

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 tief sinnige 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 Uniform 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.