

Skulptur ist hier so stark erweitert, so heißt es bei Beuys, »daß man auf diesen anthropologischen Punkt kommt, wo Denken bereits eine Kreation und ein Kunstwerk ist, also plastischer Vorgang«<sup>93</sup>

Plastik wird in diesem Sinne als Verschränkung von körperlichem und gesellschaftlichem Denken verstanden. Der Mensch mit seinem kreativen Potential wird in den vorgestellten Ansätzen ganzheitlich als künstlerisches sich selbst formendes Material und Organismus gesehen, in dem Geist und Körper in psychosomatischer Wechselbeziehung stehen und eine funktionelle Einheit bilden. Analog zum Papier, das ›spricht‹, bekommt der Mensch hier eine Stimme, er wird modelliert und transformiert. Dabei geht es auch um die Etablierung einer eigenen Sprache, sei es im Sinne von gesprochener Sprache während der Handlung oder der Kunstsprache anschließend in den WZ, die die Vorgänge kommunizierbar machen. Walther verwendet in den Zeichnungen Sprache »wie etwa ein Bildhauer Stein und Eisen«<sup>94</sup>. Die (letztlich immaterielle) Plastik, die Walther hier schafft, ist erweitert: Sie setzt sich aus Zeit, Raum, Körper, Geschichte, Erinnerung, Sprache, Bewegung und anderen Komponenten zusammen.

### 3.3 *Blindobjekt (# 12, 1966)*

Kommen wir auf Walthers Schlüsselerlebnis Anfang der 60er-Jahre im Städelmuseum zurück. Die Quintessenz dieses Ereignisses bestand in der Relation zwischen der Besucherin und dem Gegenstand (dem Rechteck als Tafelbild). Walther schenkt dem Inhalt des Gemäldes, der *Blendung Simsons*, keine weitere Beachtung. Er bemerkt, dass ein Bild an und für sich nicht sehr viel aussagt, erst vor dem Hintergrund der Geschichte, die es erzählt und die man kennen muss, erlangt es Bedeutung. Bei der Rezeption taucht das Sehen in Korrelation mit dem Wissen auf und beide werden in ein Verhältnis gesetzt. Jappe wagt einen historischen Rückgriff, um die Thematik des Sehens/Wissens näher zu beleuchten:

Aristoteles sagte: ›alle Menschen streben ihrer Natur nach, gesehen zu haben‹ und dieses Passiv [...] ist im Griechischen zugleich aktives Verbum für ›wissen‹. [...] Andererseits sagte Goethe: ›ich sehe erst, was ich weiß.‹ In dieser Widerspruchszone siedelt sich doch irgendwie dein Werk an?<sup>95</sup>

Walther nimmt dazu Stellung: Anfangs habe er einen Widerspruch empfunden zum Anspruch der Kunst, weitgehend über das Auge erfahren zu werden. Für ihn habe es mindestens genauso wichtige andere Kräfte gegeben, die an der Erfahrung von Formen und Bildern beteiligt sind. Über das Optische allein sei das nicht möglich gewesen, daher wolle er auf die Wahrnehmung über das Auge verzichten und stattdessen auf Wissen (von realen Verhältnissen im Umraum oder von Verhältnissen, die jeder Mensch in sich selbst trage) zurückgreifen. Wissen bedeutet für Walther gleichzeitig das Nachden-

93 Beuys in: Harlan 1986, S. 81.

94 Walther in: Lingner 1985, S. 43.

95 Jappe in: Bott 1977, S. 50.

ken über die Beschaffenheit der Dinge. Mit welchem Formmaterial wird die Erfahrung befestigt?<sup>96</sup>

Diese Erkenntnisse und Fragen mögen einen Einfluss auf Walthers *Werkstücke* gehabt haben, insbesondere jene, die das Optische ausschalten. Doch zunächst, ange-sichts des imposant epochalen Werkes von Rembrandt, geht Walther einem ikonoklastischen Reflex nach: Die Bildfläche wird imaginär leer geräumt, analog zu der Annahme, »dass dort eigentlich nichts ist«<sup>97</sup>, um darauf zu projizieren. Es findet sozusagen eine doppelte Blendung statt, einmal bildinhaltlich<sup>98</sup>, einmal metaphorisch. Betrachtet man die tatsächlich dargestellte Szene in der *Blending Simsons*, kann man eine Brücke zwischen dem Inhalt des Bildes und dem *Blindobjekt* schlagen. Das Gemälde stellt eine Episode der Geschichte des Richters Simson dar.<sup>99</sup> Wie schon der Titel besagt, handelt es sich um den Moment, in dem der Hauptperson das Sehvermögen gewaltsam genommen wird. Dieses großformatige Historienbild sticht buchstäblich ins Auge – durch seine unverblümte Darstellung physischer Brutalität. Im Zentrum sehen wir Simsons Fuß, seine Zehen verkrampfen sich vor Schmerz, während im Vordergrund ein Soldat der Philister ihm einen Dolch ins Auge stößt. Mit dem *Blindobjekt* nimmt Walther seinerseits dem Handelnden das Augenlicht: Eine braune oder alternativ auch graugrüne Stoffhülle wird ihm über den Körper gestülpt, während der Bodenausschnitt zum Herumlaufen offen bleibt (**Abb. 65**). Das *Werkstück* enthält noch zwei weitere Einschränkungen, sowohl der Tast- als auch der Gehörsinn werden

durch die Polsterung des Sacks abgeschwächt. Die Teilnehmerin entbehrt insofern jeglicher Vorausschau. Sie wird in einen Zustand versetzt, in dem sie isoliert, orientierungslos ist. Der erblindete Blick ist nicht mehr in der Lage zu fassen, im wortwörtlichen Sinne wahrzunehmen. Auch die Hände werden daran gehindert, sich nach vorne zu strecken, um Hindernisse zu sondieren, Dinge zu berühren, zu greifen, festzuhalten und zu behalten.<sup>100</sup>

Alle *Werkstücke* ›blenden‹ den Betrachter im übertragenen Sinn: indem sie die Orientierungs- und Wahrnehmungshoheit des Auges beenden. Durch die enge Eingebundenheit lässt sich kein Objekt mehr im nötigen Abstand betrachten. Der Distanzcharakter des Sehens wird unterlaufen, der Handelnde ist Teil des Werks, er sieht, spricht und begreift mit dem Körper. »Die Füße werden zu Händen und Augen«, wie Schwerzmann dies ausdrückt.

[Sie] tragen nicht nur, sondern tasten den Boden ab, während die Arme so gut wie möglich zur Wahrung des Gleichgewichts und Vermeidung eventueller Hindernisse dienen. Die räumliche Hierarchisierung des Körpers, dank derer der Kopf gewöhnlich

<sup>96</sup> Vgl. Walther in: Bott 1977, S. 50.

<sup>97</sup> Ders. zit. in: Jappe 1979, S. 141.

<sup>98</sup> Gregor Weber spricht von einer doppelten Blendung (im Sinne der sprichwörtlich ›blind‹ machen-den Liebe): »Simson wird geblendet, weil er [...] Delila aus dem Lager der Feinde Israels so abgöt-tisch liebte, daß er ihr das Geheimnis seiner Kraft verriet.« Weber 2005, S. 74.

<sup>99</sup> Vgl. Bockemühl 2001, S. 18f.

<sup>100</sup> Schwerzmann 2020, S. 135. Vgl. auch zu Walthers ›blinden Formen‹: Ebd., S. 135-141.

die ›Oberhand‹ hat, kehrt sich ganz um, so dass der Körper zum Appendix der Füße wird. Die Augen verlieren den Vorrang über die anderen Sinne.<sup>101</sup>

Beim *Blindobjekt* wird diese Umkehrung am deutlichsten. Die dazugehörigen WZ zeigen, dass der Zeichner genauso wenig vorhersehen kann, was seine

Zeichnung werden wird, wie der erblindete Körper, der sich in [dem Werkstück] bewegt, vorhersehen kann, wo er mit der alleinigen Hilfe seiner Füße, seines Gleichgewichtssinnes und seines Gedächtnisses hinläuft. Diese Unberechenbarkeit schreibt in die Zeichnung ein Ereignishaftes ein, das den *dessein* als regulatives Prinzip und berechenbaren Zweck der Zeichnung durchkreuzt.<sup>102</sup>

Hier spricht Schwerzmann einen wichtigen Punkt an, an dem ich anknüpfen möchte. Die Ereignishaftigkeit und Unberechenbarkeit der WZ sind meines Erachtens ihre Stärke und begünstigen ihre künstlerische Autonomie. Sie entziehen sich letztlich der Kontrolle und dem Wissen des Künstlersubjekts<sup>103</sup> und öffnen sich einmal mehr für die Interpretationsmöglichkeiten des Rezipienten. Die WZ zum *Blindobjekt* drücken beispielhaft einen Konflikt aus, ihre starke Bildlichkeit steht im Kontrast zur Einschränkung der Visualität während der Handlungen. Die Tatsache, dass diesem Werkstück vermutlich die meisten Zeichnungen zugeordnet sind, ist wohl auch dem potenzierten Sehen im Zuge der ›Blindheit‹ geschuldet. Unter programmatischem Blickwinkel verwundert dieser Umstand nicht, da der Benutzer bildlich gesprochen ›erblindet‹ – es ergeht ihm metaphorisch wie Simson. Vor diesem Hintergrund bekommt das Schlüsselerlebnis eine symbolische Pointe: Die Idee, die Handeln versus Sehen setzt, wird von einer Szene ausgelöst, in der Walther eine Person beobachtet, die ihrerseits die Darstellung einer Blendung betrachtet. Der Moment verleitet ihn dazu, darüber zu spekulieren, ob die Dame von dem Bildhintergrund weiß oder diesem ›blind‹ gegenübersteht. Als Essenz dieses Erlebnisses bleibt ein Denkbild übrig.

Durch den bewussten Verzicht auf das Auge während der Werkhandlung mit dem *Blindobjekt* soll die Konzentration auf das körperliche Begreifen insgesamt gelenkt werden. Der Blick ist nach innen gerichtet. Das Erbe Duchamps und seiner Kritik an einer rein retinalen Kunst wird deutlich, wenn Walther sagt: »Das Werk muss auf anderer Ebene denn der Gesichtsebene zusammengesetzt werden. Schau- und Repräsentationscharakter entfällt«<sup>104</sup>. Bei der klassischen Werkästhetik steht das Auge im Zentrum der Rezeption, als Organ *par excellence* der Distanznahme. Im WS gerät dieser Zentralismus aus den Fugen.

Das *Blindobjekt* ist das radikalste Beispiel im Werk Walthers, das zeigt (indem es eben gerade nichts zeigt), wie mit der eingangs beschriebenen ›Problematik‹ des Zuschauers (vgl. 2.1.9) im Werk des Künstlers umgegangen werden kann. Auch dem externen Betrachter, der sich nicht in der Hülle befindet und die Arbeit am und im *Blindobjekt* von außen verfolgen will, wird durch die Verhüllung die Sicht genommen. Es wird

---

<sup>101</sup> Ebd. S. 136.

<sup>102</sup> Schwerzmann 2020, S. 179.

<sup>103</sup> Die Selbstpräsenz des Subjekts wird auch bei Derrida und Didi-Huberman infrage gestellt. Vgl. ebd., Anm. 9, S. 114–115.

<sup>104</sup> Walther 1976, S. 25–26.

der Bezug zu dem anderen Menschen in dem Objekt unterbrochen. Blindheit erweist sich insofern – so kann man es mit Michael Wetzel formulierten – als Schutz, »als Panzerung, die im Französischen nicht von ungefähr *blindage* heißt, abgeleitet von dem Verb *blinder*, das mit dem deutschen Wort *blenden* die Konnotation des Verkleidens (mit einem schützenden Material, vgl. Blende oder Verblendung) und Bedeckens einer gefährdeten Blöße teilt«<sup>105</sup>. So fungiert auch das *Blindobjekt* als eine Art Tarnkappe, die die Handelnden vor den Blicken der Zuschauer ›schützt‹ und unsichtbar werden lässt. Der Künstler macht es sich zur Aufgabe, seine Zuschauer »die Mittel und Wege zu lehren, aufzuhören Zuschauer zu sein, und Handelnde [...] einer kollektiven Praxis zu werden.«<sup>106</sup> Um die Erfahrung am *Werkstück* im Nachhinein auszuwerten, muss Distanz geschaffen werden, durch einen inneren Blick kann die eigene Tätigkeit nachvollzogen werden. Indem Walther die WZ den Werkhandlungen gegenüberstellt wird der Kontakt zum Auge wieder rehabilitiert. Es entsteht ein Kreislauf zwischen Auge und Hand, der beide Sinne in ein neues Verhältnis zueinander bringt. Vor diesem Hintergrund kann man abschließend feststellen, dass Walthers Intentionen durchaus Rancières Kritik nahekommen:

Diese Gegenüberstellungen – Sehen/Wissen, Erscheinung/Wirklichkeit, Aktivität/Passivität – sind ganz und gar nicht logische Gegensätze zwischen klar umgrenzten Begriffen. Sie definieren vielmehr eine Aufteilung des Sinnlichen, eine *apriorische* Verteilung von Positionen<sup>107</sup>.

Rancières Vorschlag zur Überwindung dieser Dichotomien lautet Emanzipation. Diese »beginnt dann, wenn man den Gegensatz zwischen Sehen und Handeln in Frage stellt«<sup>108</sup>. Die WZ sind der sichtbare Beweis dafür, dass bei Walther Auge und Hand miteinander sehen, denken und handeln und andere Gegensatzpaare zusammenwirken. Sie sind weiterhin Ausdruck der Emanzipation der Zeichnung in Walthers Œuvre, wie sich im folgenden Abschnitt konkreter herausstellen wird.

### 3.3.1 Werkzeichnungen zum *Blindobjekt*

Die WZ zum *Blindobjekt* sind im Vergleich zu Zeichnungen, die sich auf andere *Werkstücke* beziehen, im Spiel ihrer scheinbar autonom entwickelten Farbformen als besonders bildhaft-malerisch zu charakterisieren. Der Betrachter erfährt geradezu impressionistische Anmutungen, gegeben durch die farbigen Formulierungen mit weichen Rändern, ornamentalen Schriftzügen und subtilen zwischentonreichen Abstufungen und Transparenzen.

In der zeichnerischen Darstellung wird das grafisch-analytische Moment zurückgenommen, Farbräumlichkeit, die als Entsprechung innerer emotionaler Körperzustände gelesen werden kann, tritt dagegen in den Vordergrund. Dieser Umstand, in dem das

<sup>105</sup> Wetzel 1997, S. 137.

<sup>106</sup> Rancière 2010, S. 18.

<sup>107</sup> Ebd., S. 22.

<sup>108</sup> Ebd., S. 23.

Bildnerische in seiner Eigenwertigkeit auftritt, fällt mit der Reduzierung der Visualität in der Handlung zusammen.

Die Verschränkung von Schrift und Bild, die ein besonderes Kennzeichen der WZ ist und die Vorstellung unserer geistigen Innenräumlichkeit aus Bildern und Begriffen hervorruft, tritt besonders in der WZ *Löschen und Errichten zugleich* von 1967/69 (**Abb. 66a–b**) in Erscheinung. Der Titel suggeriert wieder einmal die Vereinigung alter Gegensätze, der gleichzeitigen Destruktion (Attentäter) und Konstruktion (Klassiker). Aus dem Papier der Zeichnung sind acht schmale Streifen ausgeschnitten und so Räume geschaffen. An diesen Stellen stand auf der Rückseite untereinander und rückwärts jeweils das Wort *Handlung* geschrieben. Wir müssen die Zeichnung drehen, also handeln, um die Wörter zu entziffern. Manche von ihnen sind durch Schraffuren verdeckt, wodurch die Lesbarkeit beeinträchtigt und der Leser provoziert wird, zu ergänzen. Wie bei den *Schnittzeichnungen* appelliert Walther hier an die Imagination; es entstehen Leerräume, die Rezipienten werden zu geistigem Handeln aufgerufen, um die unleserlichen Wortfragmente im Kopf zu rekonstruieren. So wird die Idee der Projektion, die auch beim blinden Gehen eine Rolle spielt, versinnbildlicht.

Die WZ sind Schriftbilder, Wörter werden in der Zeichnung verbildlicht, während in der Werkhandlung der Versuch unternommen wird, innere Bilder, die durch die Umgebung evoziert werden, zu verbalisieren. Die Schnitte greifen nicht nur Wörter an, auch das Bild wird attackiert. Die Reste der Bildausschnitte wurden neben die freien Felder geklebt. Durch Schnitt, Klebung und die Verwendung von Öl bekommt die Zeichnung auch hier einen plastischen Charakter. Gerlach hält diesen Werktyp, der das Verhältnis von Fragment und Ganzheit betont, bei Walther für essentiell.<sup>109</sup> Sowohl Walthers Werkhandlungen als auch die einzelnen Zeichnungen sind konzeptionell betrachtet Fragmente. Nun gilt es den Begriff der Unvollständigkeit von der negativen Anmutung zu befreien. André Leroi-Gourhan schreibt: »Im Gegensatz zum Gesichtssinn, dessen Wahrnehmung vornehmlich synthetisch funktioniert, analysiert der Tastsinn; er rekonstruiert die ertasteten Körper aufgrund von Bewegungen der Hand und der Finger«<sup>110</sup>. Indem das *Blindobjekt* speziell an die Hände und den Tastsinn adressiert ist, stehen sie in besonderer Weise für das Fragmentarische im Werk Walthers. Im Dialog von analysierender Ratio und verbindender Emotion ertasten sie jeweils nur Teile, folgen dabei jedoch immer dem Entwurf eines übergeordneten Ganzen.

*Der Weg ist Zeichnung* heißt es programmatisch in roter Aquarellschrift in der WZ *Handlungsmanifest* von 1966/70 (**Abb. 67a–b**). Damit wird das Gehen als schöpferische Leistung gleichwertig neben die künstlerische Zeichnung gestellt. Eine rote gebogene quer durch das Bild verlaufende Linie kennzeichnet den zurückgelegten Weg. Die Linie ist von einem Ölfarbfeld umgeben, das diffus nach außen zu strahlen scheint. Dies könnte die Projektion nach außen, in die nicht gesehene Landschaft, kenntlich machen. Am oberen Bildrand kann man in roter Farbe lesen: *Ort ist in jedem Schritt*. Anders gesagt: Der Weg ist das Ziel. Bei jedem Schritt realisiert sich das Kunstwerk in seiner Gesamtheit. Beim *Blindobjekt* entsteht die Skulptur im raumgreifenden Gehen, der Sockel ist

<sup>109</sup> Vgl. Gerlach 1997, S. 28.

<sup>110</sup> Leroi-Gourhan 1995, S. 368.

feldartig ausgedehnt und umfasst den Ort, an dem gehandelt wird. Der Begriff Ort ist in vielen WZ zu finden. Walther bemerkt hierzu:

Doch wie stelle ich eine starke Erfahrung, den Aufbau eines Ortes etwa, der eine Richtung entwickelt, dar, wenn ich es nicht beschreiben kann und trotzdem dicht an dem Ereignis dranbleiben will? Ich begann, darauf zu vertrauen, daß einzelne Worte in richtiger Weise platziert, auch ein bestimmter Schrifttypus, von der Idee, der Vorstellung mehr wiedergeben kann, als eine Beschreibung. Also werde ich beispielsweise auf einem Blatt Papier den Begriff ORT in einer Antiqua einzeichnen und auch die darin liegende Richtung. Wenn der Ort oder die Vorstellung von Ort eher flüchtig war, werde ich ihn nur notationshaft wiedergeben.<sup>111</sup>

Der Ort wird beim *Blindobjekt* ohne den Sehsinn beschritten, der Ort entsteht hier in der Vorstellung, bleibt aber vage. Weiterhin sind grüne und beige amorphe Flächen auf der WZ verteilt, bildnerische Entsprechungen von Gefühls- und Handlungsräumen. Auf der oberen Hälfte des Blattes kann man lesen: *die innere Modellierung ist Material die äußere Modellierung ist Form*. Dieser Satz beschreibt in einer Variation den alten Gegensatz: Der Handelnde ist skulpturales, modellierbares Material. Die äußere Modellierung kann in Gestalt der WZ verbildlicht werden und den Handlungserfahrungen Form geben. Dabei entsteht eine Ahnung von dem in der Zeit agierenden Material, d.h. der inneren Modellierung. Von der Rückseite des Blattes scheint der manifesthafte, gelb-rote Antiquasatz *HANDLUNG WIRD FORM* durch, der sich unterhalb der roten Linie befindet. Diese Aussage ergänzt den Formgedanken auf der Vorderseite und konkretisiert sich hier. Die durchscheinenden farbigen Stellen werden auf der Rückseite mit kurzen unterbrochenen Bleistiftlinien umsäumt. Die WZ materialisiert sozusagen die Körperzeichnung im Rahmen der Werkhandlung.

Die rote Linie, die den Weg mit dem *Blindobjekt* kennzeichnet, kann auch aus Wörtern bestehen, wie etwa bei der WZ *Der Körper begrenzt* von 1969 (**Abb. 68a–b**): *In der Bewegung entwickelt der Körper d* [hier muss das Blatt gewendet werden] *ie Spur. Das Auge wird dabei nicht gebraucht*. Auch in diesem Fall muss der Betrachter handeln, der Satz kann nur durch das Umdrehen der Zeichnung vollständig erfasst werden. Die Wortlinie trennt zwei Farbflächen voneinander: eine gelbe opake, die möglicherweise das innere Feld veranschaulicht, und eine diffusere, mit Öl bearbeitete Fläche, die das Außen, das Projektionsfeld, darzustellen scheint. Hier kontrastieren zwei verschiedene Wahrnehmungsfelder, die jedoch nicht mehr mit dem Augensinn erfasst werden.

Auch die WZ *Feld der Projektionen* von 1966/67 (**Abb. 69a–b**) zeigt, was es bedeutet, wenn der Körper zeichnet. Auf der Vorderseite sieht man kleine rote Striche, die das *Werkstück* in Aufsicht darstellen und bestimmte Positionen im Raum markieren. Auf der Rückseite werden die durch das Blatt scheinenden Striche durch gebogene Linien miteinander verbunden, sie zeichnen so einen Weg durch das Feld. Dieses wird mit einer Bleistift- und Wortlinie begrenzt: *die plastische Bewegung baut das Feld. der Körper entwickelt die Vorstellung des Raumes innen und den Außenraum. die Zeit proportioniert und modelliert den Bewegungsraum. Schrittmaße*. In der Bewegung entsteht die Skulptur, oder, wie es der

<sup>111</sup> Walther in: Richardt 1997, S. 134.

Künstler ausdrückt: »Wege sind Figuren«<sup>112</sup>. Dabei sind Schritte maßgebend. Die Dauer der Handlung schafft Proportion, begreift man den Handlungsort als zu modellierenden plastischen Raum. Die Berührung von nicht definierbaren Gegenständen lässt imaginäre Räume entstehen. Spürbare Anstöße verweisen auf das Außen und können die Richtung des Gehenden beeinflussen. In der Schichtung, sowohl während der Handlung (Ereignisse, Anstöße, Erinnerungen) als auch in der Zeichnung, wird der Zeitfaktor versinnbildlicht. An dieser Stelle lässt sich Dewey einbringen, demzufolge wird »die Natur des Subjekts durch Widerstände, auf die es trifft, entdeckt. Das Subjekt wird durch die Interaktion mit der Umgebung zugleich gebildet und zur Bewusstheit gebracht.«<sup>113</sup> Diese duale Relation bringt Veränderungen und Wechsel, d.h. Bewegung hervor. Hindernisse führen dazu, dass der Mensch sich seiner Absichten bewusst wird, weil er sich mit den Dingen, die seinem Tun im Wege stehen, auseinandersetzen muss, um sein Ziel zu erreichen.<sup>114</sup> Auch in dieser WZ wird das Blatt mit Öl bearbeitet, wodurch zufällige Formen entstehen. So kann bildlich der Unvorhersehbarekeit der Richtung beim Gehen während der Handlung Ausdruck verliehen werden. Die gezeichnete Linie auf dem Ölfarbfeld wirkt zögerlich und ziellos, suchend und prüfend. Auf diese Weise wird möglicherweise die Orientierung verbildlicht, die beim blinden Tasten gefordert wird.

Die beiden exemplarischen letztgenannten WZ sprechen ein sich durchziehendes Phänomen in Walthers Arbeit an: Der Handelnde zeichnet im (Landschafts-)Raum wie auf einem Blatt Papier. Eine Beschreibung Draxlers zu einer anderen Zeichnung von 1966/69 lässt sich auch auf diese beiden übertragen: Es »werden die Begriffe selbst zur Form, ihre Reihung ergibt aber auch einen Weg, eine Denkspur gewissermaßen, die ihre Trasse quer durch die materialbestimmte Struktur des Kaffeesudes zieht.« Die WZ seien

Konstrukte des Denkens, die den kategorialen Rahmen völlig neuer Erfahrungsformen abstecken wollen. Aus Typoskript und fast manischer Handschrift entstehen Wortkaskaden, worin etwa die einzelnen Stadien eines ›immateriellen Werkprozesses‹ als graphisch-diagrammatische Strukturen sichtbar werden. Spontane Systematisierungen und kalkulierte Graphismen, klinische Konstruktionszeichnungen, die gleichzeitig Durchstreichungen und Überlagerungen darstellen, schaffen ein vielwertiges, aber unmittelbar visuelles Ineinander von Prozeß und Struktur.

So kämen die WZ »dem Ideal ganzheitlicher, fast schon spiritueller Integration von Körper und Raum, Bild und Betrachter im Akt von Wahrnehmung und Erkenntnis«<sup>115</sup> nahe. Draxler hat die passenden Worte dafür gefunden, was es heißt, wenn *die Hand denkt*. Es wird noch einmal klar, dass die WZ eine Familie sind und jede einzelne Interpretationsstimme Teil eines komplexen Ensembles ist.

Neben dem Verfahren, Wörter durch Schnitte zu ›verletzen‹ bzw. ihrer durch die Lücken gedenkt, gibt es die Idee, mit den Wörtern als Bildmaterial zu arbeiten. Die WZ

<sup>112</sup> Ders. zit. in: Winkler 1990, S. 105.

<sup>113</sup> Dewey 1980, S. 329f.

<sup>114</sup> Vgl. Zug 2007, S. 53.

<sup>115</sup> Draxler 1990, S. 281.

*Fragile Plastik* von 1966/70 (**Abb. 70a–b**) versammelt wichtige Werkkonzepte, die während der Handlung mit dem *Blindobjekt* auftauchen. Es fällt auf, dass bei Werkstücken, in denen die Sicht in hohem Maße eingeschränkt ist, in der Zeichnung verstärkt Wörter erscheinen. Sie bieten einen Anker, um uns, um mit Fiedler zu sprechen, »aus dem dunkeln und wogenden Elementen unserer inneren Bewußtseinsvorgänge gleichsam auf festes Land zu retten.«<sup>116</sup> Der Sprache und der Schrift wird in den WZ eine bildnerische Dimension verliehen, die weitläufig mit der konkreten Poesie oder dem Lettrismus verwandt sein könnte. Dies sieht man hier, wenn z.B. Wörter durch ein grünes Farbfeld, das sich in Größe und Form an die Wortreihen anpasst, hervorgehoben werden. Bei der Konstituierung eines inneren Bildes spielt einmal mehr die *Erinnerung* (einer der untersockelten Termini) des jeweiligen Benutzers eine Rolle. Diese kann durch das Gehörte oder Getastete beim Fortbewegen mit dem *Blindobjekt* angeregt werden. In der WZ *Projektion* von 1969/71 (**Abb. 71a–b**) heißt es dazu: **DIE SKULPTUR WIRD IN DER ERINNERUNG BEWAHRT.**

Ein immer wiederkehrendes Motiv in den WZ zum *Blindobjekt* ist ein diffuses organisch anmutendes Farbbündel, das mittig auf dem Papier platziert ist. Oft ist diese abstrakte gehäuseartige Gestalt in dunklen Tönen gehalten und deutet damit auf den Ausblendungsgestus hin, der der nichtvisuellen Rezeption neuen Raum gibt. Es fällt weiterhin auf, dass die Farbsubstanzen zerfließen, teilweise durch das Papier dringen. Dies deutet auf das ungeformte Eigensein der Materie hin und darauf, dass sich, wie schon erwähnt, eine innere Modellierung vollzieht.

So verhält es sich auch in der *Modellierung im Raum* von 1966/71 (**Abb. 72a–b**). Die WZ enthält auf der Rückseite ein diffuses (Linien-)Knäuel. Die Form liegt in der oberen Blatthälfte auf der Mittelvertikale, wo sie in ihrer Farbigkeit, einer Mischung aus lichtem Ocker und mittlerem Grau, die Farben der linken und rechten Bildhälfte vereint. Das Knäuel ist mit einer Schriftkette umgrenzt, die mit gelblicher Farbe unterlegt ist: *die Schritte sind BedeutungsSein • der Raum dem Gebrauch entzogen • Festigkeit der plastischen Aktion • Orte • den Körper in ein Verhältnis zum Raum gesetzt*. Die blinden Schritte im Raum konstituieren Bedeutung. Sie vermessen den Raum und zeichnen in diesen. Auf der anderen Seite schimmert das anatomisch aussehende Gebilde durch das Papier. Am Umriss seiner linken Seite kann man in roten Buchstaben lesen: **OHNE DEN KÖRPER KANN ICH DIE SKULPTUR NICHT DENKEN**. An dieser Stelle kommt wieder die Körper-Geist-Verschränkung zum Ausdruck mit der Walther die klassische Dichotomie überwindet. Das Dunkle steht möglicherweise für die intuitive Tiefe des Körpers und das Helle als Äquivalent für den Geist und die Ideen. Das Denken wird aus dem Körper geboren. Diese Veranschaulichung macht Walthers starke Leibverankerung deutlich, eine Haltung, mit der er sich von der ›Leibvergessenheit‹ vieler Konzeptkünstler abgrenzt (vgl. 2.2.9). Das Blatt wird an der linken Bildkante von einem gelben Schriftzug, der einen anderen überlagert, gewissermaßen geschient. Dieses Moment der Festigung wird dadurch verstärkt, dass der Schriftzug das Ocker-Gelb der rechten Bildhälfte aufnimmt und beide Hälften miteinander verbindet. Man kann entziffern: **IM RAUM DIE ENTWICKLUNG DER GEGENWART – INNENAKT**. Besonders beim *Blindobjekt* wird deutlich, dass die Werkhandlungen in großem Maße auf die Innerlichkeit ausgerichtet sind. Es geht um

<sup>116</sup> Fiedler 1991, S. 120.

taktile Erlebnisse, d.h. der Handelnde begegnet sich selbst, von außen ist die im inneren erlebte Skulptur nicht wahrnehmbar. Dies weist noch einmal hin auf den in Kapitel 2.1.14 beschriebenen Konflikt zwischen Außenbild via Fotografie und der Fähigkeit der WZ, den Innenakt der Handlungen darzustellen. Hier lässt sich ein Statement Walther's anhängen, anlässlich Richardts Frage, ob es denn auch »ein Innen und Außen« in seiner Sprache gebe.<sup>117</sup>

Das AUSSEN war für mich immer die Beschreibung der äußeren Situation, also beispielsweise wie in der Betrachtung der Körper im Raum aussah, wie dessen Lage war, wo der Ort des Aufenthalts war, die Beziehung der Körper zueinander und wie die Richtung war. Das alles kann ich ja mit meinen Mitteln darstellen und allein daraus kann ein äußerst suggestives Bild entstehen. Wenn ich aber beschreibe, wie denn die Lage dieser Körper als Empfindung und als Vorstellung ist, so ist das eine Projektion und die kann ja nur von INNEN kommen. Dabei gibt es auch keinen Betrachter mehr, es sei denn, ich bin mein eigener Betrachter, mein eigenes Publikum, aber das ist ja auch Innen. Und dann kam diese Beobachtung hinzu: In dem Moment, wo ich mich im Raum befindet, ist der Raum um mich herum selbstverständlich der äußere Raum. Das kann ein gebauter Raum sein, der durch Abmessungen definiert ist oder aber ein offener Naturraum, den ich dann als ›Feld‹ bezeichnet habe. Meine Empfindung beschreibe ich als INNENRAUM – also ich habe einen Raum in mir, der in bestimmten Situationen in den äußeren Raum projiziert wird. Und in diesem Moment wird der AUSSENRAUM, egal ob gebauter Raum oder Landschaftsraum, zu einem Projektionsraum. Ich habe dann immer in diesem Bewußtsein von INNEN und AUSSEN gehandelt. Und was ist dabei die Grenze? Ist es die Haut? Oder das Vorstellungsvermögen? Oder das, was ich sehe? Das wird in den jeweiligen Handlungen definiert. In der einen Werksituation ist das Vorstellungsvermögen die Grenze, in einer anderen dann tatsächlich die Haut oder der Ort, an dem ich stehe. Es gibt bestimmte Begriffe, die nur im Innenraum auftauchen können und solche, die nur im Außenraum oder an der Grenze zwischen Innen und Außen auftreten. Wenn sie an beiden Polen erscheinen könnten, also im Innen- als auch im Außenraum, so würden sie eine unscharfe Bedeutung entwickeln.<sup>118</sup>

Diese Aussage lässt sich ganz allgemein auf alle Werkstücke und WZ übertragen, aber auch auf spezifische Objekte und Zeichnungen, in denen es explizit um diese Grenz- bzw. Schwellenerfahrungen geht. Beim *Blindobjekt*, wo die Grenze zwischen Innen und Außen durch die Sackform definiert wird, aber auch am eigenen Körper durch die blinde Handlung zu spüren ist, bietet sich die Auslotung der Bereiche innen und außen besonders an und wird sich im Folgenden noch weiter konkretisieren. Die WZ visualisieren die Grenzbereiche schriftbildlich.

### 3.3.2 Ästhetik der Blindheit und Taktilität

Die Erforschung einer haptischen Ausrichtung von Kunst hat seit dem Ende der 60er-Jahre zugenommen. Das künstlerische wie gesellschaftliche Interesse am körperlichen

<sup>117</sup> Vgl. Richardt 1997, S. 134.

<sup>118</sup> Vgl. Walther in: Richardt 1997, S. 135-136.

Erfahren von Kunst hat sich im Zuge der Body Art und der Performance verstärkt.<sup>119</sup> Vor diesem Hintergrund erweist sich das *Blindobjekt* als einzigartiges Studienobjekt zum Thema Taktilität und Blindheit. Werke, die explizit die Ausblendung des Gesichtssinnes anpreisen, sind in den 60er-Jahren allerdings eher außergewöhnlich.<sup>120</sup>

Natürlich handelt es sich bei den Begriffen des Sehens und der Blindheit in der kultur- und geistesgeschichtlichen Betrachtung nicht (allein) um die physiologische Funktion des Organs, sondern mehr um die kulturelle, sich wandelnde Wertung der Sehleistung und ihre Integration in das menschliche Selbstbild. Die allgemeine Einsicht, dass es Tastram und taktiler Grund sind, die bereits im Kleinkindalter die menschlichen Begriffsgrundlagen legen, regt viele Denker dazu an, das Sehen als die beherrschende Form der Weltaneignung und seine kulturellen Implikationen zu kritisieren. Elkins z.B. erklärt die Belange des Modernismus als obsolet:

Greenberg's high-modernist trust in eyesight is no longer viable, now that works of visual art are so often also textual, olfactory, tactile, or auditory. Synesthesia, Einfühlung, empathy and sympathy, immersion, performance, and embodied encounters are now central to the art experience. Art [...] has become attentive to the physical stuff, the presence, the material of the artwork, its bulk, its human scale, and even its ›base materiality‹. [...] Seeing is embodied, and it should no longer be separated from touching, feeling, and from the full range of somatic response. [...] Philosophical discourse has a great deal to say about the shift from opticality to embodied seeing, from vision to touch, from the intellectual [...] to the physical<sup>121</sup>.

Der von Elkins angesprochene Shift vom Sehen zum Berühren und damit eine Ästhetik der Blindheit und Taktilität soll im Folgenden in den Blick genommen werden. Dabei steht die Dekonstruktion der neuzeitlichen Visualitätskultur im Vordergrund. Die Kritik intendiert eine Verkehrung der okzidentalnen »optischen Tyrannie«<sup>122</sup>. Die von Stefan Neuner zusammengetragenen Essays zur Thematik *Taktilität – Sinneserfahrung als Grenzerfahrung* beleuchten die »Sinnesordnungen und -hierarchisierungen« sowie die »Bedeutungszuweisungen anhand der Taktilität«<sup>123</sup>. Neuner geht von einer konventionellen Polarisierung der Sinne aus: Dem Gesichtssinn seien Distanz, Geist, Idealismus und

<sup>119</sup> In diesem Zusammenhang macht Williams auf den Artikel »Tactility: The Interrogation of Medium in Art of the 1960s« von Alexander Potts aufmerksam. Vgl. Potts 2004, S. 286. Potts erwähnt Walther's Arbeit jedoch nicht, sondern konzentriert sich auf Beuys, Hesse, Oldenburg und andere. Williams beurteilt jedoch Walther's Arbeiten in den frühen 60er-Jahren im Gegensatz zu Beuys' Beschäftigung mit Taktilität, als »more radical in its attack on medium-specificity through the incorporation of touch« (Williams 2016, S. 55).

<sup>120</sup> Ausnahmen: Lygia Clark (*Mascara sensorial*, *Mascara-abismo*, beide 1967), Giuseppe Penone (*Rovesciare i propri occhi*, 1970), Vito Acconci (*Pryings*, 1971), Robert Morris (*Blind Time Drawings* ab 1973), Dietrich Helms (*Blindzeichnungen*, 1975–1982) u.a.

<sup>121</sup> Elkins 2008, S. 26.

<sup>122</sup> Sonnemann 1987, S. 287. Siehe hierzu auch den Aufsatz »Das Auge. Motiv und Selbstthematisierung des Sehens in der Kunst der Moderne« von Sabine Flach, in dem sie die kulturgeschichtliche Sonderstellung des Auges hervorhebt. Vgl. Flach 2001, S. 49–65.

<sup>123</sup> Neuner 2008, S. 3.

Kultur zugeordnet, dem Tastsinn Nähe, Körper, Sexualität, Animalismus und Materialität.<sup>124</sup> In den Künsten wird Jörg Huber zufolge gemeinhin der Fernsinn (Sehen) über den Nahsinn (Taktilität) gestellt. Nah und fern sind mit begrifflichen Gegensätzen konnotiert: »konkret/abstrakt, singulär/allgemein, sinnlich/rational, empirisch/systematisch, affektiv/reflexiv, unmittelbar/vermittelt, präsent/abwesend«<sup>125</sup>. Diese oder ähnliche Gegensatzpaare walten auch im Werk Walthers, die unterschiedlichen Werkformen beanspruchen abwechselnd den Seh- oder Tastsinn. Der Künstler hat die Hierarchie des Sehsinns nach und nach dekonstruiert, der Tastsinn wurde spätestens mit den Materialprozessen sowie der Verwendung des Materials Stoff zum wichtigsten Rezeptionswerkzeug. Da sich Walther's Werk vornehmlich mit dem ›Material‹ Mensch befasst, ist es nicht verwunderlich, dass der Tastsinn eine besondere Rolle spielt, denn dieser steht, wie Dolar verdeutlicht, direkt mit dem Körper in Verbindung: »The proper medium of touch is not detached from the body as in other senses, but is part of the body itself, the flesh which connects the surface, the skin, with interiority, with the inner sense«<sup>126</sup>.

Trotz oder vielleicht sogar wegen dieser engen Verbundenheit und der Schwierigkeit der Distanzbildung erinnert Niklaus Largier daran, dass das Gefühl, wie die taktile und haptische Sphäre noch im 18. Jh. genannt wird, zusammen mit dem Geschmack und dem Geruch eine niedrige Stellung einnimmt: »Wo Sehen und Hören – platonisch, christlich und aufklärerisch – mit Wort und Licht assoziiert werden, sind Schmecken, Riechen und Berühren mit dem Dunkel und der Verworrenheit des Körperlichen gepaart«. Die Bindung an das Materielle wird der Freiheit des Geistes, dem »Bereich klarer visueller Perspektivierung«<sup>127</sup> gegenübergestellt. Largier misst jedoch der Taktilität eine fundamentale Rolle zu. »Wo immer die Sinne tätig werden, folgen sie zunächst dem Modell des Berührrens, der Affizierbarkeit, in der Innen und Außen, Oben und Unten, Objekt und Subjekt nicht prinzipiell unterscheidbar sind«<sup>128</sup>. Diese Fähigkeit zur Konfusion wird der Taktilität zugeschrieben, wenn sie als ein Medium beschrieben wird, das »die Ordnungen der Sinne durchkreuzt und die Denk- und Sinnesfiguren des Bipolaren auf ein Drittes hin öffnet«<sup>129</sup>. Diese Definition ist im Zusammenhang mit Walther von Interesse, da sich das Austarieren der Gegensätze von den künstlerischen Anfängen bis heute als das unterschwellige Programm des Künstlers erwiesen hat. Auch bei Walther taucht in einem dichotomischen Streit immer ein Drittes als Vermittler auf, das die starren Frontstellungen auflöst.

### Reflexive Wahrnehmung – Innerlichkeit und Erinnerung

Die bereits beschriebene Szene vor Rembrandts *Blindung Simsons* verweist in besonderer Weise auf die Dialektik von Sehen und Nicht-Sehen und nimmt damit ein Grund-

<sup>124</sup> Vgl. ebd., S. 5.

<sup>125</sup> Vgl. Huber 2008, S. 3. Rancière spricht von einer *Aufteilung des Sinnlichen*, gemeint sind die Funktionsbestimmungen, die den verschiedenen Sinnen zugewiesen werden. Vgl. Rancière 2006.

<sup>126</sup> Dolar 2008, S. 63.

<sup>127</sup> Largier 2008, S. 44.

<sup>128</sup> Ebd., S. 45.

<sup>129</sup> Huber 2008, S. 3.

muster der Walther'schen Arbeit vorweg. Die Dame ist Augenzeugin der faktischen Blendung im Bild. Nun ist aber auch sie selbst im übertragenen Sinn blind dem Moment gegenüber, in dem Walther sie beobachtet, da sie in die eigene Kontemplation vertieft ist. Das *Blindobjekt* steht exemplarisch für eine Anti-Zuschauer-Haltung, die den Sehkontakt mit dem Publikum aufhebt. Der Handelnde soll selbstversunken agieren, so als wäre er blind für die Blicke der Betrachter, es findet sozusagen eine doppelte äußere Blendung statt, die zum inneren Sehen und Begreifen führen soll<sup>130</sup>: Auch der Zuschauer erblindet, er kann nichts mehr beobachten außer einer geheimnisvollen Stoffhülle, die im Außenraum wandelt und in ihren Bewegungen einen bedeutsamen Innenraum erahnen lässt.

Die Diskussion um die Blindheit bzw. Taktilität ist stark philosophisch geprägt und hat, so Dolar, mit einer Serie von Konzepten zu tun:

the limit, the difference, the inside and the outside, the nutshell of a self, the body, affecting and being affected, materiality, the other, otherness, immediacy, mediation, distance, reciprocity, split, the very notion of space, of contiguity, of contact, of the limited and the unlimited. Touching [...] touches upon metaphysics [...] [and] is the touchstone of philosophy.<sup>131</sup>

Alle zitierten Konzepte sind Merkmale des *Blindobjekts*. Im Folgenden sollen einige der genannten Motive anhand einer Auswahl von Theoretikern untersucht werden, die dem Themenfeld nahestehen.

Kai Nonnenmacher zufolge lässt sich schon bei Alexander Gottlieb Baumgarten Mitte des 18. Jh.s eine Ästhetik der Blindheit (»Typhlophilie«<sup>132</sup>) erkennen. Hier gelte die Blindheit als modernisierungsfeindliche »Gegenmetapher der [lichten] Aufklärung«<sup>133</sup>, als deren dunkler Kontrapunkt. Die Einbildungskraft gestalte innere Bilder, heißt es bei Baumgarten.<sup>134</sup> Die Blindheit bzw. das Ausblenden der unmittelbaren sozialen Umgebung konfrontiert den Betrachter (sei es inner- oder außerbildlich) mit sich selbst und versetzt ihn damit in einen anderen Modus der Erkenntnis. Nonnenmacher bemerkt, dass sich die philosophische Beschäftigung mit der Blindheit implizit immer neu

auf die abendländisch-platonische Tradition der Metaphysik [beziehe], die das Licht mit der philosophischen Wahrheit gleichsetzt. Die dunkle Welt sinnlicher Wahrnehmung muß in dieser Denktradition überwunden werden, um zur Welt der Ideen zu gelangen. Daraus wird auch verständlich, daß die Aufklärung [...] den Blinden als Unmündigen *per se* zum Licht der Vernunft führen will.<sup>135</sup>

---

<sup>130</sup> Siehe hierzu auch die WZ *Weg überzeichnet Erinnerung*, die den programmatischen Satz enthält: »ohne Augensicht sieht man mehr«, vgl. Schwerzmann 2020, S. 135–136. Zur ausführlichen Analyse einer weiteren Zeichnung zum *Blindobjekt*, vgl. dies., S. 135, 187–188.

<sup>131</sup> Dolar 2008, S. 60.

<sup>132</sup> Nonnenmacher 2006, S. 1.

<sup>133</sup> Ebd., S. 2.

<sup>134</sup> Vgl. Baumgarten 1983, S. 28.

<sup>135</sup> Nonnenmacher 2006, S. 4f.

Am Anfang des abendländischen Denkens steht in Platons *Phaidon* die Forderung, jeglichen Kontakt mit dem Leib zu unterbinden<sup>136</sup>, »um sich einer ungetrübten Schau des εἰδος (in dem sich die Bedeutungen Idee und Aussehen überkreuzen) zuwenden zu können.«<sup>137</sup> Hier kristallisiert sich eine Denktradition heraus, in der Taktilität in einen dichotomischen Gegensatz zum Gesichtssinn gebracht wird. Platons Höhlengleichnis steht für diese Tradition.<sup>138</sup> Das Gleichnis ist fruchtbar für die Frage nach der wahrnehmungstheoretischen Bedeutung von Walther's Umgang mit der Blindheit: Die Betrachter der Schattenspiele sind blind, weil sie sich vom Schein der Dinge täuschen lassen. Anders als bei Platon bekommt die Blindheit bei Walther eine positive Konnotation, der Künstler führt den Handelnden aus dem Licht in die Dunkelheit. Wenn er die Betrachter erblinden lässt, geht es ihm auch darum, sie von ihrem Sehsinn, vom Schein zu befreien und damit auch von der Erwartung, einem finalen Kunstobjekt gegenüberzustehen.

Nonnenmacher stellt fest, dass die Abwesenheit des Sehens als Opposition gegen das Visuelle fundamental für die ästhetische Diskussion der Moderne geworden ist. Seine Problematisierungen der Blindheit erzählen vom »Obsoletwerden der ›alten Augen‹ [...]. Die ›neuen Augen‹ des modernen Subjekts müssen von alldem absehen [...]. Sie müssen erblinden, um zu sehen.«<sup>139</sup> Der Autor sieht ab Mitte des 18. Jh.s die Entwicklung einer parallelen Ästhetik:

Im Übergang von der reproduktiven zur produktiven Einbildungskraft bestimmt die Figur des Blinden [...] die romantische Abkehr von der klassischen Nachahmungstheorie. [...] [Bei der] Ausbildung einer selbstreflexiven Kunst [...] wird die Inversion des Blicks beschworen.<sup>140</sup>

Das *Blindobjekt* beschwört diese Umkehrung des Blicks auf seine Weise. Letztlich wird der Handelnde auf sich selbst zurückgeworfen. Der Tastsinn werde, so Neuner,

zur Leitkategorie der Subjekttheorie und für das Ganzheitsgefühl des Selbst verantwortlich gemacht. Berühren und Berührt-werden sind die Erfahrungen, in denen sich Innerlichkeit konstituiert und die Grenze gezogen wird, die das private Selbst monadisch ab- und in einem Innenraum einschließt.<sup>141</sup>

Beim *Blindobjekt* wird dieser Einschluss in einen Innenraum durch die Stoffhülle spürbar, die eine Grenze zum Außen bildet. Indem es auf die äußeren Reize verzichtet, schult es das innere Auge.<sup>142</sup> Wenn Walther hier eine (Selbst-)Blendung vornimmt, soll

<sup>136</sup> Dolar bemerkt dazu humorvoll: »Plato is not in touch with touch« (Dolar 2008, S. 63). Man kann aber auch bei Platon ein taktiles Vokabular finden. Im *Phaidon* und auch in der *Politeia* spricht er davon, dass die Seele an die Wahrheit »röhre«, sie »anfasse« oder auch »ergreife«. Vgl. Neuner 2008, Anm. 20, S. 9.

<sup>137</sup> Vgl. Platon zit. in: Neuner 2008, S. 6.

<sup>138</sup> Vgl. Byung-Chul 2012, S. 63f.

<sup>139</sup> Nonnenmacher 2006, S. 3f.

<sup>140</sup> Ebd., S. 4.

<sup>141</sup> Neuner 2008, S. 8.

<sup>142</sup> Hier lässt sich Victor Hugo anführen, der in seinem Gedicht an einen blinden Dichter sagt: »Wenn das Auge des Körpers erlischt, wird das Auge des Geistes entzündet.« Hugo zit. in: Nonnenma-

der Handelnde sich bewusst werden, dass es allein um ihn selbst und seine Wahrnehmung geht. Das Werkstück aktiviert seine Erinnerung an Gesehenes und Erlebtes und thematisiert somit auch ex negativo das Sehen. Die dazugehörigen WZ richten sich nicht auf eine äußere Wirklichkeit, sondern auf das innere Erleben des Handelnden. Sie veräußerlichen diese Innerlichkeit und machen das blinde Sehen sichtbar. Walther steht damit in der Geisteslinie von Diderot, Herder und Rousseau, die »am Blinden die Abkehr von der cartesianisch-rationalistischen Visualität«<sup>143</sup> zeigen. Während sich der Tastsinn nach innen richte, zerstreue sich der Gesichtssinn und konzentriere sich nach außen.<sup>144</sup>

In seiner Ausstellung *Aufzeichnungen eines Blinden* beschäftigt Derrida 1990 der Bezug zwischen Blindheit, Gedächtnis und innerer Anschauung. Die »lidlose[n] Auge[n] an der Spitze der Finger«<sup>145</sup> vertrauen auf die Erinnerung, tasten sich langsam an das Bild heran, lenken den Verlauf der Linien. Mit Walthers *Blindobjekt* werden die Einbildungskraft und Erinnerung geschärft, da die äußere Ablenkung wegfällt. Es wird buchstäblich er- und be-griffen. Durch das blinde Gehen bildet sich eine Spur, die in den WZ zur Bewegungsfigur wird. Walthers Aufzeichnungen sind gewissermaßen die eines Blinden, da er dem blinden Tasten während der Handlung erinnernd nachempfindet. Durch die Fokussierung auf das Innere wird beim *Blindobjekt* der Intuition ein höherer Stellenwert gegeben als der Ratio. Der Intuition entspringt aus einem Gespür für das Wesentliche spontan ein zielgenaues Handeln. Das *Blindobjekt* drückt eine tiefe Skepsis gegenüber der seit der Renaissance dominierenden ästhetischen Privileierung des Auges in der Kunst aus. Es blendet den Betrachter sozusagen, um ihn für seine Körperwahrnehmung und Einbildungskraft zu sensibilisieren, in der Spanne von kinästhetischem Empfinden, Tastsinn und Reflexion. Platon hingegen denunziert das innere Erleben als »Fantom, Illusion und Lüge gegenüber der Sonne als außen gelegener Wahrheit des Seins«<sup>146</sup>. Der Kulturwissenschaftler Byung-Chul spricht sich jedoch gegen eine platonische Polarisierung von Licht und Schatten aus:

Die Metapher des Lichtes, die von der Antike übers Mittelalter bis in die Aufklärung den philosophischen und theologischen Diskurs beherrscht, [...] entwickelt [...] eine Nega-

---

cher 2006, Anm. 66, S. 287. (eigene Übersetzung). Auch Schelling sieht das traditionelle Organ der Philosophen »auf die ›sinnlichen Augen verborgene [...], nur dem Geiste zugängliche Wahrheit gerichtet.« Schelling zit. in: ebd., Anm. 5, S. 136. Fichtes ›idealistische Auge‹ ist wiederum in sich selbst hell und geschlossen. Er fordert zur ›Selbstblendung‹ der Philosophie auf: »[K]ehre deinen Blick von allem, was dich umgibt, ab, und in dein Inneres« (Fichte zit. in: ebd., S. 145). Das von Hugo, Schelling und Fichte ähnlich konnotierte geistige Auge wird auch während der Handlung mit dem *Blindobjekt* metaphorisch gesprochen geöffnet.

<sup>143</sup> Nonnenmacher 2006, S. 5.

<sup>144</sup> Vgl. ebd., S. 124. Diderot differenziert in seiner *Encyclopédie* die »sens externes«, also den Sehsinn, und die »sens internes«, d.h. die Einbildungskraft und das Gedächtnis bzw. die Erinnerung. Vgl. Diderot zit. in: ebd., S. 73. Er geht mit Rousseau *d'accord*, wenn er den Blinden »dank ihrer fehlenden Zerstreuung durch die äußereren Sinne eine stärkere Einbildungskraft« (Ebd.) zuschreibt.

<sup>145</sup> Derrida 1997, S. 11.

<sup>146</sup> Wetzel 1997, S. 53.

tivität, die polarisierend wirkt und Gegensätze erzeugt. [Doch das] Licht der Vernunft und das Dunkel des Irrationalen oder des bloß Sinnlichen bringen einander hervor.<sup>147</sup>

Bei Walther sind Gegensätze als dialektische Gegenbilder im Verbund zu denken. Zwar steht der Künstler im Einklang mit Platons Kritik an der Sinnestäuschung (insbesondere durch das Auge), aber er sieht auch in extremo die Gefahr der (intellektuellen) Verblendung. Er wendet sich wie der griechische Philosoph gegen einen passiven Zuschauer, warnt jedoch vor der Hierarchisierung der körperlosen Idee, die er den ›unsinnlichen Konzeptkünstlern vorwirft (vgl. 2.2.9). Überspitzt gesagt haben sich die (dogmatischen) Konzeptkünstler an der ›Sonne des Idealismus‹ verbrannt. Möglicherweise hat dieser idealistische Sturz auch zu mehr Sinnlichkeit im Anschluss an die 60er- und 70er-Jahre geführt. Bei Walther hebt der Betrachter geistig nicht ab, er setzt dem entmaterialisierten Intellekt als ausgleichendes Gewicht die Schwerkraft des Körpers entgegen, der mit all seinen Sinnen zum grundlegenden Vektor wird. Hier kommen seine informellen, Materie bezogenen Wurzeln zum Ausdruck.<sup>148</sup>

### Vom Auge zur antizipierenden Hand

Bei den Handlungen mit den *Werkstücken* des 1. WS wird die räumliche Ausdehnung durch das tastende Agieren erlebbar. Der Wirklichkeitsbezug bildet sich von der Erfahrung des eigenen Leibes ausgehend, dabei kann der Tastsinn als einziger Sinn Räumlichkeit vermitteln.<sup>149</sup> Hierin lässt sich Diderots Qualifizierung des Tastsinns als materialistischer Sinn und analog zu Rousseau als wirklichkeitsnächster, täuschungsresistentester Sinn erkennen.<sup>150</sup> Das gebrochene Vertrauen ins Visuelle lässt sich auch in Goethes Briefwechsel finden. Einem »an den Augen erkrankten Studenten schreibt« der Dichter: »Man sagt, Democrit habe sich geblendet, um durch diesen gefährlichen Sinn nicht zerstreut zu werden, [...]; ich gäbe manchmal was drum blind zu seyn.«<sup>151</sup> Der Ausspruch erinnert an Herder, der blind und fühlend werden möchte, um den Tastsinn zu erforschen. Der Zugang zur Welt erfolge durch das wortwörtliche Begreifen:

Ein Körper, den wir nie durchs Gefühl als Körper erkannt hätten, [...] bliebe uns ewig [...] Phänomenon, Erscheinung. Der Optalmit mit tausend Augen, ohne Gefühl, ohne tastende Hand, bliebe Zeitlebens in Platons Höle [sic!], und hätte von keiner einzigen Körpereigenschaft, als solcher, eigentlichen Begrif [sic!].

<sup>147</sup> Byung-Chul 2012, S. 65.

<sup>148</sup> In der von Bois und Krauss organisierten Ausstellung *informe* (1996) wird die vertikale, d.h. Augen und Denken privilegierende Kunst angeprangert und der horizontale *bas materialisme*, der Kontakt zum Boden, gepriesen: »Vertikal hat der Mensch biologisch gesehen nur Sinn indem er die Sonne betrachtet und seine Augen daran verbrennt oder indem er seine Füße im Schlamm betrachtet« (Bois, Krauss 1996, S. 24 [eigene Übersetzung]). In Walthers Œuvre ist die Passage vom Vertikalen ins Horizontale, von der Wand in den Raum, zu beobachten.

<sup>149</sup> Vgl. Mühleis 2005, S. 196.

<sup>150</sup> Vgl. Nonnenmacher 2006, S. 75.

<sup>151</sup> Goethe zit. in: Wetzel 1997, S. 142.

In Bezug auf die Erkenntnisfähigkeit des Blinden wird Descartes' *cogito ergo sum* nun von Herder zu einem »Ich fühle mich! Ich bin!«<sup>152</sup> umformuliert. Im Namen der Plastik fordert er »eine *aisthesis* im ganzheitlichen Sinne auch taktiler Natur«. So wird der Blinde im 18. Jh. zur Leitfigur eines Sensualismus, der über eine reichhaltige Palette von Empfindungen verfügt: »Begreifen, Realisieren im Medium der *Hände* als Überführung – mit Heidegger gesprochen – der weltlich obsoleten Vorhandenheit in Zuhandenheit.«<sup>153</sup> Die (sehende) Hand stellt ein zentrales Instrument des Weltverhältnisses dar.<sup>154</sup> Hände stehen für Selbstreflexion, da sie sich »gleichzeitig als aktiv berührend und im Berührtwerden empfinden können.«<sup>155</sup> Im Zusammenspiel der Hände kann die Zweideutigkeit des Eigenen und Fremden exemplarisch erlebt werden. Die Hand wird in der »hproto-metaphysischen« Tradition nicht zufällig immer als Beispiel verwendet, nämlich »weil sie ein intelligibles und aktives Organ ist, geeignet, dem Willen Ausdruck zu verleihen.«<sup>156</sup> Herder postuliert dementsprechend ein Betasten von Skulpturen mit geschlossenen Augen, die Gestaltwahrnehmung vollziehe sich auf diese Weise in der inneren Anschauung.<sup>157</sup>

Beim *Blindobjekt* entsteht Werk ebenso durch das blinde Tasten, mit dem Unterschied, dass keine fertige Skulptur ertastet wird, sondern dass sie sich durch Suchen und Tasten erst modelliert. In den WZ schälen sich sichtbare Gestalten heraus, die die innere Anschauung und die Erinnerung auf unterschiedliche Weise veräußerlichen. Hierbei treten malerische und zeichnerische Qualitäten, Gesehenes und Gefühltes zusammen auf, was an Heinrich Wölfflin denken lässt. Dieser geht von »einem Geflecht sinnlicher Wahrnehmung« aus, »welches Berühren, Sehen und Empfinden vereint«<sup>158</sup>. Im Impressionismus sieht er das Malerische, im zeichnerischen Stil erkennt er Tastqualitäten. Jede Kontur verweise auf Plastizität, Tatsächlichkeit, Greifbarkeit.<sup>159</sup> So führt er als künstlerische Antipoden Rembrandt für das Malerische und Dürer für das Linneare ein. Der linear-flächenhaften Renaissanceform sagt Wölfflin »ein Streben nach unbedingter Klarheit, der malerisch-tiefenhaften Barockform ein Spielen mit der Unklarheit nach.«<sup>160</sup> Die klare Begrenzung der Körper durch Linien »gibt dem Beschauer eine Sicherheit, als ob er sie mit den Fingern abtasten könnte«<sup>161</sup>. Die spielerische Mas-

<sup>152</sup> Herder zit. in: Mühleis 2005, S. 131.

<sup>153</sup> Wetzel 1997, S. 142f.

<sup>154</sup> Vgl. Wetzel 1997, Anm. 89, S. 76.

<sup>155</sup> Vgl. Waldenfels 2000, S. 36. Selbst Kant, der als Verächter des Tastsinns gilt, spricht von der Selbst-reflexion der Hände, »welche den Menschen [...] zum Denken führe.« Kant zit. in: Mühleis 2005, Anm. 322, S. 166f.

<sup>156</sup> Neuner 2008, S. 9.

<sup>157</sup> Max Raphael greift die Betrachtungen Herders auf und ermöglicht damit eine Thematisierung des Haptischen für die Kunstgeschichte. Vgl. Raphael 1985, S. 127. Im 19. Jh. führt Alois Riegls Erster eine Terminologie des Sehens im Abgleich mit dem Tasten in die Kunstgeschichte ein. Vgl. Riegl zit. in: Mühleis 2005, S. 146-147. Im 20. Jh. untersucht Rudolf Arnheim die Möglichkeiten einer haptischen Kunst. Vgl. Arnheim in: ebd., S. 183.

<sup>158</sup> Mühleis 2005, S. 75.

<sup>159</sup> Vgl. Wölfflin 1915, S. 20ff.

<sup>160</sup> Schmitz 1966, S. 292.

<sup>161</sup> Wölfflin 1915, S. 23.

se expandiert, das malerische Auge visiert Bewegung.<sup>162</sup> Wölfflin sieht das Ideal der italienischen Hochrenaissance in einer neuen Empfindung des Körpers und in einer anderen »Art ihn zu tragen und zu bewegen«<sup>163</sup> begründet. Als Menschen »mit einem Leibe, der uns kennen lehrt, was Schwere, Kontraktion, Kraft usw. ist, sammeln wir an uns die Erfahrungen, die uns erst die Zustände fremder Gestalten mitzuempfinden befähigen.«<sup>164</sup> Wölfflins Gegensatzpaare sind in der Auseinandersetzung mit Walther von Interesse, zumal sich in den WZ regelmäßige geschlossene Formen, die mit Linien oder sprachlich begrenzt werden, oder aber offene, den Rahmen sprengende, nach außen strahlende Formen erkennen lassen.

Der Tastsinn wird auch seit den 20er-Jahren am Bauhaus, in den Vorkursen von Johannes Itten und seinem Nachfolger László Moholy-Nagy<sup>165</sup> kultiviert. Beide sehen ihn »als Grundlage zur Herausbildung des ‚ganzen Menschen‘«<sup>166</sup> und lassen ihre Schüler Materialstudien anfertigen, die sie bei geschlossenen Augen erfühlen sollen.<sup>167</sup> Anschließend werden Empfindungswerte in Diagrammen dargelegt. Bei Walther funktioniert es ähnlich: Mit seinen *Werkstücken* setzt er die Benutzer ihrer Umwelt und ihrer eigenen Körper aus. Im Eigenexperiment zeichnet er diese Tastqualitäten, aber auch geistigen Erfahrungen auf und lädt die Handelnden dazu ein, ihre Erlebnisse selbst zeichnerisch auszuwerten.

Seit den späten 90er-Jahren bis heute widmet sich vornehmlich Didi-Huberman Fragen der Taktilität in der Kunst. Um die besondere Eigenheit des blinden Tastens oder Vorwärtsschreitens im Raum zu beschreiben, bezieht er sich auf den Psychologen Erwin Straus:

Die Tastbewegung beginnt mit der Annäherung aus dem Leeren und endet mit einem Weitergreifen in das Leere. [...] Der Widerstand unterbricht die ins Leere greifende [Hand]. [...] In jedem Tasteindruck ist das *Andere*, das Ferne als Leere, von dem sich der Gegenstand abhebt, mitgegeben.<sup>168</sup>

Eine ähnliche Idee findet sich auch bei Derrida, der über die Hand eines Blinden sagt, sie bewege sich durch einen unbestimmten Raum und schreibe sich in diesen tastend ein, so als wären die Fingerspitzen die zusätzlichen Augen.<sup>169</sup> Die mit Walthers *Blindobjekt* Handelnden, so könnte man es mit dem Philosophen erklären, müssen

*vordringen*, d.h. sich exponieren, (in) den Raum laufen wie man (in) eine Gefahr läuft. Sie begreifen furchtsam den Raum mit ihren [...] umherirrenden Händen, sie zeichnen

<sup>162</sup> Ebd., S. 21.

<sup>163</sup> Ders. 1948, S. 235.

<sup>164</sup> Ders. 1999, S. 9.

<sup>165</sup> Dieser bezieht sich außerdem auf Marinetti, der 1921 ein Manifest über den Taktilismus (Tastwertgestaltung) veröffentlicht. Vgl. Moholy-Nagy 1929, S. 24.

<sup>166</sup> Vgl. Mühleis 2005, S. 167.

<sup>167</sup> Vgl. ebd., S. 169.

<sup>168</sup> Didi-Huberman zit. in: ebd., S. 247.

<sup>169</sup> Vgl. Derrida 1997, S. 11.

darin [...]. [...] Sie erkunden und forschen – und versuchen dort, wo sie nicht sehen, [...] vorherzusehen.<sup>170</sup>

Das Motiv der Blindheit verweist auch an dieser Stelle auf Spekulation und Intuition. Mit dem Griff ins Leere werden Widerstand und Materie erfasst.<sup>171</sup> Und selbst wenn Walthers Zeichnungen rückwärtsgewandt sind und ihren Blick auf die erlebte Handlung richten, ist Schreiben und Zeichnen ebenso ein Antizipieren, ein Vorausseilen, »im voraus (*ante*) nehmen (*capere*).« Die Zeichnung »unternimmt einen Vorstoß in den Raum, [...] in einer Bewegung der ›Nahme‹, des Berührens oder des furchtsamen Begreifens [appréhension]«<sup>172</sup>. Vor diesem Hintergrund kann Kosuths Argument der vermeintlich altmodischen WZ (vgl. 2.2.11) entkräftet werden. Auch sie werfen den Ball nach vorne und antizipieren, testen ihre eigenen Möglichkeiten und Grenzen.

### Blindheit der Zeichnung

Merleau-Ponty schreibt vom Auge, dass es abtastet, d.h. wir vermögen die Dinge »nie-mals ›ganz nackt‹ zu sehen [...], weil der Blick selbst sie umhüllt und sie mit seinem Fleisch bekleidet.«<sup>173</sup> Das Umschlagen des Sehens in ein blickendes Tasten und – umgekehrt – des Tastens in begreifendes Sehen erinnert an die Verflochtenheit beider Sinne.<sup>174</sup> Die Werkstücke und WZ stellen auf ihre Weise Fragen bezüglich unserer Wahrnehmung und handeln die Polaritäten Sicht- und Unsichtbarkeit, Auge und Hand, Denken und Tasten u.a. spielerisch aus. Damit sind sie dem nahe, was Merleau-Ponty in *Das Sichtbare und das Unsichtbare* (1964) schreibt: »Wenn ich nun sage, jedes Sichtbare sei unsichtbar, die Wahrnehmung sei Nicht-Wahrnehmung, [...] so darf man dies nicht im Sinne einer *Widersprüchlichkeit* verstehen.«<sup>175</sup> Von diesen Paradoxien handelt auch Derridas Ausstellung. Letzterer geht an den Ursprung des Zeichnens zurück, das zwingende Absehen des Malers vom Gegenstand: »Muß man nicht für das eine oder andere blind sein? Sich immer mit der Erinnerung an das andere zufriedengeben?«<sup>176</sup> Damit thematisiert Derrida

die konstitutive Blindheit, die dem Graphischen [...] eingeschrieben ist. Denn im Augenblick der Konzentration auf den Vollzug des Strichs sieht der Künstler nicht, was er zeichnet. Es ist seine Einbildungskraft, die im Ziehen der Linie die Feder führt; [...] ein Ungesehenes bricht sich dabei – notwendig – Bahn.<sup>177</sup>

So handelt die Metapher des Blinden auch von den Grenzen der Repräsentation. Walthers nachträgliche WZ haben von Grund auf bereits eine Distanz zu ihrem Gegenstand,

<sup>170</sup> Ebd., S. 12f.

<sup>171</sup> Vgl. Mühlleis 2005, S. 75.

<sup>172</sup> Derrida 1997, S. 12.

<sup>173</sup> Merleau-Ponty 2004, S. 173.

<sup>174</sup> Vgl. Wetzel 1997, S. 146.

<sup>175</sup> Merleau-Ponty 2004, S. 311f.

<sup>176</sup> Derrida 1997, S. 41.

<sup>177</sup> Krämer 2012, S. 85.

da sie aus der Erinnerung heraus entstehen. Insofern können sie als Instrumente angesehen werden, die zugleich auch das Medium ihrer Aufzeichnung reflektieren. Um über das Wesen der Zeichnung nachzudenken, so Dolar, »one has to gain distance from mere touch, [...], from the contamination of the most immediate and enveloping of senses.<sup>178</sup> Durch ihren Selbstbezug emanzipieren sich die WZ von ihrem Gegenstand. Somit wird ein weiteres Mal die These gestützt, dass die WZ nicht mehr allein in Abhängigkeit zum WS zu denken sind, sondern eigene produktive Wege gehen. Trotz ihrer Bildhaftigkeit weisen sie über das Erscheinende hinaus. Sie enthalten eine Art »transzendentale Blindheit«<sup>179</sup>. Das Zeichnen einer Blindsightsituation ist also gewissermaßen auch eine Zeichnung der Zeichnung, die sich ihrerseits durch Blindheit auszeichnet: »Im Moment des Ab-Bildens schlägt Wahrnehmung schon in Erinnerung um, Sehen in Aufzeichnen, Perzeption in Apperzeption«<sup>180</sup>. So ist die Erinnerung nicht nur Thema des *Blindobjekts* und der WZ, sondern auch im Wesen der Zeichnung selbst enthalten.

### Liminalität des Tastsinns – Begrifflichkeit

Der Tastsinn kann als liminaler Sinn bestimmt werden, »der sich an den Grenzen des Leibes und der anderen Sinne lokalisiert [...] und nur von seinen Rändern her zu fassen ist«<sup>181</sup>. *Der Körper begrenzt* hieß eine schon besprochene WZ. Dies lässt an Derrida denken, der in der Auseinandersetzung mit Jean-Luc Nancy den Gedanken entwickelt, dass Berühren bedeutet, eine Grenze zu fühlen, eine Fläche, eine Kante, eine Kontur.<sup>182</sup> Die Linie als Zwitterwesen ist daher prädestiniert, diese Liminalität auszudrücken. Die Zeichnung deute »stets auf diese Unerreichbarkeit hin, auf die Schwelle, wo nur erscheint, was den Strich umgibt, das, was er verräumlicht, indem er abgrenzt«<sup>183</sup>. Das Wesen der Linie charakterisiert sich sozusagen durch seine Bipolarität, es weist auf ein Innen und Außen.

Im *Blindobjekt* gibt es einen vergleichbaren Gegensatz, nämlich den durch die Stoffhülle definierten eingegrenzten Innenraum und den unendlichen Außenraum. Wenn Letzterer aber als Ort der Imagination verstanden wird, greifen diese Abgrenzungen schon nicht mehr, denn so gesehen kann die Fantasie die physische Begrenzung des Innenraums sprengen. So können die (Wort-)Linien in den WZ auf die für die Taktilität charakteristische Grenzerfahrung hindeuten. Dolar geht auf diese Grenz- und Differenzphänomene selbst ein: »There is an inside and [...] an outside, [...]. To touch is to limit«<sup>184</sup>. Die Grenzerfahrung betrifft auch den eigenen Körper, so Robin Curtis: Die Haut gilt »als spürbare und sichtbare Grenze, die imstande ist, Auskunft z.B. über

<sup>178</sup> Dolar 2008, S. 61.

<sup>179</sup> Wetzel 1997, S. 132.

<sup>180</sup> Wetzel 1997, S. 134. Schon Baudelaire wies den Ursprung der Zeichnung dem Gedächtnis zu. Vgl. Baudelaire 1989, S. 229. Zum Ursprungsmythos der Malerei/Plastik/Zeichnung und das Absehen vom Gegenstand, siehe auch die Geschichte von Dibutades. Vgl. Combrich 1995, S. 30.

<sup>181</sup> Neuner 2008 S. 11.

<sup>182</sup> Vgl. Derrida 2000, S. 121.

<sup>183</sup> Ders. 1997, S. 57f.

<sup>184</sup> Dolar 2008, S. 60.

Nähe und Distanz, Selbst und Andere [...] zu geben.« Curtis geht davon aus, dass »ein Individuum bei der taktilen Erfahrung primär an der Bestätigung von Grenzen, an der Differenzierung zwischen Eigen- und Fremdkörper interessiert ist«<sup>185</sup>.

In den Werkhandlungen werden sowohl die eigenen Körperfürzen, als auch die der anderen Teilnehmer spürbar, außerdem diejenigen, die die Stoffe setzen. Schließlich stoßen auch die WZ immer wieder an die eigenen Grenzen der Darstellung, was Gelegenheit zum Nachdenken über das Medium der Zeichnung gibt. Der Strich versteckt sich hier nicht hinter einem Gegenstand, er wird im Gegenteil sichtbar, grenzt Bereiche ab oder markiert eine Schwelle. Eine Kontur visualisiert meistens einen Widerstand beim Gehen und zeichnet eine Spur im Raum. Beim *Blindobjekt* ist es der Körper, der im Raum einen Weg zeichnet. In den WZ wird dieser Linie mit der körperlichen Gebärde der Hand einfühlsam nachgegangen. Das Spiel mit den Grenzen und Schwelten ist ein Motiv, das sich durch Walther's Arbeit zieht, insofern bietet sich der Tastsinn zum wörtlichen *Begreifen* seines Kunstbegriffs an. Taktilität wird im WS und in den WZ künstlerisch auf den Begriff, ins Bild, in den Raum gebracht. So lässt sich mit Neuner sagen: »Wer etwas im Griff hat, hat es wohl schon auch begriffen.«<sup>186</sup> Oder, wie es Dolar formuliert:

concept, as well as Begriff, stem from con-capio, begreifen, i.e. to grasp, to grab, to seize, to capture, so the conceptual edifice has to be probed by touching, it has to test its validity [...], with something that presents its counterpart, [...] the line where concepts and ideas touch upon their other – their real!<sup>187</sup>

In dieser Aussage mag wohl einer der Schlüssel zu Walther's sinnlichem Konzeptualismus liegen: Für ihn korrelieren körperliches und begriffliches Handeln. Durch die Hände wird ein direkter Bezug zur Welt hergestellt und Raum im wörtlichen wie abstrakten Sinn erfasst. Auf der Ebene der WZ wird dies anhand der *Begriffe*, aber auch durch die Möglichkeit der Handhabung gewährleistet. Doch dabei kommt ein Schismus zum Ausdruck: Bild und Sprache schaffen Distanz zum Objekt. Das Wort macht die Sache gerade nicht *greifbar*. Im Zusammenhang mit Walther kann man die These aufstellen, dass nur durch echtes *Greifen*, d.h. körperliches *Handeln*, etwas *begriffen* werden kann. Die Essenz dieser Erkenntnis wird im Anschluss auf die WZ übertragen, um es für andere kommunizierbar zu machen. Das nächste Werkbeispiel soll zeigen, wie die Korrelation zwischen Wort und Bild direkt in den WZ verhandelt, und wie auf unterschiedlichen Ebenen *begriffen* wird.

### 3.4 Kopf Leib Glieder (# 26, 1967)

Wie sich bereits mehrfach gezeigt hat, misstraut Walther dem festen und in sich geschlossenen Format des Kunstwerks. Ein Beispiel für dieses instabile Werk, das Formlose bzw. die Fragilität der Form, stellt das Werkstück *Kopf Leib Glieder* (**Abb. 73**) dar. Es

<sup>185</sup> Curtis 2008, S. 78.

<sup>186</sup> Neuner 2008, S. 11.

<sup>187</sup> Dolar 2008, S. 61.