

In einem anderen Text schildert er frühe zeichnerische Versuche, in denen eine ungewöhnliche Verbindung von Körpertemperaturempfindung und visueller Sensibilität vorkommt und bereits auf die synästhetisch ganzheitliche Anlage in Walthers Schaffen verweist:

Was auch immer ich abbilden wollte, konnte ich realistisch wiedergeben. Mit dem Gegenstand musste ich nicht kämpfen, was mir einerseits Sicherheit im Tun gab, andererseits aber auch einen fremden Blick auf die Umgebung erzeugte. 1947. [...] Ich bildete nicht einfach ab. Im Alter von etwa acht Jahren begann ich [...] Gruppen von unbekleideten Menschen zu zeichnen, die ich mir in einer kalten Umgebung vorstellte, um ihnen dann sukzessive mit darüber schraffierten Flächen Kleidungsstücke anzulegen. Dabei stellte ich mir die schrittweise Erwärmung ihrer Körper vor.

Die Aussage verdeutlicht Walthers prozessuale Auffassung von Zeichnung, er arbeitet in Schichten, wie es in späteren Papierexperimenten erneut der Fall ist. Schon hier kommt die Technik der Schraffur zum Einsatz, die er später als eigenständige Kunstform entdecken wird. Aufgrund ihrer deckenden Eigenschaft, im Gegensatz zur einzelnen ›nackten‹ Linie, wird ihr eine quasi-textile Wärmefunktion zugesprochen. Walther weiß zu dem Zeitpunkt noch nicht, dass er einmal tatsächlich Stoff verwenden wird, um Körper oder Materialien zu ›ummanteln‹. Ebenso sind einige gegensätzliche Leitmotive Walthers, wie Kern und Mantel, Sichtbarkeit und Verborgtheit, Innen und Außen, bereits in dieser frühen Zeichnung angelegt. Wenn er außerdem Bildsequenzen auf Papierrollen zeichnet, die er filmartig in einem Pappkasten mit Ausschnitten vor Freunden abrollt und kommentiert¹⁸, kommt sein eigentliches Werkmaterial zum Ausdruck: Bewegung und Zeit. Im Kontext der Zeichnung sind das Momente, die unter dem traditionellen Blickwinkel marginal sind, doch nun erlangen sie zentrale Bedeutung. Die Zeichnung wird animiert, erhält den Status einer Folge von zeigenden und vorüber streichenden Einzelbewegungen. Ohne sich dessen bewusst zu sein, entwickelt der junge Künstler bereits eine Sensibilität für Fragen an das Medium der Zeichnung, die sich im Laufe seines Werdegangs noch verstärkt und zu diversen Werkformulierungen anregt.

1.2 ›Bildersturm‹

Ein Kinderstreich Walthers lässt sich vor dem Hintergrund seiner weiteren künstlerischen Entwicklung und den bildauflösenden Impulsen in seinem Werk sinnbildlich beleuchten. »Die Herausforderung des Allerhöchsten auf dem Schulzenberg«¹⁹, wie der katholisch erzogene Künstler das Ereignis selbst betitelt, kann als sein erster ›ikonoklastischer‹ Akt gedeutet werden, eine Mut- und vielleicht auch Wutprobe, die sich im religiösen Umfeld abspielt und Maßstäbe setzt: Um eine überirdische Reaktion heraufzubeschwören, verwüstet der Sechsjährige als Anführer einer Gruppe von Freunden das Interieur der Wallfahrtskapelle, die sein Urgroßvater zwischen 1899 und 1900 auf dem

18 (Vgl.) Walther 2013, S. 85.

19 Ders. 1997, S. 10.

Schulzenberg nahe Fulda gestiftet hat. Die Kinder entfachen einen »Bildersturm«. Um die »Allmacht Gottes an der geweihten Stätte« zu provozieren, werden mit einem Beil

Altar und Gestühl zerschlagen. Die beiden holzgeschnitzten [...] Nazarenerfiguren [...] heruntergerissen [...] und enthauptet. Abwartend, ob sich der Himmel verdüstere oder die Hand am Firmament erscheine, hatte [Walther] die beiden Köpfe beidseitig des abfallenden Weges platziert mit der Vorstellung, daß Kapellenbesucher sich bei deren Anblick erschrecken.²⁰

Gisbert Seng, ein Freund und bedeutender Sammler von Walthers Frühwerk, betont in seinen Erinnerungen, die Boehm sinngemäß zitiert, dass es sich bei dem Ereignis um einen »Vandalismus mit Hintergrund handelte. Es ging [...] darum, die Macht der Bilder zu prüfen. Würden die Statuen [...] wirklich vertreten, was sie vorgaben zu sein? Würden sie die Gewalten, für die sie stehen, gegen den Übeltäter wenden können, der sie herausforderte?«²¹ Die göttliche Strafe blieb aus, so formuliert es Alexander Dückers, »es fuhr kein Blitz aus dem Himmel hernieder; wohl da schon wurde die Bannkraft des Bildes erheblich erschüttert.«²² Boehm deutet daraufhin die künstlerische Entwicklung des Jungen ironisch als eine »subtilere Form der Sanktion«, die aus dieser Mythen umrankten Geschichte hervorging: sie »spricht sich eher darin aus, daß das Kind in einen lebenslangen Bilderdienst hineinwuchs, es zum Künstler wurde.« Der Kunsthistoriker verweist in diesem Zusammenhang auf die enge Verwandtschaft zwischen der Lebensgeschichte und dem Kunstbegriff Walthers. Diese maßgebliche Verflechtung zählt, trotz der ausdrücklichen Zurücknahme der auktorialen Position, zu einer der vielen Paradoxien, die Walthers Werk so spannungsvoll machen. In der Tat gewinnt die radikale Aktion auf dem Schulzenberg an Bedeutung, wenn Walther sich in seiner späteren Laufbahn im Künstlerischen gegen die Selbstgenügsamkeit und festen Strukturen des geschlossenen und illusionistischen Bildbegriffs wendet, der Semantik und Narrativität beinhaltet und einen festgelegten Betrachterstandpunkt verlangt. Walther ist Ikonoklast, »und zwar von jener allein interessanten Species«²³, so Boehm, »für die der Bildersturm um des Ernstes der Bilder willen unternommen wird, als ein Akt der Katharsis, als Bereitung des Feldes für eine authentische künstlerische Sprache, ein neues Bild bzw. Werk.« Es handelt sich also um eine »Ikonoklastik zugunsten der Kunst«, die sich für Walther »in der Spannung bzw. Dialektik des Werkbegriffs« anzeigt. Walther

verneint, was bis dahin Werk war, destruiert seine Prämissen, zugleich aber geht es um die Kontinuität eines *erweiterten* Werkgedankens. Diese Dialektik muss man ins Auge fassen: der *Bilderstürmer* ist der *Bildner*. [...] Diese Art der Ikonoklastik ist ein höchst sublimierter Akt, der sich in Ablehnungen, Polemiken, neuen Setzungen bekundet.²⁴

20 Seng 1993, S. 15.

21 Ders. zit. in: Boehm 1985, S. 8.

22 Dückers 1989, S. 7.

23 Boehm 1985, S. 8.

24 Boehm 1985, S. 8.

Dieser lenkende Anstoß und andere weniger brachiale Gesten nehmen die bildnerische Grenzüberschreitung im Raum vorweg. In einer Ära, in der die Welthoheit des abstrakten Expressionismus zu Ende geht, wird Walther zwingend klar, dass eine künstlerische Vermittlung von Wirklichkeit weder auf informeller noch gegenständlicher Stil-Ebene ihre zeitgemäße Form finden kann. Sie müsse vielmehr unmittelbar in die Hände der Betrachter gelegt werden, zunächst auf imaginärer Ebene, dann wortwörtlich, indem der Rezipient Hand ans Werk legt. Nach und nach wird Walther seine eigenen Bilder angreifen, leerräumen, zerschneiden, bedecken, ausradieren, überzeichnen, um bis an die Wurzeln der Kunst vorzudringen, und um Platz für die Fantasie des Betrachters zu schaffen.

Walthers Zeichentalent zeigt sich schon früh in der Schule. Zwischen 1953 und 1954 zeichnet er Tuschekarikaturen, einige davon werden in der Frankfurter Tageszeitung veröffentlicht. Dank dieser Produktion knüpft der Jugendliche Kontakte mit anderen, vorwiegend älteren, Künstlern aus Fulda, die ihn in die Fragestellungen der Kunst einführen. Seine Sicherheit im Umgang mit den zeichnerischen Standards verhilft ihm dazu, sich von den traditionellen Formen zu befreien, und einen eigenen Weg zu gehen. Walther berichtet von der »Faszination, daß zwischen dem, was ich anschaue, und dem, was ich auf dem Blatt widergebe eine ungeheure Diskrepanz besteht – daß ich als Künstler Realität nicht abbilde, sondern schaffe.«²⁵ Der junge Walther gelangt hier zu einer Erkenntnis, die Konrad Fiedler, der vormoderne philosophische Wegbereiter des autonomen Kunstwerk, als »das Prinzip der Produktion von Wirklichkeit« bezeichnet und bereits im 19. Jh. in den allgemeinen Kunstdiskurs einbringt. Fiedler betrachtet Kunst als »nichts anderes [...], als eins der Mittel, durch die der Mensch allererst die Wirklichkeit gewinnt.«²⁶ Demzufolge hat das Kunstwerk nichts mit der realistischen Wiedergabe der Wirklichkeit zu tun, der künstlerische Akt schaffe vielmehr seine eigene Realität. Bei Walther gibt es bereits 1955 Überlegungen, über das rein mimetisch Narrative hinauszugehen und eine zeichnerische Form zu finden, die die Schöpferrolle des Betrachters bei dessen aktiver Wahrnehmung thematisiert. Die Werkgruppe der *Umrisszeichnungen* von 1955–1956 (**Abb. 1**) deutet Gegenstände an, die in der Vorstellung des Rezipienten zur Ganzheit weiterentwickelt werden sollen.²⁷

Die Ikonografie dieser Formen hat biografischen Ursprung, einige erinnern an die Ausstech- oder Sackformen, die der Künstler aus der familiären Bäckerei kennt.²⁸ Gleichzeitig ist das Ziehen einer Umrisslinie eine konnotierte Geste, die an die wesentlichen Funktionen der Zeichnung in der Theorie des *disegno* appelliert.²⁹ In Zeichenkursen bei Rudolf Kubesch, der im Fuldaer Kulturleben der Nachkriegszeit als Vermittler für die moderne Kunst eine wichtige Rolle spielte³⁰, entwickelt der Sechzehnjährige Porträts, die lediglich aus Kopfumrissen bestehen, während der

25 Walther 2000, S. 13.

26 Fiedler 1991, S. 109.

27 Von den auf ca. 80 geschätzten Arbeiten sind etwa 40 erhalten. Vgl. Groll 2014, S. 115.

28 Walther soll Juniorchef einer Zwieback- und Keksfabrik werden, die seine Eltern gründen. Seine Lehre zum Bäckermeister bricht er jedoch gegen den Willen seiner Eltern ab, um seinen eigenen Lebensweg einzuschlagen. Vgl. Walther 2009, S. 151 u. 241.

29 Vgl. Schwerzmann 2020, Anm. 19, S. 118.

30 Vgl. Richardt 1997, Anm. 60, S. 44.

Binnenraum leer bleibt. Auch hier fasziniert Walther die Idee, den ausgesparten Teil vom Betrachter in den Umriss projizieren zu lassen. In seiner Umgebung gibt es kaum jemanden, der diese Arbeiten ernst nimmt. Doch gerade die Ablehnung bestätigt ihn in seinem Tun: »wie erhofft stoßen diese Arbeiten auf Widerstand.«³¹ 1957 überarbeitet Walther seine *Sieben Köpfe* von 1955, indem er die Umrisse wie auch die Signaturen mit Schraffuren bedeckt (**Abb. 2**). Die Bleistiftlinien sind an den Rand gedrängt und suggerieren einen Kopfumriss mit langen Haaren. Das Binnenfeld bleibt frei und wirkt wie ein Passepartout für ein Porträt.³² Das Gesicht wird zu einer Bühne und fungiert als Metapher des Werkgeschehens: das Werk findet buchstäblich im Kopf statt.³³ Indem Walther in eigene Zeichnungen rückwirkend eingreift und sie prozessual weiterentwickelt, betreibt er eine Art rückschreitenden Fortschritt, dem es bei allem Drang zum Neuen auch immer um den bleibenden Kontakt zu den künstlerischen Wurzeln geht. Walther macht die Erfahrung, dass, wenn das plastische Gegenüber zu scharf ausgeformt ist, der eigenen Imagination nicht mehr viel Platz zukommt. Die Malerei der beginnenden Moderne hat sich damit beholfen, konstitutive weiße Stellen zu schaffen, die der Betrachter mit seinem »Einbildungsmaterial« füllen kann.³⁴ In einem Aufsatz von Wolfgang Kemp über solche Leerstellen in der Malerei des 19. Jh.s. wird deutlich, dass diese Offenheit jedoch zunächst keine Selbstverständlichkeit war.³⁵ Die klassische Malerei stand unter dem Zwang der Konvention, jeden Quadratzenimeter der Leinwand zu bedecken, ihre Materialität als solche sollte dissimuliert werden. Die Grundannahme moderner Kunst sei jedoch eine gegenteilige, nämlich dass »jedes Kunstwerk gezielt unvollendet ist, um sich im und durch den Betrachter zu vollenden.«³⁶

Walther faszinieren in der Zeit seiner eigenen Wegsuche Improvisationen, ebenso das Unfertige und Fragmentarische, das er in den späten Gemälden Paul Cézannes entdeckt, wo der unbearbeitete Bildgrund zum Vorschein kommt. Das Fehlen präziser Konturen trägt zum Eindruck der Rahmenlosigkeit und Offenheit dieser Werke bei.³⁷ Diese Lückenhaftigkeit regt ein Bewegungsspiel an, das Raum für den Betrachter lässt Verbindungen zu knüpfen.³⁸ Cézannes Leerstellen hat sich Walther sozusagen als »Lehrstellen« [bedient], die den Kunstrezipienten über seine bildschöpferischen Projektionskapazitäten aufklären.³⁹ Damit lassen sich Walthers Intentionen Uwe Wiczorek

31 Walther 2009, S. 145.

32 Die Serie kann auch Assoziationen zu religiösen Ikonen wecken, denen man die Gesichter entfernt hat. »Du sollst dir kein Bild machen« oder vielmehr »mach dir dein eigenes Bild« bleibt dann als Aussage stehen. Vgl. Groll 2014, S. 143.

33 Vgl. Twiehaus 1999, S. 11.

34 Vgl. Weibel 1994, S. 11ff.

35 Vgl. Kemp 1992, S. 308.

36 Ebd., S. 313.

37 In seiner letzten Schaffensperiode, ab 1890, füllt Cézanne seine Leinwand nicht mehr mit Farben und gibt die gedrängte Faktur der Stillleben auf. Vgl. Merleau-Ponty 2003, S. 12.

38 Auch Michelangelos unfertige Zeichnungen von Steinen sieht Walther unter diesem Prisma: »die sind als Fragment so perfekt. Und der Betrachter legt das in der Vorstellung frei, modelliert oder haut das Werk weiter.« Walther in: Schreyer 2016b.

39 Wiczorek 1990, S. 209.

zufolge in die Tradition der Romantik stellen, in der die Auflösung der »Werkeinheit«⁴⁰, die auf die Mitwirkung des Betrachters spekuliert, vorbereitet wird. Wiczorek gibt zu bedenken, dass die Idee des »non-finito«, des unvollständigen und fragmentarischen Kunstwerks, schon im Manierismus des 16. Jh.s auftaucht, und seine Wurzeln reichen sogar bis in den Neoplatonismus zurück. Doch insbesondere seit der Wende vom 18. zum 19. Jh. liege der Fokus der theoretischen Überlegungen auf dem Rezipienten.⁴¹

Entleerungstendenzen anderer Art finden sich Anfang der 50er-Jahre auch in der amerikanischen Nachkriegskunst, z.B. in Robert Rauschenbergs *White Paintings* von 1951 oder seinem *Erased de Kooning drawing* von 1953. Das, was Walther und andere Künstler⁴² auf der Ebene der bildenden Kunst leisten, ist bei John Cage im Bereich der Musik zu orten (Bsp. 4'33' von 1952). Die hierarchische Komposition wird abgeschafft, der Interpret kann frei in die skizzierte Struktur intervenieren und sogar die Stille walten lassen. Auch Luigi Nono und Nam June Paik⁴³ haben der Stille wie dem Nichts den Vorrang erteilt, und als ein nicht inszenierbares Ereignis gedacht.⁴⁴

In Walthers Werk finden diese Ideen ihre praktische Umsetzung, wenn er eigene frühe figurative Zeichnungen ausradiert. Diese nihilisierende Geste ist überaus selbstkritisch zu verstehen und macht die Hinterfragung des eigenen Schaffens zur Methode. Die so bearbeiteten Landschaften, Stilleben und Porträts verfolgen die ikonoklastische Absicht, traditionelle Bildinhalte zu entfernen. Boehm weist darauf hin, dass jene »Art einer direkten Attacke bestehender Bildwerke, die den Betrachter zu einem Spurenlesen veranlasste, seine Phantasie zu Ergänzung anregte, zum Bestandteil moderner künstlerischer Vergewisserungen geworden«⁴⁵ ist. Anhand stehen gelassener Bild-Spuren und mit Hilfe von Titeln – wie *Baum, ausradiert*⁴⁶ (1956) – wird der Betrachter animiert, das Bild (*image*) im Geiste zu retablieren. »Spuren sind Bausteine der Erinnerung«⁴⁷, notiert Walther einmal.

Mit der Erinnerung gerät ein Werkelement in den Blick, das einen besonderen Platz in Walthers Gesamtwerk einnehmen wird.

1.3 Motiv des Rahmens

In Walthers Denken geht es von Anfang an um die Wurzeln der bildnerischen Darstellung: »Was sind die künstlerischen Materialien, was ist Form und Gestalt? [...] Was

40 Lingner 1985, S. 179.

41 Vgl. Wiczorek 1990, S. 209.

42 Für weitere internationale Beispiele, vgl. Lehmann, Weibel 1994.

43 Paik ist neben Charlotte Moorman u.a. zu Gast bei der Soirée *Frisches* (1966) in der Wohnung von Jörg Immendorff und Chris Reinecke (mit Arbeiten von Beuys, Immendorf, Reinecke, Verena Pfisterer und Walther) und handelt dort mit Walthers *Schnur* und dem *Reisobjekt*. Vgl. Walther 1998, S. 30.

44 Vgl. Mersch 2002, S. 89.

45 Boehm 2007, S. 64.

46 Es handelt sich dabei um das einzig erhaltene Blatt aus einer Serie von etwa 150 Zeichnungen, die alle verloren gegangen sind. Zum Ursprung dieser Gruppe, vgl. Walther 2009, S. 167.

47 Vgl. Ders. 1991, S. 12.