SOLL NUR DAS SEIENDE SEIN NICHT. Parmenides vertritt eine ruhende Position: Er bestreitet die Bewegung und Veränderung, das Seiende sei vollendet und gänzlich unveränderbar.²⁵⁴ Er schließt ein Werden aus: »Wie aber könnte dann Seiendes vergehen? Wie könnte es werden?«²⁵⁵ Denn: »Wenn es nämlich wurde, ist es nicht; [...] So ist Werden ausgelöscht und verschollen der Untergang.«²⁵⁶ Das Sein ist also nach Parmenides wie ein gleichartiges Ganzes zu verstehen, dessen Vollkommenheit man mit einer Kugel vergleichen kann. Diese Auffassung steht in Kontrast mit Walthers offenem und fragmentarischem Werkbegriff:

Das Fließende war für mich in der Anspannung. Das geht durch den ganzen Körper durch, das konnte ich nicht als etwas Ruhendes, Stilles beschreiben. Die beiden Philo-

251 Walther 1987a, S. 180.

252 Ders. in: Baumann 2020, S. 10.

253 Pleines 2002, S. 80f.

254 Vgl. Parmenides 1986, S. 17ff.

255 Ebd., S. 21.

256 Ebd., S. 23.

sophen habe ich als junger Mensch gelesen, ich habe sie aus dem Gedächtnis zitiert. [...] [D]u kannst so oder so auf die Welt gucken. [...] Je nachdem wie dein Blick oder deine Befindlichkeit ist. Und jeder würde behaupten, alles fließt, aber ich kann genauso gut das Seiende ist in der Wirklichkeit entdecken. Und Widersprüche, Gegensätze, die habe ich nicht nur da gefunden, sondern in vielen anderen Dingen, in der Skulptur, wo etwas ruht oder sich bewegt. In der Malerei habe ich immer das Fließende betont, das Prozessuale. Das ›Sein‹ in der Malerei hat mich immer gelangweilt, wie z.B. Ingres' oder Dürers ausgeführte Zeichnungen, die sind perfekt. Die skizzenhaften Zeichnungen bei Dürer wiederum haben etwas Prozessuales. Grünewalds Zeichnungen finde ich noch faszinierender, oder das prozessuale Zeichnen bei Rembrandt, die würde ich allemal den Zeichnungen von Raffael vorziehen. Das sind jetzt große zeitliche Sprünge, aber in der Sprache sind sie ähnlich. Ich war immer von dem Vorläufigen, Improvisierten angezogen. Die Sehnsucht kann auch eine sein nach Dauer. Bei Cézanne ist das wunderbar ausgeglichen, die Malprozesse sind prozessual, aber wenn er ein Bild schafft, ist es so fest, also man hat ein Gefühl von Dauer, das ist ein wunderbarer Widerspruch, für den er eine Gleichung gefunden hat.

Walthers Werk ist zwischen diesen gegensätzlichen Polen angesiedelt, von denen hier die Rede ist. Es kommt immer auf die Perspektive an, von der aus man etwas beurteilt. In den *WZ* zu *Form für Körper* sind beide Zustände (ruhig/still/Entspannung-bewegt/fließend/Anspannung) enthalten. Auf der rechten Schrägseite des unteren Kegels der Vorderseite der *WZ Der Körper entwickelt die Begriffe* steht in Antiquamajuskeln das Wort *BAU*, das Walther zufolge mit dem Ruhemoment zu tun habe:

Die Begriffe *Körper* und *Bau* beziehen sich spielerisch auf diese beiden Körpersituationen. Bei den *Werkstücken* wird mit dem Körper gehandelt, das ist real, keine abstrakte Idee. Der Begriff *Bau* ist eine reine Idee, die kann in so einer angespannten Situation nicht gedacht werden, [...]. Und beides, obwohl das fließend ist, bezieht sich auf Skulpturvorstellungen, die gehen für mich weit in die Geschichte zurück. Deswegen habe ich die Antiquaschrift benutzt, sie ist in der klassischen Römischen Zeit entstanden. Ich verwende sie also nicht aus grafischen, sondern aus inhaltlichen Gründen. [...] Die Ruheposition kann ich nicht in Antiqua schreiben, das wäre formalistisch, deswegen verwende ich eine geschriebene Grotteskschrift.

Auf der Rückseite der Zeichnung ist der roten Tortenform das rote Wort *PLASTIK*, der blauen das blaue Wort *SKULPTUR* zugeordnet. Beide drücken sich auf die Vorderseite durch. Walther erklärt die Begriffe hinter diesen beiden Ausdrücken:

In Verbindung mit dieser Anspannung, diesem Fließenden, verwende ich den Begriff *Plastik*, weil das sehr körperlich ist. Das ist prozessual wie [bei der Modellierung,] beim Tonantragen. [...] Plastik wird dabei generell als etwas Zusätzliches [...] verstanden, das Material kann man beliebig weiter auftragen oder auch wieder wegnehmen. Bei der Skulptur kannst du nichts mehr dazusetzen, was weg ist, ist weg.²⁵⁷

Vor diesem Hintergrund können die beiden Kunstbegriffe mit dem Heraklitisch-Fließenden und dem Parmenidisch-Festen übertragen werden. In den folgenden Ausführungen sollen beide Motive in Bezug auf die WZ selbst und auf ihre schriftbildlichen Verfahren diskutiert werden. Im Anschluss soll unter Rekurs auf die Phänomenologie dargelegt werden, wie der Körper, der sich in das ›triadische Bild‹ einfügt, starre Dichotomien auflösen kann. Betrachten wir die zwei changierenden Positionen in der Werkhandlung, ergibt sich ein Bild der Zusammenführung: Die durch die weit auseinandergespreizten Beine ausgedrückten Polaritäten werden einmal durch die zusammenführende Armhaltung pfeilartig in eine gemeinsame Richtung gebracht. Bei der Ruheposition sind es die Arme, die auseinanderdriften, und die Beine, die die Teilung in der Spitze zusammenführen.

3.5.2 Handlungsfluss – Festschreibung

In den Werkhandlungen geht es allgemein um das Herstellen eines Gleichgewichts. Unter den Teilnehmern kann dieses nur entstehen, wenn alle eine gemeinsame Balance finden, d.h. eine Position, in der das jeweilige *Werkstück* in Spannung gehalten wird. Walthers ›Akteure‹ reagieren auf die gegebene Handlungssituation, sie sind ge- und verbunden: einerseits mit den Werkstoffen, andererseits mit anderen Handelnden, die entweder direkt oder indirekt wahrgenommen werden. Es geht darum, sich aufeinander zu verlassen, einander zu vertrauen, um das jeweilige Körpergewicht auszugleichen und nicht umzufallen. Jede Bewegung hat Auswirkungen auf die anderen Teilnehmer, man handelt im Kollektiv. So wird die Situation ständig adjustiert und austariert, um zu einer Art gemeinsamen Schwingung zu kommen. Durch den produktiven Einsatz des Körpers soll eine ebenso schöpferische Aktivität und Ausgeglichenheit im Geist entstehen. Auch Dewey appelliert an »ein aktives Eingreifen«, um den Mangel des Menschen auszugleichen, der sich »aufgrund einer unzureichenden Anpassung an die Umwelt [ergibt], die zu einem unstabilen Gleichgewicht führt.«²⁵⁸ Form entstehe, wenn eine Handlung abgeschlossen ist und ein stabiles Gleichgewicht in der Interaktion erreicht ist. Mit Form wird die Struktur des Erfahrungsprozesses beschrieben, nämlich als geordnet und rhythmisch. Dewey zufolge gebe es keinen Rhythmus,

wo nicht ein Wechsel von Verdichtungen und Entspannungen erfolgt. Ein Widerstand verhindert eine unmittelbare Entladung und speichert Spannung, die starke Energie bindet. Sie wird aus diesem Zustand der Ballung freigelassen und nimmt notwendig die Form einer aufeinander folgenden Ausdehnung an.²⁵⁹

Der Mensch habe also das Bedürfnis nach dem Übergang von Wandel in Ruhe und Abschluss, von Zerstreutem in Ganzheitliches. Deweys Formbegriff zeigt sich in Walthers Arbeit durch ein ständiges Wechselspiel von Offenheit/Fluss (Heraklit) und Geschlossenem (Parmenides). Dabei geht es um die Herstellung einer Art Ordnung, eines Rahmens, um die chaotische Materie zu fassen. Der Bewegungsfluss wird in den

258 Dewey 1980, S. 169.

259 Ebd., S. 209.

WZ durch Organisation rhythmisiert und in eine Form gebracht. Einerseits strukturieren sie die ephemeren Handlungserfahrungen, andererseits geben sie dem Gerüst der Handlung (Knochen) zusätzlichen Halt, Kontur und Stabilität (Fleisch). Walther beschreibt die WZ als einen »unendlich lange[n] Fluß« aus »Werkumschreibungen, Werkumrisse[n], Werkbenennungen, Werkbefestigungen, Werkformen, Werkmanifestationen. Dabei sind zahllose Notationen entstanden, die eine Verkörperung verlangten.«²⁶⁰ Mit diesen Blättern unternahme Walther Versuch, so Busche, »einer nur durch das Tun zu erlebenden, sich ständig verändernden Erfahrung eine zweidimensionale, feste Form zu geben.«²⁶¹ Die Vorstellungs- und Assoziationsbreite der Handlungssituation ist, wie Lingner anmerkt, »auch abhängig von der sprachlichen Bewältigung der Erfahrung«²⁶². Die Handlung in Gruppen regt zum Sprechen an. In einer Einzelsituation kann, wie Walther aus Erfahrung weiß, »die physische Präsenz eines Werksatzteiles so stark werden«, dass es, »um den Kontakt zur eigenen Person aufrechtzuerhalten, eines stummen Selbstgespräches [...] bedarf, der das physische und das psychische Gleichgewicht stabilisiert.«²⁶³ Sprache hat bei Walther, wie auch bei Dewey, eine ausgleichende Funktion.²⁶⁴ Je mehr sich der Künstler das Werk durch die WZ zu vergegenwärtigen sucht, desto wichtiger wird Geschriebenes gegenüber Gesprochenem. Da das geschriebene Wort eine sichtbare Form annehmen kann, empfindet es Walther als stärker. Die Sprache diene dem Gedanken, die Schrift kann als Gussform, gleichsam noch Rohstoff, Gestalt annehmen.²⁶⁵ In die jeweilige Form des Stückes, so Boehm, »schießt doch gerade der ›Stoff‹ [handelnder Mensch] ein[,] wie das flüssige Metall in einen Model«. Die Werkstücke bieten »Widerstand und Grenze«, sie geben »dem Fluss der Erfahrung eine Form«²⁶⁶. Gesprochenes befindet sich im Fluss, während es die sprachliche Fixierung in den WZ Form werden lässt.

Dabei haben sich zentrale Begriffe²⁶⁷ entwickelt (Ort, Zeit, Raum), die zugleich auch Werkmaterial bei den Handlungen sind. Es lässt sich daher mit Richardt annehmen, dass es eine Wechselbeziehung zwischen begrifflicher Etablierung und Materialvorstellungen gibt. In dem Moment, so Walther, wo dem Begriff durch die Schrift eine Form und durch die Zeichnung ein bestimmter Ort verschafft wird, wirke dies auf die Vorstellung des Künstlers (ergänzend: Akteur/Betrachter) zurück: Im »Umgang mit der zeichnerischen und sprachlichen Formulierung« entsteht ein »Rückfluß«, der »eine Bedeutungsänderung im Sprachgebrauch zur Folge« hat.

260 Walther 2011, S. 20.

261 Busche 1990, S. 298.

262 Lingner 1985, S. 46.

263 Wieczorek 1990, S. 195.

264 Zum Thema Sprache, Zeit und Fluss, siehe auch das *Werkstück Ummantelung* (# 3, 1964): Walther legt sich in diese schotenförmige Stoffhülle für zwei Stunden an den Rhein und wiederholt analog zum Flusslauf in dieser Zeitspanne die Worte: der Rhein, der Rhein, der Rhein ... (zunächst gesprochen, dann geflüstert, gemurmelt, gedacht). Die Sprachhandlung stelle »eine sowohl konkrete als auch metaphorische Verbindung zwischen Wortfluß, Flußlauf und Zeitfluß her.« Wieczorek 1990, S. 196.

265 Vgl. Walther in: Schreyer 2016b.

266 Boehm 1985, S. 15.

267 Zu den zentralen Begriffen in Walthers Werk, vgl. Richardt 1997, S. 177-181.

Die Begriffe sind ja nicht statisch, sondern sie haben innerhalb meiner Werkgeschichte Wandlungen durchgemacht, sie sind immer im Fluß, auch weil sie ständig bearbeitet werden. Durch den Umgang damit sind mir diese Begriffe sozusagen an den Leib gewachsen.²⁶⁸

Eine bezeichnende Aussage, da sie gängigen Polarisierungen (Geist versus Körper) aushebelt. Wenn das geschriebene Wort eine derartige Wichtigkeit besitzt, kann man nicht mehr sagen, dass die WZ allein von den Werkhandlungen abhängen, die Gleichung gilt dann auch umgekehrt. Durch das Wort bekommt das immaterielle Werk eine Fassung. Kerns Frage, wie man sich Denken in Walthers Œuvre vorstellen kann und seine Sprachbeispiele aus den WZ, stechen durch ihre fließende Metaphorik heraus: »»Projektionsströme«, »»Bewußtseinsströme«, »»Gedankenverflüssigung«, »»Blutkreislauf««²⁶⁹. Walther erklärt:

Ich möchte diese Bilder gern [...] festhalten mit Sprache. Denn diese Erfahrungen sind in dem Moment des Geschehens im Fluss. [...] Und das ist auch der Grund, warum es so viele Zeichnungen gibt, [...] das ist in Verwandlung. In den [WZ] fließen viele Dinge ineinander: visuelle Vorstellungen und Projektionen und eben auch Begriffe. Oft kann ich gar nicht unterscheiden, ist da ein Begriff entstanden oder ist das ein Bild? Oder eine Form?²⁷⁰

Tatsächlich, die Wörter geben den fließenden Prozessen eine sichtbare Gestalt, die ihrerseits zu fließenden Denkbewegungen anregen. Doch die Frage der Aufzeichnung der Werkhandlungen muss sich zwangsläufig mit dem Problem der Festschreibung derselben auseinandersetzen und sich eingestehen, dass dieses Unterfangen zum Scheitern verurteilt ist. Denn mit Mersch kann man sagen: »Als Nie-Feststehendes [...] verwehrt sich das Ereignis der Bestimmung, [...] [Begriffe] verwandeln das Werden in Still-Stände und machen aus dem Geschehen ein Faktum, einen Gegenstand«. Übertragen auf die WZ kann man jedoch davon ausgehen, dass ihr offener Charakter, ihre unzähligen Möglichkeiten der Interpretation und »Reanimierung« sie nie zu etwas Statischen werden lassen.

Mersch schlägt außerdem vor, die Beschreibung des Performativen anstelle von Prädikaten eher an Verben zu binden, denn sie rauben »den Begriffen ihr Statisches und verflüssigen ihre Identität«²⁷¹. Die Verwendung von Verben in einigen WZ deutet auf diesen Aspekt des Werdens hin. Heraklits Leitspruch »Alles fließt« benutzt eines der beweglichsten Verben, um diesen Zustand der ständigen Erneuerung auszudrücken. Heraklit steht für die offene Ereignisästhetik, während Parmenides als Vertreter einer geschlossenen Werkästhetik gesehen werden. In einem Brief an Newman schreibt Walther: »Ich glaube nicht an feste Formen, obwohl ich die Vorstellung von Dauer liebe.«²⁷² Das Ereignis fließt, es lässt sich im Gegensatz zu einem statischen Werk weniger greifen. Die WZ spielen mit dieser Unzulänglichkeit der (sprachlichen und bildlichen)

268 Walther in: Dies. 1997, S. 137.

269 Kern 1976, S. 22.

270 Walther in: Schreyer 2016b.

271 Mersch 2002, S. 248f.

272 Götz 1980, S. 13.

Erfassung eines Gegenstands. An dieser Stelle sollen auch Fiedlers Überlegungen beachtet werden. Er stellt sich gegen die dualistische Auffassung von Geist und Körper, demgegenüber er die durchgängige Abhängigkeit geistiger und körperlicher Prozesse geltend macht. Dem liegt die Einsicht zugrunde, »daß wir ein Wirkliches immer nur als Resultat eines Vorganges besitzen können, dessen Schauplatz wir selbst als empfindende, wahrnehmende, vorstellende, denkende Wesen sind«²⁷³.

Reißen wir uns nun los von der Annahme einer außer uns [...] verharrenden Welt und richten wir unseren Blick [...] auf unser eigenes Wirklichkeitsbewußtsein [...]. Der Blick in die innere Werkstatt, in der die Bestandteile des Weltbildes erst entstehen müssen, wenn sie ein Sein für uns gewinnen sollen, läßt uns nicht einen festen Besitz an fertigen Gestalten gewahren²⁷⁴.

Walther liefert gewissermaßen Werkzeuge für diese innere Werkstatt, die immer weiter ausgebaut wird. Fragen der Bedeutung von Kunst werden am eigenen Leib erfahren und in einfachen Übungen, bei denen unterschiedliche Körpersinne beansprucht werden, wird das Wahrnehmungsrepertoire erweitert. Bezüglich der Frage, ob Sprache ein Mittel sein kann, die Wirklichkeit zu bezeichnen, kann man mit Fiedler antworten: Es ist »ein rastloses Werden und Vergehen, [...] ohne daß das flüchtige, sich immer erneuernde Material je zu festen, unveränderlichen Formen erstarrte [...]. Wir brauchen den ewigen Fluß der Dinge nicht außer uns zu suchen; er ist in uns«. In dem Moment in dem sich die psychophysischen Vorgänge zu einem sprachlichen Ausdruck verdichten, unterliegen sie einer Verwandlung. Es entschwinde das, was man zu erfassen suchte.²⁷⁵ Mit diesen Aussagen reiht sich der Kunsthistoriker in eine Traditionslinie mit Heraklit, der die Wirklichkeit als etwas Pulsierendes und sich ständig Veränderndes ansieht. Auf die WZ übertragen: Je mehr sie versuchen sich der Handlung repräsentativ zu nähern, desto mehr entfernen sie sich von ihr. Man erkennt mit Fiedler, »daß alles Denken und Erkennen einer großen, aus Worten und Begriffszeichen gewobenen Decke gleicht, unter der das Leben der Wirklichkeit fortpulsiert«. So gesehen habe es der Mensch immer nur mit einer bestimmten Form der Wirklichkeit zu tun. Es besteht eine »Kluft« zwischen Denken und sinnlicher Erfahrung, »aller theoretischer Wirklichkeitsbesitz [ist] Wortbesitz«²⁷⁶.

Walther weiß, dass der Realitätersatz via Sprache oder Bild bereits eine neue Form hervorbringt: In dem Augenblick, wo »ein Ding anhand der Sprache bezeichnet wird, ersetzt es diese Sache. Das Wort gewinnt an Volumen.«²⁷⁷ Man meint Fiedler herauszuhören, der die Transformation der Wirklichkeit durch das Wort mit einer Blüte oder Frucht vergleicht, die aus sich heraus etwas entwickle, was sie selbst nicht mehr ist.²⁷⁸ In den WZ kommen sozusagen die Handlungserfahrungen aus dem Umgang mit den Werkstücken zur Blüte. Sie sind Teil ein und derselben Pflanze, entwickeln sich aber zu

273 Fiedler 1991, S. 117f.

274 Fiedler 1991, S. 118f.

275 Vgl. ebd., S. 119f.

276 Ebd., S. 125f.

277 Walther in: Schreyer 2009.

278 Vgl. Fiedler 1991, S. 120.

etwas Eigenständigem. Sie stimulieren die sinnliche Vorstellung, die Fiedler als »fließende Bewußtseinszustände«²⁷⁹ beschreibt. Die WZ rufen die körperliche Erfahrung der Handlung wieder ins Gedächtnis und regen zu neuen ungreifbaren Gedanken an. So halten sich WZ und WS in einem ständigen Fluss.

3.5.3 Leib als Brücke

Vor dem Hintergrund von Walthers Betonung des Körpers in der Wahrnehmung von Kunst sollen im Folgenden Denker herangezogen werden, die der Leiblichkeit besondere Aufmerksamkeit schenkten, namentlich Merleau-Ponty und Hermann Schmitz.

Walthers Einsatz des Körpers als Werkzeug, so meine These, schlägt spielerisch eine Brücke zur Überwindung der tradierten Dichotomie von Subjekt und Objekt, Körper und Geist, Rezipient und Kunstwerk. Merleau-Ponty entwickelt in seiner *Phänomenologie der Wahrnehmung* eine Dialektik »des leiblichen In-der-Welt-Seins«²⁸⁰. Er beschäftigt sich mit der phänomenologischen Raumerfahrung, um schließlich die Betrachterrolle definieren zu können. »Sein Denken richtet sich gegen die Leib- und Vermittlungsvergessenheit einer philosophischen Tradition, die dem Bewußtsein zuviel, dem Sein zuwenig zutraut«²⁸¹. Der Phänomenologe sieht entgegen der polarisierenden Auffassung Descartes', der die Trennung von Körper und Geist proklamiert, im Leib des Einzelnen eine Instanz und Einheit all dessen.²⁸² So versucht er, auf eine nicht-dualistische und nicht-transzendentalistische Weise zwischen Leib und Seele, Sinnlichem und Unsinnlichem zu vermitteln. Sein phänomenologisches Erkenntnismodell besagt, dass sich das körperliche Bewusstsein in der Welt und im Raum, aufgrund der Interaktion zwischen dem Menschen und seiner Umwelt entwickelt hat.²⁸³ In Bezug auf Walthers Kunsttheorie, die Gegensätze überwindet und die er handelnd ins Werk setzt, ist dieser Punkt anschlussfähig. Der »Leibvergessenheit« wird bei Walther abgeholfen, indem er den menschlichen Körper ins Zentrum der Kunstwahrnehmung setzt. Auch Merleau-Ponty geht von der Werkbeteiligung des Betrachters aus: »Vollendet ist ein Werk also nicht, wenn es an sich existiert wie ein Ding, sondern wenn es seinen Betrachter berührt, ihn auffordert, die Geste wieder aufzunehmen, die es geschaffen hat«²⁸⁴. Unser Leib bewohne den Raum; Handeln sei Ausdrucksbewegung unseres Denkens. Die Frage der sinnlichen und reflexiven Wahrnehmung trifft den Kern der Überlegungen Walthers. Ihm geht es wie Merleau-Ponty darum, für das zu sensibilisieren, was es bedeutet, »als ein inkarniertes Wesen«²⁸⁵ zu handeln. Die »wahrgenommenen Dinge« seien »keine vollkommenen Wesen wie etwa die geometrischen Objekte«. Es handele sich vielmehr »um offene und unerschöpfliche Mannigfaltigkeiten«. Unsere Welt sei

279 Ebd., S. 131.

280 Vgl. Schürmann 2005, S. 267.

281 Ebd. S. 268.

282 Vgl. Mühleis 2005, S. 15f.

283 Merleau-Ponty 2003, S. 300.

284 Ebd., S. 128.

285 Bermes 2003, XIII.

»ein ›unvollendetes Werk« und jedes inkarnierte Subjekt »wie ein offenes Register, dessen künftige Eintragungen nicht im Voraus erkannt werden können«²⁸⁶. Im Anschluss an Walthers *Œuvre* gilt es die darin enthaltenen offenen Stellen zu kultivieren, denn sie sind ausschlaggebend für den Skulpturbegriff des Künstlers, bei dem der Betrachter einen Platz in der Werkkonstitution findet. Damit sind seine Werke zeitlos, weil diese Rolle immer wieder von neuem eingenommen werden kann. Walther benutzt das Denkbild des ›Fleisches‹ (vergleichbar mit Merleau-Pontys *chair*) in Abgrenzung zur Konzeptkunst (vgl. 2.2.9). Metaphorisch ausgedrückt verleiht Walther dem ›knochigen‹ Konzeptualismus ein ›fleischiges‹ Kostüm, damit dieser beweglich wird. Idealismus und Materialismus verbinden sich.²⁸⁷

1951 schreibt Merleau-Ponty in *Der Mensch und die Widersätzlichkeit der Dinge*: »Unser Jahrhundert hat die Trennungslinie zwischen dem ›Körper‹ (corps) und dem ›Geist‹ (esprit) ausradiert und sieht das menschliche Leben als durch und durch geistig und körperlich [...] an den zwischenmenschlichen Beziehungen beteiligt.«²⁸⁸ Die Dualismen weichen einer Kommunikation zwischen dem Objekt und dem Subjekt. Damit solle ein Ausweg aus der dichotomischen Beziehung gefunden werden.²⁸⁹ Der Leib ist zugleich sehend und sichtbar. Er gerät zwischen die Dinge, hat »eine Vorder- und eine Rückseite, eine Vergangenheit und eine Zukunft«²⁹⁰. Nach Merleau-Ponty ist die Ich-Du-Bezogenheit gekennzeichnet durch eine Lücke: »Was mir fehlt, das ist jenes Ich, das du siehst.«²⁹¹ Damit sind wir immer ein Fragment und können uns nur im Dialog mit dem komplementären Anderen vervollständigen. Diese Beidseitigkeit, Komplementarität und auch Gegensätzlichkeit, die jeden Menschen auszeichnet, thematisiert Walther sehr früh mit seinen diversen Bildkörpern und besonders durch den Vorder- und Rückseitenbezug in den *WZ*. Jedes *Werkstück* ist bei Walther, wie es der Ausdruck schon besagt, ein Fragment. Zur Werkvollendung ist der Akteur vonnöten, der sich handelnd in das Werk hineinbegibt. Diese symbiotische, komplementäre Beziehung ist auch zwischen den Werkgruppen, insbesondere zwischen dem *WS* und den *WZ* erkennbar.

Im Folgenden soll auf die Theorie von Hermann Schmitz, dem Begründer der Neuen Phänomenologie, eingegangen werden; sie soll mit Walthers ›Leibarbeit‹ in Verbindung gebracht werden. Schmitz beobachtet, dass die charakteristischen Bewegungsanmutungen (Gestaltverläufe) und die durch Sehen und Tasten als körperlich wahrgenommenen Kunstwerke ebenso im Gegenstandsbereich des eigenleiblichen Spürens vorkommen.²⁹² Jeder Mensch könne »ohne merkliche Vermittlung durch Sinneswerkzeuge«²⁹³ etwas von sich spüren – z. B. in Form von Angst, Schmerz, Hunger, Durst oder Müdigkeit. Dabei sei der »sicht- und tastbare Körper mit dem spürbaren Leib nicht

286 Merleau-Ponty 2003, S. 102f.

287 Diese Auffassung ähnelt der Schellings, wenn er sagt: »Idealismus ist die Seele der Philosophie; Realismus ist ihr Leib; nur beide zusammen machen ein lebendiges Ganzes aus.« Schelling zit. in: Gamm 1997, S. 7.

288 Merleau-Ponty 2003, S. 75.

289 Vgl. ebd., S. 51 u. 239.

290 Ebd., S. 280.

291 Valéry zit. in: ebd., S. 82.

292 Vgl. Schmitz 1966, S. X.

293 Ebd., S. 8.

identisch«²⁹⁴: Das eigenleibliche Spüren sei nach außen hin unsichtbar²⁹⁵, es zeichnet sich aus durch

vielerlei Leibesinseln: ein diskretes *Gewoge verschwommener Inseln*, besetzt mit den lokal verteilten leiblichen Regungen [...]. [...] Diese Inseln befinden sich in beständiger [...] Wandlung; [...]. Sie bilden die Urelemente des Körperschemas, die in diesem durch optische und taktile Vorstellungsbilder gleichsam gestützt [...] werden, so daß sich ein beharrliches System räumlicher Orientierung am eigenen Körper ergibt.²⁹⁶

Heraklits Metapher des *panta rei*, die noch mitschwingt, lässt sich mit Schmitz' Ausdrucksweise verknüpfen. Da jeder Mensch am eigenen Leib diese Erfahrung des kontinuierlichen Flusses und der Wandlung spüren kann, kann dieser das ideale Instrument sein, starre Dichotomien zum Fließen zu bringen.²⁹⁷ Die Gegensatzpaare, die im *WS* und den *WZ* verhandelt werden, lösen einander ab, die Spannungspunkte sind in den Handlungen fühl-, in den *WZ* sichtbar. Die Leibempfindungen Spannung – Entspannung, Einheit – Zerfall oder Enge – Weite spielen in einigen *Werkstücken* eine wichtige Rolle. In den meisten Fällen muss der Handelnde den Stoff spannen und damit gegen dessen materielle Eigenschaften steuern, damit er nicht in sich zusammenfällt. Schmitz erklärt, dass die Aktivität des menschlichen Leibes genau durch solch antagonistische Paare in Spannung gehalten wird: »Jedes leibliche Befinden ist eingebettet in eine Dimension, die zwischen Enge und Weite ausgebreitet ist, und neigt als Engung zur Enge oder als Weitung zur Weite, mitunter auch nach beiden Richtungen zugleich.«²⁹⁸ Die Empfindungen Dichte/Enge und Weite werden in Walthers Werkhandlungen und Zeichnungen gleichermaßen ausgehandelt. Sind die *Werkstücke* eingefaltet, ist ihr Potential verdichtet. Durch das Ausfalten kann der Raum erobert werden, der Blick in die Ferne schweifen. Dem Künstler gelingt in den *WZ*, was der Phänomenologe zu beschreiben versucht, nämlich das, was sich im eigenleiblichen Spüren präsentiert, in das dinglich-körperliche Kunstwerk so hineinzuprojizieren, »daß es dort vom sehenden und tastenden Beobachter wieder deutend herausgefunden werden kann«²⁹⁹. Der tätige Umgang mit den *WZ* kann zum Verständnis der Werkhandlungen führen, dank des Echos im eigenen Körper. Die Zeichnungen machen Erfahrungsqualitäten, die Mischung aus Gefühl und strukturierendem Denken während der Handlung farblich, textlich und mithilfe der verwendeten Bildsubstanzen fühl- und sichtbar. Dabei wird in Schichten gearbeitet, Raum verdichtet sich, ebenso unterschiedliche Reflexionsebenen oder Handlungszustände. Durch das Lesen/Betrachten kann sich ihr Potential im Kopf entfalten. Erst in der Benutzung entsteht aus der Enge der Schichtung eine Weite. Auch in den Handlungsstücken können Gefühle wie Weite und Enge ausgelöst werden. Nun verhalten sich diese gegensätzlichen Empfindungen im Leib Schmitz zufolge so zueinander: »Die Engung wird zur Spannung, die Weitung zur Schwellung, indem beide

294 Ebd., S. 19.

295 Vgl. ebd., S. 14.

296 Schmitz 1966, S. 13.

297 Zum dialektischen Umgang mit Gegensatzpaaren, siehe auch Didi-Huberman 1999, S. 62.

298 Schmitz 1966, S. 20.

299 Ebd., S. 5.

Impulse antagonistisch mit einander konkurrieren, so daß jeder auf ein Übergewicht über den anderen hindrängt, wobei sie aber gerade vermöge dieser Konkurrenz einander fördern«³⁰⁰. Die leibliche Intensität erweise sich als der beständige Kampf von Spannung und Schwellung des Leibes, sie schwinde, »sobald der Verband der konkurrierenden Impulse aufgelöst wird.«³⁰¹ Des Weiteren gibt es

noch die sukzessive, rhythmische [Konkurrenz]. Diese gehört zum Wesen der beiden mit einander konkurrierenden Impulse, weil jeder von ihnen, indem er [...] das Übergewicht gewinnt, den anderen dazu antreibt, die Gewichte wieder zu verlagern, so daß sich ein oszillierendes Spiel, ein beständiges Auf und Ab der Gewichtsverteilung ergibt³⁰².

Diese Dynamik stellt sich auch in Walthers Werkhandlungen ein, insbesondere wenn mehrere Personen agieren und die eigene Schnelligkeit, Gewichtsverlagerung und Gestik mit den anderen abgestimmt werden. Die WZ stehen vor der anspruchsvollen Aufgabe, diese Bewegungen und Rhythmen einzufangen, der leiblichen Erfahrung anhand der Linienauffassung eine gestalthafte Entsprechung zu geben. Eine bogige Form z.B. sei Schmitz zufolge von gleitendem Schwung durchzogen.³⁰³ Das ermögliche ein leibliches Mitschwingen, weil sie durch die »Wandlung ihrer Richtung die [...] Grundformen leiblichen Befindens – Engung, Weitung, Richtung, Spannung, Schwellung, Intensität, Rhythmik, [...] – dazu einlädt, an ihrem Gestaltverlauf teilzunehmen«³⁰⁴. Gerade Formen hingegen eignen sich, so Schmitz, »mehr als die krummen [...] zum Maßstab der Entfernung«³⁰⁵ und für die Bestimmung von Richtungen und Lagen. Diese Unterscheidung fällt auch bei Walther auf. Wird mit einem *Werkstück* gesammelt oder gewandert, tauchen in den WZ gebogene Linien auf. Stößt man auf gerade Strecken, wird tatsächlich meistens ein Abstand berechnet oder es handelt sich um eine zielgerichtete Bewegung. Worum es Schmitz geht, und was sich auch bei der Betrachtung der WZ einstellen soll, ist eine Art »Angestecktwerden des eigenen Leibes, zu dessen eventuell enthusiastischem Mitgehen [...] mit der vom Objekt ausstrahlenden Bewegungssuggestion«³⁰⁶. Ihm zufolge wäre daher besser von »Einleibung«³⁰⁷ die Rede. Die Zeichnung stehe durch ihre Linienhaftigkeit in einer permanenten »Dialektik von Grenze und Nichtgrenze, bei der ›das Zeichen die Ausbreitung der Materie eindämmt‹«³⁰⁸. Dieses Phänomen kann man in den WZ als einen ständigen Gegensatz zwischen dem Wuchern der Materie und dem Begrenzen durch den Umriss oder durch Schrift beschreiben.

Abschließend lässt sich sagen, dass sich dieses Wechselspiel zwischen Offenheit und Geschlossenheit, Form und Uniform, Materie und Immateriellem oder Innen und

300 Ebd., S. 7.

301 Ebd., S. 27.

302 Schmitz 1966, S. 29.

303 Vgl. ebd., S. 45.

304 Ebd., S. 51.

305 Ebd., S. 52f.

306 Ebd., S. 25. Vgl. in diesem Zusammenhang auch die von Robert Vischer begründete, und von Theodor Lipps ausgearbeitete, Einfühlungsästhetik. Vischer u. Lipps in: ebd., S. 90.

307 Schmitz 1966, S. 91.

308 Ebd., S. 181.

Außen einerseits in den Werkhandlungen in der Beziehung zwischen dem eingrenzenden, aber dehnbaren Stoff, sowie der stofflichen Verbundenheit mit den anderen Teilnehmern und andererseits in der Offenheit der körperlichen Bewegung und Wahlmöglichkeit niederschlägt. In den WZ werden diese opponierenden Bewegungen durch den malerischen und zeichnerischen Stil (vgl. 3.3.2) schriftbildlich zum Ausdruck gebracht. Auch das Verhältnis zwischen WS und WZ ist durch dieses Spiel der Gegensätze geprägt und zeugt einmal mehr von der Komplementarität beider Werkgruppen. Nicht die WZ sind allein vom WS abhängig – die Gleichung gilt genauso umgekehrt – in ihrer jeweiligen Eigenheit bereichern und stützen die Werkgruppen einander. Mit dem Körper bzw. Leib des Rezipienten, der sowohl beim WS als auch in den WZ aktiv eingesetzt wird, und der innere wie auch äußere, psychische wie physische Faktoren enthält, kann das dichotomische Gegensatzdenken dialektisch aufgelöst werden.

3.6 Zusammenfassung

So wie sich der WS aus der künstlerischen Frühgeschichte Walthers entwickelt hat, sind die WZ aus dem Umgang mit den *Werkstücken* entstanden. Dennoch sind sie keineswegs als bloße Anhängsel des WS zu sehen, auch wenn sie oft so behandelt werden. Ihr Gestaltungsreichtum und Interpretationsspielraum, die in Kapitel 3 ausgeschöpft wurden, haben bewiesen, dass sie komplexe Ausuferungen und Kondensate des erweiterten Werkbegriffs Walthers sind, gleichzeitig aber auch Autonomie beanspruchen. Die These hat sich besonders im letzten Kapitel bestätigt, da die WZ über den WS hinaus wichtige Werkkonzepte eigenständig vermitteln. Unabhängig von ihrer Funktionalität und Verpflichtung gegenüber dem WS, besitzen sie eine eigene Ästhetik anhand derer sie auf Phänomene bezüglich des übergeordneten und schließlich nicht genau lokalisierbaren Werkes hinweisen können. Die ausführliche Analyse und Interpretation der WZ hat gezeigt, wie wichtig die Zeichnung im Ausdruck der Werkessenz ist, die ohne diese Ebene nicht auf solch tiefsinnige Weise kommunizierbar wäre. Der Rezipient, der sich dieser Zeichnungen annimmt, hat eine maßgebliche Rolle für die Schaffung des eigentlichen Werkes.

Das *Stirnstück* und die damit zusammenhängenden WZ haben vor Augen geführt, wie in Walthers Werk der Übergang vom Bild zur Handlung vonstatten geht, nämlich mit der Verlagerung der Wahrnehmung über das Auge auf die Stirn, den Sitz des Geistes, die durch die Berührung auf den Körpersinn ganz allgemein verweist. Weiterhin ging es um die Frage der Beziehung zwischen Sehen und Wissen. In den WZ werden die vom *Werkstück* gestellten Fragen intellektuell begleitet, dabei stellte sich heraus, dass es bei diesem Schwellengang auch um die Transformation der Handelnden geht, eine Veränderung ihrer Erwartung an Kunst sollte eintreten. Wie in einem Ritual führte das erste *Werkstück* in diesen Umwandlungsprozess ein. Die Schwelle steht für einen Übergang; Gegensätze stehen sich nicht wie bei einer Grenze voneinander getrennt gegenüber, es gibt vielmehr einen Austausch, einen Fluss zwischen den dichotomischen Polen.

Die Ausführungen zum *Gehstück*, *Sockel* und den dazugehörigen WZ haben den erweiterten Skulpturbegriff Walthers behandelt. Die WZ erzählen von den Veränderun-

gen in der Auffassung der zeitgenössischen Skulptur. Zeit, Körper, Erinnerung, Geschichte und Bewegung treten als erweiterte Materialien an die Stelle von Ton oder Stein. Die körperlichen Regungen, die durch den Gebrauch der *Werkstücke* geweckt werden, lassen den Körper als modulierbares plastisches Material spürbar werden. Was letztlich modelliert wird, ist das neue Bewusstsein des Menschen, die Skulptur mündet sozusagen in die Selbstmodellierung der Handelnden. Dadurch entsteht ein Formbewusstsein, der Handelnde kann ein Gespür für Kunst, für das Bilden und Formen bekommen.

Der Sockel ist in der Skulpturgeschichte ein stark konnotiertes Element der Skulptur. Er verweist auf ihren spezifischen Ort und setzt auch einen gewissen Rahmen, der den Werkbereich eingrenzt. Die WZ zum *Gehstück*, *Sockel* thematisieren diesen Bereich und damit auch das Gegensatzpaar Innen und Außen. Der Fuß hat als weiteres Erstattungsinstrument neben der Stirn die Bühne betreten. So wird der Blick von oben, von den Augen, die der Renaissancemensch als Sinn zur Kunsterfahrung privilegiert hat, nach unten gerichtet. Der Fuß steht für Beweglichkeit und Mobilität und wird zum neuen Bewegungssinn.

›Ich bin die Skulptur‹, das kann man in der Handlung am eigenen Leib erspüren, in den WZ wird theoretisch über diesen Leitsatz nachgedacht. Damit stellen sie sich einmal mehr als künstlerische Manifeste heraus, die die oben beschriebenen Werkmodellierungen sozusagen dokumentieren. Der Ausspruch vermittelt den zentralen Platz des Rezipienten auf dem Weg der Erneuerung der Skulptur. Dabei geht es um Einfühlung, Emphase: Erst durch das eigenleibliche Spüren können neue Werkkonzepte einverleibt werden. ›Der Körper antwortet‹ und übernimmt *Verantwortung* über den Werkbildungsprozess. Die WZ zeigen, dass Geschichte als Basis jeglicher Erneuerungen gesehen werden muss. Bei der Handlung kommt es darauf an, die Vergangenheit und damit die Geschichte der Skulptur und des Sockels im Hinterkopf zu haben. Krauss, die die Skulpturentwicklung in der zeitgenössischen Kunst theoretisch reflektierte, hat Walther nicht in ihren berühmten Essay aufgenommen. Auch daran lässt sich ablesen, wie unbekannt seine Position in der Zeit gewesen sein muss, obwohl er doch neben Beuys, Morris und anderen maßgeblich an der Erweiterung der Skulptur beteiligt war.

Das *Blindobjekt* mit den korrelierenden WZ ist das radikalste Beispiel dafür, dass es in Walthers Werk nicht mehr auf den Augensinn ankommt, sondern vor allem das innere Auge und der taktile Körpersinn beansprucht werden. Diese Ästhetik lässt sich in eine lange Philosophietradition einbetten. Nonnenmachers Studie hat gezeigt, dass die Opposition gegen das Visuelle fundamental für die ästhetische Diskussion der Moderne geworden ist. Die philosophische Beschäftigung mit der Blindheit und Taktilität, so das Fazit, bezieht sich immer auf die abendländisch-platonische Tradition der Metaphysik, die das Licht mit der philosophischen Wahrheit gleichsetzt. In diesem Sinn hat es sich die Aufklärung zur Aufgabe gemacht, den Blinden als Unmündigen zum Licht der Vernunft zu führen. Walther steht jedoch in einer Traditionslinie mit der Gegenrichtung, in der die mnemotische Dimension, die Erinnerung, einen besonderen Stellenwert bekommt. Das *Blindobjekt* involviert Intuition und Tastsinn. Es appelliert an den ganzen Körper und die Erfahrung im Raum und in der Zeit. Der Gebrauch der Hände rückt in den Mittelpunkt, das physische führt zum kognitiven Begreifen. Es scheint paradox, dass es gerade zum *Blindobjekt* verhältnismäßig viele Zeichnungen gibt. Somit wird

klar, dass Blindheit nicht gleichzusetzen ist mit einem Mangel an Bildern. Im Gegenteil: Hieraus erklärt sich überhaupt die Menge der WZ, die letztlich ja versuchen, etwas Unsichtbares, nämlich das immaterielle Werk zur Anschauung zu bringen. Die Debatte um die Blindheit im Gegensatz zum Sehen macht einmal mehr deutlich, zwischen welchen Polen sich der WS und die WZ ansiedeln. In der Verbindung beider Werkgruppen gehen sie einen dritten Weg und überwinden Gegensätze. Mit Merleau-Ponty kamen wir zum Kern der Diskussion: dass das Sichtbare immer ein Unsichtbares enthält und Derrida betonte, dass schon der Akt des Zeichnens eine Art Blindheit voraussetzt, indem sich der Blick des Künstlers notwendigerweise von seinem Gegenstand abwenden muss, sobald er zeichnet.

Dies führte weiter zum Philosophieren über das Wesen der Linie selbst. Die Linie als Zwitterwesen markiert den Rand und steht zwischen dem Innen und Außen einer Figur. Das *Blindobjekt* thematisiert in besonderem Maße dieses für Walther so typische Gegensatzpaar. Die begrenzende Hülle deutet auf ein Innen, das Außen steht für einen unbegrenzten Imaginationraum. Auch dem Zuschauer wird eine visuelle Grenze gesetzt. Er sieht lediglich die Außenhülle des Sackes in Bewegung, alles andere bleibt für ihn unsichtbar: eine Rezeption zwischen Kern und Mantel sozusagen. Bei der Visualisierung von Innen und Außen kommen in den WZ malerische und zeichnerische Elemente zum Einsatz. Wie es mit Wölfflin anschaulich geworden ist, hat das Malerische fließenden, offenen Charakter. Das Zeichnerische arbeitet mit ordnenden und umgrenzenden Linien und Sprache, um der expandierenden Substanz Form zu geben und das Unfassbare, Dunkle, und das blinde Tappen während der Handlung mit dem *Blindobjekt* zu strukturieren. Der mit dem *Werkstück* zurückgelegte Weg ist Zeichnung. Hier versinnbildlicht sich ein Teil des Titels der vorliegenden Abhandlung: *Der Körper zeichnet*. In den WZ zum *Blindobjekt* wird diese Raumzeichnung anhand einer roten gebogenen Linie, die das zögerliche, blinde Tasten ausdrückt, aufs Papier gebracht. Die Zeichnungen reflektieren sich und all diese Ebenen kritisch, sei es sprachlich oder bildlich. *Die Hand denkt*. Mit diesen Überlegungen kamen wir zu der Bestätigung einer weiteren These, nämlich dass die WZ das eigene Medium von innen heraus erweitern. Der erweiterte Skulpturbegriff betrifft nicht nur die Werkhandlung, sondern ganz konkret auch die Zeichnung, die als plastisches Unterfangen verstanden werden kann. Die Belange des WS finden sich somit auch in den WZ indirekt widergespiegelt und auf ihr Medium bezogen.

Das *Werkstück Kopf Leib Glieder* und die korrespondierenden Zeichnungen standen für das ständige Schwanken zwischen Form und Unform im Werk Walthers, sowie den Faktor Zeit als werkkonstituierendes Element. Dies drückt sich nicht nur in der Handlung selbst aus, wenn der Stoffkasten durch den Wechsel der Positionen immer wieder in sich zusammenfällt, sondern wurde in den WZ auch sprachlich und formal übertragen. Die Zeitlichkeit beim Betrachten bzw. Handeln mit den Zeichnungen übersetzt die vergehende Zeit während der Benutzung der Objekte. In den WZ wurde außerdem das Verhältnis von Schrift und Bild, Anschauung und Begriff explizit zum Ausdruck gebracht – ein Motiv, das sich auf das Gesamtwerk Walthers übertragen lässt. Die Thematik greift die bereits in den *Wortbildern* und im Kapitel zur ›Dia-grammatik‹ angeregten Gedanken auf und führte zu einer tiefer gehenden Analyse zur Schriftbildlichkeit der WZ. In dieser hat sich herausgestellt, auf welchem ›Sockel‹ Walthers Überlegungen

füßen. Die Ursprünge reichen von Rabanus Maurus über Dada, Surrealismus, Konkrete Poesie bis hin zu expressionistischer Dichtung. Im Schriftbild der WZ und im Verbund mit der (erinnerten und erlebten) Handlung mit dem 1. WS verdichtet sich die Werkkonzeption Walthers. Dadurch wird nicht nur gattungs-, sondern auch medienübergreifend ein polarisierender Dualismus überwunden. Es öffnet sich ein geistiger Raum, in dem die Friktion von Gegensätzen in einer stimulierenden Auseinandersetzung mit künstlerischen Fragen mündet.

Das Werkstück *Form für Körper* und die zugehörigen Zeichnungen behandelten die Gegensatzpaare Bewegung und Stillstand, Spannung und Entspannung. Diese wurden einmal physisch durchexerziert und einmal theoretisch-metaphorisch in den WZ durch die Philosophen Heraklit – der für Bewegung, Spannung, Unabgeschlossenes, Prozessuales und Fließendes – und Parmenides – der für das geschlossene Werk und die Ruheposition steht – veranschaulicht. Auf visueller Ebene wurden hier also körperspezifische Empfindungen oder geschichtliche Assoziationen ausgedrückt, wie in einer Zeichnung, in der Walther einige Künstlernamen einführt. Sie sind Beispiele dafür, dass er selbst von deren Werken leiblich affiziert wurde. Es folgten Überlegungen zu Bau, Architektur und Maß, sowie zum Unterschied zwischen modulierbarer Plastik und statischer Skulptur, die typografisch oder farblich passend zum Ausdruck gebracht wurden. Das Zusammenspiel von Handlung und Zeichnung ließ schließlich die Frage aufkommen, wie sich ein Ereignis, das sich in Zeit und Raum in einem Aktionsfluss prozessual entwickelt, in einer statischen Zeichnung festschreiben lässt. Die Offenheit der WZ übergehen dieses vermeintliche Problem, es ging auch hier wieder um das so essentielle Ausbalancieren der Gegensätze. Am Beispiel der Theorie Merleau-Pontys hat sich gezeigt, inwieweit der Mensch mit seinem Leib in die Welt eingebunden ist und von diesem aus wahrnimmt. Er gilt als Vektor in der polarisierende Auffassungen von Körper und Geist ausgehebelt werden. Anhand der Gedanken des Phänomenologen Schmitz wurde herausgearbeitet, inwiefern wir leiblich von Kunstwerken affiziert werden, indem Bewegungsanmutungen (Gestaltverläufe) und die durch Sehen und Tasten als körperlich wahrgenommenen Kunstwerke ebenso im Bereich des eigenleiblichen Spürens vorkommen. Es hat sich gezeigt, dass die WZ die Erfahrungsqualitäten, die Mischung aus Gefühl und strukturierendem Denken während der Handlung farblich, textlich und mithilfe der verwendeten Bildsubstanzen fühl- und sichtbar machen. In Kontakt mit den WZ blühen durch die Erinnerung an das Erlebte die ephemeren künstlerischen Handlungen wieder auf und werden so am Leben gehalten.

Heraklits Metapher des *panta rhei* ließ sich mit Schmitz' Ausdrucksweise der leiblichen Regungen, die sich in ständigem Wandel befinden, verknüpfen. Auch im eigenen Körper fließt alles und ist einer ständigen Veränderung unterworfen. Da jeder Mensch am eigenen Leib diese Erfahrung des kontinuierlichen Flusses spüren kann, ist er das ideale Instrument, starre Dichotomien zum Fließen zu bringen. Mit Schmitz und Merleau-Ponty wurde dargelegt, dass der Einsatz des Leibes als Erkenntniswerkzeug im Werk Walthers den hierarchischen Blick des (göttlichen) Auges abgelöst und durch ein demokratisches Modell ersetzt hat. Der Leib, in dem widerstreitende Gegensätze agieren, vermag somit eine Brücke zwischen den dichotomischen Polen zu bauen. Mit Schmitz wurde weiterhin beschrieben, dass die Aktivität des menschlichen Körpers genau durch solch antagonistische Paare wie Enge und Weite in Spannung gehalten wird.

So kann man abschließend feststellen, dass auch der *WS* und die *WZ* eine solche komplementäre Spannung aufbauen und nur im gemeinsamen Verbund einen Werkkörper bilden.

Epilog

Mit dem 1. WS und den WZ vollzieht Walther in der politischen und künstlerischen Aufbruchsstimmung der 60er-Jahre den radikalen künstlerischen Schritt, die finale Form eines Kunstwerks dem Gedanken des Prozesshaften unterzuordnen. Damit stehen seine Arbeiten exemplarisch für die Revolution in der partizipativen und performativen Kunst dieser Jahre, nämlich die Transformation von einer Werk- zu einer Ereignisästhetik. Die WZ sind Kulminationspunkt bei dem Bemühen, aus dem dauernden Bewusstseinsstrom in den ephemeren Handlungen Einzelheiten zu fixieren und intersubjektiv zu vermitteln. Wenn Vorgänge aus dem Unbewussten ins Bewusstsein geholt und eine Gestalt verliehen werden, leistet das einen Beitrag zur Selbsterfahrung des Menschen und seinen sozialen Kommunikationsmöglichkeiten. Insgesamt geht es darum, durch das Agieren der Benutzer im Inneren des Werkes einen Wahrnehmungswandel derselben anzustoßen. Die WZ stehen dem Künstler bei seinem ästhetischen Forschungsprojekt operativ zur Seite. Sie machen durch Kommentare, Chiffren, Schriftfragmente oder Ähnliches die unterschiedlichen Arbeitsschritte sichtbar. Die Rezipienten werden in den bildnerischen Schaffensprozess miteinbezogen: Durch Brüche, Überdeckungen und Verschiebungen im eingesetzten Text- und Bildmaterial wird ihnen gleichzeitig der Schlüssel für eine kritische Reflexion des Materials an die Hand gegeben. Dabei tritt an die Stelle des relativierten Verstandes das in der Romantik bevorzugte Vermögen des menschlichen Gemütes: die Einbildungskraft. Ihr wesenseigen ist, im Schellingschen Sinn, Widersprüchliches zusammenzudenken.¹ Oder nach dem Motto Walthers: »Brüche bilden den Kitt«². Entsprechend dem Bild der Gegensätze durchdringen sich Verstand und Gefühl, Denken und Empfinden, weil die Einbildungskraft dazwischen vermittelt. Die Korrelation von Fleisch und Knochen oder die romantische Idee einer sinnlich erweiterten Reflexion bzw. einer reflexiv inspirierten Sinnlichkeit hat sich in der Kunst Walthers zu einer unvergleichbaren Erfahrungsform entwickelt.³ Am Beispiel der *Werkstücke* und der dazugehörigen Zeichnungen wurde deutlich, dass es um das Austarieren dieser Gegensatzpaare geht.

1 Vgl. Schelling 1957, S. 295f.

2 Walther zit. in: Winkler, S. 100.

3 Vgl. Lingner 1990, S. 24.

Zusammenfassend lässt sich sagen: Der menschliche Körper wird zum Instrument, zum Akteur des Werkes, er argumentiert skulptural. Walthers Korpus funktioniert nur in der Kombination von Sinnlichem und Begrifflichem, das Gerüst (Knochen) der ephemeren Handlung erhält seine Fassung durch die WZ (Fleisch). Diese Formel kann aber auch andersherum funktionieren, indem die WZ als konzeptueller Teil (Knochen), und die Werkhandlung durch den Einsatz von Körper als Fleisch fungieren. Insofern wird die von den Konzeptkünstlern indirekt formulierte Kritik an den bildhaften WZ aufgrund ihres vermeintlichen Widerspruchs zu den konzeptuellen Werkhandlungen positiv umgewertet. Damit wird die eingangs formulierte These bestätigt, dass die Werkideen Walthers erst im komplementären Zusammenspiel des WS und der WZ in vollem Maße zur Blüte kommen. Walthers Bild erweiternde und auflösende Ideenwelt ist von einer intensiven Beschäftigung mit Bildern nicht zu trennen. So haben die WZ auch eine explorative Funktion, nämlich die Provokation der Grenzerfahrung des Mediums der Zeichnung und ihre ständige Ausdehnung von innen heraus. Dabei werden ihre eigenen Werkzeuge auf künstlerischer Ebene kritisch hinterfragt. Der interpretative Spielraum in den WZ hat außerdem gezeigt, wie viel Platz dem rezeptiven Subjekt in Walthers Œuvre eingeräumt wird. Die Fahrten, auf die die Schriftbilder in den Zeichnungen verweisen, werden jeweils unterschiedlich wahrgenommen. Dabei ist die Suche nie abgeschlossen und jede Interpretation ist nur ein Fragment im Ozean der Möglichkeiten.

Schließlich kann die nicht unbeschwerlich verlaufene Entwicklungsgeschichte der WZ mit den verschiedenen Lebensphasen eines Menschen verglichen werden:

In Kapitel 1 stellte sich heraus, unter welchen Umständen und Voraussetzungen, mit welchem ›Genmaterial‹ und auf welchem Nährboden die WZ entstanden sind. Die frühen Papierexperimente waren nicht nur für die Entwicklung des WS und den Handlungsgedanken elementar, sondern auch für die WZ und die Frage nach der Funktion und Rolle der Zeichnung. Auch motivisch erarbeitete sich der Künstler in den frühen Jahren ein Vokabular, auf das er in den Folgewerkgruppen immer wieder in Variationen zurückgreift.

Das Kapitel 2 hat die komplexe Ästhetik des WS und der WZ gegenübergestellt. Es hat gezeigt, wie die WZ als ›Kinder‹ des WS in Abhängigkeit zu diesem wahrgenommen wurden. Sie hatten es anfangs schwer, sich eigenständig zu entwickeln, und standen lange im Schatten des WS. Es wurde deutlich, dass sie sich auf Augenhöhe begegnen können und die WZ nicht, wie bisher oft dargestellt, nur Beiwerk zum WS sind, sondern eine Autonomie neben ihrer Funktionalität beanspruchen können. Dabei wurde anhand der Rezeptionsgeschichte und der Position der Autoren dargelegt, wie zögerlich ihre Akzeptanz vonstatten ging. In dieser Hinsicht gaben die WZ Aufschluss über eine bestimmte Zeit und deren Erwartungen an ein Kunstwerk. Im Umkreis der strengen Konzeptkunst stießen sie auf Ablehnung aufgrund ihrer bildhaften Unangepasstheit. Die stilistische Freiheit, die sie ausstrahlten, die Immunität gegenüber der Mode, machten sie zu Feindbildern, zeigten aber auch die konservative Grundhaltung einiger ›konzeptverblendeter‹ Künstler, Kritiker oder Kuratoren. Sie wurden als zurückgeblieben, als ›schöne Missgeburten‹ (vgl. 2.2.11) abgewertet und sogar aufgrund dieser Unkonformität einer ungewollten ästhetischen Operation unterzogen. Dabei kann man umgekehrt auch sagen, dass sie ihrer Zeit voraus waren, die 80er-Jahre vorwegge-

nommen haben oder einfach nur unbeeindruckt gegenüber den herrschenden Trends waren. Durch die harsche Kritik verunsichert, wagte es Walther jedoch zunächst nicht, mit ihnen an die Öffentlichkeit zu treten. Erst die 80er-Jahre akzeptierten ihre Erscheinung. Zu diesem Zeitpunkt waren die WZ in etwa ›volljährig‹. Endlich wurden sie auch vom Künstler selbst als eigenständig wahrgenommen. Von Seiten der Rezeption gab es zwar wichtige Entwicklungsstufen, doch man kann eigentlich bis heute von keiner vollständigen Würdigung oder einem umfassenden Verständnis dieser Werkgruppe sprechen.

Das Kapitel 3 hat das Potential und die Emanzipation der WZ gegenüber dem WS zusätzlich bekräftigt und es sollte kein Zweifel mehr bestehen, dass sie eine Schlüsselrolle im gesamten Œuvre Walthers einnehmen. Sie werfen sowohl ein neues Licht auf die Vergangenheit, das Frühwerk Walthers, natürlich in der Hauptsache auf den WS, aber auch auf das Medium der Zeichnung selbst, sowie schließlich auf die Zukunft, d.h. auf die kommenden Werke bis in die Gegenwart. Man muss heute anerkennen, dass die WZ ›erwachsen‹ sind und ihrerseits nachfolgende Werkgruppen ›geboren‹ haben, und darüber hinaus wichtige künstlerische Zeitdokumente sind.

Wünschenswert bleibt, dass Walthers auf dem Dialog basierender, humanistischer und emphatischer Ansatz, der dem menschlichen Leibsein in der Welt eine neue, eigene Sprache gibt, auch über den engeren Rahmen der Kunstwelt hinaus wirkt und uns für die Bewegungen und Intentionen anderer Beteiligten sensibilisiert. Walthers auf physische Präsenz und Interaktion basierende Werke flechten sich in das jeweilig aktuelle soziale Gewebe ein. Sie fordern uns mit jeder Reaktivierung heraus, immer wieder neue komplexe Bedeutungen zu finden. Sie regen uns an, über liberale und offene Gesellschaften, über menschlichen Kontakt und über die Beziehung und Solidarität zu unseren Mitmenschen im Allgemeinen nachzudenken. Seine Einladung zur Handlung ist bis heute so relevant, weil sie an alle Menschen gerichtet ist, unabhängig vom Alter, Geschlecht, der Hautfarbe, dem sozialen Status, der Ausbildung oder anderen Lebenswirklichkeiten der Teilnehmer. Diese Offenheit zeugt von einer zutiefst humanistischen und demokratischen Haltung. Die Ideen des Künstlers versetzen das Werk wortwörtlich ins Handeln und lassen die einfache Seinsempfindung für jeden zum Baustoff werden. Damit leistet Walther einen subtilen, kulturellen Beitrag, der auf Ganzheitlichkeit und Freiheit für alle setzt und heute dringend gefordert ist.⁴ Die Benutzung seiner *Werkstücke*, die die Schwelle zwischen Innen- und Außenwelt senken, vermittelt dem Benutzer einen Geschmack dieser Ganzheitlichkeit. Mit dieser ermutigenden pazifistischen Geste, den Menschen eine Stimme zu geben, ihnen die Hand zu reichen und einzuladen, ihre Körper und ihren Geist zur Werkvollendung zu benutzen, manifestiert sich die politische Dimension in Walthers Werk. Und diese beginnt mit Vertrauen gegenüber den Mitmenschen, oder wie es der Künstler kürzlich selbst formuliert hat: »Ich wollte Menschen nie von irgendetwas überzeugen. [...] Man muss den Menschen vertrauen.«⁵ Der Rezipient wird ermutigt, sich im Miteinander auf den Anderen und das Andere einzulassen und zu handeln, anstatt sich auf Gegensätze zu versteifen. Diese Erfahrung kann er mit in seine Lebenssituation tragen und auf neue Weise zur Entfaltung bringen.

4 Vgl. hierzu auch Verna 2020a, S. 226.

5 Walther zit. in: ebd.

Abb. 51 Franz Erhard Walther aus der Werkgruppe *Sternenstaub* 2007–2009



Abb. 52 Franz Erhard Walther *Stirnstück* (# 1, 1963, 1. Werksatz, 1963–1969)



Abb. 53a-b Franz Erhard Walther Verdichtete Rede (bezogen auf # 1, 1963, 1. Werksatz) aus der Werkgruppe der Werkzeichnungen (1963-1974) 1963/1969



Abb. 54a-b Franz Erhard Walther Kopfmodellierung II (bezogen auf # 1, 1963, 1. Werksatz) aus der Werkgruppe der Werkzeichnungen (1963-1974) 1964/1965

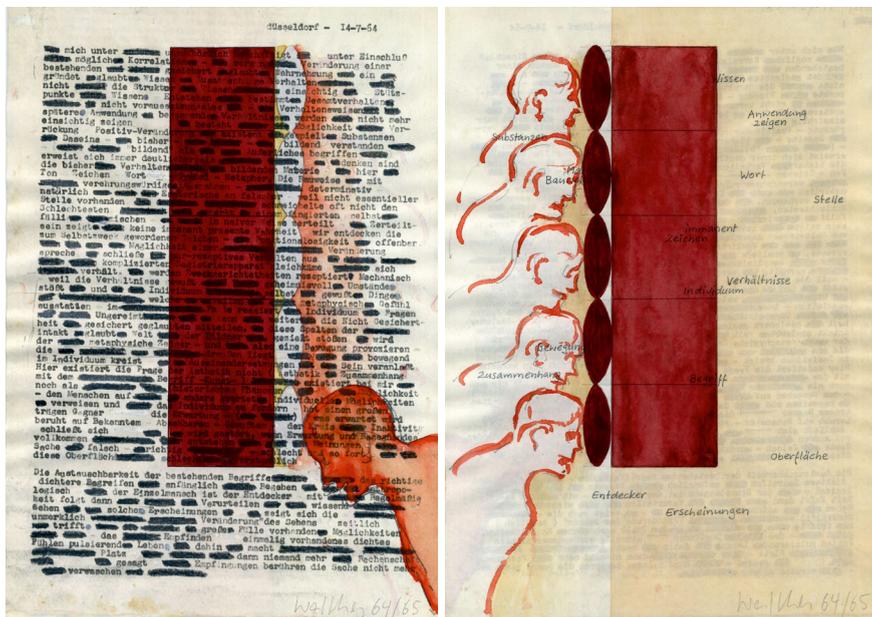


Abb. 55a–b Franz Erhard Walther Kopfmodellierung I (bezogen auf # 1, 1963, 1. Werksatz) aus der Werkgruppe der Werkzeichnungen (1963–1974) 1964/1965

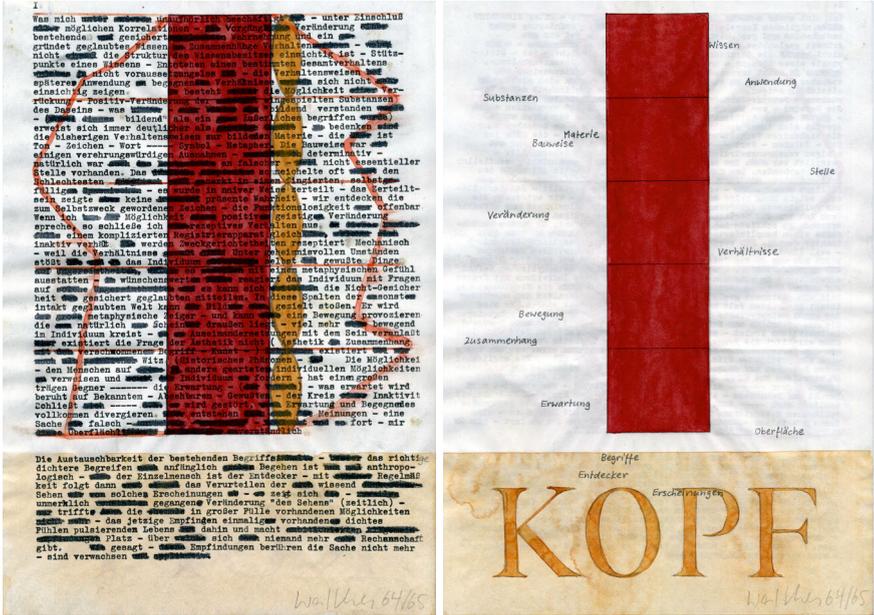


Abb. 56 Gehstück, Sockel (# 2, 1964, 1. Werksatz, 1963–1969)



Abb. 57a-b Franz Erhard Walther Der Schritt modelliert (bezogen auf # 2, 1964, 1. Werksatz) aus der Werkgruppe der Werkzeichnungen (1963-1974) 1974



Abb. 58a-b Franz Erhard Walther Körpermodellierung II (bezogen auf # 2, 1964, 1. Werksatz) aus der Werkgruppe der Werkzeichnungen (1963-1974) 1964/1965

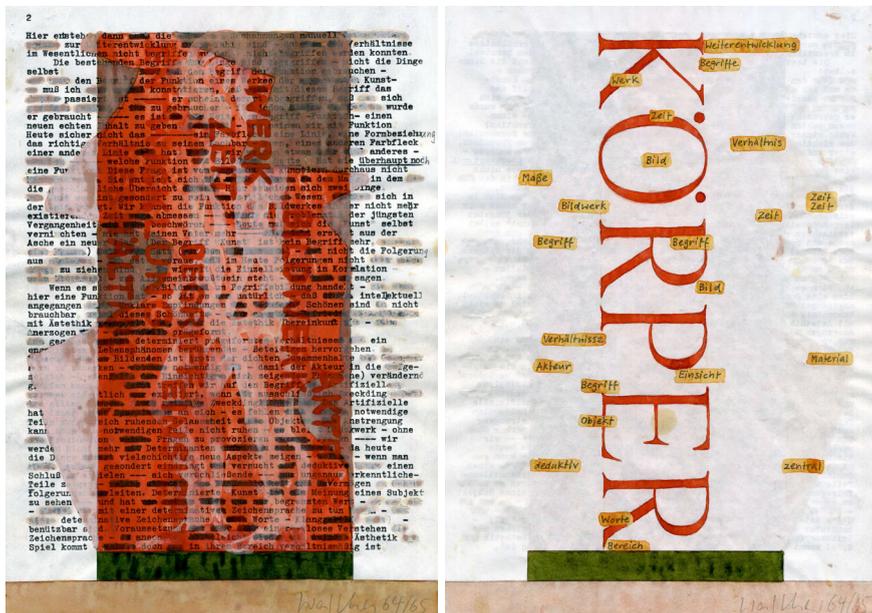


Abb. 59a–b Franz Erhard Walther Körpermodellierung I (bezogen auf # 2, 1964, 1. Werksatz) aus der Werkgruppe der Werkzeichnungen (1963–1974) 1964/1965

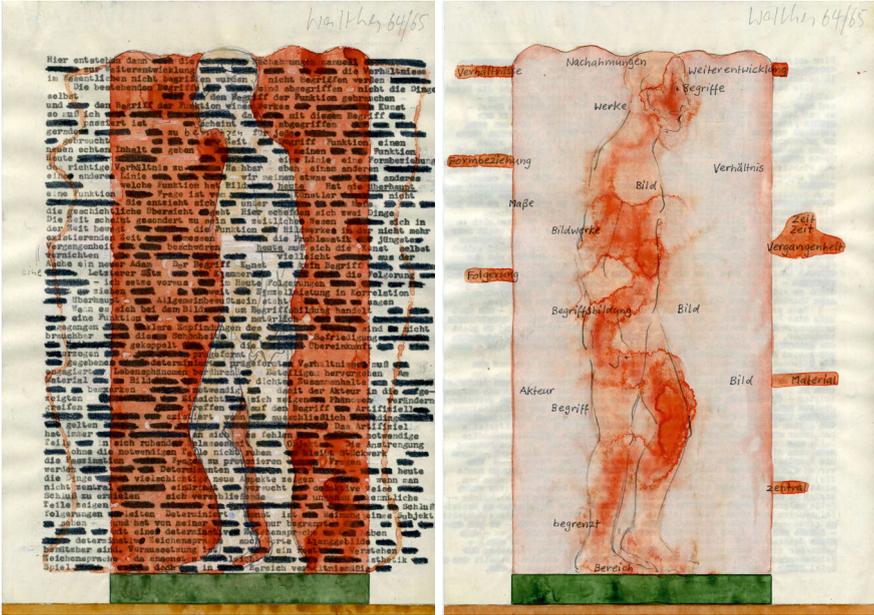


Abb. 60a–b Franz Erhard Walther Skulptur retten (bezogen auf # 2, 1964, 1. Werksatz) aus der Werkgruppe der Werkzeichnungen (1963–1974) 1965/1969



Abb. 61a–b Franz Erhard Walther Körper spricht (bezogen auf # 2, 1964, 1. Werksatz) aus der Werkgruppe der Werkzeichnungen (1963–1974) 1965/1969

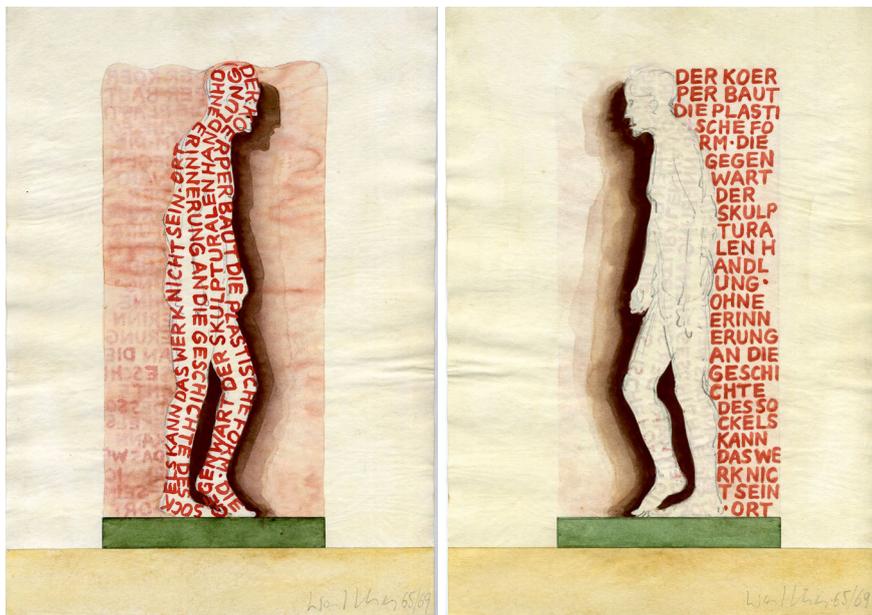


Abb. 62a–b Franz Erhard Walther Der Körper ist Skulpturkern (bezogen auf # 2, 1964, 1. Werksatz) aus der Werkgruppe der Werkzeichnungen (1963–1974) 1965/1969

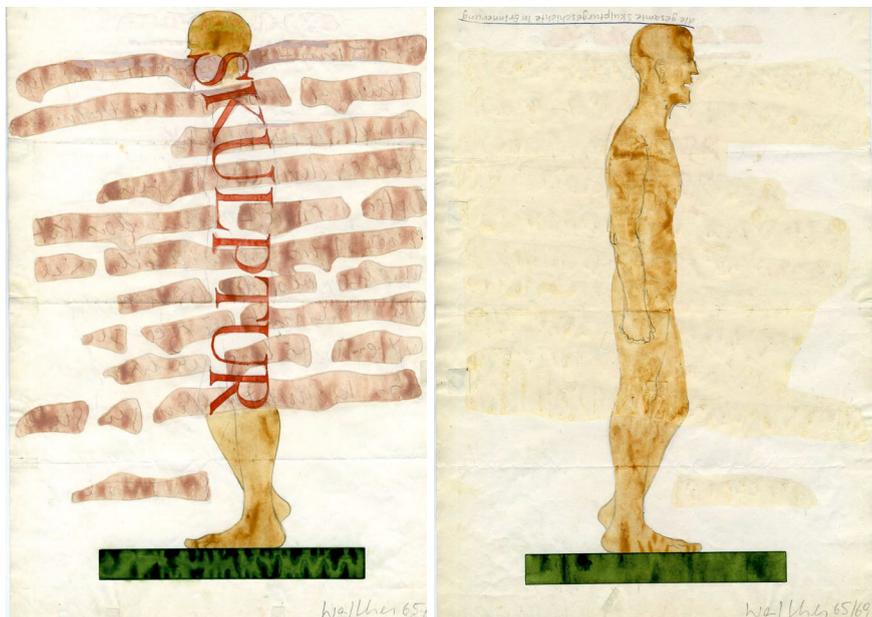


Abb. 63a–b Franz Erhard Walther Körper füllt (bezogen auf # 2, 1964, 1. Werksatz) aus der Werkgruppe der Werkzeichnungen (1963–1974) 1967

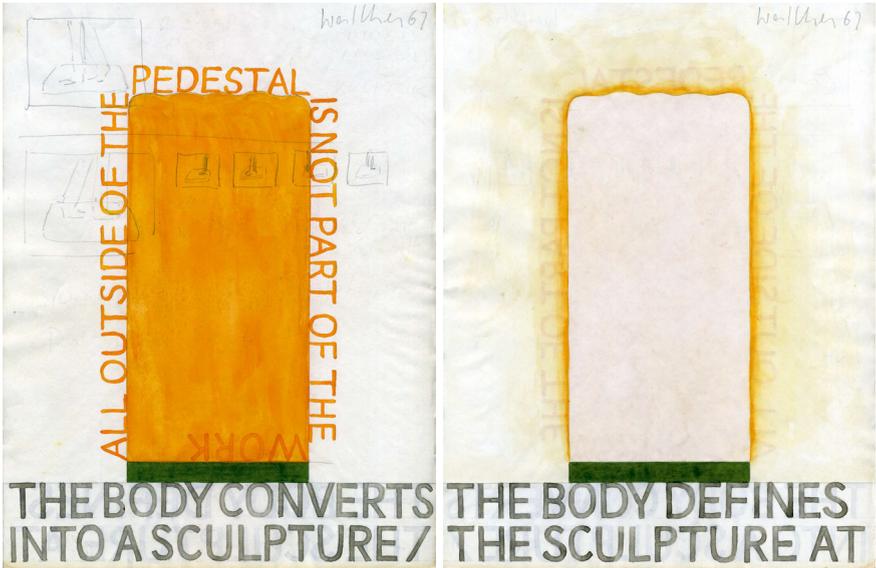


Abb. 64a–b Franz Erhard Walther Fragt nach Skulptur (bezogen auf # 2, 1964, 1. Werksatz) aus der Werkgruppe der Werkzeichnungen (1963–1974) 1964

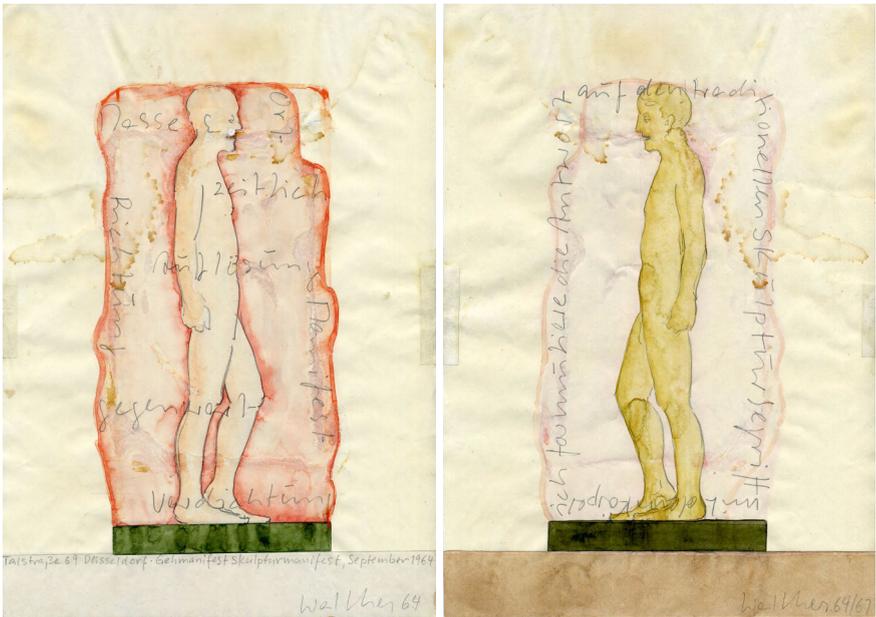


Abb. 65 Blindobjekt (# 12, 1966, 1. Werksatz, 1963–1969)



Abb. 66a–b Franz Erhard Walther Löschen und Errichten zugleich (bezogen auf # 12, 1966, 1. Werksatz) aus der Werkgruppe der Werkzeichnungen (1963–1974) 1967/1969



Abb. 67a–b Franz Erhard Walther Handlungsmanifest (bezogen auf # 12, 1966, 1. Werksatz) aus der Werkgruppe der Werkzeichnungen (1963–1974) 1966/1970



Abb. 68a–b Franz Erhard Walther Der Körper begrenzt (bezogen auf # 12, 1966, 1. Werksatz) aus der Werkgruppe der Werkzeichnungen (1963–1974) 1969

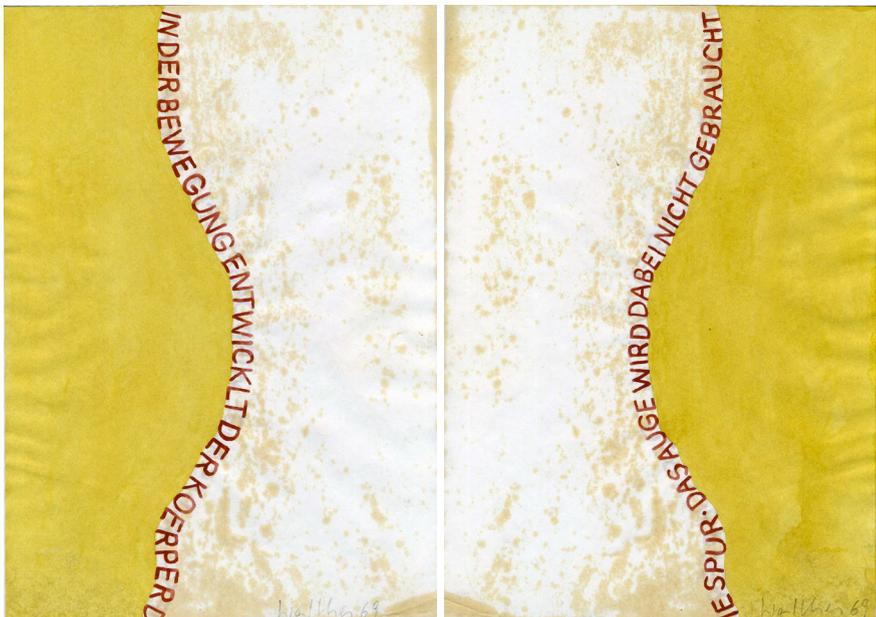


Abb. 69a-b Franz Erhard Walther Feld der Projektionen (bezogen auf #12, 1966, 1. Werksatz) aus der Werkgruppe der Werkzeichnungen (1963–1974) 1966/1978



Abb. 70a-b Franz Erhard Walther Fragile Plastik (bezogen auf # 12, 1966, 1. Werksatz) aus der Werkgruppe der Werkzeichnungen (1963–1974) 1966/1970



Abb. 71a–b Franz Erhard Walther Projektion (bezogen auf # 12, 1966, 1. Werksatz) aus der Werkgruppe der Werkzeichnungen (1963–1974) 1969/1971

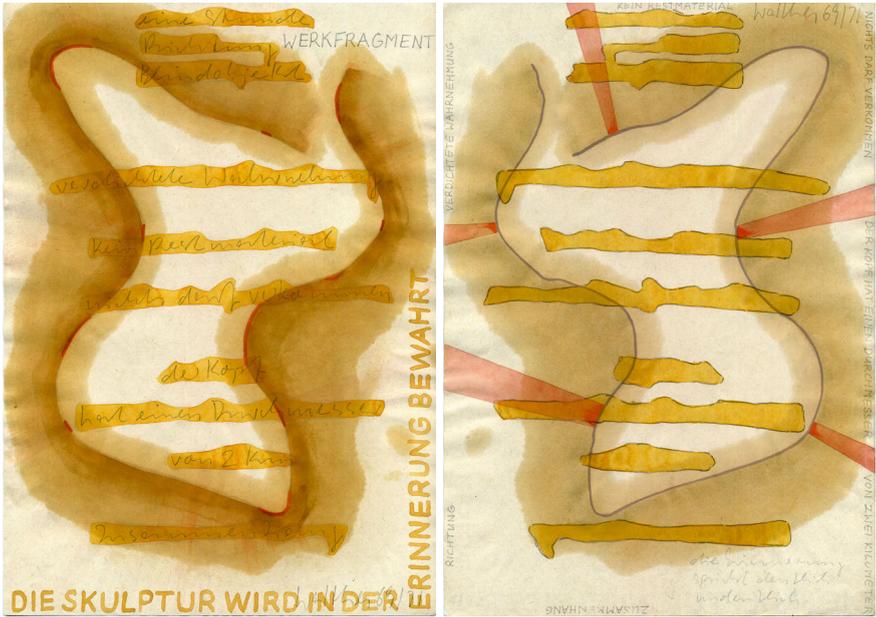


Abb. 72a–b Franz Erhard Walther Modellierung im Raum (bezogen auf # 12, 1966, 1. Werksatz) aus der Werkgruppe der Werkzeichnungen (1963–1974) 1966/1971



Abb. 73 Franz Erhard Walther KopfLeib Glieder (# 26, 1967, 1. Werksatz, 1963–1969)



Abb. 74a–b Franz Erhard Walther Temporärer Raum umsockelt (bezogen auf # 26, 1967, 1. Werksatz) aus der Werkgruppe der Werkzeichnungen (1963–1974) 1967/1970

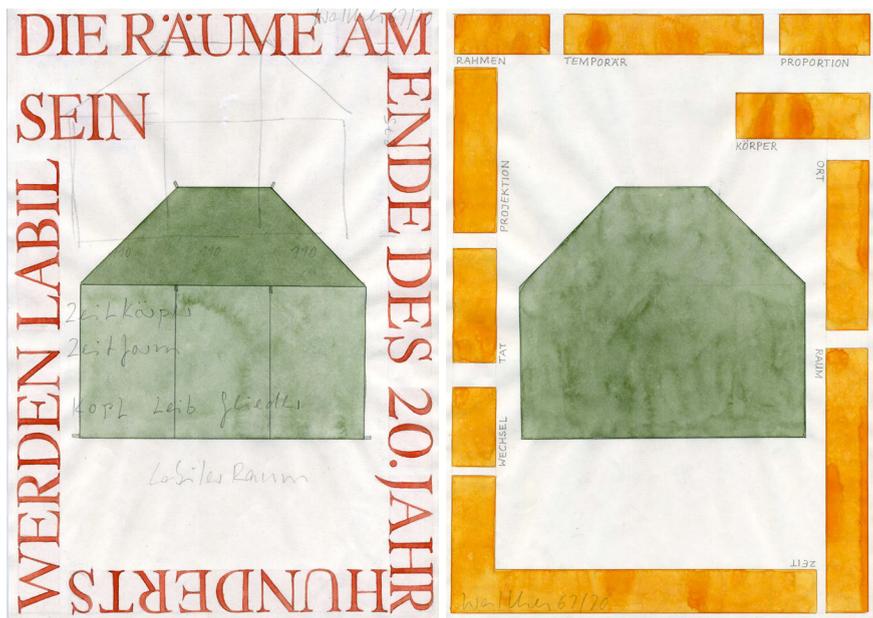


Abb. 75a–b Franz Erhard Walther Form entsteht beiläufig (bezogen auf # 26, 1967, 1. Werksatz) aus der Werkgruppe der Werkzeichnungen (1963–1974) 1970/1971

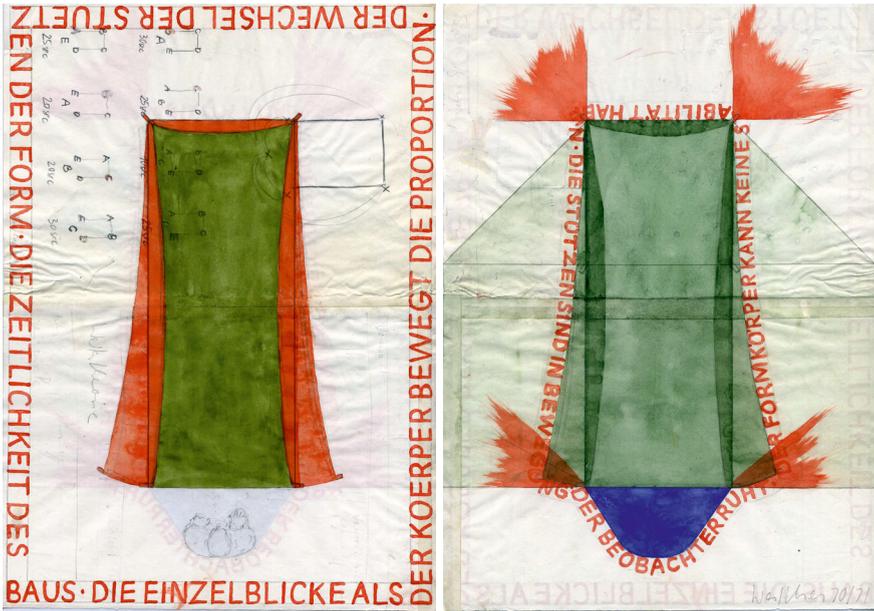


Abb. 76a–b Franz Erhard Walther Handlungsverdichtung (bezogen auf # 26, 1967, 1. Werksatz) aus der Werkgruppe der Werkzeichnungen (1963–1974) 1970/1971



Abb. 77a-b Form für Körper (# 29, 1967, 1. Werksatz, 1963–1969)

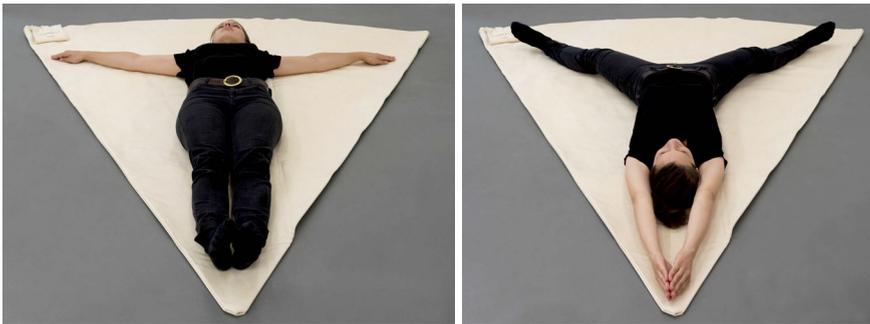


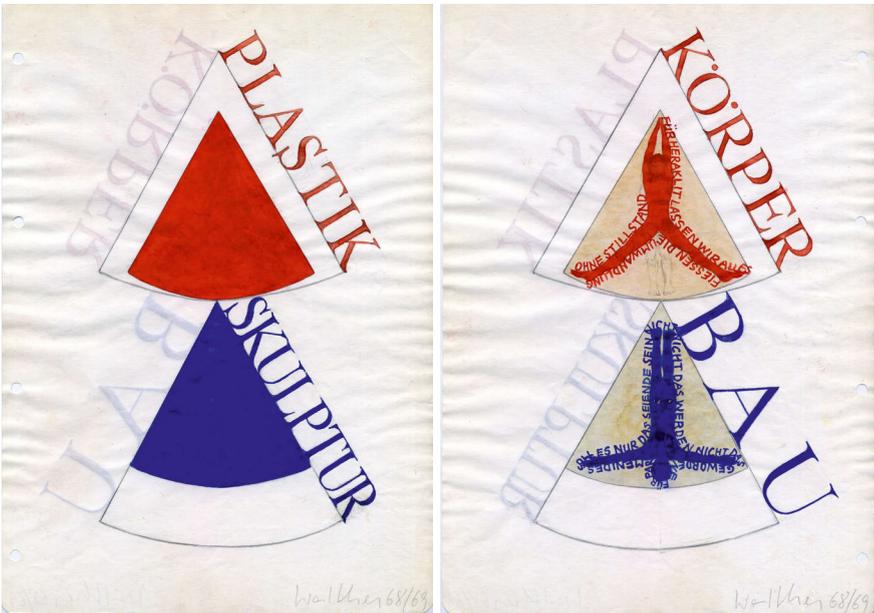
Abb. 78a-b Franz Erhard Walther Widmung (bezogen auf # 29, 1967, 1. Werksatz) aus der Werkgruppe der Werkzeichnungen (1963–1974) 1967/1968



Abb. 79a–b Franz Erhard Walther Handlungsgefüge (bezogen auf # 29, 1967, 1. Werksatz) aus der Werkgruppe der Werkzeichnungen (1963–1974) 1967/1969



Abb. 80a–b Franz Erhard Walther Der Körper entwickelt die Begriffe (bezogen auf # 29, 1967, 1. Werksatz) aus der Werkgruppe der Werkzeichnungen (1963–1974) 1968/1969



Literaturverzeichnis

1 Literatur zu Franz Erhard Walther

- ADRIANI, Götz (Hg.), *Franz Erhard Walther. Werkmonographie. Arbeiten 1955–1963. Material zum 1. Werksatz 1963–1969*, Ausst.-kat., Kunsthalle Tübingen, Köln 1972.
- BECK, Rainer, »Balance zwischen Innen und Außen. Klassik im 20. Jahrhundert. Bemerkungen zu Werkbegriff und Zeichnung bei Franz Erhard Walther«, in: *Franz Erhard Walther. Bild und Sockel zugleich. Zeit ruht*, Ausst.-kat., Kunsthalle Dresden, Dresden 1997, S. 115-129.
- BOEHM, Gottfried, »Die Form der Erfahrung. Zur künstlerischen Konzeption Franz Erhard Walthers«, in: *Franz Erhard Walther. Ort und Richtung angeben, Zeichnungen 1957–1984*, Ausst.-kat., Edition Galerie Carinthia, Klagenfurt 1985, S. 7-21.
- Ders., »Der Kopf ist Werkraum«, in: *Franz Erhard Walther. Der Kopfst Werkraum*, Ausst.-kat., Deutsche Gesellschaft für Christliche Kunst und Kunstverein und Galerie an der Finkenstraße, München 1996, S. 5-20.
- BOTT, Gerhard (Hg.), »DIALOG über [...] mit Georg Jappe«¹, in: *Franz Erhard Walther. 2. Werksatz. Skulpturen, Zeichnungen*, Ausst.-kat., Museum Ludwig, Köln 1977, S. 47-95.
- BRAUN, Thomas; KUBINSKI, Achim, »Lagerform • Werkform«, in: *das Haus in dem ich wohne. Die Theorie zum Werkentwurf von Franz Erhard Walther*, hg. von Michael Lingner, Klagenfurt 1990, S. 360-375.
- BROCK, Bazon, »Die Überwindung der Kunst durch die Kunst. Franz Erhard Walther als Beispiel. Über sein Buch: Objekte benutzen«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 28. Feb. 1969, S. 348-351.
- BRÖMME, Ilse, »Die Zeit als ›vierte Dimension‹«, in: *Volkszeitung*, 27. Nov. 1982, S. 11.
- BUMILLER, Rudolf, »Da ich nicht fotografieren kann«, *Der ideale Rezipient*, in: *das Haus in dem ich wohne. Die Theorie zum Werkentwurf von Franz Erhard Walther*, hg. von Michael Lingner, Klagenfurt 1990, S. 337-341.
- BUSCHE, Ernst A., »Dialog muß Form werden«. *Zu den Papierarbeiten Franz Erhard Walthers*, in: *das Haus in dem ich wohne. Die Theorie zum Werkentwurf von Franz Erhard Walther*, hg. von Michael Lingner, Klagenfurt 1990, S. 290-304.

1 Der Titel besteht aus einer Reihe von Begriffen, die zu lang ist, um sie hier anzuführen.

- CLAUSEN, Barbara, »Poses of a Work in Action«, in: *Franz Erhard Walther. First Work Set*, Ausst.-kat., Dia Art Foundation, New York, London 2016, S. 75-91.
- »Correspondence Yve-Alain Bois Franz Erhard Walther«, in: *Franz Erhard Walther. Dialogues*, hg. von Erik Verhagen und Susanne Walther, Ausst.-kat., Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid 2017, S. 55-111.
- CUÉNAT, Philippe (Hg.), »Ein Weltentwurf«, in: *Franz Erhard Walther. Abc... Museum. Wortbilder*, Ausst.-kat., Mamco, Genf 2004, S. 253-293.
- DAVILA, Thierry; VERHAGEN, Erik, *Franz Erhard Walther*, Genf 2020.
- DICKEL, Hans, »Kunst, Werk und Wirkung. Überlegungen zur Kunstgeschichte von Franz Erhard Walthers erweitertem Werkbegriff«, in: *Franz Erhard Walther. das Haus in dem ich wohne. Die Theorie zum Werkentwurf von Franz Erhard Walther*, hg. von Michael Lingner, Klagenfurt 1990, S. 59-78.
- DIERKS, Christiane (Hg.), *Franz Erhard Walther in der Oldenburger Universitätsbibliothek: Vorabdruck zu einem Buchprojekt Kunst und Bibliothek*, Oldenburg 1992.
- DIRIÉ, Clément, »Quand le dessin double la vie et l'œuvre. La pratique dessinée de Franz Erhard Walther«, in: *Roven*, Nr. 7, Frühling/Sommer, 2012, S. 110-115.
- DRAXLER, Helmut, »Das Werk in der Zeichnung. Eine Entwicklungsgeschichte«, in: *das Haus in dem ich wohne. Die Theorie zum Werkentwurf von Franz Erhard Walther*, hg. von Michael Lingner, Klagenfurt 1990, S. 274-289.
- DUBOST, Jean-Pierre, »Bemerkungen eines Außenstehenden. Über den Einsatz der Zeit als Vernichtung der Erwartung«, in: *Franz Erhard Walther. das Haus in dem ich wohne. Die Theorie zum Werkentwurf von Franz Erhard Walther*, hg. von Michael Lingner, Klagenfurt 1990, S. 326-336.
- DÜCKERS, Alexander, »Vorwort« u. »Einleitung«, in: *Franz Erhard Walther. Zeichnungen – Werkzeichnungen 1957–1984*, Ausst.-kat., (Kupferstichkabinett) Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlin 1989, S. 5-11.
- FIEDLER-BENDER, Gisela, »Vorwort«, in: *Franz Erhard Walther. die Sprache im Material. Papierarbeiten 1961–63*, Ausst.-kat., Pfalzgalerie Kaiserslautern 1993, S. 8-11.
- FILIPOVIC, Elena (Hg.), »Sculpture not to be seen«, in: *Franz Erhard Walther. The Body Decides*, Ausst.-kat., WIELS Contemporary Art Centre, Brüssel/CAPC musée d'art contemporain de Bordeaux 2014, Köln 2014, S. 13-35.
- FINK, Luisa Pauline, »Stripped Bare: The Political in Franz Erhard Walther's *Werkhandlungen*«, in: *Call to Action, Power Plant Pages No. 13*, Ausst.-kat., The Power Plant, Toronto 2020, S. 75-87.
- FRIEDRICH, Heiner (Hg.), *Franz Erhard Walther. Tagebuch*, Museum of Modern Art, New York, Köln 1971.
- Ders. (Hg.), *Franz Erhard Walther. Prozessmaterial*, Köln 1970.
- FUCHS, Rudi, »Monologue«, in: *Franz Erhard Walther. Ort und Richtung angeben, Zeichnungen 1957–1984*, Ausst.-kat., Edition Galerie Carinthia, Klagenfurt 1985, S. 29-30.
- GÖRNER, Veit (Hg.), *Franz Erhard Walther. Nachzeichnungen*, Ostfildern 1993.
- GERLACH, Gunnar F., »Die Kunst der Leerstellen als Vermittlerin realer Erfahrung. Das andere Werk und der offene Werkbegriff von Franz Erhard Walther aus der Perspektive von Körper, Handlung und Haltung«, in: *Franz Erhard Walther. Mit dem Körper sehen, Werkentwicklung. Werkbeispiele 1957–1997*, Ausst.-kat., Kunstsammlung Gera 1997, S. 19-29.

- GÖTZ, Karl Otto, »Über Franz Erhard Walther«, in: *Franz Erhard Walther. Arbeiten 1959–1963*, Ausst.-kat., Städtisches Kunstmuseum Bonn 1980, S. 13–15.
- GRAW, Isabelle, »Franz Erhard Walther«, in: *Move: Choreographing you*, hg. von Stephanie Rosenthal, Ausst.-kat., Hayward Gallery, London; Haus der Kunst, München; Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, London 2010, S. 56–59.
- GROLL, Dieter, *Der andere Werkbegriff Franz Erhard Walthers*, Köln 2014.
- GROWE, Bernd, »Werk – Handlung. Zum Verhältnis von Werkbegriff und Kunsterfahrung bei Franz Erhard Walther«, in: *das Haus in dem ich wohne. Die Theorie zum Werkentwurf von Franz Erhard Walther*, hg. von Michael Lingner, Klagenfurt 1990, S. 110–134.
- HABERMAS, Jürgen, *Technik und Wissenschaft als ›Ideologie‹*, Frankfurt 1968.
- Haidu, Rachel, »Work Set for History«, in: *Franz Erhard Walther. First Work Set*, Ausst.-kat., Dia Art Foundation, New York, London 2016, S. 61–74.
- HALLEY, Peter, *Franz Erhard Walther/Work Needs the Body – A Strong Misreading – Das Werk braucht den Körper – eine überzeugende Fehlinterpretation*, Fulda 2003.
- Ders., »Close Encounters of Three Kinds«, in: *Flash Art*, Nr. 276, Jan.–Feb. 2011, S. 58–60.
- HELMS, Dietrich, »Ortsbestimmung. Zu Franz Erhard Walthers Zeichnungen zum 1. Werksatz«, in: *Franz Erhard Walther. Werkzeichnungen*, Ausst.-kat., Produzentengalerie Hamburg 1981, n. p.
- HOFFMANN, Werner, »Versuch über Franz Erhard Walther«, in: *Franz Erhard Walther*, hg. von Luisa Pauline Fink und Hubertus Gaßner, Ausst.-kat., Hamburger Kunsthalle, Ostfildern, Berlin 2013, S. 63–77.
- HUGUET, Charlotte, *Catalogue raisonné de l'Œuvre de Franz Erhard Walther de ses premiers travaux en 1954 à ce jour*, masch. Diss., Université de Paris 4, Paris 2017.
- JAPPE, Georg, »Die Zeit der Wahrnehmungsräder. Frühe Arbeiten von F. E. Walther in Krefeld«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 26. September 1972, n.p.
- Ders., »Franz Erhard Walther Interview with Georg Jappe«, in: *Studio International*, Juli, August 1976, S. 65–68.
- Ders., »Interview mit Franz Erhard Walther«, in: *Kunst Nachrichten*, 13. Jahrg., Heft 5, Luzern, Juli 1977, S. 128–134.
- Ders., »Die Unfähigkeit zu verdrängen. Schlüsselerlebnisse bei Künstlern« (1977), in: *Das Kunstjahrbuch*, 1979, S. 139–144.
- KASPRZIK, Wolfgang, »Werkzeuge für die Werkerzeugung. Über die Instrumentalisierung der Objekte im Werk von Franz Erhard Walther«, in: *das Haus in dem ich wohne. Die Theorie zum Werkentwurf von Franz Erhard Walther*, hg. von Michael Lingner, Klagenfurt 1990, S. 162–180.
- KERN, Hermann, »Zeit, Energie, Prozeß, Denken, Sprache – einige Aspekte der Arbeit von Franz Erhard Walther«, in: *Franz Erhard Walther. Diagramme zum 1. Werksatz*, Ausst.-kat., Kunstraum München 1976, S. 7–23.
- KLAUS, Agata, »Transferprozesse in der Conceptual Art. Hanne Darboven, Hans Haacke, Franz Erhard Walther in New York« (2016). <https://ediss.sub.uni-hamburg.de/volltexte/2018/9078/pdf/Dissertation.pdf> (Publikationsdatum 29.03.2018)

- KLEIN, Ina, »Materialgeschichte« im Werk Franz Erhard Walthers«, in: *das Haus in dem ich wohne. Die Theorie zum Werkentwurf von Franz Erhard Walther*, hg. von Michael Lingner, Klagenfurt 1990, S. 215-234.
- KOCH, Alexander, »Franz Erhard Walthers Partizipatorischer Minimalismus« (Faltblatt), Galerie KOW, Berlin 2013, n. p.
- KÖLLE, Brigitte, »Mit ihrer Ausstellung bei Fischbach im Jahr 1968 war sie da«. Ein Gespräch mit Franz Erhard Walther«, in: *Eva Hesse. One more than One*, hg. von Hubertus Gäßner, Brigitte Kölle und Petra Roettig, Ausst.-kat., Hamburger Kunsthalle, Ostfildern 2013, S. 120-127.
- KÖNIG, Walther (Hg.), *Franz Erhard Walther. Objekte, benutzen*, Köln, New York 1968.
- KOSUTH, Joseph, »Zehn Antworten von Franz Erhard Walther auf zehn Fragen von Joseph Kosuth«, in: *das Haus in dem ich wohne. Die Theorie zum Werkentwurf von Franz Erhard Walther*, hg. von Michael Lingner, Klagenfurt 1990, S. 376-379.
- KRÜGER, Anne Simone, *Leere Flächen. 1961-1962*, Petersberg 2019.
- LAHNERT, Petra, »DER SINNLICHE TEIL aus einem Gespräch mit Franz Erhard Walther«, in: *Nike. New Art in Europe*, Nr. 16, Dez. 1986, Jan–Feb. 1987, S. 12-15.
- LANGE, Susanne, 1. *Werkatz (1963-1969)*, Frankfurt a.M. 1991.
- LIEBELT, Udo, »Werk und Bedeutung. Franz Erhard Walther über *Mit sieben Stellen und Mantel* 1980 im Gespräch mit Udo Liebelt«, in: *Franz Erhard Walther. Mit sieben Stellen und Mantel. Die Wandformation, Zeichnungen und eine Werkhandlung des Künstlers*, Ausst.-kat., Sprengel Museum Hannover 1994, S. 9-19.
- LINGNER, Michael, »F. E. Walther, Funktionen der ›Diagramme‹ für das WERK«, in: *Kunstforum International*, Bd. 15, 1. Quartal, 1976, S. 67-85.
- Ders., »Die Wiederentdeckung des Optischen«. Gespräch über die ›Sockel-Arbeiten zwischen Franz Erhard Walther und Michael Lingner, in: *Franz Erhard Walther. 40 Sockel. Schritte seitwärts*, Ausst.-kat., Kunstraum München e.V. 1982, S. 7-14.
- Ders., *Zwischen Kern und Mantel. Franz Erhard Walther und Michael Lingner im Gespräch über Kunst*, Klagenfurt 1985.
- Ders., »...Attentäter und Klassiker zugleich sein... Gespräch über die Wandformationen zwischen Franz Erhard Walther und Michael Lingner«, in: *Franz Erhard Walther. Sprache ist Material*, Ausst.-kat., Kunsthalle Winterthur 1987, S. 5-12.
- Ders., »Franz Erhard Walther. Vom Sehen zum Sein«, in: *Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*, Nr. 2, 1988, S. 2-11.
- Ders. (Hg.), *das Haus in dem ich wohne. Die Theorie zum Werkentwurf von Franz Erhard Walther*, Klagenfurt 1990.
- >»Kunst als Projekt der Aufklärung jenseits reiner Vernunft«, S. 15-58.
- >»Michael Lingner und Franz Erhard Walther im Gespräch über das Menschenbild in der Kunst«, S. 380-394.
- Ders., »Zwischen Wahrnehmungs- und Seinsform. Die Frage nach dem ›Werk‹ bei Franz Erhard Walther«, in: *Franz Erhard Walther. Bild und Sockel zugleich. Zeit ruht*, Ausst.-kat., Kunsthalle Dresden 1997, S. 27-48.
- MARTIN, Sylvia (Hg.), *Franz Erhard Walther. Sternenstaub = Dust of stars: ein gezeichneter Roman; 71 ausgewählte Erinnerungen*, Berlin 2011.

- MARSAUD PERRODIN, Roselyne, »Die Umsetzung des Werkes durch den Körper« in: *Franz Erhard Walther. ich bin die Skulptur*, Ausst.-kat., Kunstverein Hannover 1998, S. 17-28.
- MEYER, Ursula, »Ausschnitte aus einem Gespräch mit Ursula Meyer, New York, 1970«, in: *Franz Erhard Walther. Werkmonographie. Arbeiten 1955–1963. Material zum 1. Werksatz 1963–1969*, hg. von Götz Adriani, Ausst.-kat., Kunsthalle Tübingen, Köln 1972, S. 271-280.
- MIKLÓS, G. L., »Warum kein neuer Adam aus der Asche«, in: *Twen*, Nr. 5, Mai 1967, S. 102.
- MÜLLER, Ulrike, »Artist's Statement: Franz Erhard Walther«, in: *High Times, Hard Times: New York Painting, 1967–75*, hg. von Katy Siegel, Ausst.-kat., Independent Curators International, New York 2006, S. 55.
- Dies., »How to Lean into an Empty Center«, in: *Franz Erhard Walther. First Work Set*, Ausst.-kat., Dia Art Foundation, New York, London 2016, S. 100-123.
- POHL, Klaus-Dieter, »Franz Erhard Walther. 1. Werksatz (1963–1969) – Darmstadt Configuration (1998)« in: *Franz Erhard Walther. Der Kopf zeichnet Die Hand denkt. Zeichnungen 1956–1998. 1. Werksatz 1963–1969. Configurations 1992–1998*, Ausst.-kat., Hessisches Landesmuseum Darmstadt, Ostfildern 1999, S. 25-37.
- PRINCE, Mark, »Franz Erhard Walther«, in: *Art in America*, April 2014, S. 124-125.
- RAYMOND, Yasmil, »State of Unrest: The Investigation of Process in Franz Erhard Walther's *First Work Set*«, in: *Franz Erhard Walther. First Work Set*, Ausst.-kat., Dia Art Foundation, New York, London 2016, S. 13-28.
- REICHERT, Kolja, »Skulpturen ohne Ende«, in: *Frieze*, Nr. 16, Sept.–Nov., 2014, S. 80-91.
- RICHARDT, Susanne, »Die Erinnerung ist Aufzeichnungsort«. Über die Sprache in den Diagrammen und Werkzeichnungen«, in: Dies., *Franz Erhard Walther. Stirn statt Auge (Das Sprachwerk)*, Ostfildern 1997, S. 128-160.
- Dies., *Franz Erhard Walther. Stirn statt Auge (Das Sprachwerk)*, Ostfildern 1997.
- RÜDIGER, Ulrike, »Mit dem Körper sehen«, in: *Franz Erhard Walther. Mit dem Körper sehen, Werkentwicklung. Werkbeispiele 1957–1997*, Ausst.-kat., Kunstsammlung Gera 1997, S. 6-9.
- SCHENKER, Christoph, »Zum instrumentellen Kunstwerk«, in: *das Haus in dem ich wohne. Die Theorie zum Werkentwurf von Franz Erhard Walther*, hg. von Michael Lingner, Klagenfurt 1990, S. 149-161.
- SCHMALRIEDE, Manfred, »Zu den frühen Arbeiten von Franz Erhard Walther«, in: *Franz Erhard Walther. Werkmonographie. Arbeiten 1955–1963. Material zum 1. Werksatz 1963–1969*, hg. von Götz Adriani, Ausst.-kat., Kunsthalle Tübingen, Köln 1972, S. 8-27.
- SCHMIDT-WULFFEN, Stephan, »Vom Handeln zur Formung. Zur Bedeutungstheorie von Franz Erhard Walther«, in: *das Haus in dem ich wohne. Die Theorie zum Werkentwurf von Franz Erhard Walther*, hg. von Michael Lingner, Klagenfurt 1990, S. 135-148.
- SCHNECKENBURGER, Manfred, »Plastik als Handlungsform«, in: *Kunstforum international*, Bd. 34, Nr. 4, 1979, S. 20-31.

- SCHNEIDER, Eckhard, »Grundmotive – Themen und Begriffe. »Die durchfeuchtete Presung erzeugt den Begriff«, in: *das Haus in dem ich wohne. Die Theorie zum Werkentwurf von Franz Erhard Walther*, hg. von Michael Lingner, Klagenfurt 1990, S. 235-248.
- Ders., »Franz Erhard Walther«, in: *Franz Erhard Walther. ich bin die Skulptur*, Ausst.-kat., Kunstverein Hannover 1998, S. 5-6.
- SCHREYER, Lucia, »The Paper Speaks, The Body Draws, The Hand Thinks: Drawing in the Work of Franz Erhard Walther«, in: *Franz Erhard Walther. The Body Draws*, hg. von Luis Croquer, Ausst.-kat., Henry Art Gallery, Seattle, Washington 2016a, S. 40-51.
- SCHWARZ, Dieter, »Schreibend Handeln. Sprache als Material in den Zeichnungen Franz Erhard Walthers«, in: *das Haus in dem ich wohne. Die Theorie zum Werkentwurf von Franz Erhard Walther*, hg. von Michael Lingner, Klagenfurt 1990, S. 181-191.
- SCHWEINEBRADEN, Jürgen Freiherr von Wichmann–Eichhorn, »Annäherungen: Vom Material zur Idee, von der Idee zur Handlung zurück«, in: *das Haus in dem ich wohne. Die Theorie zum Werkentwurf von Franz Erhard Walther*, hg. von Michael Lingner, Klagenfurt 1990, S. 342-359.
- Ders., »Laudatio zur Verleihung des Edwin–Scharff–Preises der Freien und Hansestadt Hamburg 1989 an Franz Erhard Walther, gehalten am 1. März 1990 im Kunstverein in Hamburg«, in: *Franz Erhard Walther. Bild und Sockel zugleich. Zeit ruht*, Ausst.-kat., Kunsthalle Dresden 1997, S. 19-26.
- Ders. (Hg.), *Terra Murata*, Ausst.-kat., Rathaus u. Kunstverein e.V. Weiden, Niedenstein 2001.
- SCHWERZMANN, Katja, *Theorie des graphischen Feldes*, Diaphanes 2020.
- SENG, Gisbert, »Erinnerungsbericht«, in: *Franz Erhard Walther. Arbeiten 1954–1963 aus der Sammlung Seng*, Ausst.-kat., Stadtschloss Fulda, Fulda 1978, S. 8-12.
- Ders., »Über Franz Erhard Walther«, in: *Franz Erhard Walther. Arbeiten 1959–1963*, Ausst.-kat., Städtisches Kunstmuseum Bonn, 1980, S. 6-12.
- Ders., [o.T.], in: *Franz Erhard Walther. die Sprache im Material. Papierarbeiten 1961–63*, Ausst.-kat., Pfalzgalerie Kaiserslautern 1993a, S. 15-91.
- SMOLIK, Noemi, »12 Stufen auf der Leiter zur Kunst«, in: *Franz Erhard Walther. Gelenke im Raum*, Ausst.-kat., Deichtorhallen Hamburg, Hamburg 1998, S. 21-61.
- STEMMLER, Dierk, »Zu Franz Erhard Walthers Arbeiten von 1957–1963«, in: *Franz Erhard Walther. Arbeiten 1959–1963*, Ausst.-kat., Städtisches Kunstmuseum Bonn 1980, S. 47-70.
- STOCKEBRAND, Marianne, »Zeichnen, um Klärung zu finden«, in: *Franz Erhard Walther. Werkzeichnungen*, Ausst.-kat., Kunstmuseum der Stadt Krefeld 1982, n. p.
- Dies., »Disegnare: una sorta di mentabolismo mentale. Note sull'opera grafica di Franz Erhard Walther«, in: *Franz Erhard Walther. Ort und Richtung angeben. Zeichnungen 1957–1984*, Ausst.-kat., Edition Galerie Carinthia, Klagenfurt 1985, S. 23-28.
- STORCK, Gerhard, »Wer Resultate erwartet, braucht erst gar nicht anfangen«, in: *Franz Erhard Walther. Werkzeichnungen*, Ausst.-kat., Kunstmuseum der Stadt Krefeld 1982, n. p.
- Streaming Festival *Shifting Perspectives* zum Werk von Franz Erhard Walther am 28.11.2020: <https://www.youtube.com/watch?v=QwaUmRPCZ5s>

- TÄUBER, Rita E., »mit dem Körper zeichnen ist sprechen im Raum«. Sprache(n) und Schrift in der Kunst Franz Erhard Walthers«, in: *Franz Erhard Walther*, Ausst.-kat., Städtische Museen Heilbronn, Köln 2011, S. 63-71.
- TWIEHAUS, Simone (Hg.), »Franz Erhard Walther. Zeichnungen 1956–1998«, in: *Franz Erhard Walther. Der Kopf zeichnet, die Hand denkt. Zeichnungen 1956–1998. 1. Werksatz 1963–1969. Configurations 1992–1998*, Ausst.-kat., Hessisches Landesmuseum Darmstadt, Ostfildern 1999, S. 9-23.
- VERHAGEN, Erik, »Des mots–images à la poussière d'étoiles. Un entretien avec Franz Erhard Walther«, in: *Les Cahiers du musée national d'Art moderne*, Nr. 107, Frühling 2009, S. 91-107.
- Ders., »La sculpture selon Franz Erhard Walther. A la frontière de la performance«, in: *Sculptures*, Nr. 1, 2014a, S. 7-11.
- Ders., »The Work Can Never Be Finished. An Interview with Franz Erhard Walther«, in: *Franz Erhard Walther. The Body Decides*, Ausst.-kat., WIELS Contemporary Art Centre, Brüssel/CAPC musée d'art contemporain de Bordeaux, Köln 2014b, S. 49-76.
- Ders., »Franz Erhard Walther: Times and Spaces«, in: *Franz Erhard Walther. First Work Set*, Ausst.-kat., Dia Art Foundation, New York, London 2016, S. 29-44.
- Ders., »Franz Erhard Walther: 1. Werksatz, 1963–1969«, in: *Franz Erhard Walther*, hg. von Thierry Davila u. Erik Verhagen, Genf 2020. S. 4-93.
- VERNA, Gaëtane, »Franz Erhard Walther. Die Aufforderung zu handeln«, in: *Franz Erhard Walther. Shifting Perspectives*, hg. von Jana Baumann, Ausst.-kat., Haus der Kunst München, München 2020a.
- Dies., »Creating a Space for Consciousness«. Franz Erhard Walther im Gespräch mit Gaëtane Verna in seinem Atelier in Fulda«, 11.07.2017, in: *Franz Erhard Walther. Call to Action*, hg. von Gaëtane Verna, Ausst.-kat., The Power Plant, Power Plant Pages No. 13, Toronto 2020b.
- VOGEL, Carl, »Zur Biographie der frühen Arbeiten von FEW«, in: *Franz Erhard Walther. Werkmonographie. Arbeiten 1955–1963. Material zum 1. Werksatz 1963–1969*, Ausst.-kat., Kunsthalle Tübingen, Köln 1972, S. 219-223.
- Ders., »Zu den Diagrammen von Franz Erhard Walther« und »1. Werksatz – Objekte und Diagramme«, in: *Franz Erhard Walther. Diagramme zum 1. Werksatz*, Ausst.-kat., Kunstraum München 1976, S. 33-40 u. S. 41-366.
- WALTHER, Franz Erhard, [o.T.] (1968), in: *Ars Povera*, hg. von Germano Celant, Tübingen 1969, S. 174-178.
- Ders., »First Workset«, in: *Avalanche*, Frühling 1972, S. 34-41.
- Ders., »Die beiden Werkbegriffe« (1971), in: *Franz Erhard Walther. Diagramme zum 1. Werksatz*, Ausst.-kat., Kunstraum München 1976, S. 25-26.
- Ders., »Der andere Werkbegriff«, in: *Kunstforum international*, Bd. 29, Nr. 5, 1978, S. 102-104.
- Ders., *Gegensatzpaare und Unterscheidungen im Werk. Contrasting Pairs and Distinctions in the work, Dreiteilige Raumarbeit*, Kunstverein St. Gallen, St. Gallen 1980a.
- Ders., *Arbeiten 1959–1963*, Ausst.-kat., Städtisches Kunstmuseum Bonn 1980b.

- Ders., in einem Brief an Barnett Newman (1970), auszugsweise publiziert in: *Franz Erhard Walther. 30 x Werkbau*, Ausst.-kat., Galerie Schiessel, München 1982, n. p.
- Ders., *ORGANON*, Klagenfurt 1983.
- Ders., *ich bin die Skulptur. Wandformationen 1978–1985 und Zeichnungen*, Ausst.-kat., Kunstverein Braunschweig 1986.
- Ders., *Gelenke im Raum*, Galerie Kubinski, Stuttgart 1987a.
- Ders., *Wortwerke*, Klagenfurt 1987b.
- Ders., *Dem Bau gegenüber, die Form ist innen*, Salzburg/München 1991.
- Ders., *die Sprache im Material. Papierarbeiten 1961–63*, Ausst.-kat., Pfalzgalerie Kaiserslautern 1993a.
- Ders., *Antwort der Körper. Zeichnung/Raum Körper. Körper Raum/Text*, Ausst.-kat., Galerie Villa Merkel (Esslingen), Stuttgart 1993b.
- Ders., »Aus Tagebüchern 1962–1964«, in: *Franz Erhard Walther. Sieben Werkgesänge. Eine Ausstellung von 1964*, hg. von Veit Loers, Ausst.-kat., Vonderau Museum Fulda, Museum Fridericianum Kassel 1994, S. 115–120.
- Ders., »Sprache ist Material«, cre art, Fulda 1995/96.
- Ders., *Mit dem Körper sehen, Werkentwicklung. Werkbeispiele 1957–1997*, Ausst.-kat., Kunstsammlung Gera 1997a.
- »Lebenslauf • Werklauf«, S. 10–18.
- [Kommentare zu den Abbildungen], S. 30–147.
- Ders., »Werkbau«, in: *Franz Erhard Walther. Bild und Sockel zugleich. Zeit ruht*, Ausst.-kat., Kunsthalle Dresden 1997b, S. 49–52.
- Ders., *Der Kopf zeichnet Die Hand denkt. Zeichnungen 1956–1998. 1. Werksatz 1963–1969. Configurations 1992–1998*, Ausst.-kat., Hessisches Landesmuseum Darmstadt, Ostfildern 1999.
- »Zeichnen«, S. 39–43.
- [Kommentare zu den Abbildungen], S. 47–129
- Ders., »Lebenslauf – Werklauf. Resumé of Life and Work«, in: *Franz Erhard Walther. Orte der Entstehung – Orte der Wirkung. Sites of Origin – Sites of Influence. Ausstellungen 1962–2000. Exhibitions 1962–2000*, Ausst.-kat., Städtische Galerie Nordhorn 2000, S. 9–50.
- Ders., »Das Neue Alphabet muß singen«, in: *Franz Erhard Walther. Das Neue Alphabet. The New Alphabet. Le Nouvel Alphabet. 1990–1996*, hg. von Christoph Brockhaus, Ausst.-kat., Stiftung Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg, 2001, S. 19–21.
- Ders. »Statement« (1969), in: *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert: Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews*, hg. von Charles Harrison, Paul Wood, Bd. 2, Ostfildern 2003, S. 1086–1087.
- Ders., »Die Wortbilder: eine Beschreibung«, in: *Franz Erhard Walther. Abc... Museum. Wortbilder*, hg. von Philippe Cuénat, Ausst.-kat., Mamco Genf 2004, S. 87–120.
- Ders., *Terra Sigillata*, Stuttgart 2008.
- Ders., *Sternenstaub*, Klagenfurt 2009.
- Ders., »So war der Weg zu den Werkhandlungen« (1979), in: *Franz Erhard Walther*, hg. von Luisa Pauline Fink und Hubertus Gaßner, Ausst.-kat., Hamburger Kunsthalle, Ostfildern 2013, S. 85–95.

- WALTHER, Johanna und Witschke, Erich im Gespräch, »Neues Materialverständnis«, in: Franz Erhard Walther. *Objekte, benutzen*, hg. von Peter Weibel, 2. akt. und erw. Aufl., ZKM/Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, Köln 2014, S. 51-54.
- WEIBEL, Peter (Hg.), *Franz Erhard Walther. Objekte, benutzen*, 2. akt. und erw. Aufl., ZKM/Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, Köln 2014.
- WEMBER, Paul, »Arbeiten 1955–1963. Die Phasen vor dem 1. Werksatz«, in: *Franz Erhard Walther. Frühe Arbeiten 1955–1963*, Ausst.-kat., Museum Haus Lange, Krefeld 1972, n. p.
- WILLIAMS, Gregory H., »The Demonstration of Agency: FEW's Early Works«, in: *Franz Erhard Walther. First Work Set*, Ausst.-kat., Dia Art Foundation, New York, London 2016, S. 45-60.
- WINKLER, Wolfgang, »Aktualität als Offenbarung. Über ›das Neue‹ der Kunst von F. E. Walther«, in: *das Haus in dem ich wohne. Die Theorie zum Werkentwurf von Franz Erhard Walther*, hg. von Michael Lingner, Klagenfurt 1990, S. 79-109.
- WINKWORTH, Jennifer, »Franz Erhard Walther in Conversation with Jennifer Winkworth«, in: *Franz Erhard Walther. First Work Set*, Ausst.-kat., Dia Art Foundation New York, London 2016, S. 124-137.
- WIECZOREK, Uwe, »Die Funktion der Sprache im Werk von Franz Erhard Walther«, in: *das Haus in dem ich wohne. Die Theorie zum Werkentwurf von Franz Erhard Walther*, hg. von Michael Lingner, Klagenfurt 1990, S. 192-214.
- WIEHAGER, Renate, »Um 1960. Tendenzen von Abstraktion, Konkreter Kunst und Minimalismus in Kunst, Akademien, Galerien und die Auseinandersetzung mit der amerikanischen Avantgarde. Ein Roundtable-Gespräch mit Hans Mayer und Franz Erhard Walther«, in: *Minimalism in Germany. The Sixties. Minimalismus in Deutschland. Die 1960er-Jahre*, hg. von Ders., Ausst.-kat., Daimler Art Collection Berlin, Ostfildern 2012, S. 395-410.

2 Unveröffentlichtes Recherchematerial

- HERZER, Wolfgang, in einer E-Mail an Lucia Schreyer am 9. Feb. 2017.
- WALTHER, Franz Erhard, Tagebuch undatiert (zwischen 13. Mai und 7. Juni 1966), in Archivbox: Tagebuch für die Jahre 1964-68, Franz Erhard Walther Foundation Archives, Fulda.
- Ders., Tagebuch August 1966 u. Tagebuch 23. Februar 1970, in Archivbox: Tagebuch Ende 1960 – Anfang 1970, Franz Erhard Walther Foundation Archives, Fulda.
- SCHREYER, Lucia, *Méthodes et fonctions de » l'Iconoclasme » dans l'œuvre de Franz Erhard Walther. Une chorégraphie bouclée: de l'œil, à la main, au corps...*, Université Paris I, Pantheon Sorbonne, 2008/2009.
- Dies. im Gespräch mit Franz Erhard Walther, Fulda.
- am 8. Aug. 2009.
 - am 12. Okt. 2016b.
 - am 17. Mai 2017.
 - am 30. Jan. 2018.

Dies. im Gespräch mit

-Rudolf Zwirner am 13. Feb. 2017, Berlin.

-Dietrich Helms am 9. Jan. 2017, Hamburg.

WALTHER, Franz Erhard, in einem Brief an Lucia Schreyer.

-Juli 2016.

-8. Feb. 2018.

-5. Juni 2018.

3 Allgemeine Literatur

ADORNO, Theodor W., »Ästhetische Theorie«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 7, hg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M. 1970.

Ders., »Ästhetik« (1958/59), hg. von Eberhard Ortland, in: ders., *Nachgelassene Schriften*, hg. von Theodor W. Adorno Archiv, Abt. 4, Bd. 3, Frankfurt a.M. 2009.

ALBERRO, Alexander, »Einleitung: Der Weg raus führt rein«, in: *Art after Conceptual Art*, hg. von Alexander Alberro u. Sabeth Buchmann, Cambridge, Massachusetts 2006, S. 13-30.

ALLOWAY, Lawrence, »Eine Einführung«, in: *Arakawa (in Zusammenarbeit mit Madeline Gins), Mechanismus der Bedeutung: Werk im Entstehen: 1963–1971*, München 1971, S. 5-23.

AMELUNXEN, Hubertus von, »Notation, die Künste und die musikalische Reproduktion«, in: *Notation. Kalkül und Form in den Künsten*, hg. von dems., Dieter Appelt, Peter Weibel, Ausst.-kat., Akademie der Künste, Berlin 2008, S. 19-31.

APPELT, Dieter, »Transmission, widerspenstige«, in: *Notation. Kalkül und Form in den Künsten*, hg. von dems., Hubertus von Amelunxen, Peter Weibel, Ausst.-kat., Akademie der Künste, Berlin 2008, S. 13-18.

ARNHEIM, Rudolf, »Perceptual Aspects of Art for the Blind« (1990), in: *To the Rescue of Art*, Berkeley, Los Angeles, London 1992, S. 133-143.

Art Allemagne Aujourd'hui, Ausst.kat., Musée d'Art moderne de la Ville de Paris 1981.

ART & LANGUAGE, »Concerning the article ›The Dematerialization of Art‹«, Brief-Essay an Lucy Lippard und John Chandler, 23. März 1968, in: *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, hg. von Lucy Lippard, New York 1973, S. 43-44.

BARDT, Juliane, *Kunst aus Papier. Zur Ikonographie eines plastischen Werkmaterials der zeitgenössischen Kunst*, Hildesheim, Zürich, New York 2006.

BENSCH, Georg, *Vom Kunstwerk zum ästhetischen Objekt: zur Geschichte der phänomenologischen Ästhetik*, München 1994.

BARTHES, Roland, »Der Tod des Autors« (1967), in: *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart 2000, S. 185-193.

BASBAUM, Ricardo, »Von ›Love Songs‹ zu anderen Rhythmen«, in: *Materialität der Diagramme. Kunst und Theorie*, hg. von Susanne Leeb, Berlin 2012, S. 195-214.

- BAUDELAIRE, Charles, »Die Gedächtniskunst« (Kap. V von »Der Maler des modernen Lebens« [1863]), in: ders., *Sämtliche Werke/Briefe*, hg. von Friedhelm Kemp und Claude Pichois, Bd. 5, München, Wien 1989, S. 229-232.
- BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb, *Texte zur Grundlegung der Ästhetik*, hg. von Hans Rudolf Schweizer, Hamburg 1983.
- BERMES, Christian (Hg.), »Wahrnehmung, Ausdruck und Simultanität. Merleau-Pontys phänomenologische Untersuchungen von 1945 bis 1961«, in: *Maurice Merleau-Ponty. Das Auge und der Geist: Philosophische Essays* (1964), hg. von derm. u. Hans Werner Arndt, Hamburg 2003, S. XI-XLVIII.
- BEUYS, Joseph, »Nicht einige wenige sind berufen, sondern alle« (1972), in: *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert: Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, InterviewWS* (1992), hg. von Charles Harrison, Paul Wood, Bd. 2, Ostfildern 2003. S. 1088-1091.
- BLUME, Eugen; Walther, Franz Erhard; Stuffmann, Margret; Bredekamp, Horst, in: »Was kann Zeichnung heute bewirken? *Statements zu einem Podiumsgespräch*«, in: *minimal-concept. Zeichenhafte Sprachen im Raum*, hg. von Christian Schneeggass, Ausst.kat., Akademie der Künste, Berlin 2001, S. 193-208.
- BLUNCK, Lars, *Between Object & Event. Partizipationskunst zwischen Mythos und Teilhabe*, Weimar 2003.
- BOCKEMÜHL, Michael, *Rembrandt*, Köln, 2001.
- BOEHM, Gottfried (Hg.), *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, Berlin 2007.
- Ders., »Spur und Gespür. Zur Archäologie der Zeichnung«, in: *Öffnungen: Zur Theorie und Geschichte der Zeichnung*, hg. von Friedrich Teja Bach, Wolfram Pichler, München 2009, S. 43-59.
- Ders.; Burioni, Matteo (Hg.), *Der Grund: Das Feld des Sichtbaren (eikones)*, München 2012.
- BOETTGER, Suzaan, *Earthworks: art and the landscape of the sixties*, Berkeley, Los Angeles, London 2002.
- BOIS, Yve-Alain; Krauss, Rosalind E., *informe: mode d'emploi*, Ausst.-kat., Centre Pompidou, Paris 1996.
- BOURRIAUD, Nicolas, *L'ésthétique relationnelle*, Dijon 1998.
- BRANDSTETTER, Gabriele; Hofmann, Franck; Maar, Kirsten (Hg.), »Einleitung«, in: *Notationen und choreographisches Denken*, Freiburg 2010, S. 7-26.
- Dies., Butte, Maren; Maar, Karin (Hg.), *Topographien des Flüchtigen. Choreographie als Verfahren*, Bielefeld 2015.
- BRYSON, Norman, »Ein Spaziergang um seiner selbst willen«, in: *Öffnungen: Zur Theorie und Geschichte der Zeichnung*, hg. von Friedrich Teja Bach, Wolfram Pichler, München, 2009, S. 27-42.
- BUBER, Martin, »Zwiesprache« (1954), in: Ders., *Das dialogische Prinzip*, 4. Aufl., Heidelberg 1979, S. 139-196.
- BUCHLOH, Benjamin H.D., »From the Aesthetic of Administration to Institutional Critique«, in: *L'Art conceptuel – une perspective*, Ausst.-kat., Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris 1989, S. 41-54.
- BURCKHARDT, Jacqueline, *Ein Gespräch = Una Discussione. Joseph Beuys, Jannis Kounellis, Anselm Kiefer, Enzo Cucchi*, 4. Aufl., Zürich 1986.

- BUREN, Daniel, »Achtung!« (1969), in: *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert: Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, InterviewWS* (1992), hg. von Charles Harrison, Paul Wood, Bd. 2, Ostfildern 2003. S. 1040-1047.
- BURGIN, Victor, »Situationsästhetik« (1969), in: *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert: Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, InterviewWS* (1992), hg. von Charles Harrison, Paul Wood, Bd. 2, Ostfildern 2003, S. 1075-1078.
- BUTLER, Cornelia (Hg.), »Ends and Means«, in: *Afterimage: Drawing through Process*, Cambridge, MA/London 1999, S. 81-112.
- BYUNG-CHUL, Han, *Transparenzgesellschaft*, Berlin 2012.
- CAGE, John, *Notations*, New York 1969.
- CELANT, Germano, *Ars Povera*, Tübingen 1969.
- Ders., *Manzoni*, Mailand 2009.
- CROW, Thomas, *The Rise of the Sixties: American and European Art in the Era of Dissent 1955-1969*, London 1996.
- Ders., »Ungeschriebene Geschichten der Konzeptkunst«, in: *Art after Conceptual Art*, hg. von Alexander Alberro, Sabeth Buchmann, Cambridge, Massachusetts 2006, S. 59-72.
- CURTIS, Robin, »Mit dem ganzen Körper dabei. Immersion als körpereigener Rezeptionsmodus, in: *Taktilität – Sinneserfahrung als Grenzerfahrung*, 31 *Das Magazin des Instituts für Theorie (ith)*, Nr. 12/13, Dez. 2008, S. 77-80.
- DANDER, Patrizia u. LORZ, Julienne, »Skulpturales Handeln«, in: *Skulpturales Handeln*, hg. von dens., Ausst.-kat., Haus der Kunst München, Ostfildern 2012, S. 11-15.
- DANTO, Arthur, »Greenberg, le grand récit du modernisme et la critique d'art essentialiste«, in: *Les Cahiers du musée national d'Art moderne*, Nr. 45/46, Herbst/Winter 1993, S. 19-29.
- DEBORD, Guy, *La société du spectacle*, Paris 1967.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix, *Mille Plateaux*, Paris 1980.
- DERRIDA, Jacques, »Aufzeichnungen eines Blinden. Das Selbstportrait und andere Ruinen«, in: ders., *Aufzeichnungen eines Blinden. Das Selbstportrait und andere Ruinen* (1990), hg. von Michael Wetzels, Ausst.-kat., Musée du Louvre Paris, München 1997, S. 9-128.
- Ders., *Le toucher*, Jean-Luc Nancy, Paris 2000.
- DEWEY, John, *Kunst als Erfahrung* (1958), Frankfurt a.M. 1980.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Was wir sehen blickt uns an – Zur Metapsychologie des Bildes* (1991), München 1999.
- DOLAR, Mladen, »Touching Ground«, in: *Taktilität – Sinneserfahrung als Grenzerfahrung*, 31 *Das Magazin des Instituts für Theorie (ith)*, Zürich, Nr. 12/13, Dez. 2008, S. 59-70.
- DUCHAMP, Marcel, »The Creative Act« (33 1/3; rpm recording), in: *Aspen*, Nr. 5-6, Abschnitt 13, New York, Nov. 1967.
- DÜCKERS, Alexander, *Von der Dürerzeit zur Postmoderne. Aus den Erwerbungen, Stiftungen, Dauerleihgaben 1996-2002*, Ausst.-kat., Staatliche Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Berlin 2002.
- ECO, Umberto, *Das offene Kunstwerk* (1962), Frankfurt a.M. 1973.

- ELKINS, James, »On Some Limits of Materiality in Art History«, in: *Taktilität – Sinneserfahrung als Grenzerfahrung*, 31 *Das Magazin des Instituts für Theorie (ith)*, Nr. 12/13, Dez. 2008, S. 25-30.
- ETTINGER, Bracha L., »Sich verlieren – und plötzlich eine Welt finden«. Bracha L. Ettinger im Gespräch mit Birgit M. Kaiser und Kathrin Thiele«, in: *Materialität der Diagramme. Kunst und Theorie*, hg. von Susanne Leeb, Berlin 2012, S. 231-262.
- FIEDLER, Konrad, »Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit« (1887), in: Boehm, Gottfried, *Schriften zur Kunst I*, 2. Aufl., München 1991, S. 111-220.
- FISCHER-LICHTE, Erika, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a.M. 2004.
- FLACH, Sabine, »Das Auge. Motiv und Selbstthematization des Sehens in der Kunst der Moderne«, in: *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie*, hg. von Claudia Benthien, Christoph Wulf, Reinbek 2001, S. 49-65.
- FONTANA, Lucio, »Weißes Manifest« (1946), in: *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert: Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews* (1992), hg. von Charles Harrison, Paul Wood, Bd. 2, Ostfildern 2003, S. 780-784.
- FOUCAULT, Michel, »Was ist ein Autor?« (1969) in: *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart 2000, S. 198-232.
- FRIED, Michael, *Absorption and Theatricality: painting and beholder in the age of Diderot*, Berkeley 1980.
- Ders., »Kunst und Objektivität« (1967), in: *Minimal Art, eine kritische Retrospektive*, hg. von Gregor Stemmrich, Dresden, Basel 1995, S. 334-374.
- FOSTER, Hal; Krauss, Rosalind E., *Art Since 1900*, London 2003.
- GABLIK, Suzi, *Progress in Art*, New York 1977.
- GAMM, Gerhard, *Der Deutsche Idealismus. Eine Einführung in die Philosophie von Fichte, Hegel und Schelling*, Stuttgart 1997.
- GEHLEN, Arnold, *Urmensch und Spätkultur*, Bonn 1956.
- Ders., *Der Mensch: seine Natur und seine Stellung in der Welt* (1940), in: *Arnold Gehlen Gesamtausgabe*, hg. von Karl-Siegbert Rehberg, Bd. 3, Frankfurt a.M. 1993.
- GIULIANI, Luca, »Laokoon in der Höhle des Polyphem. Zur einfachen Form des Erzählens in Bild und Text«, in: *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft*, hg. von Karlheinz Stierle, Bd. 28, Nr. 1/2, München 1996, S. 1-47.
- GLASER, Bruce, »Fragen an Stella und Judd« (1966), in: *Minimal Art, eine kritische Retrospektive*, hg. von Gregor Stemmrich, Dresden, Basel 1995, S. 35-57.
- GOLDSTEIN, Ann; Rorimer, Anne, *Reconsidering the Object of Art 1965-1975*, Ausst.-kat., MoCA – The Museum of Contemporary Art Los Angeles 1995.
- GOMBRICH, Ernst, *Shadows. The Depiction of Cast Shadows in Western Art*, Ausst.-kat., The National Gallery London 1995.
- GOODMAN, Nelson, *Sprachen der Kunst. Ein Ansatz zu einer Symboltheorie* (1968), hg. von Jürgen Schlaeger, Frankfurt a.M. 1973.
- GREENBERG, Clement, *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken* (1961), hg. von Karlheinz Lüdeking, Hamburg 2009.
- »Die Krise des Staffeleibildes« (1948), S. 149-155.
- GRISEBACH, Lucius, »Grundbegriffe«, in: *Franz Erhard Walther. Werkrede*, Ausst.-kat., Kunsthalle Nürnberg 1992, S. 5-9.

- GRÜNDLER, Hana, »Die Händigkeit der Zeichnung. Editorial« (gemeinsam mit Toni Hildebrandt und Wolfram Pichler), in: *Die Händigkeit der Zeichnung, Rheinsprung 11. Zeitschrift für Bildkritik*, hg. von Hana Gründler u. a., Bd. 3, Basel 2012, S. 2-19.
- HAFTMANN, Werner, »Einführung«, in: *documenta III. Handzeichnungen*, Ausst.-kat., Museum Fridericianum Kassel 1964, n. p.
- HANTELMANN, Dorothea von; Lüthy, Michael, »Handeln als Kunst und Kunst als Handeln: Zur Einführung«, in: *Kunsthandeln*, hg. von Karin Gludovatz, Dorothea von Hantelmann, Michael Lüthy u. Bernhard Schieder, Zürich 2010, S. 10.
- HARLAN, Volker, *Was ist Kunst? Werkstattgespräch mit Beuys*, Stuttgart 1986.
- HEINTEL, Erich; Anzenbacher, Arno, »Gegenstand, I.«, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hg. von Joachim Ritter, Karlfried Gründer u. Gottfried Gabriel, Bd. 3, Basel 1980, S. 129-133.
- HEISER, Jörg, »Eine romantische Maßnahme«, in: *Romantischer Konzeptualismus. Romantic Conceptualism. Romantic Conceptualism*, hg. von Ellen Seifermann, Christine Kintisch, Ausst.-kat., Kunsthalle Nürnberg und BAWAG Foundation Wien, Bielefeld, Leipzig 2007, S. 10-27.
- HOCHDÖRFER, Achim; Kuehn, Wilfried; Neuburger, Susanne (Hg.), *Konzept Aktion Sprache. Pop-Art, Fluxus, Konzeptkunst, Nouveau-Réalisme und Arte povera. Aus den Sammlungen Hahn und Ludwig. Concept Action Language. Pop-art, Fluxus, Concept art, Nouveau-Réalisme and Arte povera. From the collections Hahn und Ludwig*, Ausst.-kat., Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Köln 2010.
- HOLERT, Tom, »A fine flair for the diagram«. Wissensorganisation und Diagramm-Form in der Kunst der 1960er Jahre: Mel Bochner, Robert Smithson, Arakawa«, in: *Materialität der Diagramme. Kunst und Theorie*, hg. von Susanne Leeb, Berlin 2012, S. 135-178.
- HUBER, Jörg, »Editorial«, in: *Taktilität – Sinneserfahrung als Grenzerfahrung*, 31 *Das Magazin des Instituts für Theorie (ith)*, Nr. 12/13, Dez. 2008, S. 3-4.
- HUIZINGA, Johan, *Homo ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel* (1939), Reinbek 2009.
- JAY, Martin, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century Thought*, Oakland, California 1993.
- JAUSS, Hans Robert, *Die Theorie der Rezeption – Rückschau auf ihre unerkannte Vorgeschichte*, Konstanz 1987.
- JOOS, Birgit, »Die Erstarrung des Körpers zum Tableau. Lebende Bilder in der Performance«, in: *Performance als Bild*, hg. von Christian Janecke, Berlin 2004, S. 272-303.
- JOSELIT, David, »Dada-Diagramme«, in: *Materialität der Diagramme. Kunst und Theorie*, hg. von Susanne Leeb, Berlin 2012, S. 33-60.
- JUDD, Donald, »Spezifische Objekte« (1965), in: *Minimal Art, eine kritische Retrospektive*, hg. von Gregor Stemmerich, Dresden, Basel 1995, S. 59-73.
- KAMBARTEL, Walter, *Robert Morris. Felt piece*, Stuttgart 1971.
- KANT, Immanuel, *Kritik der reinen Vernunft* (1781/1787), hg. von Jens Timmermann, Hamburg 1998.
- KAPROW, Allan, »Assemblage, Environments & Happenings« (1965), in: *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert: Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews* (1992), hg. von Charles Harrison, Paul Wood, Bd. 2, Ostfildern 2003. S. 862-869.

- KEMP, Wolfgang, »Disegno. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607«, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaften*, Bd. 19, 1974, S. 219-240.
- Ders., *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*, München 1983.
- Ders., *Der Betrachter ist im Bild: Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Hamburg 1992.
- »Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik«, S. 7-27.
- »Verständlichkeit und Spannung. Über Leerstellen in der Malerei des 19. Jahrhunderts« (1985), S. 307-332.
- KOSUTH, Joseph, »Kunst nach der Philosophie« (1969), in: *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert: Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews* (1992), hg. von Charles Harrison, Paul Wood, Bd. 2, Ostfildern 2003. S. 1029-1039.
- KRÄMER, Sibylle, »Operationsraum Schrift: Über einen Perspektivenwechsel in der Betrachtung der Schrift«, in: *Schrift – Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*, hg. von Gernot Grube, Werner Kogge u. Sibylle Krämer, München 2005, S. 23-57.
- Dies., »Notationen, Schemata und Diagramme: über ›Räumlichkeit‹ als Darstellungsprinzip. Sechs kommentierte Thesen«, in: *Notationen und choreographisches Denken*, hg. von Gabriele Brandstetter, Franck, Hofmann u. Kirsten Maar, Freiburg 2010, S. 29-46.
- Dies. (Hg.); Totzke, Rainer, »Einleitung«, in: *Schriftbildlichkeit: Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen*, hg. von ders., Eva Cancik-Kirschbaum u. Rainer Totzke, Berlin 2012, S. 13-35.
- Dies. (Hg.), »Punkt, Strich, Fläche. Von der Schriftbildlichkeit zur Diagrammatik«, in: *Schriftbildlichkeit: Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen*, hg. von ders., Eva Cancik-Kirschbaum u. Rainer Totzke, Berlin 2012, S. 79-100.
- KRAUTHAUSEN, Karin, »Vom Nutzen des Notierens. Verfahren des Entwurfs«, in: *Notieren, Skizzieren. Schreiben und Zeichnen als Verfahren des Entwurfs*, hg. von ders. u. Nasim, Omar W., Zürich 2010, S. 7-26.
- KRAUSS, Rosalind E., »Skulptur im erweiterten Feld« (1981), in: Dies., *Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne* (1985), hg. von Herta Wolf, Amsterdam, Dresden 2000, S. 179-219.
- KUDIELKA, Robert, »Schichten. Zur Notation von Tiefe in der Zeit«, in: *Notation. Kalkül und Form in den Künsten*, hg. von Dieter Appelt, Hubertus von Amelunxen u. Peter Weibel, Berlin 2008, S. 348-360.
- LAMMERT, Angela, »Von der Bildlichkeit der Notation«, in: *Notation. Kalkül und Form in den Künsten*, hg. von Dieter Appelt, Hubertus von Amelunxen u. Peter Weibel, Berlin 2008, S. 39-54.
- LEEB, Susanne, »Einleitung«, in: *Materialität der Diagramme. Kunst und Theorie*, hg. von ders., Berlin, 2012, S. 7-32.
- LEHMANN, Ulrike »Ästhetik der Absenz – Ihre Rituale des Verbergens und der Verweigerung. Eine kunstgeschichtliche Betrachtung«, in: *Ästhetik der Absenz. Bilder zwischen Anwesenheit und Abwesenheit*, hg. von ders. u. Peter Weibel, München 1994, S. 10-26.
- LEHR, Thomas, *Zweiwasser*, Berlin 1993.
- LEROI-GOURHAN, André, *Hand und Wort: Abhandlung zur Evolution von Technik, Sprache und Kunst* (1980), Frankfurt a.M. 1995.

- LEWITT, Sol, »Paragraphs on Conceptual Art«, in: *Artforum*, V/10, Sommer 1967, S. 79-84.
- LIPPARD, Lucy, Chandler, John, »The Dematerialization of Art«, in: *Art International*, Bd. 12, Nr. 2, Feb. 1968, S. 31-36.
- LIPPARD, Lucy, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Praeger, New York, 1973.
- Dies., »Trojan Horses: Activist Art and Power«, in: *Art After Modernism: Rethinking Representation*, hg. von Brian Wallis, Ausst.-kat., The New Museum of Contemporary Art New York 1984, S. 341-358.
- Live in Your Head: When Attitudes Become Form: Works – Concepts – Processes – Situations – Information*, Ausst.-kat., Kunsthalle Bern, Museen Haus Lange u. Haus Esthers, Krefeld 1969.
- LYOTARD, Jean-François, »Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?« (1982), in: *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert: Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews* (1992), hg. von Charles Harrison, Paul Wood, Bd. 2, Ostfildern 2003. S. 1243-1250.
- MANZONI, Piero, »Einige Realisierungen. Einige Experimente. Einige Pläne« (1962) und »Freie Dimension« (1960), in: *Zero Italien: Azimut/Azimuth 1959/60 in Mailand. Und heute*, hg. von Renate Wiehager, Ausst.-kat., Galerie der Stadt Esslingen, Villa Merkel, Ostfildern 1996, S. 142 u. S. 163.
- MARCUSE, Herbert, *Der eindimensionale Mensch. Studien zur Ideologie der fortgeschrittenen Industriegesellschaft* (1964), 5. Aufl., München 2004.
- MARIN, Louis, »Figures de la réception dans la représentation moderne de peinture« (1962), in: ders., *De la représentation*, hg. von Daniel Arasse, Alain Cantillon, Giovanni Cereri, Danièle Cohn, Pierre-Antoine Fabe u. Françoise Marin, Paris 1994, S. 313-328.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phänomenologie der Wahrnehmung* (1945), hg. von Carl Friedrich Graumann u. J. Linschoten, Bd. 7, 6. Aufl., Berlin 1966.
- Ders., *Das Auge und der Geist: Philosophische Essays* (1964), hg. von Hans Werner Arndt u. Christian Bermes, Hamburg 2003.
- »Der Zweifel Cézannes« (1945), S. 3-28.
- »Der Mensch und die Widersetzlichkeit der Dinge« (1951), S. 71-98.
- »Schrift für die Kandidatur am Collège de France« (1951/52), S. 99-110.
- »Das indirekte Sprechen und die Stimmen des Schweigens« (1952), S. 111-176.
- Ders., *Das Sichtbare und das Unsichtbare gefolgt von Arbeitsnotizen* (1964), hg. von Claude Lefort, 3. Aufl., München 2004.
- MERSCH, Dieter, *Ereignis und Aura: Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a.M. 2002.
- Ders., »Schrift/Bild, Zeichnung/Graph, Linie/Markierung, Bildepisteme und Strukturen des epistemischen ›Als‹«, in: *Schriftbildlichkeit: Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen*, hg. von Sybille Krämer, Eva Cancik-Kirschbaum u. Rainer Totzke, Berlin 2012, S. 305-328.
- METKEN, Sigrid, *Geschnittenes Papier: eine Geschichte des Ausschneidens in Europa von 1500 bis heute*, München 1978.

- MÖCKEL, Birgit, »Modell und Wirklichkeit. Der Sockel als Aktionsraum«, in: *Das Fundament der Kunst. Die Skulptur und ihr Sockel in der Moderne*, hg. von Dieter Brunner, Marc Gundel, Arie Hartog u. Oliver Kornhoff, Ausst.-kat., Städtische Museen Heilbronn, Gerhard-Marcks-Haus Bremen, Arp Museum Bahnhof Rolandseck, Berlin 2009, S. 129-146.
- MOHLY-NAGY, László, *von material zu architektur*, München 1929.
- MON, Franz, »Zu den Sprachblättern von Carlfriedrich Claus«, in: *Carlfriedrich Claus. Erwachen am Augenblick. Sprachblätter*, Ausst.-kat., Kunstraum München, Städtische Museen Karl-Marx-Stadt, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, Frankfurter Kunstverein, Bielefelder Kunstverein, Literaturhaus Hamburg, Chemnitz, Münster 1990, S. 17-20.
- MORRIS, Robert, »Anmerkungen über Skulptur« (1966–67), in: *Minimal Art, eine kritische Retrospektive*, hg. von Gregor Stemmrich, Dresden, Basel 1995, S. 92-120.
- Ders. »Anti-Form«, in: *Artforum*, vol. 6, nr. 8, April 1968, S. 33-35.
- MÜHLEIS, Volkmar, *Kunst im Sehverlust*, München 2005.
- NEUNER, Stefan, »Peri haphēs. Rund um den Tastsinn. Einführende Bemerkungen«, in: *Taktilität – Sinneserfahrung als Grenzerfahrung*, 31 *Das Magazin des Instituts für Theorie (ith)*, Nr. 12/13, Dez. 2008, S. 3-4.
- NONNENMACHER, Kai, *Das schwarze Licht der Moderne. Zur Ästhetikgeschichte der Blindheit*, Tübingen 2006.
- Object, Site, Sensation: New German Sculpture*, Ausst.-kat., Museum of Contemporary Art Chicago 1989.
- OLBRICH, Harald; Dolgner, Dieter; Faensen, Hubert; Feist, Peter H.; Häusler, Alexander; Junghanns, Kurt; Langer, Alfred; Meissner, Günter; Otto, Karl-Heinz u. Schindler, Wolfgang, *Lexikon der Kunst*, Bd. 4, Leipzig 2004.
- OSBORNE, Peter, *Conceptual Art*, London, New York 2002.
- PARMENIDES, *Vom Wesen des Seienden. Die Fragmente griechisch und deutsch*, hg. von Uvo Hölscher, Frankfurt a.M., 1986.
- PELHAN, Peggy, *Unmarked: the politics of performance* (1993), London 1996.
- PLEINES, Jürgen-Eckhard, *Heraklit*, Hildesheim, Zürich, New York, 2002.
- POTTS, Alexander, »Tactility: The Interrogation of Medium in Art of the 1960s«, in: *Art History*, Bd. 27, Nr. 2, April 2004, S. 282-304.
- RANCIÈRE, Jacques, *Die Aufteilung des Sinnlichen: die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, hg. von Maria Muhle, Berlin 2006.
- Ders., *Der emanzipierte Zuschauer*, Wien 2010.
- RORIMER, Anne, *New Art in the 60s and 70s: Redefining Reality*, London 2004.
- SARTRE, Jean-Paul, *Was ist Literatur? Ein Essay* (1948), hg. von Ernesto Grassi, Hamburg 1958.
- SAUER, Michel, »Sprache der Zeichnung«, in: *Je mehr ich zeichne • The more I draw. Zeichnung als Weltentwurf • Drawing as a concept for the world*, hg. von Eva Schmidt, Ausst.-kat., Museum für Gegenwartskunst Siegen, Köln 2010, S. 21-32.
- SAUSSURE, Ferdinand de, *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft* (1931), hg. von Charles Bally u. Albert Sechehaye, 2. Aufl., Berlin, Leipzig 1967.
- SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph, *System des transzendentalen Idealismus* (1800), hg. von Ruth-Eva Schulz, Hamburg 1957.

- SCHILLER, Friedrich, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* (1795), hg. von Klaus L. Berghahn, Stuttgart 2008.
- SCHLEMMER, Oskar, »L'homme et la figure d'art« (1925), in: Oskar Schlemmer, Ausst. kat., Musée Cantini Marseille 1999, S. 123-176.
- SCHMIDT, Eva, »Je mehr ich zeichne«, in: *Je mehr ich zeichne. The more I draw. Zeichnung als Weltentwurf. Drawing as a concept for the world*, hg. von ders., Ausst.-kat., Museum für Gegenwartskunst Siegen, Köln 2010, S. 13-20.
- SCHMIDT-BURKHARD, Astrit, »Plötzlich diese Übersicht«. Kunst unter dem diagrammatischen Imperativ«, in: *Materialität der Diagramme. Kunst und Theorie*, hg. von Susanne Leeb, Berlin 2012, S. 61-96.
- SCHNEIDER, Birgit, »Notierte Muster. Notationssysteme der Weberei aus dem 17. und 18. Jahrhundert«, in: *Notationen und choreographisches Denken*, hg. von Gabriele Brandstetter; Franck, Hofmann u. Kirsten Maar, Freiburg 2010, S. 111-129.
- SCHÜRMAN, Eva, »Maurice Merleau-Ponty«, in: *Klassiker der Kunstphilosophie*, hg. von Stefan Majetschak, München 2005, S. 266-286.
- SCHMITZ, Hermann, *System der Philosophie. Der Leib im Spiegel der Kunst*, Bd. 2, 2. Teil, Bonn 1966.
- Sculpture from Germany*, Ausst.-kat., Museum of Modern Art San Francisco 1984.
- SILLMAN, Amy, »The point where the pencil touches the paper«. Notizen einer Malerin zum Diagramm als Modell«, in: *Materialität der Diagramme. Kunst und Theorie*, hg. von Susanne Leeb, Berlin 2012, S. 179-194.
- SONNEMANN, Ulrich, »Zeit ist Anhörungsform. Über Wesen und Wirkung einer kantischen Verkennung des Ohrs«, in: *Tunnelstriche: Reden, Aufzeichnungen und Essays*, Frankfurt a.M. 1987, S. 279-297.
- STEMMICH, Gregor, »Minimal Art und Minimalismus«, in: *Minimalism in Germany. The Sixties. Minimalismus in Deutschland. Die 1960er-Jahre*, hg. von Renate Wiehager, Ausst.-kat., Daimler Art Collection Berlin, Ostfildern 2012, S. 383-392.
- STOELLGER, Philipp, »Vom Begehren nach Berührung oder ›Inoperativens‹: Wenn etwas dem Gebrauch entzogen wird«, in: *Taktilität – Sinneserfahrung als Grenzerfahrung*, 31 *Das Magazin des Instituts für Theorie (ith)*, Nr. 12/13, Dez. 2008, S. 71-76.
- STRÖBEL, Katrin, *Wortreiche Bilder: zum Verhältnis von Text und Bild in der zeitgenössischen Kunst*, Bielefeld 2013.
- VERZOTTI, Giorgio, »Lebenslinien«, in: *Zero Italien: Azimut/Azimuth 1959/60 in Mailand. Und heute*, hg. von Renate Wiehager, Ausst.-kat., Galerie der Stadt Esslingen, Villa Merkel, Ostfildern 1996, S. 144-146.
- VOGEL, Juliane, »Schnitt und Linie. Etappen einer Liaison«, in: *Öffnungen: Zur Theorie und Geschichte der Zeichnung*, hg. von Friedrich Teja Bach u. Wolfram Pichler, München 2009, S. 141-160.
- WALDENFELS, Bernhard, *Das leibliche Selbst: Vorlesungen zur Phänomenologie des Leibes*, hg. von Regula Giuliani, Frankfurt a.M. 2000.
- WEBER, GREGOR, in: *Rembrandt im Kontrast. Die Blendung Simsons und Der Segen Jakobs*, hg. von Michael Eissenhauer, Ausst.-kat., Staatliche Museen Kassel 2005.
- WEIBEL, Peter, »Ära der Absenz«, in: *Ästhetik der Absenz. Bilder zwischen Anwesenheit und Abwesenheit*, hg. von dems. u. Ulrike Lehmann, München 1994, S. 10-26.

- WEIß, Christina, *Seh-Texte: zur Erweiterung des Textbegriffes in konkreten und nachkonkreten visuellen Texten*, Zirndorf 1984.
- WIEHAGER, Renate, »Provokationen für Geist und Konvention. Zum Werk von Charlotte Posenenske«, in: *Charlotte Posenenske*, hg. von ders., Ausst.-kat., Mercedes Benz Art Collection Berlin, Ostfildern 2009, S. 9-25.
- Dies., »Statt einer Einführung. Minimalism in Germany. The Sixties – Aspekte eines Phänomens«, in: *Minimalism in Germany. The Sixties. Minimalismus in Deutschland. Die 1960er-Jahre*, hg. von ders., Ausst.-kat., Daimler Art Collection Berlin, Ostfildern 2012, S. 345-368.
- WETZEL, Michael, »Ein Auge zuviel«. Derridas Urszenen des Ästhetischen«, in: Jacques Derrida, *Aufzeichnungen eines Blinden. Das Selbstportrait und andere Ruinen* (1990), hg. von ders., Ausst.-kat., Musée du Louvre Paris, München 1997, S. 129-156.
- WIESING, Lambert, »Konrad Fiedler«, in: *Klassiker der Kunstphilosophie*, hg. von Stefan Majetschak, München 2005, S. 179-198.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Philosophische Untersuchungen* (1953), hg. von Joachim Schulte, Frankfurt a.M. 2003.
- WÖLFFLIN, Heinrich, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, München 1915.
- WOOD, Paul; Fracine, Francis; Harris, Jonathan; Harrison, Charles (Hg.) *Modernism in Dispute: Art Since the Forties*, New Haven 1993.
- ZUG, Beatrix, *Kunst als Handeln: Aspekte einer Theorie der schönen Künste im Anschluss an John Dewey und Arnold Gehlen*, Tübingen 2007.

Anhang

Anlage 1: Gegensatzpaare und Unterscheidungen im Werk Walthers

»Innenraum - Außenraum:

der Innenraum als eine natürlich einbezogene/einbeziehbare Begrenzung (im Vehikel begründete Beziehung zu Innenräumen) <---> der Außenraum als natürliches Ausdehnungsfeld (in der Sache liegende Notwendigkeit, im Freien zu arbeiten).

mit dem Auge zu übersehen - mit dem Auge nicht zu übersehen:

die Entwicklung überschreitet meinen Augenkreis weder räumlich noch zeitlich <---> die Situation ist räumlich (und zeitlich) so ausgedehnt, daß sie mit dem Auge nicht übersehen werden kann.

/die Lage im/mit dem Vehikel beschränkt mein Sehfeld <---> das Vehikel erlaubt volle Sicht.

Kleinfläche - Großfläche:

zur Entwicklung ist die Beschränkung auf eine kleine Fläche notwendig/ich benötige zur Entwicklung kleine Flächen <---> zur Entwicklung sind große ausgedehnte Flächen Voraussetzung/ich brauche zur Entwicklung große Flächen.

fester Ort - Ortswechsel:

das Element muß fest an einem Ort intalliert werden <---> das Element kann transportiert werden - das Element verlangt die ständige Veränderung der Position.

Punktbezogensein - offenes Feld:

ich richte einen festen ein und konzentriere mich darauf <---> ich erarbeite und erhalte mir ein offenes Feld zur Tätigkeit.

sich nicht entfernen können - sich entfernen können:

ich kann mich nicht entfernen, da ich mich in einem Verbund mit den anderen Beteiligten befinde; wenn ich mich entferne, zerstöre ich die Situation <---> es beeinflußt

die Situation, wenn ich mich entferne; ich kann mich entfernen, ohne den Verlauf zu zerstören.

Ortswahl – Feldwahl:

ich wähle einen Ort, an dem ich arbeiten möchte. (Ich wähle einen Ort, der meinen Bedürfnissen entspricht) <---> ich wähle ein Feld zur Arbeit. (Ich wähle ein Feld, das mir Ausdehnung erlaubt.)

kein Bezug zur Umgebung – Bezug zur Umgebung:

die Arbeit mit dem Vehikel, der Prozeß wickelt sich ohne direkten Bezug zur Umgebung ab./In der Arbeit nehme ich keinen Bezug zur Umgebung auf <---> die Arbeit mit dem Vehikel entwickelt sich in Bezug zur Umgebung. In der Arbeit nehme ich Bezug zur Umgebung.

räumlich begrenzt – räumlich nicht begrenzt:

die Ausdehnungsmöglichkeit, mein Radius ist durch das Vehikel begrenzt, ich muß mich beschränken <---> ich kann mich räumlich uneingeschränkt ausdehnen (allerdings bin ich an den inneren Zusammenhalt des Prozesses gebunden.)

Landschaft wichtig – Landschaft unwichtig:

der Prozeß mit dem Vehikel kann nur entwickelt werden, wenn ein freier Landschaftsraum zur Verfügung steht <---> in der Prozeßentwicklung tritt kein direkter Bezug zur Landschaft auf.

Umgebung wichtig – Umgebung nicht wichtig:

die Umgebung ist wichtig, weil ich im Prozeß direkten Bezug auf sie nehme/die Umgebung hat Einfluß <---> die Umgebung ist nicht wichtig, weil eine direkte Bezugnahme nicht vorkommt; ich habe lediglich einen Ort, an dem ich mich aufhalte/die Umgebung hat keinen Erkennbaren Einfluß.

Gegenstand – Raum:

Das was ich im Prozeß bearbeite <---> die räumliche Ausdehnung der Tätigkeit.

räumlich zu übersehen – räumlich nicht zu übersehen:

der Prozeß findet auf einem räumlich begrenzten Feld statt, oder muß auf einem räumlich begrenzten Feld stattfinden <---> der Verlauf ist so ausgedehnt, oder dehnt sich so aus, daß er räumlich nicht übersehen werden kann.

Ruhsituation – äußere Bewegung:

um zu Entwicklungen zu kommen, muß ich eine Ruhsituation herstellen. Die Ruhsituation <---> die äußere Bewegung ist Voraussetzung zur Entwicklung, ohne diese Bewegung kann der Prozeß nicht in Gang kommen/das Vehikel verlangt die äußere Bewegung.

Zeitmoment – Raummoment:

die Entwicklung ist wesentlich vom Zeitmoment getragen (Gewicht auf der Zeit) <--->
 die Entwicklung basiert wesentlich auf dem Raummoment (Raum als Gewicht).

gehen – stehen – liegen – sitzen:

äußere Primärsituation (Bindung der Körperstellung im Prozeß).

Isolierung – Verbund:

das Arbeitselement enthält das Moment der Isolation. Ich kann das verstärkt benutzen oder abschwächen/In der Benutzung tritt das Moment der Isolation auf <---> das Arbeitselement hat Verbundmerkmale oder ist Verbund, was ich spezifisch benutzen kann/In der Arbeit kommen verbundartige Verhältnisse zustande.

Selbstbestimmung – Fremdbestimmung:

den Verlauf und alle dort vorkommenden Entscheidungen bestimme ich (dabei muß ich mich in Übereinstimmung mit den Prozeßbedingungen befinden) <---> der Verlauf kann von mir alleine nicht bestimmt werden, da er von mehreren getragen wird (wenn ich ihn in besonderer Weise zu bestimmen suche, zerstöre ich den Prozeß.) Meine Handlungen werden von den anderen notwendigerweise beeinflusst. Ohne die gegenseitige Beeinflussung kann der Prozeßverlauf nicht sein.

eingebunden sein – nicht eingebunden sein:

im Prozeßverlauf bin ich durch die Art des Werkelements fest in die Anlage eingebunden/Ich bin in die entstehende (entstandene) Situation fest eingebunden <---> das Werkelement ist so geartet, daß ich mich in die Anlage einbinden kann/das Werkelement weist eine Einbindung ab/die entstehende Situation verlangt keine Einbindung.

aufeinander reagieren – miteinander arbeiten:

die Reaktion aufeinander als Element <---> Miteinanderarbeiten als Entstehungsgrundlage.

Möglichkeit der Übertragung – Isolation:

die Entstehungen sind auf andere Situationen übertragbar (Transferierbarkeit)/die Erfahrung kann übertragen werden <---> die Entstehungen sind auf andere Situationen nicht übertragbar und bleiben isolierte Erfahrung (Isolationsform)/die Erfahrung kann nicht übertragen werden.

den Beteiligten verantwortlich – den Beteiligten nicht verantwortlich:

die Arbeit verlangt Verantwortung den anderen gegenüber/ich habe mich mit den Beteiligten in eine gemeinsam zu verantwortende Situation begeben (die Situation habe ich selbst mitgeschaffen); ich bin den Beteiligten verantwortlich: wenn ich mich herausnehme, zerfällt die Situation <---> die Arbeit verlangt keine unmittelbare Verantwortung den Beteiligten gegenüber/es ist eine Sachlage da, die eine Verantwortung den anderen gegenüber nicht unmittelbar fordert.

Ordnung – chaotisch:

ich versuche in die Entstehung eine Ordnung/Gliederung einzuführen (Maß, Zahl) (Struktur) (Form) <---> ich fördere eine freie, unkontrolliert sich ausdehnende Entwicklung, in der Entstehungen sich bilden, die ohne die, das Chaotische bejahende Haltung, nicht auftreten.

strukturiert – nicht strukturiert:

Festlegung der Zeitdauer oder der Strecke, Anordnungen zur Handlung, Konzepte – das Zeitmaß, die Tätigkeit, die Anlage betreffend <---> Zeitdauer und Strecke ergeben sich aus der Entwicklung, die Handlung ist intuitiv, es gibt keine Vorstrukturierung dazu, hinsichtlich Zeit und Tätigkeit gibt es keine Entwürfe.

objektiv – subjektiv:

das Werkelement, der vergegenständlichte Prozeß <---> Handlungsvorgang, Handlungsbegründung.

Realbewegung – gedankliche Bewegung:

ich bewege mich, indem ich mich von einem Punkt zu einem anderen Punkt begeben (Ortsveränderung). Ich befinde mich an einem Ort, den ich nicht verlasse und bewege dort meinen Körper (fester Ort) <---> ich befinde mich an einem Ort und nehme gedanklich Bewegungen vor (Ortsveränderung). Ich befinde mich an einem Ort und konzentriere die gedankliche Bewegung auf einen vor mir befindlichen Punkt (fester Ort).

Innen – außen:

was sich in mir formuliert <---> was sich außen als Handlung manifestiert.

Entwurf – Verlauf:

ich entwerfe eine Handlungsmöglichkeit/der Entwurf wird im Verlauf verwirklicht. <---> im Verlauf treten nichtkalkulierbare Momente auf/der Entwurf wird im Verlauf verändert oder verworfen.

Tätigkeit – Entstehung:

die Handlung mit dem Werkteil/Physik <---> die Entstehung, Entwicklung, Formation in der Handlung/Chemie.

physikalisches – psychologisches:

Gewicht der körperlichen Tätigkeit. Masse der Teile <---> Umfang der Formulierungen.

Entstehungen aufzeichnenbar – Entstehungen nicht aufzeichnenbar:

die Entstehungen sind ihrer Natur nach mittelbar und können aufgezeichnet werden <---> die Entstehungen sind nicht mittelbar, sie bleiben Einzelerfahrung (und haben dort ihre Wirksamkeit). Der Versuch der Mitteilung zerstört die Entstehungen.

Demonstration - Übung - Benutzung:

Kennenlernen des Meßbaren, Erfahrung der Voraussetzungen <---> Prozeß, Operation, Begriff, Konzept, Verlauf.

Verfügungsgewalt bei allen Beteiligten - Verfügungsgewalt eines Beteiligten - Verfügungsgewalt bei keinem der Beteiligten:

die Grundmöglichkeit wird vom Arbeitselement, der Anlage bestimmt <---> die Arbeitsbedingung kann von der Anlage, dem Arbeitselement bestimmt werden.

der Gegenüber kann seine Position mir gegenüber verändern - der Gegenüber kann seine Position mir gegenüber nicht verändern:

das Arbeitsteil erlaubt die Veränderung der Stellung und des Standortes <---> das Arbeitsteil bindet an den Ort und die Stellung.

Nähe - Ferne:

das Vehikel ist festgestellt, die Benutzung verlangt den Aufenthalt in der Nähe der Anlage/das Element befindet sich in meiner unmittelbaren Nähe <---> das Vehikel ist festgestellt, erlaubt aber die Entfernung/das Vehikel ist nicht festgestellt - ich kann Strecken durchmessen.

einzel/alleine - Gruppe:

ich entwickle und verantworte den Verlauf. Ich übersehe für mich die Entwicklung <---> der Prozeß wird von mehreren entwickelt und gemeinsam verantwortet - ich für mich alleine kann die Gesamtentwicklung nicht übersehen.

Körper ruhend - Körper angespannt:

der Körper befindet sich in Ruhestellung (die Anlage verlangt die zeitweise oder dauernde Ruhigstellung des Körpers)/der Körper war angestrengt und ruht aus <---> die Arbeit mit der Anlage verlangt ständige oder zeitweise Körperanstrengung.

Benutzungsweise festgelegt - Benutzungsweise erst zu bestimmen:

die Benutzungsweise ist im Werkteil erkennbar festgelegt Benutzungsweise <---> die Benutzungsweise ist vor der Arbeitszeit zu bestimmen oder sie bestimmt sich während der Arbeit mit dem Werkteil.

Handlung - Nichthandlung:

das Vehikel verlangt Handlung/meine Intention zielt auf begründete Handlung <---> das Vehikel verlangt nicht unbedingt Handlung. Das Vehikel verlangt Nichthandlung/meine Intention zielt auf Nichthandlung.

material bleibt nichts übrig - material bleibt etwas übrig:

der Prozeß hinterläßt material nichts <---> im Prozeßverlauf sammeln sich die Materialien an, die die Genese erzählen, oder es bleiben Spuren, an denen man die Handlung oder den Verlauf ablesen kann.

umschlossen/eingehüllt – offen/nichteingehüllt:

der Körper ist vom Objekt umschlossen oder eingehüllt <---> der Körper ist nicht eingehüllt (die Anlage – ein offenes Segment).

Instrument in der Benutzung stationär – Instrument in der Benutzung zu transportieren:

das Instrument braucht einen festen Ort und wird dort zur Benutzung installiert (jeder Ortswechsel macht eine neue Installation notwendig) Standort <---> der Transport des Elements ist Voraussetzung zum Prozeß.

Element in der Benutzung zu verändern – Element in der Benutzung nicht zu verändern:

das Element wird im Laufe des Benutzungsprozesses in sich verändert/es wird räumlich ausgedehnt/es wird ihm etwas zugefügt <---> das Element wird in sich nicht verändert/es kann transplantiert werden.

Element am Körper befestigt – Element nicht am Körper befestigt – Element in Abstand zum Körper:

ich bin unmittelbar an das Element gebunden – ich bin mittelbar an das Element gebunden – ich kann eine Bindung an das Element eingehen – ich brauche keine Bindung an das Element eingehen.

zeitlich zu übersehen – zeitlich nicht zu übersehen:

ich habe mir ein Zeitmaß gesetzt, innerhalb dessen ich den Prozeß abwickle/die Hantierung ist in der Anlage zeitlich beschränkt <---> ein Zeitmaß ist nicht zu setzen, ohne daß die Entstehungen zerstört werden/die Hantierung kann in der Sache nicht beschränkt werden.

zeitlich begrenzt – zeitlich nicht begrenzt:

der Prozeß wickelt sich in einer kurzen Zeit ab, die nicht ausgedehnt werden kann/die Wirksamkeit des Prozesses ist zeitlich begrenzt zeitlich zu übersehen <---> die Prozeßentwicklung benötigt eine in keiner Weise begrenzte Zeit, um sich entfalten zu können/um dem Prozeß zu einer Wirksamkeit zu verhelfen, muß ich eine nicht begrenzte Zeit annehmen; der Prozeß ist nicht zu begrenzen, d.h. ich kann ihm keinen Abschluß geben.

organisch – nichtorganisch:

der Prozeß ist in organischer Verbindung mit dem Objekt/der Prozeß entwickelt sich organisch in der Zeit <---> der Prozeß entwickelt sich mit dem Objekt willkürlich/ich gliedere den Prozeß zeitlich, d.h. ich setze ein Maß ein, das jedoch keineswegs willkürlich ist.

Erwärmung – Abkühlung:

Erwärmung durch die Tätigkeit/Erwärmung durch das Liegen in dem Element <---> minimale Tätigkeit, Ruhe – Körpertemperatur sinkt.

Bewegung am Vehikel/Bewegung im Vehikel - Bewegung mit dem Vehikel:

ich bewege mich am Vehikel in direktem Kontakt oder in einigem Abstand/Bewegung im Vehikel an einem festen Ort – ich wechsele lediglich die Lage oder Stelle <---> ich bewege mich mit dem Vehikel am Ort/ich bewege mich mit dem Vehikel: es kann kein fester Ort bestimmt werden, oder es ist ein fester Ort bestimmt, ich kann mich aber frei bewegen.

Auge - Erinnerung:

mit dem Auge nehme ich die momentane Situation auf <---> im Gehirn ist die bisherige Entwicklung aufgezeichnet.«¹

1 Adriani 1972, S. 266-168.

Anlage 2: Ausstellungsliste der *Diagramme* und *Werkzeichnungen* (1963-1974)

1967

Galerie Heiner Friedrich and Franz Dahlem, München

1969

studio f, Ulm

1970

Hessisches Landesmuseum Darmstadt

1971

Hessisches Landesmuseum Darmstadt

1972

Van Abbemuseum, Eindhoven

1973

Kabinett für Aktuelle Kunst Bremerhaven

Kunstverein Freiburg

1975

Galerie Repassage, Warschau

1976

Kunstraum München

Kunsthalle Baden Baden

Frankfurter Kunstverein

Kunstmuseum Bonn

1981

Produzentengalerie Hamburg

1982

Badischer Kunstverein, Karlsruhe

Museum Haus Lange, Krefeld

Galerie Kubinski, Stuttgart

Galerie Schiessel, München

1988

John Weber Gallery, New York

Burnett Miller Gallery, Los Angeles

1989

Kupferstichkabinett Berlin
Universitätsbibliothek Oldenburg

1991

MMK Frankfurt
Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart

1992

Kunsthalle Nürnberg
Kunstmuseum Luzern

1990

Villa Arson, Nizza

1994

Mamco, Genf

1996

Kunstverein Weiden

1997

Kunsthalle Dresden
Galerie Hübner & Thiel, Dresden
Mamco, Genf
Stiftung Wilhelm Lehmbruck Museum, Duisburg

1998

Kunstverein Hannover
Mamco, Genf
Vonderau Museum Fulda

1999

Hessisches Landesmuseum Darmstadt
La Criée, Halles d'Art Contemporain, FRAC Bretagne, Rennes
Mamco, Genf

2001

Wilhelm Lehmbruck Museum, Duisburg

2008

Jocelyn Wolff, FIAC, Paris

2010

Mamco, Genf

2010-2012

Dia Beacon, New York

2011

Kunsthalle Vogelmann, Heilbronn

Kunstverein Tosterklope

2012

ZKM Karlsruhe

The Museum of Modern Art, New York

Pfalzgalerie Kaiserslautern

Drawing Room, London

2013

Kunstforum Baloise, Riehen/Basel, Switzerland

Hamburger Kunsthalle

2014

Wiels, Brüssel

2015

MUDAM, Luxembourg

Capc, Bordeaux

Henry Art Gallery, Seattle

2016

The Power Plant, Toronto

2017

Ludwig Forum für internationale Kunst, Aachen

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid

2018

Museo Jumex (Fundación Jumex Arte Contemporáneo), Mexico City

2019

Galerie Peter Freeman Inc., New York

2020

Haus der Kunst, München

2021

Kunsthalle Mainz

2022

Pulitzer Arts Foundation, St. Louis, Missouri

Abbildungsverzeichnis

© für alle Werke von Franz Erhard Walther: Franz Erhard Walther und VG Bild-Kunst, Bonn 2022.

Abb. 1: Franz Erhard Walther, 9 von 60 *Umrisszeichnungen* (1955–1956), 1956, Bleistift auf dünnem Karton je 34,7 x 21,7 cm. Sammlung Franz Erhard Walther Foundation, Foto: Markus Tretter © Haus der Kunst, München, Ausstellungsansicht: *Franz Erhard Walther. Shifting Perspectives*, Haus der Kunst, München 2020.

Abb. 2: Franz Erhard Walther, *Kopfumriss*, aus der Werkgruppe der *Sieben Köpfe* (1955 und 1956), Graphitstift auf Papier, 39,8 x 29,6 cm. Sammlung Franz Erhard Walther Foundation, Abb. aus: *Franz Erhard Walther. Der Kopf zeichnet. Die Hand denkt. Zeichnungen 1956–1998. 1. Werksatz 1963–1969. Configurations 1992–1998*“, Ausst.-kat., Hessisches Landesmuseum Darmstadt, Ostfildern 1999, Abb. S. 51.

Abb. 3: Franz Erhard Walther, *Zwölf Rahmenzeichnungen*, 1957, Tusche auf gekreidetem Karton, je 43,4 x 21 cm. Keine Besitzerangabe, Abb. aus: *Franz Erhard Walther. Der Kopf zeichnet. Die Hand denkt. Zeichnungen 1956–1998. 1. Werksatz 1963–1969. Configurations 1992–1998*“, Ausst.-kat., Hessisches Landesmuseum Darmstadt, Ostfildern 1999, Abb. S. 50.

Abb. 4a: Franz Erhard Walther, *Auge*, aus der Werkgruppe der *Wortbilder* (1957–1958), 1958, Bleistift und Tempera auf dünnem Karton, 69,6 x 99,4 cm. Sammlung Giorgina Walther, Foto: Ilmari Kalkkinen © MAMCO, musée d'art moderne et contemporain, Genf.

Abb. 4b: Franz Erhard Walther, *Bild*, aus der Werkgruppe der *Wortbilder* (1957–1958), 1957, Bleistift und Tempera auf Papier (rückseitig *Schraffurzeichnung*), 30,3 x 49,9 cm. Sammlung Franz Erhard Walther Foundation, Abb. aus: Cuénat, Philippe (Hg.), *Franz Erhard Walther. Abc... Museum. Wortbilder*, Ausst.-kat., MAMCO – Musée d'art moderne et contemporain, Genf 2004, Abb. S. 26. © MAMCO, musée d'art moderne et contemporain, Genf.

Abb. 5: Franz Erhard Walther, *Zwei Frauen betrachten eine moderne Skulptur* (3), aus der Werkgruppe der *Schnittzeichnungen* (1957–1958), 1954/1957, Tusche, Wasserfarbe, Fettkreide und Messerausschnitte auf Papier, 20,9 x 29,6 cm. Keine Besitzerangabe, Abb. aus: Dierks, Christiane (Hg.), *Franz Erhard Walther in der Oldenburger Universi-*

tätsbibliothek: Vorabdruck zu einem Buchprojekt Kunst und Bibliothek, Oldenburg 1992, Abb. S. 17.

- Abb. 6:** Franz Erhard Walther, *Speier*, aus der Werkgruppe *Versuch, eine Skulptur zu sein*, 1958/2010, Tintendruck auf Fotopapier, Schwarzweiß-Fotografie, 18 x 24 cm. Ed. 5 + 1/3 AP, Verschiedene Sammlungen, Foto: Egon Halbleib © Franz Erhard Walther Foundation.
- Abb. 7a:** Franz Erhard Walther, *Schraffurzeichnungen* (Detail), 1958–1959, Tusche, Bleistift, Zeichenkohle, Grafitstift, Tempera, Buntstift, Grafit, Rötel, Zeichenkohle und Kohle auf Papier, verschiedene Maße, zwischen 31 x 98 cm. Verschiedene Sammlungen, Foto: Markus Tretter © Haus der Kunst, München 2020.
- Abb. 7b:** Franz Erhard Walther, *Dampfschiff im Nebel*, 1957, Bleistift auf Papier (beidseitig), 21 x 30 cm. Keine Besitzerangabe, Abb. aus: *Franz Erhard Walther. Ort und Richtung angeben*, Ausst.-kat., Galerie Carinthia, Klagenfurt 1985, Abb. S. 45.
- Abb. 8:** Franz Erhard Walther, *Rahmenzeichnung mit kleinem Kreuz*, 1960, Sepia und farbige Fettkreiden auf Papier, 14,5 x 21,5 cm. Sammlung Franz Erhard Walther Foundation, aus: *Franz Erhard Walther. Der Kopf zeichnet. Die Hand denkt. Zeichnungen 1956–1998. 1. Werksatz 1963–1969. Configurations 1992–1998*“, Ausst.-kat., Hessisches Landesmuseum Darmstadt, Ostfildern 1999, Abb. S. 57.
- Abb. 9:** Franz Erhard Walther, *Nesselgrund IV*, 1961, Leim-Kreidegrund und dünne Ölfarbe auf Nessel über Holzrahmen gespannt, 99,5 x 69,5 cm. Privatsammlung, Foto: François Doury © Galerie Jocelyn Wolff, Paris.
- Abb. 10:** Franz Erhard Walthers Arbeitsplatz in der Klasse Götz, Kunstakademie Düsseldorf 1963. Foto: Hartmut Seidel © Franz Erhard Walther Foundation.
- Abb. 11:** Franz Erhard Walther, *Große Papierarbeit. Sechzehn Luftschlüsse* (hier in Blockhängung), 1962, Papier, Kleister, Luft, weiße Leimklebestreifen, 346 x 240 x 4cm. Franz Erhard Walther vor *Sechzehn Luftschlüsse* von 1962 in der Klasse K.O. Götz, Kunstakademie Düsseldorf, 1963, Foto: Hartmut Seidel © Franz Erhard Walther Foundation.
- Abb. 12:** Franz Erhard Walther, *Zwei große Papierfaltungen*, 1962, Starkes weißes Papier, 2-teilig, je 128,2 x 156,2 cm, Sammlung Susanne Walther. Foto: Markus Tretter © Haus der Kunst, München 2020.
- Abb. 13:** Franz Erhard Walther, Zeichnung aus der Werkgruppe *Sternenstaub* (2007–2009), Bleistift auf Papier, 29,7 x 21 cm. Sammlung Franz Erhard Walther Foundation, © Franz Erhard Walther Foundation Archives.
- Abb. 14a:** Franz Erhard Walther, *Großes Buch I*, 1962, verschiedene Papiere, Leim-Klebestreifen, Kleister, Pappe, Nessel, Kaseinfarbe, Farbpulver, Bleistift, Plastikfolie, Bindfäden, Ölkreide, Tesafilm, 52-teilig, 82,2–91,3 x 60–63,5 cm. Sammlung Franz Erhard Walther Foundation, Foto: Timm Rautert © Franz Erhard Walther Foundation.
- Abb. 14b:** Franz Erhard Walther, aus den Zeichnungen zu *Großes Buch I*, 1962, Bleistift auf Papier, 21 x 15 cm. Sammlung Kunstmuseen Krefeld, Foto © Kunstmuseen Krefeld.
- Abb. 15:** Franz Erhard Walther, Zeichnungen zu einem Katalogentwurf, Städtisches Kunstmuseum Bonn, 1980, Bleistift, Deckfarbe und Wasserfarbe auf Papier, 24-teilig, je 27,8 x 41,8 cm. Sammlung Franz Erhard Walther Foundation, Abb. aus: Köttering, Martin (Hg.), *Franz Erhard Walther. Orte der Entstehung – Orte der Wirkung. Sites of*

Origin – Sites of Influence. Ausstellungen 1962–2000. Exhibitions 1962–2000, Ausst.-kat., Städtische Galerie Nordhorn 2000, Abb. S. 134–135.

- Abb. 16:** Franz Erhard Walther, *Proportionsbestimmung*, 1962 (Aufnahme von 1972), Fotografie auf Karton, 50 x 63 cm. Sammlung Franz Erhard Walther Foundation, Foto: Timm Rautert © Sammlung Franz Erhard Walther Foundation.
- Abb. 17:** Franz Erhard Walther, *Zwei Nesselpackungen, zwei Packpapierpackungen*, 1962–1963, Nessel, Packpapier und Leim, 4-teilig, je 27 x 19 x 1 cm. Sammlung Franz Erhard Walther Foundation, Foto: Timm Rautert © Sammlung Franz Erhard Walther Foundation.
- Abb. 18:** Franz Erhard Walther, *Zwei kleine Quader – Gewichtung*, 1963, Pappe, Gipspulver, Leimklebestreifen, Nessel und Kunstharzbinder, 2-teilig, je 10,2 x 7,7 x 3,5 cm. Sammlung Franz Erhard Walther Foundation, Foto: Timm Rautert © Franz Erhard Walther Foundation.
- Abb. 19:** Franz Erhard Walther, *Zwei rotbraune Samtkissen (gefüllt und leer)*, 1963, Stoff und Samt, 2-teilig, 24,4 x 16 x 2,6 cm, 24,7 x 16,4 x 1,5 cm. Franz Erhard Walther und Galerie Jocelyn Wolff, Paris, Foto: Markus Tretter © Haus der Kunst, München 2020. Aktivierung: *Franz Erhard Walther. Shifting Perspectives*, Haus der Kunst, München 2020.
- Abb. 20:** Franz Erhard Walther, *Zwei Stoffrahmen, plastisch*, 1963, Nessel, Stofffüllung, 2-teilig, je 31,5 x 21,5 x 1,5 cm. Sammlung Franz Erhard Walther Foundation, Foto: François Doury © Galerie Jocelyn Wolff, Paris
- Abb. 21:** Franz Erhard Walther, *Vier Körperformen*, 1963, Nessel, Baumwollstücke als Füllmaterial, 4-teilig, 75 x 27,3 x 6,5 cm; 47,3 x 28,4 x 6,5 cm; 43,7 x 36 x 6,5 cm; 44 x 33,6 x 6,5 cm. Sammlung Franz Erhard Walther Foundation, Foto: Dirk Reinartz, Buxtehude © Kunstverein Hannover 1998. Aktivierung: *Franz Erhard Walther. Ich bin die Skulptur*, Kunstverein Hannover, 1998.
- Abb. 22:** Franz Erhard Walther, *Gelb und Blau*, 1963, Zwei Gläser gefüllt mit gelben und blauen Farbpigmenten und Metalldeckel, 2-teilig, je 21 cm hoch, ø 9 cm. Sammlung MAMCO, musée d'art moderne et contemporain, Genf, Foto: Ilmari Kalkkinen © MAMCO, musée d'art moderne et contemporain, Genf.
- Abb. 23:** Franz Erhard Walther, *Sieben Werkgesänge* (1962–1963) in der Ausstellung *neue impulse fulda – objekt – bild – plastik*, Galerie Junge Kunst, Fulda, Februar–März 1964; *Großer gelber Kasten, Papierkissenreihung, Nessel-Papier-Kissenform (gefüllt) auf einem Stuhl, Papierkissenform (Hohlkörper), Schnur – 4 Nägel (Boden – Wand)*, rechts in der Fenster-nische: *M.H./geteiltes Textfeld*; nicht zu sehen: *Wortfahne*, Papier, Pappe, Nessel, Kleister, Schaumstoff, Luft, Tempera, Hanfschnur, Nägel, Stuhl, verschiedene Maße. Sammlung Museum Wiesbaden, Foto: Robert Sturm, 1964 © Franz Erhard Walther Foundation Archives.
- Abb. 24:** *Fragmentsammlung* (bezogen auf # 12, 1966, 1. Werksatz) (Detail), aus der Werkgruppe der *Werkzeichnungen* (1963–1974), 1966/1971, Bleistift, Kaffee, Wasserfarbe, Öl und Collage auf zwei gelblichen aufeinandergeklebten Papieren (beidseitig), 29,7 x 21 cm. Privatsammlung, Abb. aus: *Franz Erhard Walther. Der Kopf zeichnet. Die Hand denkt. Zeichnungen 1956–1998. 1. Werksatz 1963–1969. Configurations 1992–1998*, Ausst.-kat., Hessisches Landesmuseum Darmstadt, Ostfildern 1999, Abb. S. 4.

- Abb. 25.1–25.58:** 1. *Werksatz* (1963–1969), 58 Objekte. Maße je nach Aktivierung variabel. Sammlung Franz Erhard Walther Foundation, Fotos: Timm Rautert © Franz Erhard Walther Foundation.
- Abb. 25.1:** # 1 *Stirnstück*, 1963, Schaumstoff, Holz, Samt und Baumwollstoff, 105 x 27 cm.
- Abb. 25.2:** # 2 *Gehstück, Sockel*, 1963/1964, Schaumstoff, Holz, Schnüre, Plastikschauch, Metallösen, Baumwollstoff und Reißverschluss, 90 x 60 x 10 cm.
- Abb. 25.3:** # 3 *Ummantelung*, 1964, Schaumstoff und Baumwollstoff, 210 x 110 cm.
- Abb. 25.4:** # 4 *Beinstück*, 1964, Schaumstoff und Baumwollstoff, 210 x 110 cm.
- Abb. 25.5:** # 5 *Elfmeterbahn*, 1964, Schaumstoff, Nessel, Plastik und Baumwollstoff, 1100 x 55 x 1,5 cm, Bänder: je 160 cm lang.
- Abb. 25.6:** # 6 *Landmaß über Zeichnung*, 1964, Baumwollstoff, Holz, Schnüre, Leine, Metallösen, Taschenlampe, Taschenuhr und Metalldose mit gelber Pigmentfarbe, Schnur von ca. 1000 m Länge, auf einer Spule aus Holz aufgerollt.
- Abb. 25.7:** # 7 *Feld und Teilung*, 1964, Schaumstoff, Baumwollstoff und Hanfschnur, 100 x 80 x 0,5 cm, Schnur: ca. 100 m.
- Abb. 25.8:** # 8 *Nachtstück*, 1965, Schaumstoff, Baumwollstoff und zwei Kerzen, 100 x 80 cm.
- Abb. 25.9:** # 9 *Für Hügel und Berge*, 1965, Schaumstoff, Baumwollstoff, Leder, Metallnieten und Leim, 200 x 200 x 4 cm.
- Abb. 25.10:** # 10 *Für Hügel und Berge*, 1965, Schaumstoff, Baumwollstoff, Leder, Metallnieten und Leim, 100 x 66 cm.
- Abb. 25.11:** # 11 *Weste*, 1965, Schaumstoff, Baumwollstoff und Leim, ca. 76 x 64 x 7 cm, Umfang: ca. 190 cm.
- Abb. 25.12:** # 12 *Blindobjekt*, 1966, Schaumstoff und Baumwollstoff, 220 x ø 73 cm.
- Abb. 25.13:** # 13 *Fünf*, 1966, Schaumstoff und Baumwollstoff, 1100 x 135 x ca. 3 cm, Taschen: je 220 cm lang.
- Abb. 25.14:** # 14 *Sackform und Kappe*, 1966, Schaumstoff und Baumwollstoff, Sack: 180 cm lang, Kappe: 31 cm lang, ø 31 cm.
- Abb. 25.15:** # 15 *Sammler, Masse und Verteilung*, 1966, Baumwollstoff, Holz, Plastik und Hanfschnur, 200 x 119 cm.
- Abb. 25.16:** # 16 *Mit Richtung (sechs)*, 1966, Baumwollstoff, 900 x 220 cm, Taschen: je 150 cm breit.
- Abb. 25.17:** # 17 *Stoffröhre*, 1966, Baumwollstoff, 1200 ø ca. 47,5 cm.
- Abb. 25.18:** # 18 *Weg innen außen*, 1966, Baumwollstoff, Watte, Zitrusfrucht (austauschbar) und Transisterradio, 25 x 10 x 14 cm.
- Abb. 25.19:** # 19 *Vorhang*, 1966, Schaumstoff, Nessel und Holz, 212 x 110 cm.
- Abb. 25.20:** # 20 *Versammlung*, 1966, Schaumstoff und Baumwollstoff, 400 x 400 x 0,5 cm.
- Abb. 25.21:** # 21 *Vier Felder*, 1966, Baumwollstoff, 4-teilig, je 145 x 145 cm.
- Abb. 25.22:** # 22 *Fallstück 2 x 15*, 1967, Baumwollstoff, 15-teilig, je 42 x 23 x 20 cm.
- Abb. 25.23:** # 23 *Zentriert*, 1967, Schaumstoff und Baumwollstoff, 480 x 480 cm, Kreuzarme; je 200 x 120 cm.
- Abb. 25.24:** # 24 *Kopf zu Kopf über Kopf*, 1967, Baumwollstoff, 400 x 150 cm.
- Abb. 25.25:** # 25 *Über Arm*, 1967, Baumwollstoff, Streifen: 515 x 22 cm, Schlaufe: 45 x 38 cm.

- Abb. 25.26:** # 26 *Kopf Leib Glieder*, 1967, Baumwollstoff, 275 x 110 x 100 cm.
- Abb. 25.27:** # 27 *Vier Seiten vier Felder*, 1967, Baumwollstoff, Holz, Metallstifte und vier Gegenstände (Buch, Handsäge, Sprühdose und Beutel mit Haferflocken), 159 x 113 cm.
- Abb. 25.28:** # 28 *Gegenüber*, 1967, Baumwollstoff und Hanfschnur, 243 x 112 cm, Kappe: 95 x 28 x 6 cm, Hanfschnur: ca. 20 m.
- Abb. 25.29:** # 29 *Form für Körper*, 1967, Baumwollstoff und Hautcreme in Metalldose, 270 x 240 cm, 200 cm breit (an der Öffnung).
- Abb. 25.30:** # 30 *Nähe*, 1967, Baumwollstoff, Hartfaserplatten und Lederriemen, Platten: 120 x 60 cm, Schlaufen: 27 x 17 cm.
- Abb. 25.31:** # 31 *Für Zwei*, 1967, Baumwollstoff, 124 x 46 cm, Ausschnitte: 25 x 21,5 cm (Abstand der Ausschnitte: 40 cm).
- Abb. 25.32:** # 32 *Kurz vor der Dämmerung*, 1967, Baumwollstoff, 612 x 45 cm.
- Abb. 25.33:** # 33 *Plastik – Fünf Stufen*, 1967, Baumwollstoff, Holz und Stroh, 104 x 109 x 19 cm.
- Abb. 25.34:** # 34 *Armstück*, 1967, Baumwollstoff, 70 x 18,5 cm.
- Abb. 25.35:** # 35 *Standstellen*, 1967, heller fester Planenstoff, 1025 x 28 cm, Taschen: je 38 cm lang.
- Abb. 25.36:** # 36 *Kreuz Verbindungsform*, 1967, Baumwollstoff, Großes Kreuz: 646 x 646 cm, Kreuzarme: je 300 x 46 cm, kleines Kreuz: 138 x 138 cm, Kreuzarme: je 46 x 46 cm, Ausschnitte: je 25 x 21,5 cm.
- Abb. 25.37:** # 37 *Ort Zeit Innen Außen*, 1967, Holz, Baumwollstoff, Blechdose mit Zucker und Stundenuhr, 109 x 109 x 19 cm.
- Abb. 25.38:** # 38 *Rahmen (Zentrum) Wege*, 1967, Baumwollstoff, 200 x 150 cm, Oberteil: 25 cm breit, Unterteil: 20 cm breit.
- Abb. 25.39:** # 39 *Sammelobjekt (neun)*, 1967, Baumwollstoff, 450 x 39 cm, Taschen: je 50 cm breit, Griffhöhe: 50 cm.
- Abb. 25.40:** # 31 *Schlaf*, 1967, Schaumstoff und Baumwollstoff, 220 x 122 cm, Kopfteil: 50 cm lang, Tuchteil: 175 x 150 cm.
- Abb. 25.41:** # 41 *Streik*, 1967, Baumwollstoff, 855 x 80 cm, Schlaufen: je 80 x 115 cm.
- Abb. 25.42:** # 42 *Vier Körpergewichte*, 1968, Baumwollstoff, 520 x 35 cm, Schlaufen: je 75 cm weit.
- Abb. 25.43:** # 43 *Proportionen und Zeit*, 1968, Baumwollstoff und Holz, Stöcke: 160 x 3,5 x 3,5 cm.
- Abb. 25.44:** # 44 *Strecke Gewicht Form*, 1968, Schaumstoff, Baumwollstoff, Holz und Metallnieten, 50 x 30 x 20 cm, Holzblöcke: 30 x 20 x 4 cm, Tuch: 90 x 80 cm.
- Abb. 25.45:** # 45 *50 x 50 m Kreuz*, 1968, Baumwollstoff und PVC-Platten, 50 x 50 m, Kreuzarme: je 25 m x 14 cm.
- Abb. 25.46:** # 46 *Sehkanal*, 1968, Baumwollstoff, 740 x 20 x 30 cm.
- Abb. 25.47:** # 47 *Annäherung Schritte seitwärts*, 1968, Baumwollstoff, 534 x 13 cm.
- Abb. 25.48:** # 48 *Körpergewichte*, 1969, Baumwollstoff, 650 x 22 cm.
- Abb. 25.49:** # 49 *Sockel, vier Bereiche*, 1969, Baumwollstoff, 224 x 38 cm, Kreuzeinschnitte: 27 x 27 cm.
- Abb. 25.50:** # 50 *Hülle anfüllen*, 1969, Schaumstoff und Baumwollstoff, 525 cm lang, Umfang: 252 cm.

- Abb. 25.51:** # 51 *Ausgangspunkt und Wege*, 1969, Baumwollstoff, 84 x 64 x 14 cm.
- Abb. 25.52:** # 52 *Plastisch*, 1969, Baumwollstoff, 900 x 67 cm, Kappen: je 135 x 67 x 30 cm.
- Abb. 25.53:** # 53 *Handstück*, 1969, Baumwollstoff und Holz, Stöcke: je 46 x ø 2 cm, Streifen: je 25 x 2 cm.
- Abb. 25.54:** # 54 *Positionen*, 1969, Baumwollstoff, Gürtel: je 155 x 5 cm, 6 Kappen: je 64,5 x ø ca. 19 cm.
- Abb. 25.55:** # 55 *Gliederung*, 1969, Baumwollstoff und Holz, 750 x 180 cm, Bretter: je 180 x 25,5 x 4 cm.
- Abb. 25.56:** # 56 *Linien (Arme/Füße)*, 1969, Baumwollstoff, 3-teilig, 91 x 36 cm, 91 x 74 cm, (Röhrenumfang: 37 cm), 140 x 85 cm (Klappen: 18 cm breit).
- Abb. 25.57:** # 57 *Zehn Sockel (Ort Distanz Richtung)*, 1969, Baumwollstoff und Hanfschnüre, 10-teilig, Beutel: je 52 cm, Umfang: 114 cm.
- Abb. 25.58:** # 58 *Zeit Stelle Dauer Richtung Bezug*, 1969, Baumwollstoff und Holz, 2-teilig, 440 x 154 x 29 cm, 220 x 154 x 29 cm.
- Abb. 26:** Franz Erhard Walther, 1. *Werksatz* (1963–1969), in *Lagerform*, 58 Teile. Baumwollstoffe, Leinen, Holz, Schaumstoff, Leder, Nessel, Regal 155 x 240 x 107 cm. Keine Besitzerangabe, Foto: Peter Ammon © Kunstmuseum Luzern, 1992. Ausstellungsansicht: *Franz Erhard Walther. Übergänge seitlich. Innenmodellierung*, Kunstmuseum Luzern 1992.
- Abb. 27:** Franz Erhard Walther, 1. *Werksatz* (1963–1969), auf einem Sockel gelagert, 58 Teile. Baumwollstoffe, Leinen, Holz, Schaumstoff, Leder, Nessel, verschiedene Maße. Sammlung Franz Erhard Walther Foundation, Foto: Sven Laurent © WIELS, Brüssel 2014. Ausstellungsansicht: *Franz Erhard Walther. The Body Decides*, WIELS, Brüssel 2014.
- Abb. 28:** Franz Erhard Walther, *Exhibition Copies* aus dem 1. *Werksatz*, 2011–2014, Aktivierung von *Über Arm* (# 25, 1967), Baumwolle, verschiedene Maße. Sammlung Franz Erhard Walther Foundation, Foto: Abigail Enzaldo y Emilio García © Museo Jumex, Mexiko 2018. Ausstellungsansicht und Aktivierung: *Franz Erhard Walther. Objetos, para usar / Instrumentos para procesos*, Museo Jumex, Mexiko 2018.
- Abb. 29:** Franz Erhard Walther, *Gesang der Diagramme und Werkzeichnungen* (Detail), 1963–1974, Bleistift, Tempera, Kaffee, Öl, Schreibmaschinentext, Kugelschreiber, Farbstift, Kleber, Grafit und andere Materialien auf Papier (beidseitig), zwischen 29,7 x 21 cm und 28 x 21,5 cm. Verschiedene Sammlungen, Foto: unbekannt.
- Abb. 30:** Franz Erhard Walther, aus der Werkgruppe der *Werkzeichnungen* (1963–1974) (Detail), Bleistift, Tempera, Kaffee, Öl, Schreibmaschinentext, Kugelschreiber, Farbstift, Kleber, Grafit und andere Materialien auf Papier (beidseitig), zwischen 29,7 x 21 cm und 28 x 21,5 cm. Verschiedene Sammlungen, Foto: Sven Laurent © WIELS, Brüssel 2014. Ausstellungsansicht: *Franz Erhard Walther. The Body Decides*, WIELS, Brüssel 2014.
- Abb. 31:** Franz Erhard Walther, aus der Serie der *Werkzeichnungen* (1963–1974) (Detail), Bleistift, Tempera, Kaffee, Öl, Schreibmaschinentext, Kugelschreiber, Farbstift, Kleber, Grafit und andere Materialien auf Papier (beidseitig), zwischen 29,7 x 21 cm und 28 x 21,5 cm. Verschiedene Sammlungen, Foto: Abigail Enzaldo y Emilio García © Museo Jumex, Mexiko Stadt 2018. Ausstellungsansicht: *Franz Erhard Walther. Objetos, para usar / Instrumentos para procesos*, Museo Jumex, Mexiko Stadt 2018.

- Abb. 32:** Franz Erhard Walther, 58 *Werkzeichnungen* (1963–1972), Bleistift, Tempera, Kaffee, Öl, Schreibmaschinentext, Kugelschreiber, Farbstift, Kleber, Gرافit und andere Materialien auf Papier (beidseitig), Zeichnungen zwischen 29,7 × 21 cm und 28 × 21,5 cm. Sammlung CNAP – Centre National des Arts Plastiques, Foto: François Doury © Galerie Jocelyn Wolff, Paris. Ausstellungsansicht: Galerie Jocelyn Wolff, Fiac, Paris 2008.
- Abb. 33a–b:** Franz Erhard Walther, *New Yorker Buch*, 1967–1972, 500 Blatt, 1000 Zeichnungen. Bucheinband: Hartfaserplatte, Pappe, Leinenstreifen, Klebstoff, Zeichnungen: Wasserfarbe, Tempera, Bleistift, Kugelschreiber, Buntstift, 28,6 × 21,8 × 6 cm. Privatsammlung, Foto: François Doury © Galerie Jocelyn Wolff, Paris.
- Abb. 34:** Franz Erhard Walther, *Nachzeichnung* (bezogen auf # 7, 1965, 1. Werksatz), 1971, Bleistift auf Papier, 24,5 × 20 cm. Keine Besitzerangabe, Abb. aus: Croquer, Luis (Hg.), *Franz Erhard Walther. The Body Draws*, Ausst.-kat., Henry Art Gallery. University of Washington, Seattle 2016, Abb. S. 71.
- Abb. 35a:** Franz Erhard Walther, *Planzeichnung* zur Ausstellung im Kunstverein Braunschweig, 1986, Bleistift, Gouache und Farbstift auf Papier, 61,3 × 86,3 cm. Sammlung Franz Erhard Walther Foundation, Foto: Sven Laurent © WIELS, Brüssel 2014.
- Abb. 35b:** Franz Erhard Walther, *Planzeichnung* zur Ausstellung *Patchwork in progress*: Franz Erhard Walther, Werksatz im MAMCO, Musée d'Art Moderne et Contemporain, Genf, 1997–1998, Bleistift, Gouache und Farbstift auf Papier, 74,1 × 149,6 cm. Sammlung Franz Erhard Walther Foundation, Abb. aus: Köttering, Martin (Hg.), *Franz Erhard Walther. Orte der Entstehung – Orte der Wirkung. Sites of Origin – Sites of Influence. Ausstellungen 1962–2000. Exhibitions 1962–2000*, Ausst.-kat., Städtische Galerie Nordhorn 2000, Abb. S. 236–237.
- Abb. 35c:** Franz Erhard Walther, *Planzeichnung* zur Ausstellung *Franz Erhard Walther. Werklager im MAMCO*, Musée d'Art Moderne et Contemporaine, Genf 1994, Bleistift, Gouache und Farbstift auf Papier, 40,4 × 50 cm. Sammlung Franz Erhard Walther Foundation, Abb. aus: Köttering, Martin (Hg.), *Franz Erhard Walther. Orte der Entstehung – Orte der Wirkung. Sites of Origin – Sites of Influence. Ausstellungen 1962–2000. Exhibitions 1962–2000*, Ausst.-kat., Städtische Galerie Nordhorn 2000, Abb. S. 234.
- Abb. 36:** Franz Erhard Walther, Entwurf für Ausstellungsplakat, Kunstraum München, 1975, Bleistift, Rötel, Wasserfarbe auf Papier, ca. 84 × 53 cm. Sammlung Franz Erhard Walther Foundation, © Franz Erhard Walther Foundation Archives.
- Abb. 37:** Franz Erhard Walther, *Kopfraum* (bezogen auf # 12, 1966, 1. Werksatz), aus der Werkgruppe der *Werkzeichnungen* (1963–1974), 1966/1969, Tinte, Tempera, Bleistift, Wasserfarbe, Öl und Klebstoff auf Papier (beidseitig), 29,5 × 21 cm. Privatsammlung, © Franz Erhard Walther Foundation Archives.
- Abb. 38:** Franz Erhard Walther, *Das Auge wird nicht gebraucht* (bezogen auf # 25, 1. Werksatz), aus der Werkgruppe der *Werkzeichnungen* (1963–1974), 1969, Bleistift und Wasserfarbe auf Papier (beidseitig), 29,6 × 21 cm. Sammlung Franz Erhard Walther Foundation, © Franz Erhard Walther Foundation Archives.
- Abb. 39:** Franz Erhard Walther, *Neuere Geschichte erweitert*, aus der Werkgruppe der *Wandformationen* (1978–1986), 1981–1982, Baumwollstoffe, Holz, 5-teilig, 360 × 600 × 80 cm. Sammlung Franz Erhard Walther Foundation, Foto: Rémi Villaggi © Mudam

Luxembourg 2015. Ausstellungsansicht: *Franz Erhard Walther. Architektur mit weichem Kern*, Mudam Luxembourg 2015.

- Abb. 40:** Franz Erhard Walther, *Form Q, G, I, M und W*, aus der Werkgruppe *Das Neue Alphabet* (1990–1996), 1990–1995, Baumwolle, Schaumstoff und Holz, verschiedene Maße. Sammlung Franz Erhard Walther Foundation, der Künstler und Galerie Jocelyn Wolff, Paris, Foto: Sven Laurent © WIELS, Brüssel 2014. Ausstellungsansicht: *Franz Erhard Walther. The Body Decides*, WIELS, Brüssel 2014.
- Abb. 41:** Franz Erhard Walther, *Gesang des Lagers* (Detail), Aus der Werkgruppe der *Configurations* (1986–1992), 1989–1990, Baumwollstoffe, 17-teilig, je 7 Teile, Grundmaß je 180 × 120 × 11 cm. Sammlung Franz Erhard Walther Foundation, Foto: Rémi Villaggi © Mudam Luxembourg 2015. Ausstellungsansicht: *Franz Erhard Walther. Architektur mit weichem Kern*, Mudam Luxembourg 2015.
- Abb. 42:** Franz Erhard Walther, aus der Werkgruppe *Sternenstaub* (2007–2009), Bleistift auf Papier, 29,7 × 21 cm. Sammlung Franz Erhard Walther Foundation, © Franz Erhard Walther Foundation Archives.
- Abb. 43a–b:** Foto: Jürgen Wesseler © Franz Erhard Walther Foundation. Ausstellungsansicht: *Franz Erhard Walther. Diagramme zum 1. Werksatz* im Kabinett für aktuelle Kunst, Bremerhaven 1973.
- Abb. 44a:** retouchiertes *Diagramm*, aus: *Franz Erhard Walther. Diagramme zum 1. Werksatz*, Ausst.-kat., Kunstraum München e.V. und Städtisches Museum Bonn, München, 1976, S. 234.
- Abb. 44b:** *Werkzeichnung* (bezogen auf # 34, 1967, 1. *Werksatz*), aus der Werkgruppe der *Werkzeichnungen* (1963–1974), 1967/1969, Schreibmaschinentext, Tempera, Öl und Bleistift auf Papier (beidseitig), 29,7 × 21 cm. Sammlung Franz Erhard Walther Foundation, © Franz Erhard Walther Foundation Archives.
- Abb. 45a–b:** Franz Erhard Walther, 2 Plakatentwürfe zu einer Ausstellung im Städtischen Kunstmuseum Bonn, 1976, Bleistift und Deckfarbe auf Papier, 42 × 29,6 cm. Sammlung Franz Erhard Walther Foundation, Abb. aus: Köttering, Martin (Hg.), *Franz Erhard Walther. Orte der Entstehung – Orte der Wirkung. Sites of Origin – Sites of Influence. Ausstellungen 1962–2000. Exhibitions 1962–2000*, Ausst.-kat., Städtische Galerie Nordhorn 2000, Abb. S. 109.
- Abb. 46:** Franz Erhard Walther, *Schichtenzeichnungen Rot/Gelb*, aus der Werkgruppe der *Schichtenzeichnungen* (1976–1981), 1979/1980, Deckfarbe, Wasserfarbe und Bleistift auf Papier, 20 Zeichnungen, je 29,5 × 21 cm. Sammlung Franz Erhard Walther Foundation, Galerie Jocelyn Wolff und Galerie Skopia, Genf, Foto: Rémi Villaggi © Mudam Luxembourg 2015. Ausstellungsansicht: *Franz Erhard Walther. Architektur mit weichem Kern*, Mudam Luxembourg 2015.
- Abb. 47:** Sammlung Kupferstichkabinett, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin, Foto: Jörg P. Anders © Kupferstichkabinett. Staatliche Museen zu Berlin, 1989. Ausstellungsansicht: *Franz Erhard Walther. Zeichnungen – Werkzeichnungen 1957–1984*, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1989.
- Abb. 48a:** Franz Erhard Walther, *Werkzeuglager II*, Zeichnung zu den *Wandformationen*, 1981, Bleistift und Wasserfarbe auf Papier, 29,5 × 20,9 cm. Sammlung Franz Erhard Walther Foundation, Abb. aus: *Franz Erhard Walther. Der Kopf zeichnet. Die Hand denkt.*

Zeichnungen 1956 – 1998. 1. Werksatz 1963 – 1969. Configurations 1992 – 1998, Ausst.-kat., Hessisches Landesmuseum Darmstadt, Ostfildern 1999, Abb. S. 106.

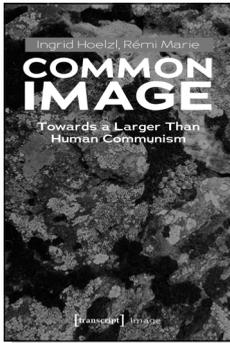
- Abb. 48b:** *Neuere Geschichte erweitert*, Zeichnung zu den *Wandformationen*, 1981/1982, Bleistift, Wasserfarbe und Deckfarbe auf Papier, 21 × 29,5 cm. Sammlung Franz Erhard Walther Foundation, Abb. aus: *Franz Erhard Walther. Der Kopf zeichnet. Die Hand denkt. Zeichnungen 1956 – 1998. 1. Werksatz 1963 – 1969. Configurations 1992 – 1998, Ausst.-kat., Hessisches Landesmuseum Darmstadt, Ostfildern 1999, Abb. S. 107.*
- Abb. 49:** Franz Erhard Walther, *Will im Raum handeln II*, Zeichnung zu den *Configurations*, 1989, Bleistift, Wasserfarbe und Deckfarbe auf Papier, 29,5 × 21 cm. Keine Besitzerangabe, Abb. aus: *Franz Erhard Walther. Der Kopf zeichnet. Die Hand denkt. Zeichnungen 1956 – 1998. 1. Werksatz 1963 – 1969. Configurations 1992 – 1998, Ausst.-kat., Hessisches Landesmuseum Darmstadt, Ostfildern 1999, Abb. S. 110.*
- Abb. 50:** Franz Erhard Walther, *Form A–Z*, Zeichnungen zum *Neuen Alphabet*, 1990–1996, Bleistift, Wasserfarbe und Deckfarbe auf Papier, 32-teilig, je 29,6 × 21 cm. Sammlung Franz Erhard Walther Foundation, Foto: Markus Tretter © Haus der Kunst, München 2020. Aktivierung: *Franz Erhard Walther. Shifting Perspectives*, Haus der Kunst, München 2020.
- Abb. 51:** Franz Erhard Walther, aus der Werkgruppe *Sternenstaub*, 2007–2009, Bleistift auf Papier, 29,7 × 21 cm. Sammlung Franz Erhard Walther Foundation, © Franz Erhard Walther Foundation Archives.
- Abb. 52:** Franz Erhard Walther, *Stirnstück* (# 1, 1963, 1. Werksatz, 1963–1969), Weinroter Samt, schwarzer Baumwollstoff, Schaumstoff und Holzstab, 105 × 27 × 4,5 cm. Sammlung MAC, Musée d'art contemporain de Marseille, Foto: Steeve Beckouet © CAC, Brétigny 2008. Ausstellungsansicht und Aktivierung: *Franz Erhard Walther. 1. Werksatz (1963–1969)*, CAC, Brétigny 2008.
- Abb. 53a–b:** Franz Erhard Walther, *Verdichtete Rede* (bezogen auf # 1, 1963, 1. Werksatz), aus der Werkgruppe der *Werkzeichnungen* (1963–1974), 1963/1969, Bleistift, Wasserfarbe und Tempera auf Papier (beidseitig), 29,4 × 20,9 cm. Keine Besitzerangabe, © Franz Erhard Walther Foundation Archives.
- Abb. 54a–b:** Franz Erhard Walther, *Kopfmodellierung II* (bezogen auf # 1, 1963, 1. Werksatz), aus der Werkgruppe der *Werkzeichnungen* (1963–1974), 1964/1965, Fotokopie, Bleistift, Wasserfarbe und Tempera auf Papier (beidseitig), 29,7 × 21 cm. Sammlung Franz Erhard Walther Foundation, © Franz Erhard Walther Foundation Archives.
- Abb. 55a–b:** Franz Erhard Walther, *Kopfmodellierung I* (bezogen auf # 1, 1963, 1. Werksatz), aus der Werkgruppe der *Werkzeichnungen* (1963–1974), 1964/1965, Fotokopie, Bleistift, Wasserfarbe und Tempera auf Papier (beidseitig), 29,7 × 21 cm. Sammlung Franz Erhard Walther Foundation, © Franz Erhard Walther Foundation Archives.
- Abb. 56:** *Gehstück, Sockel* (# 2, 1964, 1. Werksatz, 1963–1969), Starker dunkelgrüner Planenstoff, Schaumstoffplatten, Holzkugeln, Schnüre, Plastikschlauch, Metallösen und Reißverschluss, 88 × 60 × 10 cm. Sammlung Kunsthalle Mannheim, Foto: François Doury © Galerie Jocelyn Wolff, Paris.
- Abb. 57a–b:** Franz Erhard Walther, *Der Schritt modelliert* (bezogen auf # 2, 1964, 1. Werksatz), aus der Werkgruppe der *Werkzeichnungen* (1963–1974), 1974, Bleistift, Wasserfarbe, Tempera auf Papier (beidseitig), 29,6 × 21 cm. Sammlung Franz Erhard Walther Foundation, © Franz Erhard Walther Foundation Archives.

- Abb. 58a–b:** Franz Erhard Walther, *Körpermodellierung II* (bezogen auf # 2, 1964, 1. Werksatz), aus der Werkgruppe der *Werkzeichnungen* (1963–1974), 1964/1965, Fotokopie, Bleistift, Wasserfarbe und Tempera auf Papier (beidseitig), 29,7 × 21 cm. Sammlung Franz Erhard Walther Foundation, © Franz Erhard Walther Foundation Archives.
- Abb. 59a–b:** Franz Erhard Walther, *Körpermodellierung I* (bezogen auf # 2, 1964, 1. Werksatz), aus der Werkgruppe der *Werkzeichnungen* (1963–1974), 1964/1965, Fotokopie, Bleistift, Wasserfarbe und Tempera auf Papier (beidseitig), 29,7 × 21 cm. Sammlung Franz Erhard Walther Foundation, © Franz Erhard Walther Foundation Archives.
- Abb. 60a–b:** Franz Erhard Walther, *Skulptur retten* (bezogen auf # 2, 1964, 1. Werksatz), aus der Werkgruppe der *Werkzeichnungen* (1963–1974), 1965/1969, Bleistift, Wasserfarbe und Tempera auf Papier (beidseitig), 29,7 × 21 cm. Sammlung Franz Erhard Walther Foundation, © Franz Erhard Walther Foundation Archives.
- Abb. 61a–b:** Franz Erhard Walther, *Körper spricht* (bezogen auf # 2, 1964, 1. Werksatz), aus der Werkgruppe der *Werkzeichnungen* (1963–1974), 1965/1969, Bleistift, Wasserfarbe und Tempera auf Papier (beidseitig), 29,6 × 21 cm. Sammlung Franz Erhard Walther Foundation, © Franz Erhard Walther Foundation Archives.
- Abb. 62a–b:** Franz Erhard Walther, *Der Körper ist Skulpturkern* (bezogen auf # 2, 1964, 1. Werksatz), aus der Werkgruppe der *Werkzeichnungen* (1963–1974), 1965/1969, Bleistift und Wasserfarbe auf Papier (beidseitig), 29,6 × 21 cm. Privatsammlung, © Franz Erhard Walther Foundation Archives.
- Abb. 63a–b:** Franz Erhard Walther, *Körper füllt* (bezogen auf # 2, 1964, 1. Werksatz), aus der Werkgruppe der *Werkzeichnungen* (1963–1974), 1967, Bleistift, Tempera und Wasserfarbe auf Papier (beidseitig), 29,6 × 21 cm. Sammlung Franz Erhard Walther Foundation, © Franz Erhard Walther Foundation Archives.
- Abb. 64a–b:** Franz Erhard Walther, *Fragt nach Skulptur* (bezogen auf # 2, 1964, 1. Werksatz), aus der Werkgruppe der *Werkzeichnungen* (1963–1974), 1964, Bleistift und Wasserfarbe auf Papier (beidseitig), 29,6 × 21 cm. Sammlung Franz Erhard Walther Foundation, © Franz Erhard Walther Foundation Archives.
- Abb. 65:** *Blindobjekt* (# 12, 1966, 1. Werksatz, 1963–1969), brauner oder grüner Baumwollstoff und Schaumstoff, 214 × 95 cm, ø 73 cm. Franz Erhard Walther und Galerie Jocelyn Wolff, Paris, Foto: François Doury © Galerie Jocelyn Wolff, Paris.
- Abb. 66a–b:** Franz Erhard Walther, *Löschen und Errichten zugleich* (bezogen auf # 12, 1966, 1. Werksatz), aus der Werkgruppe der *Werkzeichnungen* (1963–1974), 1967/1969, Kaffee, Bleistift, Öl, Messerausschnitte und Collage auf Papier (beidseitig), 29,6 × 21 cm. Privatsammlung, © Franz Erhard Walther Foundation Archives.
- Abb. 67a–b:** Franz Erhard Walther, *Handlungsmanifest* (bezogen auf # 12, 1966, 1. Werksatz), aus der Werkgruppe der *Werkzeichnungen* (1963–1974), 1966/1970, Bleistift, Öl, Wasserfarbe und Tempera auf Papier (beidseitig), 29,6 × 21 cm. Sammlung Franz Erhard Walther Foundation, © Franz Erhard Walther Foundation Archives.
- Abb. 68a–b:** Franz Erhard Walther, *Der Körper begrenzt* (bezogen auf # 12, 1966, 1. Werksatz), aus der Werkgruppe der *Werkzeichnungen* (1963–1974), 1969, Öl, Tempera und Wasserfarbe auf Papier (beidseitig), 29,6 × 21 cm. Sammlung Franz Erhard Walther Foundation, © Franz Erhard Walther Foundation Archives.
- Abb. 69a–b:** Franz Erhard Walther, *Feld der Projektionen* (bezogen auf # 12, 1966, 1. Werksatz), aus der Werkgruppe der *Werkzeichnungen* (1963–1974), 1966/1978, Öl, Bleistift

und Tempera auf Papier (beidseitig), 29,6 × 21 cm. Sammlung Franz Erhard Walther Foundation, © Franz Erhard Walther Foundation Archives.

- Abb. 70a–b:** Franz Erhard Walther, *Fragile Plastik* (bezogen auf # 12, 1966, 1. Werksatz), aus der Werkgruppe der *Werkzeichnungen* (1963–1974), 1966/1970, Bleistift, Wasserfarbe, Tempera und Öl auf Papier (beidseitig), 29,4 × 20,9 cm. Sammlung Franz Erhard Walther Foundation, © Franz Erhard Walther Foundation Archives.
- Abb. 71a–b:** Franz Erhard Walther, *Projektion* (bezogen auf # 12, 1966, 1. Werksatz), aus der Werkgruppe der *Werkzeichnungen* (1963–1974), 1969/1971, Bleistift, Wasserfarbe, Tempera und Öl auf Papier (beidseitig), 29,6 × 21 cm. Sammlung Franz Erhard Walther Foundation, © Franz Erhard Walther Foundation Archives.
- Abb. 72a–b:** Franz Erhard Walther, *Modellierung im Raum* (bezogen auf # 12, 1966, 1. Werksatz), aus der Werkgruppe der *Werkzeichnungen* (1963–1974), 1966/1971, Bleistift, Kaffee, Tempera und Wasserfarbe auf Papier (beidseitig), 29,6 × 21 cm. Sammlung Franz Erhard Walther Foundation, © Franz Erhard Walther Foundation Archives.
- Abb. 73:** Franz Erhard Walther, *Kopf Leib Glieder* (# 26, 1967, 1. Werksatz, 1963–1969), Zeltstoff, 275 × 110 × 110 cm. Franz Erhard Walther und Galerie Jocelyn Wolff, Paris, Foto: François Doury © Galerie Jocelyn Wolff, Paris.
- Abb. 74a–b:** Franz Erhard Walther, *Temporärer Raum umsockelt* (bezogen auf # 26, 1967, 1. Werksatz), aus der Werkgruppe der *Werkzeichnungen* (1963–1974), 1967/1970, Bleistift und Wasserfarbe auf Papier (beidseitig), 29,6 × 21 cm. Sammlung Franz Erhard Walther Foundation, © Franz Erhard Walther Foundation Archives.
- Abb. 75a–b:** Franz Erhard Walther, *Form entsteht beiläufig* (bezogen auf # 26, 1967, 1. Werksatz), aus der Werkgruppe der *Werkzeichnungen* (1963–1974), 1970/1971, Bleistift und Wasserfarbe auf Papier (beidseitig), 29,6 × 21 cm. Sammlung Franz Erhard Walther Foundation, © Franz Erhard Walther Foundation Archives.
- Abb. 76a–b:** Franz Erhard Walther, *Handlungsverdichtung* (bezogen auf # 26, 1967, 1. Werksatz), aus der Werkgruppe der *Werkzeichnungen* (1963–1974), 1970/1971, Typoskript, Bleistift und Wasserfarbe auf Papier (beidseitig), 29,6 × 21 cm. Sammlung Franz Erhard Walther Foundation, © Franz Erhard Walther Foundation Archives.
- Abb. 77a–b:** *Form für Körper* (# 29, 1967, 1. Werksatz, 1963–1969), Schweres Segeltuch, Hautcreme, 240 × 200 cm. Peter Freeman, Inc., New York und Galerie Jocelyn Wolff, Paris, Foto: François Doury © Galerie Jocelyn Wolff, Paris.
- Abb. 78a–b:** Franz Erhard Walther, *Widmung* (bezogen auf # 29, 1967, 1. Werksatz), aus der Werkgruppe der *Werkzeichnungen* (1963–1974), 1967/1968, Bleistift und Wasserfarbe auf Papier (beidseitig), 29,6 × 21 cm. Sammlung Franz Erhard Walther Foundation, © Franz Erhard Walther Foundation Archives.
- Abb. 79a–b:** Franz Erhard Walther, *Handlungsgefüge* (bezogen auf # 29, 1967, 1. Werksatz), aus der Werkgruppe der *Werkzeichnungen* (1963–1974), 1967/1969, Bleistift, Wasserfarbe, Tempera auf Papier (beidseitig), 29,6 × 21 cm. Sammlung Franz Erhard Walther Foundation, © Franz Erhard Walther Foundation Archives.
- Abb. 80a–b:** Franz Erhard Walther, *Der Körper entwickelt die Begriffe* (bezogen auf # 29, 1967, 1. Werksatz), aus der Werkgruppe der *Werkzeichnungen* (1963–1974), 1968/1969, Bleistift und Wasserfarbe auf Papier (beidseitig), 29,6 × 21 cm. Sammlung Franz Erhard Walther Foundation, © Franz Erhard Walther Foundation Archives.

Kunst- und Bildwissenschaft



Ingrid Hoelzl, Rémi Marie

Common Image

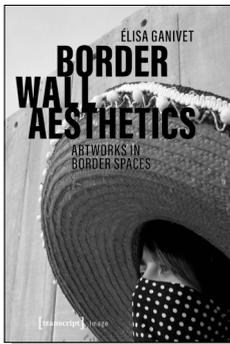
Towards a Larger Than Human Communism

2021, 156 p., pb., ill.

29,50 € (DE), 978-3-8376-5939-9

E-Book:

PDF: 26,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5939-3



Elisa Ganivet

Border Wall Aesthetics

Artworks in Border Spaces

2019, 250 p., hardcover, ill.

79,99 € (DE), 978-3-8376-4777-8

E-Book:

PDF: 79,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4777-2



Ivana Pilic, Anne Wiederhold-Daryanavard (Hg.)

Kunstpraxis in der Migrationsgesellschaft

Transkulturelle Handlungsstrategien
der Brunnenpassage Wien

2021, 244 S., kart.

29,00 € (DE), 978-3-8376-5546-9

E-Book:

PDF: 25,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5546-3

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

Kunst- und Bildwissenschaft



Petra Lange-Berndt, Isabelle Lindermann (Hg.)

Dreizehn Beiträge zu 1968

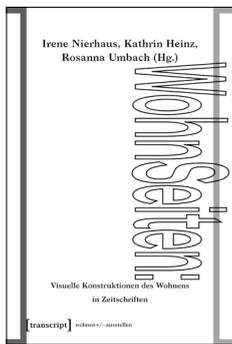
Von künstlerischen Praktiken und vertrackten Utopien

Februar 2022, 338 S., kart.

32,00 € (DE), 978-3-8376-6002-9

E-Book:

PDF: 31,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-6002-3



Irene Nierhaus, Kathrin Heinz,
Rosanna Umbach (Hg.)

Irene Nierhaus, Kathrin Heinz, Rosanna Umbach (Hg.)

WohnSeiten

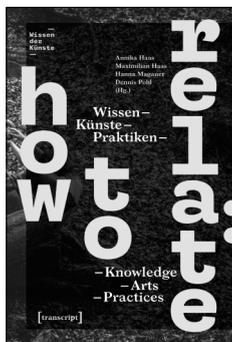
Visuelle Konstruktionen des Wohnens in Zeitschriften

2021, 494 S., kart., 91 SW-Abbildungen, 43 Farbabbildungen

45,00 € (DE), 978-3-8376-5404-2

E-Book:

PDF: 44,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5404-6



Annika Haas, Maximilian Haas,
Hanna Magauer, Dennis Pohl (Hg.)

How to Relate

Wissen, Künste, Praktiken / Knowledge, Arts, Practices

2021, 290 S., kart., 67 Farbabbildungen, 5 SW-Abbildungen

35,00 € (DE), 978-3-8376-5765-4

E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation

PDF: ISBN 978-3-8394-5765-8

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

