

Das Desinteresse an reiner visueller Widerspiegelung hatte sicherlich auch mit Walthers Zeichenbegabung zu tun, deren bald ausgeschöpfter Erfolgsrahmen ihn dazu brachte, neue Formen zu entwickeln. Er war am Transformatorischen in der Kunst und fundamentalen Problemen der Zeichnung interessiert. In der Schriftklasse der Werkkunstschule lernt er die Technik der Reproduktion kennen: Um die auf Papier gezeichneten Buchstaben, Worte und Sätze auf die farbig eingestrichenen Bögen abzapfen, werden die Rückseiten mangels Pauspapier in gleichförmigem Duktus mit Grafitstift einschräftigt. Aus dieser Notwendigkeit heraus entdeckt Walther zufällig die Schraffur als künstlerisches Gestaltungsprinzip: »Eines Tages hängte ich eine dieser Seiten auf die Wand und behauptete sie als gültige Zeichnung. Der Betrachter sollte dem ›formlosen‹ Schraffurduktus Gestalt verleihen...«¹⁰⁶ Einmal mehr befreit Walther diese Methode von ihrer Funktionalität: Ihn interessiert der Eigenwert der Schraffuren als Texturen und Gewebe. Eigene Zeichnungen werden in dichter Strichfolge zugedeckt (**Abb. 7a**) und Sengs Berichten zufolge setzt er »dabei auch gelegentlich Tempera, Kasein und Aquarellfarben ein.«¹⁰⁷ Simone Twiehaus bemerkt ihrerseits zu dieser Zeichenserien, »das Bemühen, das eigene Können im gegenständlichen Zeichnen zu umgehen. Die ›traditionelle‹ Zeichnung wird ›weggezeichnet‹.«¹⁰⁸ Ein Titel wie *Dampfschiff im Nebel* (**Abb. 7b**) lässt den Bezug zur ehemals gegenständlichen Zeichnung erahnen, enthält aber auch einen ironischen Unterton, da auf diesem Bild (vor lauter ›Nebel‹) ›nichts‹ mehr – außer der Technik der Schraffur – zu sehen ist. Walther trennt sich bei den Überzeichnungen alter Arbeiten in unterschiedlicher Weise von den Vorstufen seines Werks. Hierzu gehören auch die mit kräftigen Bleistiftschraffuren bedeckten Zeichnungen von Werkzeugen. Die Wahl dieser auf Nutzen fokussierten Gegenstände erscheint mir insofern bedeutsam als der Begriff des Werkzeugs später zum Oberbegriff für die Handlungsstücke des 1. WS wird. Die Bedeutung der Hand und des Handwerklichen schwingt hier bereits mit.

Die aus den Schraffuren gewonnenen Resultate werden immer abstrakter und ähneln Arbeiten der informellen Kunst. Dabei ist es Walther wichtig, dass das Zeichnen und Schraffieren wie ein Schreiben aufgefasst werden. Die Beidseitigkeit spielt hier bereits eine Rolle, Vorder- und Rückseite stehen in einem funktionalen Wechselverhältnis. Dieses Motiv taucht in den WZ explizit wieder auf, in denen wir auch schraffierte Worte finden, die den Lesevorgang beeinträchtigen und Texte ins Bildsein kippen lassen.

1.7 Informel und das ›offene‹ Kunstwerk

Die Auseinandersetzung mit handwerklichen Gestaltungsmitteln in der Offenbacher Werkkunstschule, ist retrospektiv betrachtet entscheidend für Walthers künstlerische Ausrichtung. Im Gegensatz zu vielen anderen Künstlern seiner Generation, die nicht von einer solchen Doppelausbildung profitieren konnten, ist die manuelle Tätigkeit für Walther von besonderer Bedeutung. So lässt sich die Betonung der Handlung auch auf

¹⁰⁶ Walther 1997, S. 34.

¹⁰⁷ Seng 1993, S. 20.

¹⁰⁸ Twiehaus 1999, S. 11.

diese frühe handwerkliche Ausbildung zurückführen. Nichtsdestotrotz entscheidet sich Walther im Zuge seiner diversen ›Zweckentfremdungsmaßnahmen‹ der Techniken in Offenbach für den Weg der freien Kunst. Als er 1959 an die Städelschule in Frankfurt wechseln will, wird auch hier eine Bewerbung mit klassischen Zeichnungen verlangt, was für die heute als sehr progressiv geltende Kunsthochschule verwunderlich ist. Für den jungen Künstler, der sich an der Werkkunstschule vom Gegenstand gelöst hat, ist dies ein Rückschritt, aber aufgrund seines Zeichentalents leicht zu bewältigen. Dank seiner Begabung wird er künftig als einziger in seiner Klasse befugt sein, abstrakt zu arbeiten.¹⁰⁹ Doch nach wie vor ist hier Realismus das künstlerische Gütekriterium, dabei liegt der Begriff des Informel und des Abstrakten Expressionismus in der Luft. Walther begegnet auf der documenta 2 von 1959 erstmals Originalen der beiden bedeutendsten Protagonisten und Ahnherren jener Kunstrichtungen, nämlich Wols und Jackson Pollock.¹¹⁰ Ihm wird aber auch klar: »... für die improvisierenden Malgesten des Informel und Abstrakten Expressionismus bin ich zu spät geboren ...« Trotzdem entstehen in dieser Zeit plastische Bilder, die formal an Art brut und Informel angelehnt sind, in denen Farbe skulptural wird. Diese informellen ›Objekte‹ sind weder als Malerei noch als Skulptur zu begreifen, sondern bewegen sich zwischen beiden Definitionen: »ich versuchte, die sakrosankte Bildfläche durch die Einfügung von plastischem Material aufzubrechen«¹¹¹, erzählt Walther. Der Künstler verwendet bevorzugt Gelb und Rot als Farben, denen Walther körperliche Eigenschaften zuschreibt, im Gegensatz zu Grün oder Blau, die eher eine bestimmte Atmosphäre erzeugen.¹¹²

Wols sieht in den Motiven des Informel die Erfahrungen des Zweiten Weltkrieges gespiegelt: »Alles ist kaputtgegangen, die Ideale sind zerschlagen, es gibt keine Formen mehr, die Bauten sind vernichtet, zerstört ist der Mensch«. Walther zufolge reagierte Wols in unmittelbarer Weise auf diese existentielle Erfahrung: Er »notiert sie in Aufzeichnungen, die Spuren seiner Nerven sind. Ohne die surrealistische Formel der *écriture automatique*, des automatischen Schreibens, wäre diese Haltung freilich nicht möglich gewesen.«¹¹³ Die ikonoklastische Tendenz in Walthers ganz anders angelegten künstlerischen Arbeit ist vermutlich auch durch die traumatischen Kriegserfahrungen seiner Jugend geprägt, die jegliche feste Strukturen erschüttert haben. Fulda und sein anliegendes Heimatdorf Maberzell wurden 1944 bombardiert und zu einem Drittel zerstört. In einem Gespräch mit Jappe erzählt der Künstler:

Zu sehen, daß die Dinge zerfallen, daß es keine festen Werte gibt, es gehört einem nur [...] das Unmittelbare, das, was ich am Leib trage. Ich habe ungeheure Widerstände [...] entwickelt gegen feste Dinge, ausgedrückt in Skulptur, [...]. [...] [In meinen] Arbeiten [...] ist wirklich alles beweglich – Gepäck, [...], Transport ...¹¹⁴.

109 Vgl. Twiehaus 1999, S. 9.

110 Walther in: Lingner 1985, S. 21.

111 Walther 1997a, S. 35.

112 Vgl. ders. in: Schreyer 2016b.

113 Ders. in: Lingner 1985, S. 19.

114 Walther in: Bott 1977, S. 92.

Walther vermutet, dass »bestimmte Arbeitsformen, insbesondere dieses Offene, Prozessuale, das nicht Festlegen eines Werkes oder Werkbegriffs«¹¹⁵ mit diesen destabilisierenden Erlebnissen zu tun haben. Die (scheinbare) Sicherheit der Erwachsenen, auf die man als Kind angewiesen ist, sieht er während des Krieges zerbrechen: »Ich glaube, dass das [...] eine große Rolle gespielt hat in meiner [...] Haltung, Werke nicht als etwas Festes, Dauerhaftes zu sehen.« Diesen Wandel kann man besonders in der Malerei der Nachkriegszeit nachvollziehen, in der feste Formen an Gültigkeit verloren haben. Es gibt in der Zeit natürlich auch gegenteilige Tendenzen, wie der Künstler betont, nämlich nach so einem Moment »der Vernichtung, wieder etwas Dauerhaftes zu schaffen, das dem entgegenzustellen. Also der Bildhauer etwa, der mit Volumen arbeitet, wird sicher so denken müssen.«¹¹⁶

Walther entwickelt seinen *anderen Werkbegriff*, in dessen Zentrum die körperliche Handlung als Werkform steht, auf der Basis seiner Beschäftigung mit dem Informel, der Kunstauffassung, die durch den spontanen körperlichen Gestus gekennzeichnet wird, ebenso wie durch den Verzicht auf Kompositionsregeln und eine organisierte Formstruktur. Bei der informellen Malerei gibt es kein Zentrum, keinen Horizont, keine Orientierungslinien oder eine Perspektive, die das Bild strukturieren könnten. Walther verhält sich allerdings gegenüber der Idee des »Formlosen« eher distanziert: »Kunst ohne oder abseits von Form kann es nicht geben. Der Betrachter soll in der Vorstellung dem Werk Form verleihen, also handeln.«¹¹⁷ So hat Walther das Informel als Stil abgeschrieben, sich aber weiter für die dahinterstehende Haltung interessiert und begonnen, wie er selbst berichtet, sich

mit dem damals verbreiteten Gedanken auseinanderzusetzen, der die informelle Malerei als einen »Null-Punkt« aufgefasst hat. Das [...] hat für mich das Ungeformte bedeutet, das Zurückgehen an den Anfangspunkt, [...], wo es sich erst zu formen beginnt – hier liegt ein Schlüssel für meine Papierarbeiten¹¹⁸.

Der Künstler überholt das Informel, wenn er das Kunstwerk als eine Form begreift, die den Herstellungsprozess und die Interpretation des Betrachters über die materielle Manifestation hinaustreibt.¹¹⁹ Die Öffnung des Kunstbegriffs, die in diesen Überlegungen vorangetrieben wird, sowie die Auflösung des Objekts im Hinblick auf ein offenes Handlungsfeld, findet in Umberto Ecos viel zitierten Buch *Opera aperta* von 1962 eine theoretische Grundlage. Das künstlerische Werk der Moderne wird Eco zufolge analog zur demokratisch-offenen Gesellschaft als eine Form gesehen, in der der Betrachter als Teilhaber auftritt und ihm grundsätzlich die Gelegenheit für Modifikationen gegeben ist, die von den Vorgaben und Intentionen des Künstlers abweichen können. Das heißt: »Jede Rezeption ist so eine Interpretation und eine Realisation, da [...] das Werk in einer originellen Perspektive neu auflebt.« Der Interpret könne sogar physisch eingreifen,

115 Walther in: Verhagen 2014b, S. 49.

116 Ders. in: Verhagen 2014b, S. 50.

117 Walther 2013, S. 87.

118 Ders. in: Lingner 1985, S. 22.

119 Vgl. Dierks 1992, S. 18.

»auf der Ebene der Hervorbringung und des Handwerklichen.«¹²⁰ Der ästhetische Prozess bindet den aktiven Rezipienten grundlegend ein und stimuliert die Fähigkeit der Imagination. Diese »Kunstwerke in Bewegung«, die Eco erahnt, haben ihre Referenzen in der kinetischen Kunst aus den 50er- und 60er-Jahren. In diesen Werken schwingt die Einladung zur Partizipation mit, »zusammen mit ihrem Hervorbringer das Werk zu machen.«¹²¹ Walther erhält wesentliche Impulse zur partizipatorischen Ausweitung des Kunstbegriffs auch durch die Teilnahme an »Demonstrationen« (z.B. 1962 auf den Düsseldorf Rheinwiesen) der Zero-Gruppe (insbesondere Mack, Piene und Uecker), die sich als Gegenposition auf den Tachismus und das Informel bezieht.¹²² Die Erkenntnis, dass der Betrachter-Körper ein essentieller Teil eines Kunstwerkes ist, muss als ein zentraler Aspekt des offenen postmodernen Systems gesehen werden, das Anfang der 60er-Jahre mit seiner Realisation beginnt. Im Gegensatz zu Werken, die anhand der Zentralperspektive angeordnet sind, die eine hierarchische Gesellschaft spiegelt und dementsprechend Betrachterstandpunkt und Sehweise definiert, werden sogenannte »offene« Kunstwerke vom Interpreten erst vollendet.¹²³ Eco schreibt fast zeitgleich wie Walther, in gegenseitiger Unkenntnis voneinander, dass das Werk »benutzt«¹²⁴ wird. Die Analyse eines informellen Bildes, zielt darauf ab, die »Beziehung zwischen Werk und Betrachter zu erhellen, [...], als einem festen System von Relationen, und der Antwort des Konsumenten als einem [...] aktiven Rekapitulieren dieses nämlichen Systems.«¹²⁵ Eco präzisiert, dass es letztlich um »die Struktur einer Rezeptionsbeziehung«¹²⁶ gehe. Am Beispiel von Walthers gestischen Rahmenzeichnungen, die der informellen Ästhetik der 50er-Jahre verhaftet sind, lassen sich Ecos Theorien gut veranschaulichen. Die Zeichnungen situieren sich zwischen Kalkül und Spontaneität, Chaos und Offenheit. Mit Farbkreide, Aquarell, Sepia und Tusche, ist der Rahmenbereich der Leinwand meist durch eine lockere *All-Over*-Struktur markiert, die gleichzeitig öffnenden und abschließenden Charakter hat. Er versteht diese Geste als »Hommage an Wols«¹²⁷, in dessen Malerei sich der Blick auf die Mitte zentriert. Insofern ist Walthers Aussage mit einer gewissen Ironie behaftet, da er ja in einer diametral entgegengesetzten Weise zum bereits 1951 verstorbenen Maler verfährt. Walther zählt das Informel gleichsam, indem er die informellen Zeichen zu einem plastischen Rahmen verdichtet. Wenn die Struktur des Informel »vom Psychischen her argumentiert und mit einer Bedeutungsebene«¹²⁸ arbeitet, an der das Publikum anknüpft, so ist es Walthers Anliegen, die Bedeutungs-

120 Eco 1973, S. 30.

121 Ebd., S. 57.

122 Seit 1960 zeigen Aktionen und malerische Handlungen von Uecker dem jungen Künstler, welche Möglichkeiten die Handlung als Werkprinzip bietet. Doch auch umgekehrt lässt sich künstlerische Neugier erkennen: Mack, Uecker und Schmela besuchen 1964 Walthers Atelier und kaufen sogar mehrere Arbeiten. Vgl. Klaus 2018, S. 240-242.

123 Vgl. Eco 1973, S. 29.

124 Ebd., S. 33.

125 Ebd., S. 13.

126 Ebd., S. 15.

127 Walther in: Twiehaus 1999, S. 12.

128 Walther in: Groll 2014, S. 134.

bildung dem Betrachter anzuvertrauen. Folglich versucht er in seinen Arbeiten den Illusionsraum, den er noch bei Wols antrifft, zu negieren.¹²⁹

Walther überwindet die Stilistik des Informel, wenn er in der *Rahmenzeichnung mit kleinem Kreuz* von 1960 (**Abb. 8**) die dynamisch-bunte Gestik aus dem optischen Zentrum der Bildfläche an den Rand rückt. Es kann als Statement gegen den retinalen Effekt dieses Malstils gedeutet werden, wenn der Künstler erklärt: »ich wollte vom Bild weg, habe die Mitte freigeräumt, die Mitte war projektiv, vorstellungsmäßig mit etwas zu füllen. Es sollte vom Gegenstand her provoziert werden, vom Betrachter aus etwas hineinzutun.«¹³⁰ Außerdem distanziert sich Walther vom Glauben an die heroische Subjektivität des Künstlers, der sowohl die europäische wie amerikanische Kunst beherrscht. Das Werk ist nicht mehr an den Träger und an den Malprozess wie bei Pollock gebunden, sondern spielt sich jenseits des Papiers ab: sein Ort ist »das Gegenbild im Betrachter... Konsequenz wäre das Nicht-Bild.«¹³¹ So verhält es sich auch bei der informellen *Rahmenzeichnung*, bei der die Peripherie zum Entdeckungsgebiet des Neuen wird. Die gestischen Zeichen gewinnen an Volumen, sie wirken wie Rahmenwülste, die bereits an die späteren *Zwei Stoffrahmen plastisch* von 1963 (**Abb. 20**) denken lassen. Im wahrsten Sinne des Wortes verdichtet sich hier das Rahmenthema, das 1955 mit den *Umriss-* und 1957 mit den *Rahmenzeichnungen* seinen Anfang genommen hat. Boehm fasst das Phänomen der Verlagerung der Malstriche an die Ränder als »Ästhetik des Verschwindens, einer Strategie, die das Bild mit seinen eigenen Mitteln zu schlagen sucht«. Das Anti-Bildliche sei somit auch hier dialektisch zu sehen: Die verschiedenen »Formen einer Auflösung des überkommenen [...] Bildrepertoires zielen doch auf das Bild, ereignen sich auf der Bildoberfläche als ihrem natürlichen Ausdrucksfeld.«¹³² Denn auch wenn »die gestischen Rahmenzeichnungen körperhafte Strukturen auf der Fläche [zeigen], so beinhalten sie ein letztes Moment von bildlicher Illusion«¹³³. Gerlach kommt zu einem ähnlichen Ergebnis, wenn er sagt, dass bei aller Negation diese Akte »dennoch im Rahmen des Bildes« bleiben. Walthers Arbeit siedelt sich auch hier wieder zwischen den Polen an, einerseits arbeitet er konstant an der Auflösung des Bildes (*picture*), andererseits nutzt er als Handlungsfeld weiterhin den Bildraum. In den kommenden Werkgruppen entstehen prozessuale Materialeexperimente, die das Papier oder die Leinwand nicht mehr als Unterlage, sondern als ein eigenes Werkmaterial begreifen, denn: »Das Werk soll nun nicht mehr Träger ästhetischer Zustände sein, sondern sich selbst und seine Veränderungsmöglichkeiten durch Materialprozesse repräsentieren.«¹³⁴

Wenn Walther frühe Malereien auf Nessel von 1957/58 umgespannt und deren Rückseiten aufhängt, geht er der Malerei im wahrsten Sinne des Wortes auf den Grund. In den *Sieben Nesselgründen* von 1961 (**Abb. 9**) wird die Kulisse zur Bühne, das Negativbild

129 Schon die *Schraffurzeichnungen* boten die Möglichkeit, »Wols [für sich] fruchtbar zu machen.« Durch die mechanischen Schraffuren sollte das Psychologische vermieden werden. Es ging darum »den Betrachter zu veranlassen, diese Inhaltsleere mit einem Inhalt zu füllen, also zu handeln.« Walther in: Groll 2014, S. 134.

130 Ders. in: Bott 1977, S. 55.

131 Walther 1994, S. 116.

132 Boehm 1985, S. 10.

133 Ebd., S. 11.

134 Gerlach 1997, S. 22.

zum Bildsujet. Die Farbspuren, »die Kreidegrundierung oder die durch Bindemittel entstandenen Flecken [avancieren] zur eigentlichen Form«¹³⁵. Mit Boehm gesprochen wird der »Stellenwert der Vorderseite« abgebaut, der der Rückseite gestärkt, »beide in Austausch«¹³⁶ versetzt. Die späteren WZ fußen auf diesen frühen Errungenschaften und treiben den Vorder- und Rückseitenbezug und damit die Objektivität der Zeichnung noch um einiges weiter. Besonders die Minimal Art stellt die zentrale Frage nach dem Objektstatus eines Gemäldes. Dieser ist, so die Formulierung von Gregor Stemmerich, »ein problematischer. Denn [es] ist ein Objekt, das dazu bestimmt ist, seine Rückseite von der Präsentation auszuschließen.«¹³⁷ Jasper Johns, der in diesem Zusammenhang erwähnt wird, erklärt einmal dazu: »Eines der extremen Probleme von Gemälden als Objekten ist die andere Seite – die Rückseite. Das kann nicht gelöst werden; es liegt in der Natur des Werkes«¹³⁸. Walthers *Nesselgründe* exponieren ähnliche Gedanken, sie folgen der ikonoklastischen Grundhaltung des Künstlers:

Was das Bild war, wird zerstört, was es sein kann, hervorgebracht. Vor allem aber unterminiert dieses Verfahren das Bild-Betrachter-Modell. Nicht länger ist die Frontalansichtigkeit einer Seite die selbstverständliche Voraussetzung. Sie war solange sinnvoll, als die Bildebene als ein Träger behandelt wurde, auf dem mittels Pigmentierung ein fiktiver Durchblick oder Anblick erzeugt werden sollte. [...]. Mehr und mehr werden jetzt beide Seiten in eine inverse oder gleichberechtigte Beziehung gebracht. Das Bild formt sich dabei zu einem Körper um, zu einem Objekt¹³⁹.

In Walthers Œuvre werden die Perspektiven umgedreht und es wird permanent die Gegenrichtung integrativ mitgedacht. Der Fokus der neuen Werke besteht darin »die dinglichen Eigenschaften des Papiers selbst«, oder anderer Unterlagen, »nun jenseits aller illusionistischen Funktionalisierung des Materials zum Ausdruck«¹⁴⁰ zu bringen. Die Nesselrückwände mit den durchgeschlagenen Farb-, Leim- und Ölmarkierungen kommen den damaligen Vorstellungen des Künstlers von leeren Bildflächen entgegen. Wie bei den Radierungen gilt es, die noch zu erkennenden Malspuren im Geiste weiterzuentwickeln, mithin in Walthers Sinne zu handeln. Groll gibt zu bedenken, dass die *Nesselgründe* vor dem Hintergrund der Monochromie heute selbstverständlich als Bilder angesehen werden.¹⁴¹ Damals provozierten jedoch die antipiktoralen Überlegungen des Studenten. Das Experimentieren mit Materialien wie Holz, Nessel, Pappmaché, Sand, Kieselsteinen, Kunstharzkleber und anderen Substanzen¹⁴² sind ihrer Zeit voraus und stoßen in den Kreisen der Städelsschule auf Unverständnis. Die *Nesselgründe* werden von

135 Draxler 1990, S. 278.

136 Boehm 1985, S. 10.

137 Stemmerich 2012, S. 385.

138 Johns in: Stemmerich 2012, S. 385.

139 Boehm 1985, S. 10.

140 Groll 2014, S. 146.

141 Vgl. ebd., S. 143.

142 Vgl. Seng 1993, S. 26.

Walthers Professor als einen »einer deutschen Kunsthochschule nicht gemäße[n]«¹⁴³ Af-front bewertet, es folgt seine zwangsweise Exmatrikulation.¹⁴⁴

1.8 Sprache des Papiers

1962 wechselt Walther an die Kunstakademie in Düsseldorf, dem Zentrum der deutschen Kunstszene, in die Klasse von Karl Otto Götz, der hier neben Gerhard Hoehme als Vertreter des deutschen Informels lehrt. Zeitgleich kommt Beuys als Professor an die Akademie. Mit den Klassenkameraden Manfred Kuttner, Richter, Lueg und Polke trifft der junge Künstler auf ein vermeintlich freieres und offeneres Klima als an der Städelschule.¹⁴⁵

Ein Blick auf ein Foto, das seinen Arbeitsplatz in der Klasse Götz 1963 zeigt (**Abb. 10**), macht deutlich, dass sich Walthers gesamtes Folgewerk aus der Auseinandersetzung mit dem Papier¹⁴⁶ heraus entwickelt hat. Die »protominimalistischen«¹⁴⁷ Arbeiten, die er in dieser neuen Umgebung schafft, zeugen von seinem Willen sich vom Bildobjekt zugunsten von manipulierbaren Objekten zu verabschieden. Damit reagiert Walther auch auf das Grundproblem der Malerei, das einige Jahre später von Judd in seinem Aufsatz »Specific Objects« (1965) benannt wird: »Was vor allem an der Malerei nicht stimmt, ist die Tatsache, daß es eine rechteckige Fläche ist, die flach auf die Wand gesetzt wird.«¹⁴⁸ Clement Greenberg zeichnet das Staffelei- oder Kabinettbild als genuin westliches kulturelles Erzeugnis aus; seine Rolle sei jedoch nicht für alle Zeiten festgeschrieben.¹⁴⁹ Von der amerikanischen Minimal Art ging eine Ablehnung gegenüber solchen plan an der Wand hängenden Kunstobjekten aus. Walther ist Anfang der 60er-Jahre bereits auf dieser Spur. Seine in diesem Kontext entwickelten Arbeiten sind kunsthistorisch zukunftsweisend, und zeigen eine große formale und konzeptionelle Nähe zu einigen zeitgleichen Werken der New Yorker Minimal-Künstler.¹⁵⁰ Wie schon erwähnt sind es auch die Aktivitäten der progressiven Galerie Schmela, die Begegnung mit den Mitgliedern der Gruppe Zero und das Interesse an Arbeiten von Fontana, Yves Klein und Piero Manzoni, die Walther bestärken, neue Ausdrucksmittel zu erkunden.¹⁵¹ Das Papier mit seiner langjährigen Geschichte bietet ihm für dieses Unterfangen ein ideales Forschungsobjekt. Er experimentiert mit dem Material und lotet seine verschiedene

143 Seng 1978, S. 8.

144 Vgl. Walther 2000, S. 18.

145 Später stellt sich heraus, dass seine Werke auch hier zunächst auf Unverständnis stoßen und er Hänseleien durch Kommilitonen ausgesetzt ist. Vgl. Seng 1980, S. 9f.

146 Seng berichtet von Walthers Papier-»Schlachtfeld« in seinem Atelier in Fulda und seinem regelrechten Papierfetischismus. In Fulda besorgte der Künstler seine Materialien in der Papierhandlung Ricken, die die unterschiedlichsten Papiersorten anbot und sogar Vorkriegsbestände lagerte. Mit dem »diffusen Lampenlicht« und dem Staub, »dem muffigen Geruch von Papier und Leim« besaß das Geschäft eine Atmosphäre, die Walther liebte. Vgl. Seng 1993, S. 35 u. 62.

147 Wiehager 2012, S. 354.

148 Judd 1995, S. 61.

149 Vgl. Greenberg 2009, S. 149-155.

150 Vgl. Wiehager 2012, S. 353f.

151 Vgl. Seng 1993, S. 35.