

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«<sup>185</sup> – 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.«<sup>186</sup> 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**).<sup>187</sup> 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.<sup>188</sup> Mittels eines ständigen intermediären *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-gehend« 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«<sup>189</sup>. 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.«<sup>190</sup> Walthers *Hand*-Stücke prüfen durch den Akt der Handlung die Definition von Skulptur.<sup>191</sup> Das in früheren Arbeiten nur imaginativ vollzogene Handeln, »war jetzt zu etwas Konkretem, Handgreiflichem geworden.«<sup>192</sup> 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.<sup>193</sup>

Diese minimalen Gesten sind also richtungsweisend für die interaktiven Objekte des 1. WS.<sup>194</sup> 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.<sup>195</sup> 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.<sup>196</sup>

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«<sup>197</sup>. 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.<sup>198</sup> Es entstehen 16 *Kissenformen*<sup>199</sup>, *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.<sup>200</sup> 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 Material<sup>201</sup> 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.<sup>202</sup> 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.<sup>203</sup>

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.