

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.

Möglichkeiten jenseits der Konvention aus, wobei stets der Eigenwert des Papiers im Vordergrund steht. Jahrhundertlang wird es nur als Trägermedium für Zeichnungen, Aquarelle oder Druckgraphik genutzt, es wird nicht als eigenständiges Werkmaterial angesehen. Erst die Kubisten und Dadaisten verwenden es in ihren Collagen als kunstwürdiges Material. Ende der 50er-Jahre des 20. Jh.s etabliert sich das Papier in Europa immer mehr als selbstständiges plastisches Werkmaterial, als vor allem Zero-Künstler beginnen damit zu arbeiten.¹⁵² Es ist auch deshalb so beliebt, weil es durch Schneiden, Reißen, Prägen oder Falten leicht plastisch formbar ist. Das fragile Material eignet sich außerdem als Ausdrucksmittel gegen den »Ewigkeitsanspruch«¹⁵³ traditioneller Kunstwerke. Da Papier für Walther kein neutraler Untergrund zur Darstellung symbolischer oder fiktiver Inhalte mehr ist, sondern »stellvertretendes Bild«¹⁵⁴ – oder kurz gesagt: künstlerisches Objekt in reinster Selbstreferentialität – verzichtet er auf außerkünstlerische Substanzen, die sich auf die Bildfläche setzen, um das Papier zu verdecken. Er verwendet eher solche, die organischer Natur sind und mit dem Ausgangsmaterial in Form der Durchdringung reagieren. Kaffee, Sojasoße, Gemische aus Erde und Wasser, Beize, Leim und Öl werden vom Papier aufgesogen, schlagen z.T. durch und erzeugen Beidseitigkeit. Diese wiederum verursacht Handlung: das »In-den-Händen-halten-Müssen« oder das »Drehen-und-Wenden« sind Erfahrungen, die für die folgenden Jahre bestimmend werden.¹⁵⁵ Walther bearbeitet Blätter unterschiedlichen Formats an den Rändern mit Öl, dadurch entstehen neue Bild-Körper:

...die Rahmenzeichnungen und Flächen verlangten nach Körperlichkeit und drängten so auf beidseitige Bearbeitung, was den Rändern eine besondere Bedeutung zuwies... sie konnten Volumen annehmen und legten Materialprozesse nahe... [...] das Material drang in den Papierkörper ein und formte selbsttätig die Blattmitte...¹⁵⁶

Es geht weiterhin darum, »Erinnerungen an Malerei zu vermeiden.«¹⁵⁷ Die Verwendung des Öls ermöglicht ein Durchblicken und bricht so mit dem illusionistischen Raum. Auch die Gleichwertigkeit von Vorder- und Rückseite stört die Fensterhaftigkeit der zweidimensionalen Malerei. Manfred Schmalriede bemerkt hierzu treffend: »Die Papierfläche als Bildträger wird durch Reduzierung auf ihre eigene Materialität zum Körper. Durch diesen Schritt wird eine Anti-Bildkonzeption entwickelt.«¹⁵⁸ Was hier vom Bild übrig bleibt, ist der ölige Rahmen, Reliquie einer vergangenen Ära. Das Prinzip der Rahmung gilt auch für Walthers Papier-Klebearbeiten von 1962. Die Rahmen sind nun die festen Klebekanten, die einen schmalen, offenen Luftraum zwischen zwei Papierlagen fassen.¹⁵⁹ Mit den Papierpackungen und den ersten Klebungen, bei denen durch eingeschlossene Luft ein neues Material gewonnen wird, haben auch Walthers

152 Vgl. Bardt 2006, S. 22.

153 Ebd., S. 24.

154 Klein 1990, S. 216.

155 Vgl. ebd., S. 217. In den späteren WZ wird mit den Wirkungen dieser Substanzen weiter gearbeitet und damit der fließende Charakter von Handlungsprozessen veranschaulicht.

156 Walther 1999, S. 67.

157 Seng 1993, S. 31.

158 Schmalriede 1972, S. 11.

159 Vgl. Busche 1990, S. 295.

Mitstudenten ihre Schwierigkeiten. Die *Große Papierarbeit* (1962) (**Abb. 11**) hängt lange im Klassenraum und löst »kontroverse Diskussionen« aus. Hier werden sechzehn Mal zwei weiße Papierbögen übereinander geklebt, »eine einfache Form aussparend, [...] und die dabei entstandene Luftblase fixiert«¹⁶⁰. Diese und andere Lufteinschlüsse rufen Assoziationen zu Zero, aber auch zur Konzeptkunst hervor. Statt plastischer Materie wird hier das immaterielle Element Luft »ummantelt«. Die Experimente mit Luft als Volumen strukturierendes Material stehen als weiteres Beispiel für einen »nicht stofflichen Materialbegriff«¹⁶¹. Neben der Klebung entdeckt Walther die Faltung, die für ihn das »Umschlagen von der zweiten in die dritte Dimension«¹⁶² beinhaltet. In *Zwei große Papierfaltungen* von 1962 (**Abb. 12**) werden »zwei Bögen starken weißen Papiers von der Rolle so gefaltet, dass jeder Bogen, dreimal längs und dreimal quer gefaltet, ein Muster von 16 Kästen zeigt.«¹⁶³ Die Idee, einen im Material fixierten, nicht mehr zurücknehmbaren einfachen Prozess zu zeigen, beschäftigt ihn.¹⁶⁴ Das Prinzip der Faltung begegnet einem fortan in unterschiedlicher Ausprägung im Gesamtwerk des Künstlers. Im 1. WS z.B. beginnt und endet nahezu jede Handlung mit dem rituellen Ein- und Ausfalten der Stoffobjekte.

Twiehaus weist darauf hin, dass im Prozess der künstlerischen

Umdeutung der »klassischen« Zeichnung im frühen Schaffen von [...] Walther [...] das Zeichnen zum haptisch oder bildnerisch-plastisch zu verstehenden Vorgang [wird]. Der Papierbogen ist Fläche und Form zugleich. Linien strukturieren Flächen und formen Räume. Plastisches und zeichnerisches Denken wird zusammengefaßt. Die Zeichnung impliziert prozeßhaftes Denken und wird Erfahrungsraum.¹⁶⁵

Vor diesem Hintergrund können auch die Papierfaltungen als Zeichnungen im weitesten Sinn verstanden werden. Durch einen anderen einfachen Handgriff, nämlich das Rollen des Papiers, bekommt das Medium Papier des Weiteren einen skulpturalen, körperlichen Charakter und vollzieht damit einen Schwellengang von der zweiten in die dritte Dimension.

Walther will »...die Plastik ihrer traditionellen Schwere entkleiden... so wird die Skulptur der Zukunft sein ... «¹⁶⁶ An anderer Stelle sagt er: »Ich war mit den illusionistischen Mitteln der Malerei fertig«¹⁶⁷. In einem Interview mit Kosuth erläutert Walther seine Gründe für den Ausstieg aus dem Bild: »Die Malerei als Medium schien mir [...] bezogen auf die Fragen der Zeit, ein Anachronismus zu sein. [...] Das Bild als Substantiv war fragwürdig geworden, und die malerische Tat, das Verbum, wollte ich durch etwas Substantielles ersetzen.«¹⁶⁸ Auch Walthers Tagebücher von 1962–1964 geben wertvolle Informationen über diese Umbruchsphase. Ein Eintrag vom Juni 1962

160 Seng 1993, S. 63.

161 Klein 1990, S. 218.

162 Stemmler 1980, S. 49.

163 Bardt 2006, S. 158.

164 Vgl. Walther 1980, n. p.

165 Twiehaus 1999, S. 14.

166 Walther 1997, S. 43.

167 Ders. 1980b, n. p.

168 Ders. in: Kosuth 1990, S. 377.

lautet: »Um weiter Kunst zu erhalten, müssten die Grenzen weiter gesteckt und Dinge zugeführt werden, die bisher außerhalb der Kunst lagen ...«¹⁶⁹ Der Künstler antizipiert hier eine neue Ära in seinem Werk, die nicht mehr lange auf sich warten lassen wird. Schon früh wirken bei ihm aus dem Leben gegriffene »Zutaten« in den Schaffensprozess hinein. Es sind Abläufe und Formen aus der Bäckerei seiner Familie, die das Erscheinungsbild seiner frühen Papierarbeiten prägen: das Falten, Rollen, Auslegen oder Füllen unterschiedlich starker Teigschichten, die verschiedenen »Seinszustände«, die das Material qua Handhabung erhält. In der »handgemachten« Autobiografie des Künstlers geht er näher auf diese formalen Einflüsse ein (**Abb. 13**). Diese Handgriffe aus der elterlichen Arbeitswelt werden von Walther verinnerlicht, sublimiert und in ein prozessuales Kunstvorhaben überführt. Jürgen Schweinebraden zufolge seien die frühen Arbeiten »getrieben von einem inneren Konflikt, voller Unruhe, mit dem Gefühl des Gärens, Veränderns, des »Andersmachens«, aber bewegt von einer unbewußten Zielgerichtetheit«¹⁷⁰. Auch die beim Kochen und Backen nötige Brise Intuition und Zufall, die unvorhersehbare Prozesshaftigkeit aus dem Zusammenwirken unterschiedlicher Inhaltsstoffe, kommt hier zum Ausdruck. Ein Tagebucheintrag vom September 1962 verdeutlicht Walthers Wunsch, dem Papier als eigenständigem Medium einen eigenen Ausdruck zuzugestehen und damit sozusagen den Prozess der Formung anzustoßen, die Ausformung aber dem Material selbst zu überlassen: »Das Bildmaterial müßte in einem rohen unausgeformten Zustand belassen werden... Nicht anschauend, sondern mitschaffend in dem Prozeß ...«¹⁷¹ Ein schöpferischer Zufall realisiert diese Idee und bringt das Papier zum »Sprechen«: Ein zur Beschwerung von geklebten Papierbögen verwendeter Wassereimer leckt. Durch die Pressung und das Eindringen der Flüssigkeit wird die Struktur des Papiers modifiziert:

am Rand wellt es aus. Das war im Grunde der Funke, das zu sehen – daß Papier ein flacher Körper sein kann. [...] Diese Dinge waren nicht mehr an der Wand zu platzieren, sie konnten auf dem Tisch oder auf dem Boden liegen, sie waren nicht mehr anzusprechen als Bilder, aber auch nicht als Plastiken. In der Notwendigkeit, diese Dinge herumzutragen, weil sie im Wege sind, stelle ich irgendwann fest, daß dieses [...] In-der-Hand-halten ein Element der Arbeit ist, geeignet, die betrachtende Distanz aufzuheben [...]. Diese Vorstellung von Handeln, die ursprünglich nur als projektives, imaginatives Handeln da war, das war jetzt tatsächlich zu etwas Konkretem, Handgreiflichem geworden. [...]. Es ist etwas anderes, eine Proportion optisch abzutasten oder ob ich sie in der Armlänge erfahren kann und damit auch, welches Gewicht ich wie lange halten kann ...¹⁷²

Walther beginnt, das Papier als Werkstoff zu betrachten, es wird in seiner Reaktion auf Umwelteinwirkungen als ein eigenständig handelndes Sein wahrgenommen. Die Stimme, die dem bisher stummen Papier verliehen werden soll, ist jetzt zu hören, ganz nach

169 Walther 1994, S. 116.

170 Schweinebraden 1990, S. 347.

171 Walther 1994, S. 117.

172 Ders. in: Bott 1977, S. 56.

dem Motto: »Die durchfeuchtete Pressung erzeugt den Begriff.«¹⁷³ Das Papier bewegt sich aus seiner passiven Rolle als sprachloser Bildträger durch die eigene Körpersprache in eine aktive Position heraus. Adorno beurteilt Kunstwerke als Sprechende und somit als lebendig. »Sie sprechen vermöge der Kommunikation alles Einzelnen in ihnen.«¹⁷⁴ Der Künstler kann die einzelnen Elemente eines Werks zum Sprechen bringen, aber sie machen sich auch von sich aus verständlich, unabhängig von ihrem Autor. John Dewey sieht die »verborgene Anstrengung der Kunst« darin liegen, »Stoffe, die *stammeln* oder in gewöhnlicher Erfahrung gar *sprachlos* sind, in beredte Medien zu verwandeln«¹⁷⁵. Auf Walther bezogen ließe sich diesbezüglich sagen, dass das Papier als Unterlage gewissermaßen *stammelt*, die Zeichnung bringt es zum Schweigen. Wenn bildnerische Elemente verschwinden, ist die Sprache des Papiers schließlich hörbar. Walther beseitigt, so Boehm, »die mögliche Relation zwischen Figur und Grund [...], indem er das Material buchstäblich nahm. [...] [Dadurch] gewinnt das Papier [...] neue Möglichkeiten der Selbstaussprache.«¹⁷⁶ Walther organisiert daraufhin immer häufiger von ihm selber unabhängig ablaufende Materialprozesse, die eigengesetzlich die Gestaltung des Werks übernehmen und somit an Autonomie gewinnen: »Ich [...] hatte die Malerei vom Papier weggenommen, und zum Vorschein kam die Wirkung dieses Materials. Es war beweglich, [...] transportabel, es hat leicht reagiert auf Stoffe und auf Eingriffe, sei das Knittern, Reißen, Spannung, Wasser, Leim ...«¹⁷⁷ Die zweckmäßigen Maßnahmen, die geklebten oder getränkten Papiere zum Trocknen und Lagern auszulegen, an die Wand zu stellen oder zu stapeln, verselbstständigen sich und werden künstlerische Methode.¹⁷⁸ Es entstehen Versuchsreihen mit Flüssigkeiten, Klebematerialien, Lufteinschlüssen, außerdem Aktionen wie Füllen, Beschichten, Auswaschen, Teilen, Auslegen, Reißen, Anlehnen, Stapeln, Schichten, Stellen und Hängen. Ina Klein, die sich mit der Materialgeschichte im Werk Walthers auseinandersetzt, bemerkt zu diesen Prozessen: »Öl frißt sich ins Packpapier, Leim bildet Wülste, naßgewordenes Papier wellt sich beim Trocknen, Luft füllt Papierpolster, Faltungen strukturieren Papierbögen... Das Material bildet im Alleingang quasi-skulpturale Objekte«¹⁷⁹. Walther bewegt sich mit seinen Materialexperimenten auf einer Ebene, die mit der Abstraktion praktisch keine Verbindung mehr hat: hier formt sich das Papier selbst, es geht nicht mehr nur um die Zweckbefreiung von Punkt, Linie, Kreis, Quadrat oder Dreieck, sondern um eine Sprache der Materialität. In gewisser Weise könnte man Walthers Papierarbeiten als konkret bezeichnen. Der Begriff Konkrete Kunst wurde 1924 von Theo van Doesburg geprägt und 1930 in einem Manifest für eine Kunstrichtung niedergelegt, die weder natürliche Formen abstrahiert noch sich überhaupt auf irgendeine außerbildliche Realität bezieht und so frei von Bedeutungsinhalten ist.¹⁸⁰ Diese systematische

173 Vgl. Walther 1993a, S. 144.

174 Adorno 1970, S. 14f.

175 Dewey 1980, S. 267.

176 Boehm 1985, S. 11.

177 Walther in: Bott 1977, S. 60.

178 Vgl. Seng 1993, S. 62.

179 Klein 1990, S. 216.

180 Vgl. Weiß 1984, S. 46.

Konkretisation zeigt sich in Walthers Schaffen, wenn er nach und nach die konstitutiven Elemente der Zeichnung – wie Linie, Farbe oder Papier – zum Sujet werden lässt. All diese Komponenten besitzen neben ihrem Wert als Bedeutungsträger auch einen Eigenwert. In einem Tagebucheintrag vom August 1962 vermerkt der Künstler: »Das Material Papier wollte nicht mehr Träger einer Zeichnung sein... Auch die Farbe wehrte sich dagegen, in Formen gezwängt zu werden.«¹⁸¹ Es geht nicht mehr um formale Bildeigenschaften, sondern um das System Bild an sich und die Umwertung all seiner Bestandteile. Dabei, so Mersch, »ist entscheidend, daß die *creatio* nicht im klassischen Sinne als Formprozeß verstanden wird, der dem Material als dem Naturhaften, seinen Willen und seine Bedeutungen oktroyiert«. Hier kommt eine Komponente ins Spiel, die einen Vergleich mit Beuys' Materialexperimenten zulässt. Demzufolge warte »im Stofflichen selbst ein gestalterisches Prinzip, das [ein Künstler] durch dessen Kombination zur Entfaltung kommen läßt – bis es gleichsam von selbst »spricht«.« Mit Sprache, so erklärt Mersch, sei »indessen kein Symbolisches gemeint, sondern ein Sich-Zeigen.«¹⁸² Es handelt sich also um eine Ausdrucksgebärde des Materials selbst. In einem Interview äußert sich Walther zu seinen Papierexperimenten, die ohne seine Formentscheidung aus dem Aufeinanderreagieren der Materialien entstehen. Zunächst suchte er vom Hermetischen des traditionellen Bildbegriffs einen Weg zur Öffnung des Bildnerischen. Materialien werden nicht vom Künstler als Werkzeug für einen bestimmten Zweck benutzt, er akzeptiert sie vielmehr in ihrem jeweiligen Sosein und überantwortet sie sich selbst. Doch Walther merkt schnell, er müsse wieder von dieser unabhängigen Selbsterschaffung loslassen, da er den Mensch bei der Werkproduktion vermisste. Im Sinne der Gegensätze sollte wieder ein Gleichgewicht hergestellt werden, das Freie, Organische konnte nicht alleine stehen bleiben. Formung, Festigkeit – das, was Walther den Bau nennt – sollte als Gegenpol wieder hinzukommen. »Beides muss im Prozess der eigentlichen Werkbildung [...] zusammenkommen, wovon meine eigenen Zeichnungen in exemplarischer Weise berichten.«¹⁸³ Walther beschreibt hier schließlich die Werkgenese des 1. WS: Die Papierarbeiten, in denen Prozessualität und Zeitlichkeit als Werkmotive hinzugekommen waren, bilden eine Vorstufe zu den *Werkstücken* des 1. WS, die instrumental Charakter haben und dem Handelnden nun weitgehend den künstlerischen Formungsprozess überantworten. Doch bevor der WS und die WZ ins Zentrum dieser Untersuchung rücken, soll der Weg vom Material- zum Handlungsprozess in groben Zügen nachgezeichnet werden.

Als Hauptwerk der Serie der *Materialprozesse* gilt das 52-teilige *Große Buch* (1962) (Abb. 14a), das unterschiedliche Papierbearbeitungen zusammenfasst. Dabei gleicht keine Seite einer anderen, man hat es vielmehr mit 104 unterschiedlichen »Physiognomien« zu tun, wie es Dierk Stemmler ausdrückt. Das Material entfalte »von sich aus höchste Aktivität [...], die Walther gleichsam als Dramaturg aus seinem Wesen herausholt, eine Aktivität von innen, wenn etwa der Papierkörper beginnt, seine Form zu verändern, die Füllmasse hervorbricht, eine Seite der anderen ihre Struktur aufprägt ...«¹⁸⁴

181 Walther 1994, S. 116.

182 Mersch 2002, S. 273.

183 Walther in: Lingner 1990, S. 390f.

184 Stemmler 1980, S. 56f.

Für die Arbeit gibt es zwei Handlungsformen: die Blätter »in gleichem Abstand nebeneinanderhängen und sich dabei für Vorder- oder Rückseite entscheiden« oder »als Stapel, wie ein Buch zu hantieren«¹⁸⁵ – eine rekurrierende Form in Walthers Œuvre. Der eigentliche Zweck eines Buches ist jedoch suspendiert. Wenn hier also die Lektüre ausgeschlossen ist, sucht der Betrachter zwangsläufig etwas sinnadäquat anderes, z.B. die Spezifität oder Materialität der Seiten wie bei einer Tast- oder Blindenschrift, die die Tatsache, sie zu berühren, selber schon zur Botschaft macht. Dem Betrachter wird ein Handlungsimpuls gegeben, er wendet das Blatt und vollzieht damit eine skulpturale Torsion. Wenn nun die Vermittlerrolle eines Mediums durch die Blöße der eigenen Verfassung eingebüßt wird, entsteht eine Irritation, ein »Rauschen«. Das bedeutet, so Mersch, »daß sich die Materialität des Mediums ›vernehmlich‹ macht. [...] [D]ie Mediatisierung [...] kippt [...]. Es beinhaltet die Möglichkeit von Einschnitt und Blickwendung.«¹⁸⁶ So »rauscht« das Papier gewissermaßen, indem es seine Materialität exponiert. Walther provoziert im wahrsten Sinne des Wortes Einschnitte, die den Blick der Betrachter umleiten. Ein mündiges Gegenüber emanzipiert sich, das sich nicht mehr hinter seinem Medium verschleiert, sondern im übertragenen Sinne zurückblickt. Zwischen Betrachter und Objekt kann auf vorrationaler, nonverbaler Sprachebene eine Interaktion entstehen.

Auch wenn sich alle bisher beschriebenen Werkgruppen vom herkömmlichen Bildbegriff zu lösen versuchen, werden sie von einer kontinuierlichen archivarisch-zeichnerischen Arbeit begleitet. So wird z.B. parallel zur Produktion des *Großen Buches* jeder Blattzustand genauestens studiert und mit Bleistift *en miniature* abgezeichnet (**Abb. 14b**).¹⁸⁷ Damit findet das Zeichnen bei Walther in enger Verbindung mit dem plastischen Werk zu einer eigenen dokumentarischen, analytischen, aufbewahrenden und schöpferischen Gestalt. Auch in den späteren *Entwurfszeichnungen* (1980/81) (**Abb. 15**) hält Walther mit der Genauigkeit eines Miniaturmalers die jeweiligen Werkformen und Deklinierungsmöglichkeiten seiner frühen Arbeiten fest.¹⁸⁸ Mittels eines ständigen intermedialen *Mise-en-abyme*-Verfahrens kreist Walthers zeichnerisches Werk um das skulpturale Werk. Zeichnen wird damit zum Abtasten, Nachvollziehen, Übertragen oder Vergewissern und Sich-Aneignen, das im Anhäufen, Schichten und Reihen seine innere Verbindung mit dem Skulpturalen offenbart.

1.9 Hand-Stücke

Schon Anfang der 60er-Jahre zeigt Walther, dass der Körper und sein Handeln zur Konzeption und Herstellung des Werks beitragen können. Die *Proportionsbestimmungen* von 1962 (**Abb. 16**) vollziehen im wahrsten Sinne des Wortes eine Handlung. Hier bilden die Hände des Künstlers einen Rahmen um einen (Negativ-)Bereich vor einer Wand.

185 Walther 1980, n. p.

186 Mersch 2002, S. 65f.

187 Vgl. Martin 2011, S. 15.

188 Es handelt sich bei der Serie um das Layout für den Katalog des Städtischen Kunstmuseums Bonn 1980/81. Vgl. Walther 1980b.