

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 Werkverzeichnis 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 unbekleideten 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 Verborgenheit, 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.