

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 Knochengestüt 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 RIEMENSCHNEIDER 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 Grassler. 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. kopfsteht, 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]IEßEN²⁵⁰ 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 kopfsteht, 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 Selbstgesprächs [...] 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 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-