

eine wesentliche Erfahrung, Handlungen zu vollziehen, die durch ihre Eigenart aus dem Alltagsleben fallen/gewinne die Ahnung, daß diese Gesten künstlerische Qualitäten haben können/entwickele ein Bewußtsein für das Künstlerische daran, was mir eine klare Unterscheidung zu Schauspielergesten vermittelt/mit Schauspiel und Bühne habe ich nichts zu schaffen¹⁰².

Walther entdeckt das künstlerische Potential dieser einfachen Handlungen. Seine bewusste Abgrenzung zum Theater oder zum Performativen findet bereits hier seinen Ausdruck, und wird besonders im Zusammenhang mit dem 1. WS betont. Die Unmittelbarkeit und Schnelligkeit der Fotografie reizt den Künstler: »Eine Skulptur zu hauen wäre mir damals nicht in den Sinn gekommen. Mich hätte die Langsamkeit des Arbeitsprozesses gestört.«¹⁰³ Traditionelle Bildhauerei, Statuarik und Unbewegtheit wären eine Sackgasse in Hinblick auf Walthers Intention gewesen, die in einer radikalen Weise von Zeitlichkeit und Veränderbarkeit bestimmt wird. Die allgemein seit dem frühen 20. Jh. einsetzende Erweiterung der Vorstellung von Skulptur um das Moment der Kinetik findet hier einen Anfang, und setzt sich noch intensiver in Walthers partizipativen Werken seit den frühen 60er-Jahren bis heute fort. Das prozessuale und gestische Agieren des Künstlers, der stellvertretend für jeden anderen Benutzer zur Skulptur wird, nimmt den später entwickelten sogenannten *anderen Werkbegriff* vorweg. Die Serie zeugt bereits von der Überlegung, mit welchen Medien eine skulpturale Handlung aufgezeichnet werden kann. Trotz dieses Befreiungsschlags, des *Durchschnitts* in den Raum, der die Begrenzungen zwei- und dreidimensionaler Bildträger sprengt, kommt Walther in den nächsten Jahren wieder auf das Papier zurück.

1.6 Schraffuren

Ein weiteres Beispiel aus den frühen Jahren soll Walthers kritische Voreingenommenheit gegenüber der bildlichen Repräsentation verdeutlichen. Bei einem Ausflug zum klassischen Naturstudium 1958 mit einem talentierten Freund wird sich der Künstler der fundamentalen Diskrepanz zwischen der Zeichnung als visuellem Phänomen, und der Landschaft in ihrer kinetischen Qualität als Bewegungsraum bewusst. »Während der Freund ohne zu zögern ein Blatt nach dem anderen vollendet und bravourös zeichnet«¹⁰⁴, so Walther,

sitze ich immer noch da, gucke in die Landschaft, betrachte mein Blatt, mustere die Stifte und denke: Dort ist etwas, was ich sehe. Hier habe ich das Blatt und meinen Bleistift, das ist eine andere Ebene. [...] [D]urch solche und ähnliche Überlegungen wurden mir die Mittel zum Problem, und das hat mich davor bewahrt, bloß zu reproduzieren¹⁰⁵.

102 Walther 2009, S. 207.

103 Ders. 1997, S. 31.

104 Twiehaus 1999, S. 9.

105 Walther in: Lingner 1985, S. 34f.

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

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

1.7 Informel und das ›offene‹ Kunstwerk

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

106 Walther 1997, S. 34.

107 Seng 1993, S. 20.

108 Twiehaus 1999, S. 11.