

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 waltenen 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 röhrt die methodische Gegenüberstellung von WS und WZ 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 Ausußerungen 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 Walther's 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 Walther's 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 Walther's 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 Walther's 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 Walther's 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 übersetzbaren 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: Walther's 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 Walther's) 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 ablieft, 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 unterschwelligen 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: In dem 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 singulär, 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



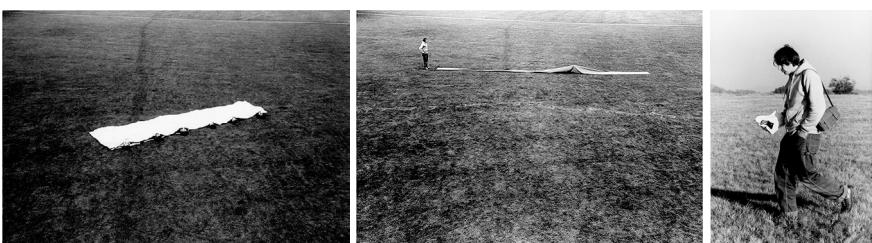
Abb. 25.10 # 10 Für Hügel und Berge 1965;**Abb. 25.11 # 11 Weste 1965;****Abb. 25.12 # 12 Blindobjekt 1966****Abb. 25.13 # 13 Fünf 1966;****Abb. 25.14 # 14 Sackform und Kappe 1966;****Abb. 25.15 # 15 Sammler, Masse und Verteilung 1966****Abb. 25.16 # 16 Mit Richtung (sechs) 1966;****Abb. 25.17 # 17 Stoffröhre 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

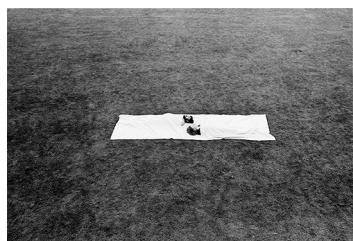
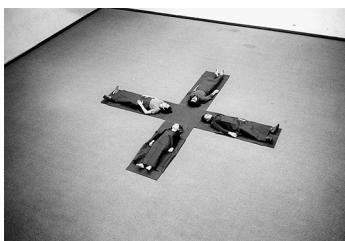


Abb. 25.25# 25 Über Arm 1967;

Abb. 25.26 # 26 Kopf Leib Glieder 1967;

Abb. 25.27 # 27 Vier Seiten vier Felder 1967

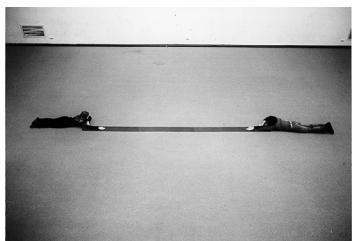


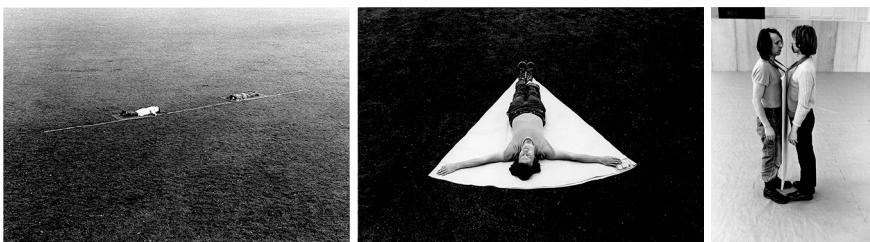
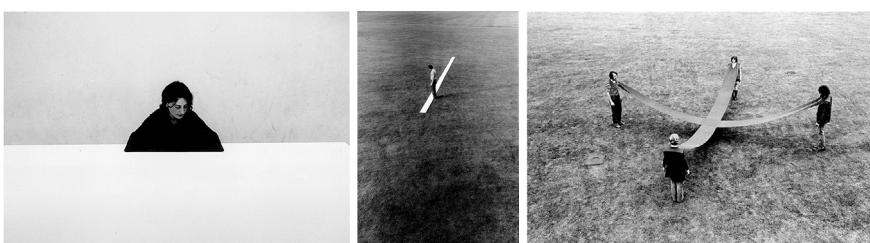
Abb. 25.28 # 28 *Gegenüber* 1967;**Abb. 25.29** # 29 *Form für Körper* 1967;**Abb. 25.30** # 30 *Nähe* 1967**Abb. 25.31** # 31 *Für Zwei* 1967;**Abb. 25.32** # 32 *Kurz vor der Dämmerung* 1967;**Abb. 25.33** # *Plastik – Fünf Stufen*, 1967.**Abb. 25.34;** # 34 *Armstück*, 1967;**Abb. 25.35:** # 35 *Standstellen*, 1967;**Abb. 25.36** # *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

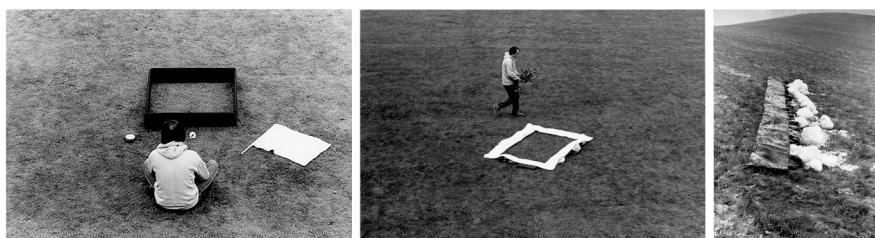


Abb. 25.40 # 31 Schlaf 1967;

Abb. 25.41 # 41 Streik 1967;

Abb. 25.42 # 42 Vier Körpergewichte 1968

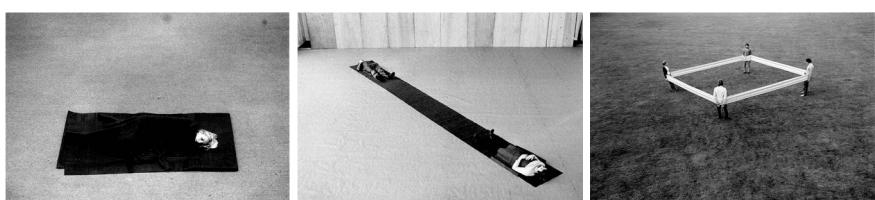


Abb. 25.43# 43 Proportionen und Zeit 1968;

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 Werkzeichnungen (1963–1974) (Detail)



Abb. 32 Franz Erhard Walther 58 Werkzeichnungen (1963–1972)



Abb. 33a-b Franz Erhard Walther New Yorker Buch 1967-1972



Abb. 34 Franz Erhard Walther Nachzeichnung (bezogen auf # 7, 1965, 1. Werk-
satz) 1971

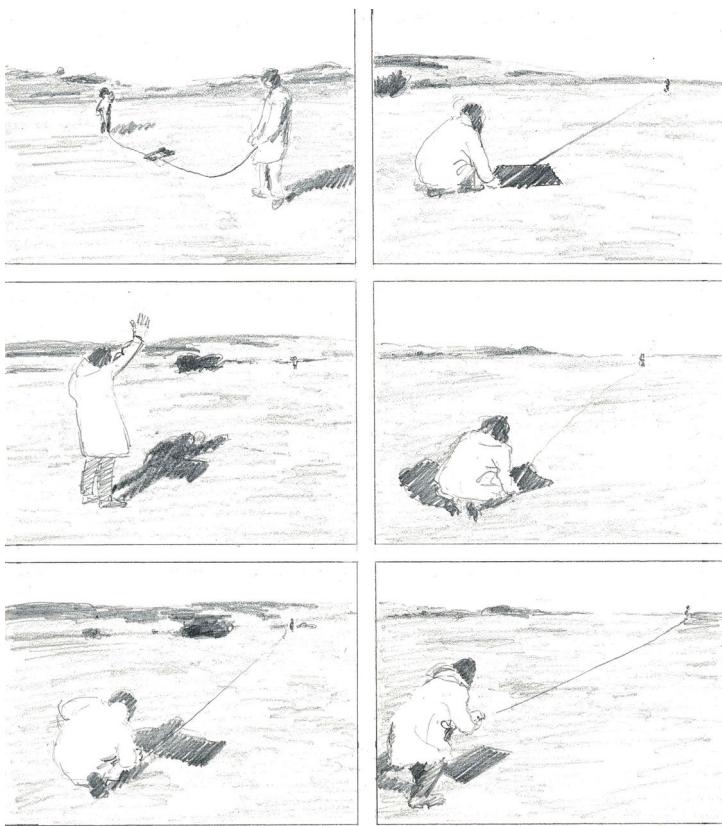


Abb. 35a Franz Erhard Walther Planzeichnung zur Ausstellung im Kunstverein Braunschweig 1986

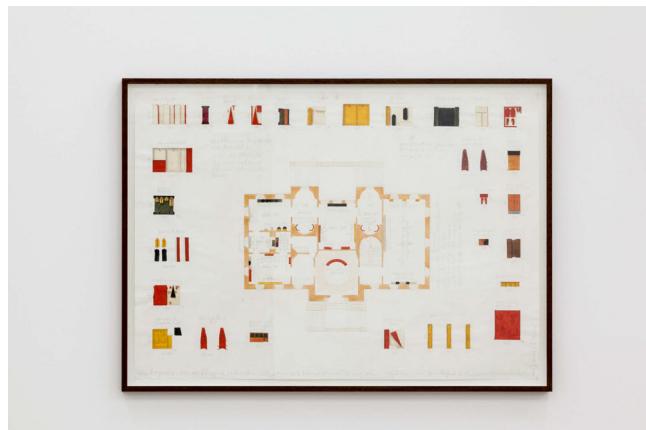


Abb. 35b Franz Erhard Walther Planzeichnung zur Ausstellung im MAMCO, Genf 1997–1998

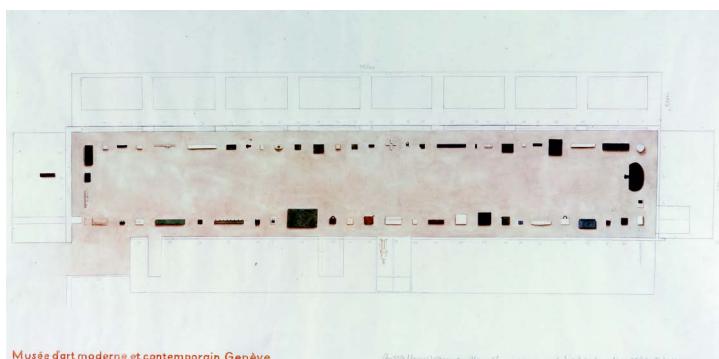


Abb. 35c Franz Erhard Walther Planzeichnung zur Ausstellung im MAMCO, Genf 1994



Abb. 36 Franz Erhard Walther Werkformel 1966/1967

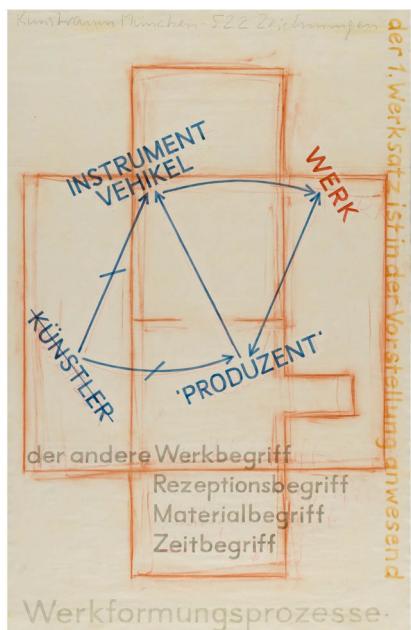


Abb. 37 Franz Erhard Walther Kopfraum (bezogen auf # 12, 1966, 1. Werksatz) aus der Serie der Werkzeichnungen (1963–1974) 1966/1969;

Abb. 38 Franz Erhard Walther Das Auge wird nicht gebraucht (bezogen auf # 25, 1. Werksatz) aus der Serie der Werkzeichnungen (1963–1974) 1969

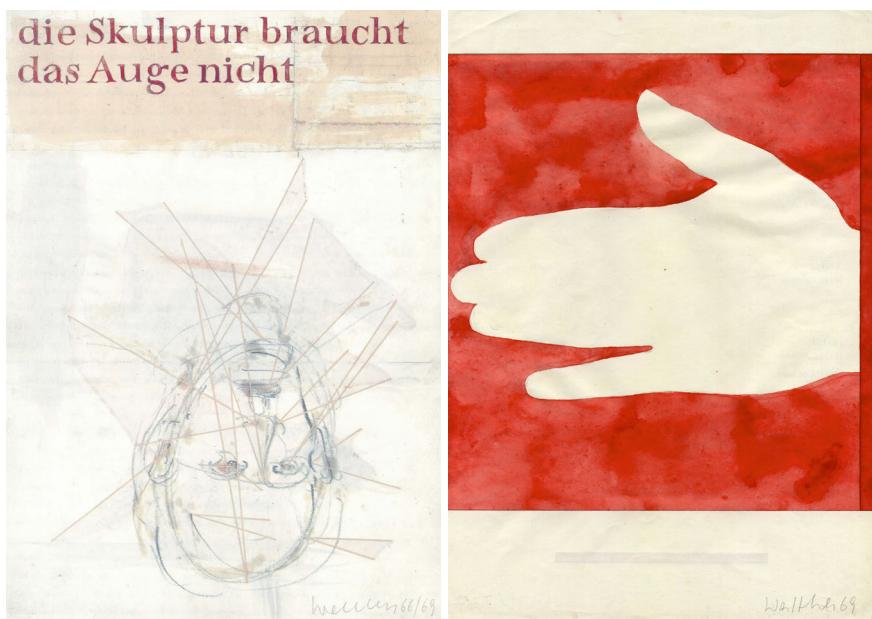


Abb. 39 Franz Erhard Walther Neuere Geschichte erweitert aus der Serie der Wandformationen (1978–1986) 1981–1982



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)



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.

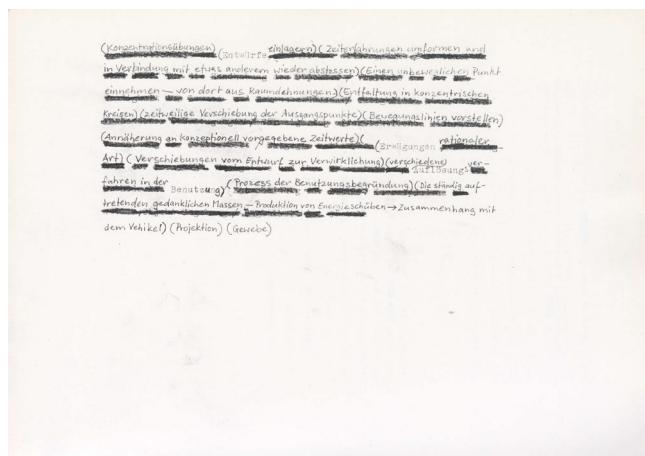


Abb. 44b Werkzeichnung (bezogen auf # 34, 1967, 1. Werksatz) (Detail) aus der Serie der Werkzeichnungen (1963–1974) 1967/1969

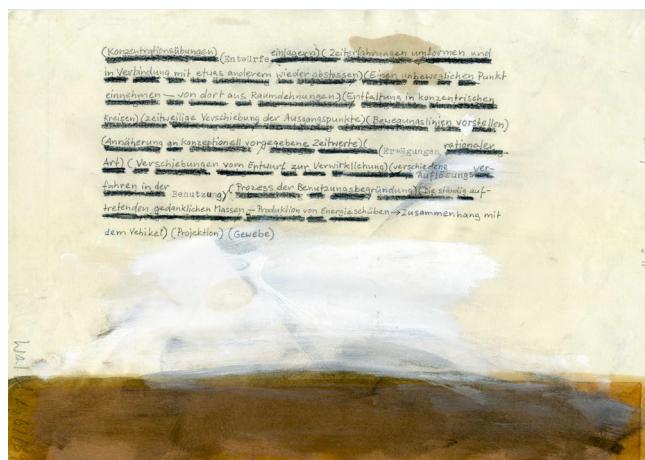


Abb. 45 Franz Erhard Walther 2 Plakatentwürfe zur Ausstellung im Städtischen Kunstmuseum Bonn 1976



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

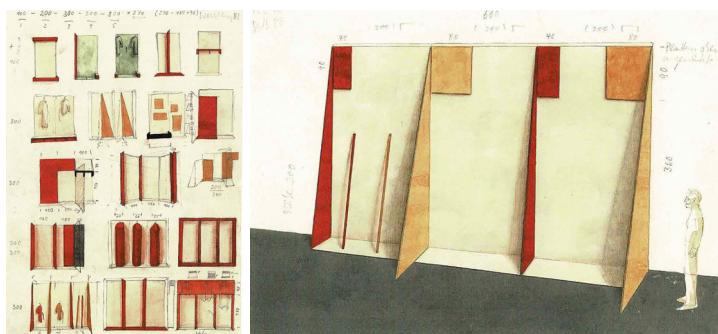


Abb. 49 Franz Erhard Walther *Will im Raum handeln II aus den Zeichnungen zu den Configurations 1989*

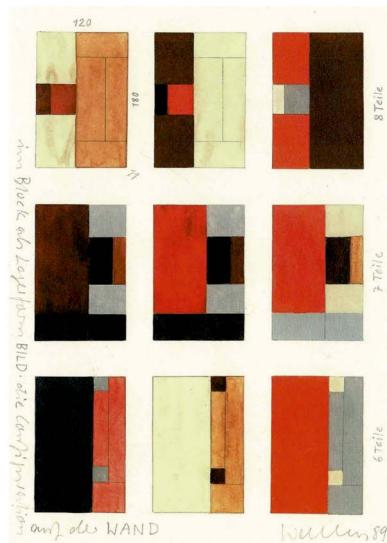


Abb. 50 Franz Erhard Walther *Form A-Z Zeichnungen zum Neuen Alphabet 1990-1996*



