

Mit der Definition: plastische Linien im Raum, zu denen die Handlung und damit (auch) die Dimension der Zeit als Werkbestandteil hinzutrat, sah ich mich in einen anderen Werkbegriff geworfen. Die Erfahrungen [...] aus diesen Werkhandlungen festzuhalten, wurde in beidseitigen Zeichnungen auf Papier erprobt. Das traditionelle Medium begann sich mit neuen Inhalten aufzuladen. [...] Prozessual-konzeptuelles Zeichnen. [...] Die Umwandlungen [...] in der Kunst der 60er Jahre produzierten Ideen, welche die Zeichnung als marginales Mittel erscheinen ließen. Allein die Dimension als schiere Ausdehnung und die Arbeit mit Zeit schienen das Blatt Papier als Aktionsfeld außer Kraft zu setzen. Zeichnen in den 60er Jahren. [...] ›Worauf hin?‹ In Verbindung mit der Werkidee konnte das Zeichnen Notation, Skizze, Entwurf, Plan, Aufriß, Formklärung, auch Bild sein.<sup>252</sup>

Walther betont, dass das Zeichnen und die Linie immer an die Zeit gebunden sind, »gleichgültig wie weit der Ball nach vorne geworfen wurde.« Einmal mehr wird deutlich, wie sehr Walthers Kunstverständnis auf dem Geschichtlichen aufbaut. Zeichnung kann in seinem Werk sehr weit gefasst werden:

Die Linie kann konventionell auf einem Blatt Papier auftreten, sie kann plastisch im Raum sein, sie kann auch in der Bewegung des Körpers existieren und somit einen zeitlichen Charakter haben. In meiner *Werksatz*-Arbeit wird die plastische Handlung im Raum als Werk definiert. [...] Die dabei [...] gemachten Werkerfahrungen [...] habe ich in Zeichnungen zu fassen versucht. Dabei erhielt [...] die klassische Handzeichnung wieder eine Funktion.

Der Text schließt mit der Frage, ob die »Zeichnung in ihrer traditionellen Form, [...] vor dem Hintergrund der Medien Foto – Video – Film – Computer« obsolet aussehen könnte. Doch der Künstler hält der Zeichnung besonders eine Eigenschaft zugute: Sie ist »immer mit sich identisch. Nichts tritt vor oder zwischen das, was gesagt werden soll. Keine Technik, kein Zwischenschritt. Als Mittel der Kunst ist sie so authentisch. Wenn man diese Authentizität als Dimension für wichtig hält, so ist die Zeichnung zeitlos«<sup>253</sup>. Für seine Zeichnungen wählt Walther eine Methode, die Zeit und Präzision verlangt. Sie ist auch für sich schon ein Stück Entschleunigungs- und Innerlichkeitskultur. Durch die Re-Interpretation der zeichnerischen Funktion erweitert er ihre traditionelle Konzeption zum Platzhalter des Gedankens eines nonfunktionalen, unentfremdeten Selbstseins.

## 2.2 Diagramme und Werkzeichnungen (1963-1974)

Die WZ verhalten sich komplementär zu den *Werkstücken*, erweitern deren Ausdrucksmöglichkeiten und zeugen einmal mehr von der Ablehnung des Künstlers gegenüber dem autonomen Kunstwerk. Sie ergänzen die immaterielle Werkhandlung auf einer konzeptuellen und bildlichen Ebene. Die zeichnerische Auseinandersetzung mit

252 Walther, S. 42.

253 Walther 1999, S. 43.

der Handlung wirkt zuweilen sogar modifizierend auf diese ein, Aktion und Notation durchdringen sich stets wechselseitig. Die WZ sind demnach vergleichbar mit einem Experimentierlabor, einem Ort der Reflexion, der auch dazu dienen kann, Zwischenschritte zu untersuchen. Schließlich verfestigen sie die Ideen der medialen Ausdehnung und Deklinierung des Werkes. Die unterschiedlichen Werkformen haben einen intertextuellen Charakter und interpretieren einander gegenseitig. Auch innerhalb der WZ gibt es zahlreiche Wechselbezüge. Dirié drückt es so aus: »die Zeichnung rückt gruppiert vor, wie ein Text, von dem jedes Fragment ein Wort ist, ein Element der Intertextualität, dessen Bedeutung [...] in der Interpretation eines jeden liegt.«<sup>254</sup> Vor diesem Hintergrund sind die WZ wie auch der WS in ihrer Gesamtheit zu betrachten, als Satz. Sie sind also sowohl intern als auch extern auf vielschichtige Weise sinnstiftend. Es kann also keineswegs darauf ankommen, so die Worte Helmut Draxlers,

die Zeichnungen zu isolieren und als gesonderte Werkgruppe zu begreifen, interessant ist vielmehr, in welchen Bezügen sich ihre eigene Entwicklung zur allgemeinen Entwicklung des Werks verhält. Nie ausschließlich im Sinne klassischer Bildhauerzeichnung, verstanden als zweidimensionale, skizzenhafte Formsuche, deren Idee erst noch zu realisieren sei, stehen die Zeichnungen parallel zum ›Werk‹, sie gehen mit diesem ein ständiges Wechselspiel ein, aus dem sehr unterschiedliche [...] Lösungen resultieren.<sup>255</sup>

An dieser Stelle ist es wichtig, einige Fragen anzusprechen, die die folgenden Analysen latent begleiten werden: Wie lässt sich der widersprüchliche Rekurs auf das konventionelle Format, die Vielzahl und die starke Bildlichkeit der WZ vor dem Hintergrund der ikonoklastischen Programmatik Walthers erklären? Welche Funktion und Rolle haben sie in Bezug auf die Handlung und was lässt sich an ihnen darüber hinaus ablesen? Welche antiillusionistischen Verfahren werden in den WZ angewandt? Meine Hypothese lautet, dass die Zeichnung im herkömmlichen Sinn erst in der konkreten Auseinandersetzung mit ihrer Tradition und durch das Experimentieren ihrer Verfahren, d.h. von innen heraus, erweitert werden kann. Kurz: indem sich der Künstler der Bildlichkeit stellt. Mag der Rückgriff auf das klassische Medium der Zeichnung zunächst altmodisch erscheinen, allemal in einer Zeit, in der der avantgardistische Fortschritts-gedanke das geistige Klima immer noch stark beeinflusst, erweist sich diese Konfrontation als eine Methode, die letztlich auch Walthers Vorgehen legitimiert, nämlich mit spezifischen Mitteln über kunsttheoretische Fragen nachzudenken und den zeichnerischen Gestaltungsspielraum auszudehnen. Diese Erkenntnis stützt meine These, die WZ als Kulminationspunkt in Walthers Œuvre anzusehen. Sie hinterfragen das eigene Medium kritisch und können gleichzeitig verschiedene Erfahrungsebenen simultan verhandeln. Sie wenden sich motivisch der eigenen künstlerischen Vergangenheit zu, indem sie Verfahren aus den frühen Papier- und Schriftexperimenten mit aufnehmen oder sich auf vergangene Handlungen beziehen, und weisen außerdem in die Zukunft. Doch bevor ein (Auf-)Bauen überhaupt möglich ist und ein »neuer Adam aus der Asche

254 Dirié 2012, S. 112.

255 Draxler 1990, S. 275.

der alten Kunst entstehen kann« (vgl. 3.2.1), muss der »Schutt« aus der Vergangenheit weggeräumt werden. Hier liegt meines Erachtens das genuin (kultur-)politische im Werk Walthers und insbesondere in den WZ. Diese These beruht auf einer Aussage des Künstlers gegenüber Richardt:

Wäre eine definitive Aussage über das WERK möglich gewesen, so hätten es auch ein paar Blätter getan. Da dies aber nicht möglich ist, beziehungsweise da der Schutt dessen, was uns die Geschichte überliefert hat, überhaupt erst einmal weggeräumt werden mußte, um ein neues, freies, offenes Feld zu erhalten, waren diese vielen Formulierungsversuche möglich und auch notwendig. Auch davon erzählen die Zeichnungen. Es ist ja nicht nur ein Bauen, sondern zunächst einmal ein Wegräumen [...], Zerstören und Umdeuten gewesen. Da war noch lange nichts von Aufbau zu sehen. Doch letztlich war Wegräumen auch so etwas wie ein Aufbau.<sup>256</sup>

Hier spricht das »Trümmerkind« aus dem Künstler, dessen Werk im Nachkriegsdeutschland entstanden ist und das den künstlerischen Anspruch verfolgt, etwas Neues aus den Trümmern der Geschichte zu entwickeln. Auch die WZ sind in ihrer Vielheit fragmentarisch (trümmerhaft), enthalten aber alle zusammen eine ähnliche, Vergangenheit und Zukunft versöhnende, »Energie«. Walthers politische Haltung liegt darin, eine neue künstlerische Sprache zu entwickeln, Altes zu beseitigen, die Gesellschaft mit neuen Formen zu konfrontieren und zum Mitmachen, und damit auch zum Mitaufbau einzuladen. Die WZ sind Manifeste dieser Entwicklung. Der ikonoklastische Impuls in Walthers Werk ist kein Zerstören um des Zerstörens willen, sondern eine Art Wegräumen im Sinne eines Neuaufbaus. Aus Trümmern werden Sockel für einen neuen Werkbegriff. Bezeichnend hierbei ist wieder einmal das Spiel der Polaritäten: Walthers ikonoklastische Stoßrichtung drückt sich anhand einer Vielzahl von Bildern aus. Über die WZ gelangt Walther zu einer allmählich stärkeren Gewichtung des Optischen im gesamten Werkkomplex. Und hier liegt auch die Stärke, Autonomie und Programmatik der WZ: Sie sind zwar Extensionen des WS, wirken sich aber auch prägend auf die Entwicklung nachfolgender Werke bis heute aus (Bsp. 40 *Sockel*, 1978; *Wandformationen*, 1978–1986 [**Abb. 39**]; *Das neue Alphabet*, 1990–1996 [**Abb. 40**]; *Configurations*, 1986–1992 [**Abb. 41**]; 55 *Handlungsbahnen*, 1997–2003; *Körperformen/Body Shapes*, seit 2004; *Probenähungen*, seit 1969 u.a.). Es gibt auch Formen, so der Künstler,

die in den *Wandformationen* auftauchen, auf die ich nie gekommen wäre, [...]. [...], die mehr oder weniger zufällig aus einem ganz anderen Zusammenhang in den [WZ] entstanden sind. Es ist wie du sagst ein Depot, es strahlt in alle Richtungen bis heute. Ich vermute sogar, dass die *Body Shapes* damit zu tun haben. Das ist auch für mich überraschend, weil ich diese Formen nicht aus Seherlebnissen aus dem Alltag nehme, sondern wo ich [WZ] [spielerisch] umgesetzt habe<sup>257</sup>.

Vor diesem Hintergrund lassen sich die WZ nicht nur als Handlungsspeicher betrachten, sondern auch als Entwurf und utopisches Potential. Ein Prinzip, das ein austarierendes Verhältnis zwischen Zeichnung und Handlung markiert, kristallisiert sich

256 Walther in: Richardt 1997, S. 139.

257 Ders. in: Schreyer 2016b.

aus dem Vergleich der WZ mit anderen begleitenden Zeichnungen zu den übrigen Handlungsarbeiten heraus. In den WZ verdichten sich gewebeartig unterschiedlichste Zeichnungstypen. Sie heben sich formal deutlich von anderen Zeichnungsgruppen ab und sind im gesamten Œuvre Walthers die vielschichtigsten Zeichnungen. Diese Tatsache mag damit zusammenhängen, dass das Optische beim 1. WS wohl am radikalsten zurückgenommen ist, während das Handlungsmoment am stärksten in die Wahrnehmung tritt. Dies scheint für den Künstler zu bedeuten, auf zeichnerischer Ebene den fehlenden Part der jeweiligen Handlung auszugleichen. In späteren Werkgruppen nimmt der Handlungsraum ab, wobei die visuelle Erscheinung, speziell die Farbigkeit und die physische Präsenz der Werksstückmaterialien an Bedeutung gewinnt. Die Zeichnungen, die Walther parallel zu diesen Werkgruppen schafft, zeugen von einer starken Farbigkeit und Expressivität. Im Verhältnis zu den WZ haben diese Zeichnungen jedoch eine geringere bildnerisch eigenwertige Komplexität. Es werden zumeist nur die verschiedenen Aktivierungsangebote und Präsentationsformen im Sinne von clusterartigen Denkbildern oder Gebrauchsanweisungen aufgezeigt.

Der Facettenreichtum der WZ, ihre Verbindung von Analyse, Selbstreflexion und Evokation, ist ein Alleinstellungsmerkmal, das ihnen in ihrer engen Verbundenheit mit dem plastischen Œuvre Walthers einen einzigartigen Rang gibt. Sie haben die Form eines Kommentars, der sich allerlei Sprachmittel bedient. Sie umkreisen, so Busche, »unermüdlich und in immer wieder anderer Form die Frage, wie das nicht Darstellbare gezeigt [...] werden soll.«<sup>258</sup> Dabei bilden die WZ nicht nur äußere Handlungsmomente ab, sondern verzeichnen vor allem innere Vorgänge bei der Handlung. Hans Dickel zufolge liefern sie »ikonographische Schlüssel zum Verständnis [von Walthers] raumbezogenen Arbeiten.«<sup>259</sup> Die allgemeine Struktur der WZ ist so, dass eine figurativ-mimetische Ebene, die das jeweilige *Werkstück* in Auf- oder Seitenansicht abbildet und als eher zeichnerisch, grafisch und analytisch zu beurteilen ist, mit einer abstrakten Ebene autonom farbflächiger Realisationen, die der Darstellung innerer Bilder dienen kann, über- bzw. »unterlagert« wird. Hier greift der Künstler mehr auf malerische Methoden und Mittel zurück, z.B. durch die Verwendung von Wasserfarbe oder Öl. Darüber oder darunter liegen die Werkkonzepte, die mit Schrift, typografisch gestalteten Worten oder getippten Textfeldern ausgeführt werden. Auch diese Schichtung selbst hat konzeptionelle Bedeutung, sie ist eine komprimierte, miniaturisierte Wiederholung des Handlungsraumes, der sich in den *Werkstücken* verwirklicht. Die Überlagerung erhält durch den teilweise pastosen Farbauftrag und den Umstand, dass die flüssige Farbe die Vorder- und Rückseite durchdringt und somit Hinten und Vorne, Oben und Unten verbindet, eine Räumlichkeit, die nicht nur illusionär ist, sondern faktisch als dreidimensionales Phänomen vorliegt.

## 2.2.1 Motivation

Walther betrachtet die WZ zunächst als reine Tagebuchaufzeichnungen – das ist einer der Gründe, weshalb er sie anfangs nur engen Freunden zeigt. Er erwähnt sie ähnlich

258 Busche 1990, S. 290.

259 Dickel 1990, S. 73.

zurückhaltend in verschiedenen Briefen der 60er- und 70er-Jahre. In einem Schreiben an Wolfgang Feelisch von 1967, in dem von den Zeichnungen zum ersten Mal die Rede ist, erklärt Walther, dass es nicht leicht sei, in den Notaten Elemente zu finden, die umgesetzt werden können, denn sie seien höchst persönlich.<sup>260</sup> In einem Schreiben an Immendorf gibt er außerdem zu, wie schwer es ihm fällt, mit dem Publikum zu kommunizieren:

[E]rinnere [...] die ständigen Fragen nach der Bedeutung, die nicht bündig zu beantworten sind, da [diese ja] in der Tätigkeit erst entstehen. Mir scheint, es ist noch keine adäquate Sprache da, zu beschreiben, was ich will. Ich meine es durchaus sagen zu können, doch klang es bisher für andere irgendwie ungreifbar, kunstfern. Meine Diagramme sieht sich ja auch keiner an. Die zeichnerischen Fassungen wirken altmodisch. [...]. Ich bin kein Maler, ich bin kein Bildhauer, ich mache keine Happenings [...]. Es ist ein neuer Begriff notwendig für das, was ich mache. Du warst immer offen und tolerant. Doch erinnere Dich an die dumme Diskussionsebene, die mir etwa der Joseph [Beuys] [...] auf meine Sachen hin angeboten hat. Und so sieht es doch allgemein aus.<sup>261</sup>

Walther insistiert hier auf dem künstlerischen Alleingang, den er aus seiner Sicht beschreitet und für den es noch keine geeignete Ausdrucksweise gäbe. Neben der Offenheit und Toleranz des Freundes (Immendorf) gegenüber den WZ ist Walter de Maria scheinbar der erste Künstler, der die WZ ernst nimmt, wie sich aus einem Interview mit Jennifer Winckworth<sup>262</sup> entnehmen lässt. In den späten 60er- und frühen 70er-Jahren wird Walther immer wieder vom Publikum, aber auch von Kollegen und Professoren nach der Bedeutung seiner Handlungsstücke gefragt. Das andauernde Unverständnis gegenüber seinen Werkvorstellungen, veranlasst ihn dazu, seine »Erfahrungen, Vorstellungen, Ideen, Projektionen und Konzepte, [...], so zu formulieren, daß die Form und Gestalt der Werkhandlungen sichtbar wird.«<sup>263</sup> Die Zeichnung sollte die Erlebnisse kanalisieren, Raum zur Reflexion geben.<sup>264</sup> Dabei war »selten gleich eine Formvorstellung da.«<sup>265</sup> In einem Brief an Bois von 1970 bezeichnet Walther die *Diagramme* als »a kind of a challenge to drop the stereotyped schematic thinking.« An denselben »Freund« schreibt er: »In general, the diagrams consist of ideas, Experiences [sic!], inventions, projects, concepts, observations, reports, developments, statements, suggestions, conceived through the use of the . [...] They can be written before (then only as concepts), while or after the use/exercise.«<sup>266</sup> Die WZ entstehen, wie es Müller

260 Vgl. Walther zit. in: Verhagen 2016, S. 38f.

261 Ders. zit. in: Richardt 1997, S. 123. Walthers Berichten zufolge begegnet besonders Beuys, dessen Emphase auf der Bedeutung von Werken liegt, seinen Arbeiten oftmals mit abfälligen Reaktionen oder mit Spott. Vgl. Walthers Tagebuch 1966. Zum konfliktreichen Verhältnis beider Künstler, vgl. ders. in: Lahnert 1986/87, S. 12.

262 Ehemals Jennifer Licht (vgl. 2.1.6). Vgl. Walther in: Winckworth 2016, S. 130.

263 Walther 1997a, S. 14.

264 Vgl. Müller 2016, S. 116.

265 Walther zit. in: Busche 1990, S. 298.

266 Ders. in: Verhagen u. Walther 2017, S. 83. Der damals erst 17-jährige Bois ist es, der den Briefwechsel anregt und der Walther 1970 z.B. auf das Werk von Lygia Clark aufmerksam macht, dass der Künstler bis dato nicht kannte. Vgl. Bois in: ebd., S. 55-111.

ausdrückt, nicht zuletzt auch ›aus Frust‹, das enorme Potenzial des WS in Ausstellungen nicht gänzlich ausschöpfen zu können. Da sie sich jedoch auf noch nicht konkret gemachte Erfahrungen der Rezipienten beziehen, neigen die WZ dazu, Bedeutungshorizonte zu schaffen, die auf den Prozess einschränkend wirken können. Walther kommt also in einen Konflikt, weil der Handlungsverlauf in jedem Fall semantisch offen bleiben soll. Müller macht auf diese Gefahr aufmerksam: »These drawings [...] make room for the subjective experience [...], but simultaneously they risk predetermining the experience available to others by offering a specific set of terms.«<sup>267</sup> Diese Befürchtung wird durch einen Tagebucheintrag Walthers von 1966 relativiert: »Keinesfalls dulde ich Definitionen + Meinungen, die den Objekten Gehalte und Bedeutungen oktroyieren.«<sup>268</sup> Die WZ sind explizit keine Handlungsanweisungen, Bedienungsanleitungen, Partituren oder choreografische Notizen<sup>269</sup>, wie man sie aus den 60er-Jahren besonders in der Konzeptkunst kennt. Sie sind lediglich Versuche, die einzelnen Schritte einer immateriellen und prozessuellen Werkbildung grafisch sicht- und lesbar zu machen, ohne den Betrachter darauf zu verpflichten. Trotzdem sagt Walther selbst einmal: Die WZ »repräsentieren das Werk, können aber auch beim Lesen/Betrachten einen Partiturcharakter annehmen. [...] Der Prozessualität der zeichnerischen Formulierung wird man mit einer inneren Aktion antworten.«<sup>270</sup> An dieser Stelle sei daran erinnert, dass Notationen sozusagen reanimiert werden müssen. Die fixierten Zeichen sind in Bewegung zu bringen. Im Falle Walthers ist jedoch der Gedanke, die WZ 1:1 in den Raum rückzuübersetzen, irrelevant.

Eine andere wichtige Motivation für die WZ, ist die Möglichkeit, in ihnen den Bezug zur Tradition aufzunehmen. Richardt schlägt diesbezüglich eine andere Sichtweise vor:

Sind die Zeichnungen nicht in einem ganz anderen Sinn traditionell, insofern, als daß Du [...] explizit in den [WZ], an [...] vergessene Vorstellungen von Proportion, Maß, Zeit und Raum erinnerst? Du wählst etwas aus, das Du für wert hältst, übertragen, in eine andere Zeit hinübergerettet zu werden. [...] Du hast nicht rekonstruiert, was einmal war, sondern die Idee, den Wert, den Begriff dessen, was verlorengegangen ist, aufgegriffen und etwas Neues daraus geformt.<sup>271</sup>

Walther weist als Reaktion darauf hin, dass der Begriff Tradition immer wieder mit dem der Konvention verwechselt wird:

Ich habe zwar in den Zeichnungen konventionelle Mittel verwendet, aber was thematisch – inhaltlich darin ist, das ist alles andere als konventionell. Alle Künstler, die Geschichte fortsetzen und erweitern, haben Traditionen noch einmal befragt, umgewandelt oder abgeschüttelt. [...]. Ich durfte das nicht in Form, Gestalt, Material und mit Methoden tun, in denen es ursprünglich mal gegossen war. Wenn ich etwa mit Proportionen arbeite, so kann ich das nicht im Geiste der Renaissance tun. [...] Es gibt also bei mir keine ›Theatergesten‹, [...] kein Zitat, [...]. Nur mit dir und in dir selbst ist das

267 Müller 2016, S. 104.

268 Walther in seinem Tagebuch 1966.

269 Vgl. Draxler 1990, S. 281.

270 Walther 1997a, S. 14.

271 Richardt 1997, S. 159.

Ereignis möglich. [...]. Der Zustand, daß Dinge, die ich für wert halte, nicht mehr da sind [...], daß niemand mehr auf den Verlust hinweist [...], ist ein wesentlicher Grund für mein Tun.<sup>272</sup>

Es wird sich noch zeigen, wie Walther in den WZ diese verlorengegangenen Formen ausdrückt. Die Tatsache, dass sie eine innere mentale aber auch körperliche Handlung im Betrachter anstoßen, gehört zum Erfahrungsfeld, das der Künstler öffnet.

## 2.2.2 Unterscheidung von *Diagrammen* und *Werkzeichnungen*

Den Begriff der *Diagramme* verwendet Walther schon vor den sprachlichen Formulierungen um den WS, nämlich für die Schreibmaschinentexte mit Löschungen, die später den Namen *Textfelder* (1962-1964) erhalten. Hier werden getippte Texte korrigierend bearbeitet, indem »einzelne Worte, Satzfragmente und ganze Sätze übermalt und dadurch gelöscht«<sup>273</sup> werden. Durch diese Eingriffe entstehen inhaltliche Brechungen, einzelne Begriffe werden hervorgehoben, die Blätter werden bildhaft. Seit Beginn der WS-Arbeit gibt es mehrere Zeichnungstypen, wie der Künstler in einem Gespräch mit Richardt präzisiert. Da gibt es einerseits »Blätter, bei denen ich Erfahrungen, Ideen und Vorstellungen aufzeichne, die mir während der Handlung in den Kopf gekommen sind.«<sup>274</sup> In diesen frühen *Diagrammen* findet man oft Konstruktionsskizzen, sowie sprachliche Formulierungen von Handlungsabläufen, sie »wirkten zeitgenössischer«<sup>275</sup>. Walther nennt solche Zeichnungen *Diagramme*, da sie »einen eher notathaften Charakter haben. Sie sind Werkskizzen.«<sup>276</sup> Dieser Begriff erscheint ihm weniger geschichtsträchtig als der tradierte Terminus der Zeichnung, der ihm zufolge »zuviel Geschichte mitschleppt«<sup>277</sup>. Das Diagrammatische zeichnet sich außerdem aus durch

Geometrie, auch der Statistik entnommene Formen: Raster, Pfeile, Dreiecke, Quadrate, Kreise, Spiralen und Linien, die präzise-dünn mit dem Bleistift oder skizzenhaft-breit mit dem Pinsel aufgetragen sind. Oder es werden zeichnerische Mittel verwendet, wie Skribbel und Schraffur, sei es gestisch-transparent [...], sei es völlig deckend.<sup>278</sup>

Als die Arbeiten Anfang der 70er-Jahre zunehmend programmatischen Charakter bekommen, kann der Begriff *Diagramm* das Ausmaß der Werkhandlung nicht mehr fassen. Eine gewisse Zeit bürgert sich der Name *Werkdiagramme* ein, den der Künstler jedoch schnell als »verdreht« beurteilt und verwirft. Ab Mitte der 70er-Jahre spricht er von *Werkzeichnungen*.<sup>279</sup> Erst später bemerkt er, so seine Auskunft, dass traditionelle Bildhauerzeichnungen, also vorbereitende Skizzen zur Klärung von Formfragen, diese

272 Walther in: ebd., S. 159-160.

273 Ders. in: Richardt 1997, S. 140.

274 Ders. 1997a, S. 14.

275 Ders. 2009, S. 397.

276 Ders. 1997, S. 14.

277 Vgl. Richardt 1997, S. 128.

278 Busche 1990, S. 303.

279 Vgl. Richardt 1997, S. 128.



Bezeichnung bereits trugen. Walther empfindet den Begriff dafür jedoch »zu schade«<sup>280</sup> und so hat er den Anspruch, diesen »noch einmal mit einer anderen Bedeutung, einem anderen Volumen zu füllen und ihm überhaupt erst das angemessene Gewicht geben.« Die strengen, konzeptuellen Zeichnungen nennt er jedoch weiterhin *Diagramme*, da es wohl eine Reihe von Blättern gibt, die dieses »Volumen«<sup>281</sup>, diesen Anspruch der WZ gar nicht haben. Die WZ haben starken bildnerischen Eigenwert, abstrakte Elemente kommen hinzu. Es handelt sich um »manifesthafte, programmatische Blätter, die sozusagen eine Reklame, eine Propaganda für den *Werksatz* sein sollten. Diese haben oft einen Layoutcharakter, im Sinne von: so könnte es gedruckt und publiziert werden.«<sup>282</sup> Die WZ »konnten zwar auch sparsam sein, doch ist bei ihnen der Notatcharakter in Bildhaftigkeit eingebettet.« Damit geht eine Autonomisierung einher, die Zeichnungen stehen immer weniger im Dienste der Handlung, wie dies in den funktionalen *Diagrammen* noch der Fall war. Viele WZ, so Walther,

sind durch die Bearbeitung von Diagrammen entstanden, wobei ich nach wie vor nicht [...] auf irgendwelche Flächenverhältnisse reagiert habe, sondern von der Funktion her. Setze ich eine farbige Fläche, so dient sie zur Bezeichnung einer ganz bestimmten tatsächlichen Fläche im Landschaftsraum, oder aber ich habe z.B. mit ihr etwas abgedeckt, was für mich unwichtig geworden ist. [O]der ich halte die Rückseite des Blattes gegen das Licht und schreibe einzelne Worte durch. Die Syntax wird zerstört, und es bleiben nur noch wenige Worte mit ihrem jeweiligen Bedeutungshof übrig...<sup>283</sup>

Für den Betrachter ist die Zuordnung von WZ und *Werkstück* nicht mehr

eindeutig zu erkennen, weil die Blätter allgemeinere Wesensmomente der Stücke und ihrer Benutzung ausdrücken, wie etwa Ruhe und Bewegung, Ort oder Feld, Proportion oder Volumen. Und darin, daß auf diese Weise mehr die Idee der Handlung vermittelt wird, anstatt des konkreten Ablaufes [...]; darin unterscheiden sich die Diagramme von den *Werkzeichnungen* am meisten.<sup>284</sup>

Es kommt hier deutlich zum Ausdruck, dass sich die WZ funktional auf eine bestimmte Handlung beziehen, es gibt also in dem Sinne keine Elemente in den Zeichnungen, die ohne Grund dort sind. Jedes Detail drückt eine bestimmte Handlungsqualität, -form, einen -ablauf, o.Ä. aus. Dies schließt jedoch nicht die Möglichkeit aus, dass diese Zeichen autonomen Bildcharakter erhalten können. Je mehr die *Diagramme* überarbeitet wurden, d.h. auch je stärker die konkrete Beschreibung des Handlungsablaufes zugunsten der Darstellung der Werkidee wich, desto mehr nahmen sie künstlerischen Eigenwert an. In den 60er- und 70er-Jahren, erinnert sich der Künstler,

wirkten die Diagramme zeitgemäß und die [WZ] eher anachronistisch. Diese Rezeption bedeutete für mich einen Konflikt. Erst mit dem veränderten Blick auf die Malerei

280 Walther in: Richardt 1997, S. 128.

281 Ebd., S. 129.

282 Ebd., S. 128.

283 Ders. 1997a, S. 14f.

284 Ebd., S. 15.



ab Ende der 70er Jahre wurde auch der Blick für diesen Zeichnungstyp wieder frei. Von dieser Suggestion konnte auch ich mich nicht ganz freimachen.<sup>285</sup>

Diese Gründe haben möglicherweise auch dazu beigetragen, dass die Rezeptionsgeschichte der WZ, ebenso wie beim WS, nicht unproblematisch verläuft. Wie sich zeigen wird, gibt sie v.a. einen Einblick in die Kriterien unter welchen Kunst in der jeweiligen Zeit betrachtet werden. Die einen machen die Konzepte stark und favorisieren die *Diagramme*, die anderen ziehen die WZ aufgrund ihrer sinnlichen Aspekte vor.

Im folgenden Abschnitt werden die ästhetischen Merkmale der WZ in den Blick genommen, um ein Bild zu vermitteln, was sie auf welche Weise verhandeln. Aus heutiger Sicht, in einer Zeit, in der es keine konkreten Maßstäbe mehr gibt, nach denen Kunst zu bewerten ist, ist es möglich, die Polyphonie und Offenheit der WZ sprechen zu lassen. Diese Unvoreingenommenheit war nicht immer selbstverständlich und hat sich erst nach und nach entwickelt.

### 2.2.3 Nachbilder

Als Dokumentation und Interpretation des Werkerlebnisses sind die WZ in einem nachträglichen Formungsprozess entstanden, »an einem anderen Ort, zu einem anderen Zeitpunkt und mit anderen Materialien, vollenden sie erst die Ganzheit des Werks«<sup>286</sup>, so die Worte Becks. Die Zeichnung gilt als tragender und stabilisierender Faktor zur Werkkonstitution, sie besiegelt das offene Werk gewissermaßen. Die WZ stellen ein Gegenbeispiel zur klassischen Vorzeichnung dar. »Im historischen Verständnis«, so Jean-Pierre Dubost,

ist die Zeichnung dem Bereich des Entwerfens, der Fixierung erster Ideen zum Zweck späterer Ausarbeitung zugeordnet. Dies gilt für [Walthers] Zeichnungen nur sehr begrenzt. Der größte Teil seiner [Blätter] ist nicht der Konzeption, sondern der Rezeption verpflichtet. Er selbst, als der intensivste Erprober seines »anderen Werkbegriffs«, fixiert mit Worten, Sätzen und abstrakten Formelementen die Kopf- und Körpererfahrung des exemplarisch Handelnden.<sup>287</sup>

Die WZ können als »Prothesen« oder »Katalysatoren«<sup>288</sup> für den Zuschauer bezeichnet werden. Dirié nutzt ein ähnliches technisches Vokabular, wenn er von der Zeichnung als »Kupplung« für mentale, körperliche und erinnerungsbasierte Prozesse spricht.<sup>289</sup> Tatsächlich thematisieren die WZ die Rezeptionsebene: »Im Nacherleben liegt das Aufbewahren-Wollen der Erfahrung mit den Stücken.«<sup>290</sup> Die WZ entstehen *a posteriori* und beziehen sich auf den WS, aber immer nachträglich. Es handelt sich dabei oft um eine »spontane Aufzeichnung unmittelbar nach einer Benutzung. Gleichsam eine

285 Walther 1997a, S. 14.

286 Beck 1990, S. 124.

287 Bumiller 1990, S. 337.

288 Verhagen 2016, S. 39. So haben vorher Kern, Beck oder Helms die *Werkstücke* (vgl. 2.1.2) genannt.

289 Vgl. Dirié 2012, S. 113.

290 Walther zit. in: Busche 1990, S. 298.

unreflektierte Niederschrift noch unter dem Eindruck des Erlebten.«<sup>291</sup> Die Produktion der WZ geht über das Datum der Fertigstellung des letzten *Werkstücks* hinaus. Erst 1975 schließt Walther den zeichnerischen Werkkomplex ab.<sup>292</sup> Diese Tatsache zeugt von ihrem Charakter der Nachträglichkeit und der Reminiszenz, vom ›Nachhall‹, den die Handlungen im Denken des Künstlers ausgelöst haben. Daher kann man die WZ auch als *nachdenklich* beurteilen. Eine Aufzeichnung der Walther'schen Werkerfahrungen ist erst möglich, wenn man aus der Handlung heraustritt, um mithilfe des reflektierenden Geistes und der abgespeicherten Körpererfahrung ein inneres Bild zu entwickeln (wie in einer Dunkelkammer). Dieses Erlebnis wird anhand der WZ veräußert, wohingegen ein Betrachter dieser Zeichnungen dann im Verlauf der Rezeption den Weg vom Sehen zum Spüren zurückgehen kann. Dieses teleskopische Hin- und Hergehen lässt die Komplexität und den Umfang der Werkerfahrung erahnen. Die nachträgliche Introspektion, die ›Suche nach der verlorenen Zeit‹ und das Sich-Herausnehmen aus dem Erlebniszusammenhang bekommen in den WZ eine Form. Denn, in Merschs Worten, das »Ereignis der Wahrnehmung, [...] des Eindrucks erscheint selbst nachträglich«<sup>293</sup>. Auch Schweinebraten rät, dass durch diese Nacharbeit Zeit als Material künstlerischer Tätigkeit deutlich wird: »die Reise in die Vergangenheit als Weg in die Zukunft.«<sup>294</sup> Der zeichnerische und gedankliche *Flashback* ist Teil einer Dialektik, die durch die die Handlung antizipierende Zeichnung auch einen Blick nach vorne enthält. Streng genommen sind auch die nachträglichen WZ gleichzeitig Vorzeichnungen, insofern als sie künftige Handlungen und nachfolgende Werke beeinflussen.

## 2.2.4 Beidseitigkeit

Dirié bezeichnet den Akt des Zeichnens im Werk Walthers als existenzielle Geste, die das Werk und das Leben »doubelt« (*doubler*). Vor diesem Hintergrund sei auch die Beidseitigkeit der WZ keineswegs ein anekdotisches Detail, da sie diese Werk- und Lebensdopplung in Szene setze.<sup>295</sup> Bereits in den *Sprachversuchen* von 1961–1962, so die Worte Richardts, »taucht eine bestimmte Art der inhaltlichen Unterscheidung zwischen den beiden Seiten eines Blattes auf: Die eine bildhafte kontrastiert der reduzierten Seite, welche sich [...] zum bildhaften Motiv wie ein Substrat verhält.« In den WZ ist die eine Blattseite eine »opulente Materialsammlung, die andere eine Entscheidung für wesentliche Formen und Begriffe.«<sup>296</sup>

Nun stellt sich auch in Bezug auf die Beidseitigkeit der WZ die Frage des Werkes: Ist es hier (auf der Seite, die man sieht)? Ist es dort (auf der anderen Seite)? Ist es dazwischen? Ist es ein Dialog? Oder entsteht das Werk im Kopf? Diese Fragen lassen sich nur unter der Voraussetzung der aktiven Rezeption, der WZ klären. Die Vorder- und Rückseitenverbindung veranschaulicht die Skulpturalität, Zeitform und Dinghaftigkeit

291 Lingner 1976, S. 73.

292 »Ich hatte das Gefühl, dass ich mit den [WZ] bis dato alles gesagt hatte. Wären später noch wesentliche Erfahrungen dazugekommen, hätte ich weitere gemacht« (Walther in: Schreyer 2016b).

293 Mersch 2002, S. 42.

294 Schweinebraten 2001, S. 10.

295 Vgl. Dirié 2012, S. 112.

296 Richardt 1997, S. 140.

der Zeichnung. Damit verdeutlicht sie uns die aktive Handlungsseite der Rezeption. Die beiden Seiten einer WZ sind höchstens in ganz seltenen Fällen unabhängig voneinander. Im Allgemeinen ergänzen sie sich formal wie inhaltlich, ihre Komplementarität bildet ein prozessual Ganzes. Die Rückseite antwortet auf die Vorderseite, beide sind jedoch eigenständig. Es gibt keine unterschiedlichen Wertigkeiten der Blattseiten, sondern zwei gleichberechtigte, aufeinander bezogene Partner. Daher kann man im strengen Sinn nicht von einer Vorder- und Rückseite oder gar von einer Schauseite sprechen. Walther erklärt, er beginne zunächst mit einer Seite, die formal meist stärker sei als die andere: »Wenn eine Seite sehr dicht war, sprachlich oder zeichnerisch, habe ich sie umgedreht, und auf der ›Rückseite‹ Begriffe isoliert herausgezogen.«<sup>297</sup> Zuweilen verstärkt der Künstler den Druck beim Schreiben so, dass die Wörter auf der anderen Seite sichtbar werden, und kennzeichnet sie mit Farbe oder indem er sie räumlich isoliert. Die wichtigste Form der Hervorhebung, so Wiczorek,

stellt der sogenannte ›Fond‹ dar, ein auf der Rückseite des Papiers gezogener Wort- oder Text-Umriß, dessen Binnenfläche häufig koloriert ist und somit auf der Vorderseite, in der Form einer ›Aureole‹ gleichend, als farbige Tönung erscheint. Dieser Fond hat metaphorisch die Funktion eines Sockels, über dem sich das Wort wie eine Skulptur erhebt.<sup>298</sup>

Diese Technik leitet sich aus dem in der Typografie verwendeten Umpausverfahren ab, das Walther bereits in früheren Arbeiten verwendet. Der Grund für eine optische und damit gedankliche Akzentuierung von Sätzen und Wörtern erklärt sich durch den Bedeutungsgrad, den die Begriffe im Hinblick auf die Handlung haben. Der Fond ist formgewordener Text

und nimmt als solcher rückwirkend Einfluß auf das Werk, wenn Walther z.B. die Handlungs- und Bewegungsebenen als Sockel begreift (Hügelkuppen, Stoff, Flächen etc.), die die Werksatzhandlung formal begrenzen. [...] Der [...] an den Menschen gerichtete Handlungsappell ist mit der Erwartung eigenständiger Begriffsbildung verknüpft, so daß aus dieser wiederum weiterführende Konzepte für spätere Werksatzhandlungen entstehen.<sup>299</sup>

Hier kommt der programmatische Aspekt der WZ klar zum Ausdruck. Die Betrachter werden mit der Hervorhebung bzw. ›Untersockelung‹ der Begriffe dazu angeregt, eigene Begriffe für die kommenden Werkhandlungen zu bilden.

Walther kombiniert grafische und figurative Elemente mit teilweise verdeckten Schreibmaschinentexten, Wort- und Satzfragmenten oder kurzen Sätzen. Die Seite, die die Essenz der volleren Seite aufgreift, ist reduzierter und wirkt wie ein Abdruck, ein Kondensat bzw. ein (negatives) Gegenbild. Dabei verdichtet, bündelt und konzentriert sich die Werkinformation. Während bei der ›Vorderseite‹ die verschiedenen Ebenen von Form, Farbe und Begriffen übereinander geschichtet sind, arbeitet die ›Rückseite‹ die maßgeblichen Strukturen heraus. Das wiederholte Element – oftmals ist es ein

297 Walther in: Schreyer 2016b.

298 Wiczorek 1990, S. 197.

299 Ebd., S. 198.

Begriff, die (gezeichnete) Figur, die sich aus der Handlung herausgebildet hat, oder der Umriss eines *Werkstücks* – bringt die beiden Seiten zu einer verbindenden Einheit. Busche merkt an, dass sich zwei verschiedene Darstellungs-, bzw. Mitteilungsformen zu einer Aussage ergänzen:

So kann die eine Seite bildhaft, die andere begrifflich angelegt sein. Das eine ist ein Formraum, das andere ein Begriffsraum. Eine Seite vereinfacht, was die andere sehr komplex darstellt; oder sie gibt den Umriss, den Rhythmus des Umseitigen wieder. Rückseitige Linien, die schwach durchscheinen, können die vorn aufgeführten Begriffe [...] einlagern, umformen, [...] »unterstreichen« und damit nachhaltig betonen. Eine figürliche Darstellung kann auf der anderen Seite [...] durch Abstraktion zurückgenommen werden.<sup>300</sup>

Beide Seiten stehen also in einem ständigen Dialog, sie reagieren aufeinander und gleichen sich inhaltlich und formal aus. Die aus dem WS bekannten Gegensatzpaare findet man auch im Umgang mit den Seiten: »Fülle« wird auf der anderen Seite zur »Leere«, »Kräftiges« antwortet auf »Blasses« oder umgekehrt. So wie recto und verso austauschbar sind, fehlen in den WZ auch klare Kennzeichnungen von unten und oben, die Blattränder sind häufig gleichwertig, die Eindeutigkeit von Richtungen ist aufgehoben. Die Flächigkeit des Papiers wird in den WZ aufgebrochen, Zeichnungen sollen sich der ihr innewohnenden Körperlichkeit entäußern und auf die Leib-Körperlichkeit der Handlung verweisen. Diese Idee findet in der beidseitigen Bearbeitung ebenso wie in der Verwendung durchdringender Mittel nicht nur eine bezeichnende Form, sie veranlasst den Rezipienten auch zum Wenden der Blätter als eigenständige körperliche und mentale Tätigkeit. Walther trinkt zur Markierung einzelner Sätze und Wörter das Papier gelegentlich mit Öl oder Beize. Dieter Schwarz kommentiert dies so:

Ihre semantische Dimension ufert gleichsam ähnlich aus wie die flottierenden Ränder des Ölflecks; [...]. Demnach wären auch diese Materialien performativ zu begreifen. [...] [D]ie Materialien [entziehen sich] auch der Verfügung eines Autors; sie zeichnen vielmehr die Spur, der Autor und Leser zu folgen haben.<sup>301</sup>

So haben schon die Notationen performativen Charakter. Bei der Verwendung von Öl zitiert Walther auch implizit die Malerei. Außerdem taucht in den WZ der gestisch-subjektive Stil des Informel auf, den wir aus früheren Arbeiten kennen, zum Beispiel mit eingearbeiteten Kaffee- oder Ölflecken. Klein, die sich mit der Materialgeschichte Walthers auseinandersetzt, schreibt: »Transparenz und Beidseitigkeit erzeugend, veranschaulicht das Öl in seiner chemischen Durchdringung des Papiers das Ineinander-greifen, den dynamischen Prozeß der Materialebenen in ihren Wechselwirkungen«<sup>302</sup>. Auch für Merleau-Ponty sind Bewegung und Zeit die Komponenten, welche taktile Phänomene bestimmen: »es gibt die taktile »Transparenz« durchtasteter Flächen«; als Beispiele nennt er dafür das »Feuchte, das Ölige, das Klebrige.«<sup>303</sup> Das sind tatsächlich

300 Busche 1990, S. 301.

301 Schwarz 1990, S. 185.

302 Klein 1990, S. 224.

303 Merleau-Ponty 1966, S. 365.

Substanzen, mit denen Walther in den WZ arbeitet, um die Taktilität der Handlung spürbar werden zu lassen. Die Materialien expandieren, trocknen mit der Zeit, und können so die Bewegung und Zeitlichkeit der Handlung bildlich transportieren. Die Beidseitigkeit bildet eine Art ›Rückgrat‹ der Zeichnung, das die ›Bildkörperteile‹ stützend miteinander verbindet. So fügen sich Vorder- und Rückseite zu einem Körper aus dem ›Fleisch‹ der bildnerischen Mittel zusammen.

### 2.2.5 ›Stillosigkeit‹

Bei der Arbeit an den WZ ist es Walther wichtig ›stillos‹ zu arbeiten und sich in der formalen Ausführung von den Vorstellungen während den Handlungen leiten zu lassen. Im *Sternenstaub* notiert Walther 1969 diesbezüglich:

in den letzten drei Jahren konzentrierte, unabgelenkte Arbeit an den Diagrammen und Werkzeichnungen/kein Stil/die Imaginationen in den Werkhandlungen bestimmen die Form der Zeichnung/dabei auch Spiel mit Handschriften, die verschiedene Personen präsentieren/gezeichnete Schriften nicht aus graphischen Gründen/sie bauen vielmehr Bedeutungen auf<sup>304</sup>.

In den WZ kommen verschiedene Schriftformen vor, wie z.B. Hand-, Druck-, Block- oder ›Schreibmaschinenschrift und Schriftkonstruktionen in verschiedenen Schrifttypen – mit Bleistift oder Aquarellfarbe umrandet und oftmals farbig ausgefüllt – sowie Druckabzüge.«<sup>305</sup> Die jeweilige Form bestimmt die Bedeutung des Wortes, das Wie beeinflusst in dem Falle also das Was. Die graphische Gestaltung, so Walther, sei »immer der Werkidee, die sich in der Zeichnung formuliert, untergeordnet.«<sup>306</sup> Richardt formuliert es so:

Die Werkidee ist es, welche die Zeichnungen strukturiert. Begriffe, Linien, Farben [...] funktionieren wie ein Tachometer, das je nach Art der Werkerfahrung ausschlägt. Es ist keine Darstellung, kein Nachfühlen, sondern es sind eher übereinander geschichtete, belichtete Filme aus Deinem Kopf.<sup>307</sup>

Der Moment der Schichtung in den WZ – geführt von den Erinnerungsschichten im Kopf – wird hier deutlich. Die Metapher des Tachometers macht klar, dass hier etwas gemessen wird und alle Elemente der Zeichnung diese Messung sichtbar machen. Die Werkidee wird auch über die verschiedenen Schriften ausgedrückt. Konstruierte Schriften bedeuten für Walther Zeichnen, wohingegen er Handschrift und Kalligrafie mit Schreiben gleichsetzt.<sup>308</sup> Die Handschrift gibt z.B. darüber Auskunft, dass die Notation direkt stattfindet, d.h. eine Vorstellung wird unmittelbar niedergeschrieben. Es gibt aber auch spontane Notizen, die mit zeitlichem Abstand entstehen. Wenn Buchstaben gezeichnet, konstruiert und farbig ausgefüllt werden, so der Künstler, »bekommt

304 Ebd., S. 344.

305 Richardt 1997, S. 144.

306 Walther in: ebd.

307 Richardt 1997, S. 158.

308 Vgl. Walther in: Schreyer 2016b.

dies etwas Manifestartiges, wird eine Hervorhebung. Ich monumentalisiere damit einen Begriff oder einen Satz, häufig ist das über eine Zeichnung oder einen Schriftkomplex gesetzt«, wodurch sich die Bedeutung und Anmutung verschiebt.

Bei der Antiqua ist ein Erinnerungsraum an Geschichte mit inbegriffen. Eine andere Form entstand durch die Verwendung von sogenannten ›Bürstenabzügen‹, die bei dem Druck zur Publikation *OBJEKTE, benutzen* angefallen waren und welche ich nun überzeichnete und so in das Werk mit einbezog.<sup>309</sup>

Auch die Zeichnung steht also im Dienst von Walthers *anderem Werkbegriff*. Beck formuliert dies so: Denn wenn auch

Bewußtseinsprozesse von immateriellem Charakter sind, so formen sie sich doch über die Werkhandlung zu *Vorstellungsfiguren* [...], die über die Zeichnung [...] sinnlich erfahrbar gemacht werden können. Mit ihr versucht Walther das im Goethe'schen Sinne Unaussprechliche in einer Art Kombination von Bild und Wort zu vermitteln, wobei [...] bei ihm die Benutzung des Worts die Komplexität und Offenheit der Bilderfindung stets konkretisierend verenge.<sup>310</sup>

Daher bezeichnet Walther seine Zeichnungen als ständige »zeichnerische Annäherungsversuche an das Unaussprechliche«<sup>311</sup>. Die WZ »fassen ganz unterschiedliche Typen zusammen. Ich wollte immer Stil vermeiden, denn dieser würde sich über das, was in den Zeichnungen steht, legen und das, was ich eigentlich sagen will [...] nicht richtig greifbar machen.«<sup>312</sup> Das Experimentieren ist hier Programm, denn, so lässt uns Walther wissen: »Ich kann dem Prozeßhaften keine stilistische Einheit überstülpen.«<sup>313</sup> Obwohl Walthers Handschrift und Linienführung unverwechselbar sind, und die WZ dadurch zuweilen wie lettristische Bilder wirken, lassen sich auch Kategorien wie Ästhetik oder Schönheit, die eng mit dem klassischen Begriff der schöpferischen Individualität verbunden sind, nur bedingt auf Walthers Zeichnungen anwenden. Der Begriff der Ästhetik wurde dem Künstler zufolge von seiner Vorgängergeneration stark strapaziert. Vor diesem Hintergrund ist Duchamp richtungsweisend für ihn, da dieser die Möglichkeit eröffnet hat, eine künstlerische Formulierung zu machen, ohne von Ästhetik zu sprechen.<sup>314</sup> Trotzdem enthalten die WZ automatisch derartige Elemente, denn Ästhetik sei als Konzept in einem Künstler bereits angelegt, so Walther. Er gesteht außerdem, dass er später entdeckt habe, »dass einige Blätter eine Schönheit haben.«<sup>315</sup> Das mag ein Zufallserzeugnis sein, denn in den WZ geht es keinesfalls um *l'art pour l'art*. Die verwendete Schrift, sei sie getippt, handschriftlich oder typografisch gestaltet, folgt immer inhaltlichen Motiven. Auch die Größe und Farbe der Buchstaben

309 Walther in: Richardt 1997, S. 145. Der ›Bürstensatz‹ ist ein beim Handsatz früher gebräuchliche »Andruck zur Überprüfung des Satzes. Auf die eingeschwärzten Satzzeichen wurde ein Blatt Papier gelegt und dies wiederum mit einer speziellen Bürste abgerieben.« Dies. 1997, Anm. 179, S. 146.

310 Beck 1990, S. 123f.

311 Walther in: Lingner 1985, S. 53.

312 Ders. in: Schreyer 2016b.

313 Walther zit. in: Busche 1990, S. 290.

314 Vgl. ders. in: Lahnert 1986/87, S. 13.

315 Walther in: Schreyer 2016b.

werden nie aus dekorativen Gründen eingesetzt, sondern haben stets eine bestimmte Funktion und geben die jeweilige Gewichtung der Begriffe an. Blau bezeichne dem Künstler zufolge z.B. eine Ruheposition, rot hingegen bedeute zumeist Anspannung bzw. hat Signalwirkung und Manifestcharakter und beziehe sich außerdem auf Walthers Skulpturbegriff, wenn sie in einer der Antiqua entlehnten Schrift auftaucht. Da es sich um eine römische Schrift handele, sei ein Verweis auf die Geschichte implizit. Die Grotesk-Schrift, die oft gelb oder ocker gehalten ist und damit auf eine bestimmte Atmosphäre verweist, ist eine moderne Schrift aus dem 20. Jh.<sup>316</sup>

Trotz ›schöner‹ und gestalteter Schriftbilder wollte Walther die Erfahrungen aus den Werkhandlungen zeichnerisch nicht festlegen und damit die Freiheit der Rezipienten stilistisch einschränken. So ist mit den WZ eine relativ heterogene Werkgruppe entstanden, die die Möglichkeiten der Interpretation erweitern und bis ins Unendliche exponieren.

## 2.2.6 Sprache

Sprachaussage und Textbild werden bei Walther sowohl als künstlerisches Material als auch als reine Informationsträger verwendet. Mit Schwarz lässt sich der listenhafte Charakter der *Diagramme* mit Richard Serras Wörterlisten von 1967–1968 vergleichen, auf denen Verben in der Grundform und Substantive im Genitiv aufgeführt sind, mit denen der Künstler die Möglichkeiten seiner Arbeit aufzeigt. Auch ein Künstler wie Lawrence Weiner, der explizit auf die Sprache als Material für seine Arbeit zurückgreift, kann in diesem Zusammenhang erwähnt werden. Seine Sätze sind jedoch keine Notationen einer Erfahrung, sondern objektive Formulierungen oder Reihen von Wortobjekten. Während bei Weiner die Sprache vor der Präsentation von Inhalten als materielle Formgegebenheit steht, geben bei Walther die *Werkstücke* des WS Handlung und Notation vor. Die WZ kommentiert Schwarz einmal so:

Die elliptischen Notationen suggerieren die Hast des handelnd Schreibenden, der sich die Verbindungsglieder zwischen den Worten spart, da er sie durch seine Präsenz ersetzt. Stellvertretend [...] steht nun diejenige des Papiers und der darauf verwendeten Materialien, die der Äußerung Zusammenhalt verleihen. So stellen Leim, Fettflecken und bestimmte Farben nicht Entitäten dar, sie haben jeweils eine spezifische Funktion.<sup>317</sup>

Sowohl in den *Diagrammen* als auch in den WZ wird Sprache geformt, Begriffe werden gesammelt, sortiert, gefiltert, ausgewählt, verschiedentlich gestaltet und hervorgehoben.

Walthers Formmaterial Sprache ist in den WZ entscheidend, weshalb sich Richardt in ihrem Gespräch mit Walther darauf konzentriert. Sie bemerkt, dass sich in ihnen die Sprache des Künstlers erst so richtig herausbilde, was sich auch auf die vielen späteren

316 Walther erklärt, er habe sich auch von der Garamond-Schrift aus dem 16. Jh. inspirieren lassen, die er in den Blättern oft variiert habe. Vgl. ebd.

317 Schwarz 1990, S. 185.



Spracharbeiten niederschlage.<sup>318</sup> Eines der Hauptmaterialien in den WZ ist Sprache, es gehe jedoch, wie es der Künstler ausführt,

nicht um die Sprache als solche, sondern sie ist künstlerisches Material, es wird von ihr Gebrauch gemacht. So wie ich ja auch den *Werksatz* benutze, um Gegenwart, Geschichte, Herkunft und Erinnerung zu begreifen. Und ich versuche mit Sprache all das zu sagen, was ich erinnere, was aus der Geschichte in die Gegenwart hineinwirkt und ich davon wahrnehme. Ich spiele nicht mit Sprache, sondern habe vielmehr in den *Werkzeichnungen* versucht, meine Erkenntnisse zu formulieren. Dabei spreche ich in Bildern.<sup>319</sup>

Dieser Punkt ist wichtig, will man die Sprache im Werk Walthers in ihrer Komplexität und vor allem Bildhaftigkeit verstehen. Sie ist nicht allein Konzept (Knochen) und gesondert vom Bildlichen (Fleisch) zu betrachten (vgl. 2.2.9). Sie vereint beides in sich und wird dadurch körperlich, skulptural. Richardt bemerkt weiterhin, und hier deutet sie bereits die fundamentale Rolle der WZ an, dass Walthers Werkbegriff zu Beginn der WS-Arbeit noch nicht geformt war. Erst mit den WZ hat dieser Prozess einen »künstlerischen Schub«<sup>320</sup> bekommen, als Walther anfängt, die Handlungen sprachlich zu formulieren. Indem er bekannte Begriffe mit allgemeinen Bedeutungen verwendet, erhalten sie eine neue Dimension. Der Künstler formuliert das so:

Mit jedem Begriff kann ich immer eine Anspielung im Raum der Kunst machen. Ich möchte ja alles, was je als Kunst in der Geschichte aufgetreten ist, über die Begriffe und Handlungsformen besitzen. Und deshalb halte ich meinen Werkbegriff offen. Die Begriffe sind das Konzentrat dessen, was ich auf Kunst hin sagen kann. Wobei ich bestimmte künstlerische Haltungen, die nicht meine sind [...], ausschließe. Also zum Beispiel das Moment des persönlichen Ausdrucks, wie es sich etwa im Expressionismus formuliert hat, ist nicht enthalten.<sup>321</sup>

Walther verfolgt gleichzeitig das Anliegen, »das Künstlerische zu objektivieren,« sowie eine »persönliche Durchdringung.« Letztere macht, wie er zugibt, das künstlerische der WZ aus. »Durch die Arbeit auf Begriffe zu stoßen, wäre also der objektive Teil. Deren individuelle Durchdringung ist der Gebrauch – in der Vorstellung, im Umgang damit, in der Formulierung und letztlich auch in der zeichnerischen Fassung.«<sup>322</sup> Wenn er auf tradierte Begriffe stößt, gibt er ihnen eine neue Bedeutung, er fragt sich, welche davon brauchbar sind,

und die Begriffe, die die Moderne vernutzt hat, herausfiltern, [...]. So wirst Du zum Beispiel bei mir nie den Begriff »Komposition« finden, stattdessen spreche ich von »Proportion«, einem Begriff, der weiter zurückreicht, mehr umfaßt und daher auch offener ist.<sup>323</sup>

318 Vgl. Richardt 1997, S. 129.

319 Walther in: ebd.

320 Ders. in: Richardt 1997, S. 142.

321 Ebd., S. 137.

322 Ebd., S. 139.

323 Walther in: Richardt 1997, S. 142.

Es geht Walther nicht darum, schematische Muster oder Formen bereitzustellen, sondern als Künstler zu »sagen, was ich als Werkgestalt zu erkennen glaube«<sup>324</sup>. Bei dieser Aufgabe, so Richardt, verstärkte die »Tatsache«, dass sein Werk »keiner Gruppe, keiner Richtung zuzuordnen war, [...] noch die Erfordernis, eigene Begriffe [...] zu entwickeln.«<sup>325</sup> Mit den ersten WS-Stücken entsteht Walther zufolge »das Bewußtsein, daß man mit Sprache modellieren und formen kann, sie wie ein traditionelles künstlerisches Material betrachten muß«. Die Sprache selbst hat sich innerhalb der WZ entwickelt:

Ich erlebte, daß Begriffe in sich Bedeutung entfalten, daß sie nicht irgend etwas bezeichnen, sondern ein leeres Gefäß sein können, das zu füllen ist. Ich sage zum Beispiel ›Ort‹ oder ›Raum‹ und jeder hat dazu etwas im Kopf, doch ich sehe, daß das meist sehr schwebende Vorstellungen sind. Mit ›Ort‹, ›Innen‹, ›Aussen‹, ›Raum‹, ›Körper‹, ›Richtung‹ meinte ich etwas Anderes als das, was die vorhandenen Verabredungen damit verbinden. [...] Ich bin für diese Behauptung ausgelacht worden. Dabei habe ich das [...] vor dem Hintergrund meiner Erfahrungen in den Handlungen [...] [gesagt]. [...] []eder erinnert sich dabei an etwas anderes, doch all dies hatte nicht das Gewicht, das ich mir als Werkmaterial vorstellte. Dabei konnte ich es selber nicht präzise formulieren, es war mehr ein Grundgefühl. Und so bestand der Anreiz und die Herausforderung darin, immer wieder zu versuchen, in den Zeichnungen mein Anliegen zu umreißen.<sup>326</sup>

In der Schwierigkeit, diese Begriffe künstlerisch zu kommunizieren, liegt ein weiterer Grund für die Vielzahl der WZ. Auf Richardts Frage hin, wie sich in den WZ eine dem Künstler »eigene Sprachstruktur und Begriffswelt herausgebildet hat«<sup>327</sup>, entgegnet er:

Hinter den ersten Formulierungen standen eher sensuelle Erfahrungen, die zunächst noch keinen Namen, keine Bezeichnung hatten, sondern einen Raum für Projektionen bildeten. Weil ich wußte, daß die Handlungssituationen und die Werksituationen nicht zu beschreiben sind, habe ich versucht, parallele Formulierungen zu entwerfen. Dabei bemerkte ich, daß bestimmte Sprachfiguren und mein Sprachduktus an historische Beispiele angelehnt waren. Es zeigte sich ein Bezug auf die Technik der Brechung der Syntax und ein Faible für alogische Begriffe, der Verbindung verschiedener Sprachebenen, all dies, um unverbrauchte Bilder freizusetzen.<sup>328</sup>

Walther erklärt weiterhin, dass seine frühen Zeichnungen, sowie seine Bildtitel aus den 50er-Jahren Anklänge an den Surrealismus, Dadaismus oder konkrete Poesie enthalten, die er bis dato jedoch noch nicht kannte. Das liege daran, dass er noch nicht wisse, wie er die Werkerfahrungen formulieren könne. Dies betreffe aber nicht das Handwerkliche, d.h. die Figuren sahen damals genauso aus wie heute. Durch »Brechungen einer Beschreibung, in dem ein der Logik zuwiderlaufendes Wort eingeschoben ist oder in dem ein Satz eine Konstruktion hat« werden der Künstler selbst und die Betrachter dazu veranlaßt, »über das Gesagte nachzudenken. Es gibt keine direkte Aussage«. Als

324 Ebd., S. 137.

325 Richardt 1997, S. 129.

326 Walther in: Richardt 1997, S. 130.

327 Dies. 1997, S. 130.

328 Walther in: ebd.

Walther dann den Surrealismus kennenlernt, befasst er sich mit dem Gedanken »des Automatischen«, ihn interessiert »die *écriture automatique* mit ihren Assoziationsketten und Vorstellungsverknüpfungen fern des Alltags«. Dabei hat der Künstler nie wirklich surrealistisch gearbeitet, es handelt sich mehr um eine bestimmte Arbeitsweise, »die so angelegt war«. Für die WZ kam diese Methode jedoch nicht in Frage, da es Walther doch darum ging, besonders geeignete Begriffe »ihrer historischen Bindungen [zu] entkleiden und ihnen eine neue Bedeutung [zu] verschaffen.« Dabei tauchen keinerlei psychologisierende Beschreibungen auf, es handelt sich vielmehr um »Projektionen bildhaft-plastischer Natur«. Schließlich haben sich »eigene Begriffe herausgebildet, die monumental werden konnten.«<sup>329</sup>

Durch die Begriffssammlungen in den WZ werden die Werkerfahrungen zusammengetragen und geordnet, um sich, wie es Richardt ausdrückt, »über Werkvorgänge und ihre Bedeutung klarzuwerden.« Dabei stellt sie die Frage, inwiefern die Sprache dabei auch dazu diene,

die Werkidee auszuformen und inhaltlich weiterzuführen? Wird nicht dadurch, daß die Erfahrungen und Eindrücke durch einen Begriff eine Fassung bekommen, ein Arbeiten damit erst möglich? Die Begriffsfindung muß Dir doch geholfen haben, die Werkidee voranzutreiben und weitere Objekte zu entwickeln.<sup>330</sup>

Walther entgegnet, dass das Werk einen unstofflichen Charakter habe und daher Begriffe eine entscheidende Rolle gespielt haben.

Im Moment der Handlung spielen sie dagegen kaum eine Rolle. [...] Ich laufe ja nicht mit Begriffen im Kopf herum, die Dinge geschehen vielmehr. [...] Diese Benennung ist ein Vorgang, der sich im Nachhinein ereignet und ein Teil der Werkfiguration ist. [...], der Formulierungsprozeß wirkt in mir immer weiter. Und in dem Moment, wo ich es dann in Begriffe umsetze, gehört es zum Werk. Der Zeitraum dazwischen bildet in gewisser Weise einen reinigenden Filter.<sup>331</sup>

Es wird hier deutlich, wie wichtig die Zeichnungen für die Handlungen, und wie komplementär sie sind. Die WZ gehören zum Werk, ebenso wie die *Werkstücke*, beide sind Teile des Gesamtwerks.

Die Formulierungen aus den WZ sind kommunikativer Natur, sie entstammen dem Bedürfnis zu reden. Die Sprache dafür, so Walther, »musste auch erst gefunden werden. Wenn ich ein isoliertes Wort in einen Kontext setze und eine Werksituation ausdrücken möchte, muss ich auch Vertrauen zu einfachen Begriffen haben.«<sup>332</sup> Dafür werden Begriffe aus dem WS-Vokabular übernommen, wie z.B. der Sockel. Auch Worte wie Ort, Raum, Körper, Zeit, Handlung, Dauer, Dialog, Weg oder Richtung beinhalten einerseits konkrete Aussagen, auf der anderen Seite müssen sie jedoch immer auf die jeweilige Erfahrung bezogen werden. Der Künstler versucht in den WZ »sprachlich zu fassen,

329 Vgl. Walther in: Schreyer 2016b.

330 Richardt 1997, S. 132.

331 Walther in: ebd., S. 130.

332 Ders. in: Schreyer 2016b.

was sich als Werkfigur zeigt.« Ihm ist daran gelegen, »bildhaft-plastische Vorstellungen zu umschreiben. [...] die Begriffe spielen die Bilder und Formen herbei. [...]. Es ist eine Herausforderung unseres Vorstellungsvermögens.«<sup>333</sup> Dazu fällt Lucius Grisebach auch die nüchterne Formulierung in unterschiedlichen Katalogen bezüglich der Handhabung der *Werkstücke* auf, die sich auf die Beschaffenheit der Objekte und ihre Benutzung beschränkt und jede Interpretation vermeidet. Der Kunsthistoriker erinnert an Walthers handwerkliche Grundhaltung. Für die Begriffe bedeutet das, dass sie nicht theoretisch »im Sinne der Konzeptkunst zu verstehen sind, die von den Werken höchstens illustriert werden, sondern als Begriffe einer sehr konkreten und unmittelbaren Körper-Raum-Form-Erfahrung [...]. Angestrebt ist Klarheit und eine einfache Identität von Form- und Sprachbegriff.«<sup>334</sup> Trotz dieser Intention, so Walther, mache es einen deutlichen Unterschied, ob er diese Begriffe in einem deutschen oder amerikanischen Kontext verwendet. Der Kontakt mit der englischen Sprache habe sich zudem auf die eigene Sprache ausgewirkt:

Noch in Düsseldorf und dann massiv nach der Ankunft in New York habe ich bemerkt, daß die Fähigkeit, in einer Fremdsprache zu denken, einen enormen Entwicklungsstoß für meine Muttersprache zur Folge hat. Ich konnte in ihr nun fließender reden, besser formulieren und war auf einmal im Deutschen »intelligenter«. Plötzlich war ich in der Lage, mich von dadaistischen und surrealistischen Reminiszenzen zu befreien. Es war eine Distanz da, ich konnte auf die deutsche Sprache draufschauen, sie wurde so etwas wie ein Gegenstand und gewann ein Volumen, das mir vordem nicht gegenwärtig war.<sup>335</sup>

Doch Walther bemerkt auch, dass in New York seine zentralen Begriffe eher fremd wirkten:

Was die konzeptuell geprägten Künstler machten, war mir sehr nahe, doch hatte ich eine andere Sprache als sie. Mir war zum Beispiel das, was Proportion und Volumen meint, gefühlsmäßig sehr viel näher als deren Rede von »shapes«. Daß mir die Idee, das Konzept als Werk zu behaupten, nicht so viel sagte, ich vielmehr auch eine Realisierung in Raum und Zeit unter Einschluß des Körpers für notwendig hielt, sah man gelegentlich als »Sentimentalität« an, als »typisch europäisch«.<sup>336</sup>

Diese Einschätzung von Seiten der Amerikaner mit Blick auf den jungen europäischen Künstler bezog sich vermutlich auch auf das Erscheinungsbild der WZ, das von einer langen europäischen Ästhetiktradition zeugt, auf die sich Walther ganz intuitiv bezieht. Nicht nur formal, auch sprachlich ist dort eine stark abendländisch-philosophische Prägung zu erkennen (vgl. Kapitel 3).

Von Anfang an sind in den WZ Worte und Sätze enthalten, es handelt sich um eine eigenständige Dimension, die über das Bildnerische hinausgeht: »Ohne die Verwen-

333 Walther in: Liebelt 1994, S. 13.

334 Grisebach 1992, S. 7f.

335 Walther in: Richardt 1997, S. 139.

336 Ders. in: Liebelt 1994, S. 15.

«dung von Sprache und Schrift», so der Künstler, »empfände ich meine Kunst geradezu als stumm.«<sup>337</sup> Das gleiche Adjektiv verwendet er gegenüber Udo Liebelt:

Die Werkhandlung ist stumm. Weil – auch mit Sprache – eine innere Modellierung stattfindet, die in dem Moment keine wörtliche Äußerung braucht. Es geschehen Dinge in mir. [Während] der Handlung kann ich sie nicht sagen, weil sie oft auch nur halb formuliert sind. Es ist eher vorsprachlich. [...] Im Moment des Ereignisses ist keine angemessene Sprache da.<sup>338</sup>

Diese wird erst in den Zeichnungen entwickelt, in denen er sich sein eigenes Begriffs-repertoire erarbeitet.<sup>339</sup> Walther versucht den Werkerfahrungen in den WZ sprachlich und zeichnerisch gerecht zu werden, auch wenn die bei der Handlung erzeugten Aussageformen im Wesentlichen nichtsprachlich sind. Mit Fischer-Lichte ließe sich an dieser Stelle einwenden, dass sich solche körperlich artikulierenden Befindlichkeiten nur schwer in Sprache übersetzen lassen, da die konkret wahrgenommenen Dinge ihres phänomenalen Seins beraubt werden, wenn man sie nachträglich auf den Begriff bringen will. In der Tat: als begrenzte Ausdrucks- und Reflexionsinstrumente können die WZ »sich der Komplexität der *Werksatzerfahrung* bestenfalls nähern, nicht aber mit ihr zur Deckung kommen«<sup>340</sup>. Trotz der Einfachheit der Handlungen, so formuliert es der Künstler selbst, sind die Erfahrungen

meist so komplex, daß sie verwirren. Das Erlebnis war oft so stark, daß es unmöglich schien, eine unmittelbare Formulierung zu finden. Mit der Zeit sind bestimmte Eindrücke verblaßt und andere hoben sich hervor. Im Bewußtsein hat sich dann das Wesentliche als Struktur und Basis der Werkerfahrung herausgebildet und wurde die Werkgrundlage.<sup>341</sup>

Walther akzeptiert diese Unzulänglichkeit, wenn er meint, es gäbe kein Blatt, in dem er einen für ihn befriedigenden Ausdruck seiner Erfahrungen gefunden habe.<sup>342</sup> Insofern sei Sprache »erkennbar das andere« und »genauso fragwürdig wie das Bild.«<sup>343</sup> Wie Fischer-Lichte anmerkt, trägt

jeder Versuch, Ereignisse nachträglich zu beschreiben, [...] zur Hervorbringung einer Form bei, die eigenen Regeln gehorcht, sich im Prozess ihrer Erzeugung verselbstständigt und sich so von ihrem Ausgangspunkt immer weiter entfernt. Es wird so etwas Eigenständiges erzeugt, das nun seinerseits verstanden werden will.<sup>344</sup>

Diese Deklaration der kategorialen Autonomie von Aufzeichnungsverfahren, erscheint bezüglich der Bedeutung der WZ von großer Wichtigkeit. Walthers Agieren auf Papier

337 Walther 2001, S. 20.

338 Ders. in: Liebelt 1994, S. 14.

339 Vgl. Schneider 1990, S. 238.

340 Wieczorek 1990, S. 199.

341 Walther in: Richardt 1997, S. 134.

342 Vgl. ders. in: Lingner 1985, S. 53.

343 Ders. zit. in: Wieczorek 1990, S. 199.

344 Fischer-Lichte 2004, S. 280.

entwickelt demnach ein Eigenleben, das nicht mehr allein in Abhängigkeit zum WS zu denken ist.

## 2.2.7 Intersubjektivität und Polyperspektivität

Aussehen und Materialzustand der WZ lassen subjektive Prozesse erkennen. Dies führt zu einer grundsätzlichen Frage, die Schwarz treffend formuliert:

Was für eine sprachliche Form nehmen die Wörter und Sätze auf den Zeichnungen überhaupt an? Auf welcher Ebene spricht Walther, oder: wer spricht hier überhaupt, wenn das Werk nun nicht im konventionellen Sinn von Walther selber zu Ende gebracht wird, sondern jeden Rezipienten zur eigenen Praxis anhält?<sup>345</sup>

Walther sieht seine Handlungen, denen das gemeinschaftliche Mithandeln anderer essentiell ist, als Exemplifizierungen an, als erläuternde Demonstration, und sich selber als Stellvertreter einer Aktionsgruppe – ähnlich verhält es sich mit den WZ. Dickel argumentiert, dass man entsprechend der Walther'schen Maxime der Urheberschaft des Werkes durch den Rezipienten annehmen könnte, dass das Diagramm prinzipiell von diesem zu realisieren sei: »Das ›Diagramm‹ ist seiner Idee nach keine Künstler- sondern eine Rezipientenzeichnung.«<sup>346</sup> Tatsächlich ist das eigene Aufzeichnen der Erfahrungen von Seiten der Handelnden explizit von Walther gewünscht, wobei dies selten umgesetzt wird und dazu in Ausstellungen nicht wirklich die Möglichkeit besteht. Gelegentlich gibt es Zeichnungen, in denen der Künstler Skizzen und Schriften von anderen miteinbezieht, die dann auch dementsprechend kenntlich gemacht werden, dabei macht er keinen Unterschied zwischen Kindern und Erwachsenen. Manchmal belässt er diese Zeichnungen in ihrem Zustand, oder er überarbeitet sie, denn sie waren, so der Künstler »oft unanschaulich. Diese Unbeholfenheit wurde dann wie zu einer eigenen Sprache.« Interessant dabei waren »vor allem Formulierungen, die mir gar nicht gekommen wären. In meiner Erinnerung haben sich Erzählungen und Begriffe festgesetzt, die andere Personen gesagt haben, was zu meinem Material wurde.« Dafür habe er sogar gelegentlich Schriften simuliert, um damit verschiedenen Personen eine Stimme zu geben.<sup>347</sup>

Mit den WZ nimmt Walther neben der Rolle des Produzenten die eines exemplarischen Rezipienten ein, und in diesem Zusammenhang sollen Schmidt-Wulffens kritische Einwände mitbedacht werden:

Das Bedürfnis dingfest zu machen, was als Leistung eigentlich dem Rezipienten überlassen bleiben sollte, [...], führt zu einem Konflikt. Im Widerstreit zwischen einer Werkbedeutung, die sich allein im handelnden Umgang erschließt, und der autonomen Zeichnung, die eine solche Erfahrung [...] zu vermitteln sucht, ist er bereits zu ahnen. Wenn Walther [...] den Anspruch erhebt, durch [...] Diagramme auf Erfahrungen hinweisen zu können, dann stellt er damit implizit die Notwendigkeit des konkreten Handelns als einzig gültigen Erfahrungsmaßstab in Frage. Der Konflikt wird zunächst da-

345 Schwarz 1990, S. 184.

346 Dickel 1990, S. 75.

347 Vgl. Walther in: Schreyer 2016b.

durch kaschiert, daß die Zeichnungen als bloßer Kommentar, als Interpretationshilfe relativiert werden.<sup>348</sup>

Aus dem Zitat geht einmal mehr hervor, dass Walthers Werk von Paradoxien durchzogen ist, die es in Spannung halten. Mit Blick auf die Werkentwicklung ist zurecht zu sagen, dass sich durch die immer autonomer werdende Zeichnung das Erfahrungsmonopol der Handlungen relativiert. Interessanterweise spricht Schmidt-Wulffen davon, dass der offensichtliche Konflikt zwischen Handlung und Zeichnung vorsätzlich versteckt wird, indem die WZ als reine Begleitmaterialien ausgegeben werden, was sie de facto nicht sind.

Da die WZ keinen konventionellen Code enthalten, der eindeutig entschlüsselbar wäre, sind sie ohne Erläuterung kaum lesbar. Doch das (logische) Lesen und Entschlüsseln der Zeichnungen ist auch nicht zwingend notwendig oder gar die einzige Wahrnehmungsform der WZ. In den wenigsten Fällen – zu diesem Schluss komme ich aufgrund von Gesprächen mit Sammlern oder Personen im Bereich des Kunstmarktes – werden die WZ direkt mit den einzelnen *Werkstücken* in Verbindung gebracht. Es besteht zwar größtenteils das Wissen, dass sich die Zeichnungen auf den WS beziehen, doch kaum eine(r) macht sich die Mühe, die einzelnen Erfahrungsqualitäten aus den WZ herauszudeuten. Durch den Einsatz von Typografie und malerischen Elementen verselbstständigt sich der zweckgebundene Charakter und die Zeichnungen können meines Erachtens als autonome grafische Werke gesehen werden. Die Meinungen und Argumente zu diesem Thema divergieren. Es lässt sich nicht leugnen, dass sich die WZ aus der Arbeit mit dem WS entwickelt haben. Darüberhinaus besitzen sie aber auch eine eigene ästhetische Autonomie. Dies gilt auch für andere Werke, die mit ›Vorlagen‹ arbeiten. Vom Gemälde eines Landschaftsmalers z.B. wird kaum behauptet, es sei allein von der Natur abhängig und daher nicht autonom. Denn ein Künstler schafft über die gesehenen oder vorgestellten Qualitäten hinaus doch vor allem ein selbstständiges Kunstwerk, das man hinsichtlich seiner künstlerischen Eigenschaften beurteilt. In Bezug auf die WZ wird jedoch immer wieder auf ihre vermeintlich sekundäre Rolle beharrt und es gibt hier bis heute kaum Gegenstimmen. Lingner z.B. stellt fest, dass sich die Zeichnung entgegen den Auflösungserscheinungen der Kunst seit den 60er-Jahren als eine der traditionellen »Ausdrucksformen bewahren« konnte. In Hinblick auf Walthers *Diagramme* habe sie jedoch »ihren autonomen Werk-Charakter verloren«. Lingner schreibt der Zeichnung diesem Muster folgend »eine dienende Funktion« zu, er geht aber in Hinblick auf die absolute Werkimmateriellität weiter:

Als ›Aufzeichnung‹ eröffnet die Zeichnung die Möglichkeiten der Realisierung eines konzeptuell konzipierten Werkes. Die dem eigentlichen Werk nachfolgende Zeichnung vermag die zum Werk verfestigte Idee wieder zu verflüssigen, durch Erläuterungen und Unschärfen zu erweitern und anzureichern und für einen derart sich selbst belebenden Austausch mit dem Betrachter zu eröffnen.<sup>349</sup>

348 Schmidt-Wulffen 1990, S. 142.

349 Lingner 1976, S. 67f.



Nun stellt es sich als problematisch heraus, die Funktion der *Diagramme* für ein Werk zu bestimmen, das als ein immaterielles gesetzt ist. Walthers Erweiterung des Kunstbegriffs, so Lingner, habe die Einheit von Stoff und Form des tradierten Werkes entzweit. Der ästhetische Gegenstand sei so nicht länger als materialer Träger zu begreifen. »Walthers Instrumente verzehren sich im Werden des WERKES. Ein derart [...] dem Rezipienten zur ideellen Konstitution aufgegebenes WERK [...] entwickelt sich als ein [...] immaterieller Prozess [...] einer introspektiven [...] Reflexion eines [...] Empfindungsstromes und Gedankenflusses.«<sup>350</sup> Lingner wendet nun ein, dass die Fülle aller »Denk- und Empfindungsmöglichkeiten« in einem potentiell unendlichen Prozess »der Selbstreflexion eines retardierenden Momentes der Transformation«<sup>351</sup> bedarf. Erst durch Reduktion, kann die Komplexität, »zu einer Vorstellung verdichtet«<sup>352</sup> werden. Hier kommen Walthers WZ ins Spiel: »Voraussetzung für jede subjektiv und intersubjektive Verfügbarkeit der [...] WERK-Vorstellung ist ein materiales Pendant.« Im Gegensatz zum tradierten, materialen Werk, das die »Zeichnung nur als ›Bei-Werk‹ duldet – [ist] für das immaterielle WERK die ›Diagramm‹-Zeichnung unentbehrlich«<sup>353</sup>. Die WZ geben der Vorläufigkeit der Handlung eine relativ feste, und kommunizierbare Form. Als Transportmittel des offenen Werkgedankens können sie somit nicht mehr nur als Beiwerk gesehen werden, sondern sind elementarer Bestandteil des Werkes. Sie implizieren, Wiczorek zufolge, »allgemein-menschliche Elementarerfahrungen.«<sup>354</sup> Es ist der schöpferische Betrachter, der das in den *Diagrammen* angedeutete Werk letztlich realisiert. Dabei ist zu bemerken, dass die WZ auffällig »perspektivlos« sind. Der Gedanke »einer beherrschten Welt, die man in einer momentanen Synthese ganz und gar besitzt«<sup>355</sup>, ist Walther zuwider. Doch auch wenn er »antiperspektivisch« vorgeht, nimmt er den Begriff Perspektive, d.h. das blickende Durchdringen, mit dem Einsatz von Öl, ganz wörtlich. Mit Gerlach lässt sich dazu sagen: »Über die wissenschaftlich-mathematische Ausarbeitung einer auf den unendlich durchscheinenden Raum hin orientierten Perspektive in der *Renaissance* (*perspicuitas*: Durchschau, Durchsichtigkeit, Klarsichtigkeit) wurden Nähe und Ferne darstellbar.«<sup>356</sup> Die Zeichnung öffnet sich sozusagen auf einen neuen Raum hin, keinen klassisch-perspektivischen, sondern im übertragenen Sinn einen polyperspektivischen Raum, der es schafft, auch den »Innenraum« der Benutzer darzustellen. Ecos offener Werkbegriff stößt im polysemantischen Erscheinungsbild der WZ auf ein deutliches Echo. Ob auf der zeichnerischen oder plastischen Ebene bieten Walthers Arbeiten dem Betrachter eine labyrinthische Vielheit unerschöpflicher Blickwinkel. Wie Eco anmerkt, gibt es »deshalb unendlich viele Aspekte des Kunstwerks, die nicht nur ›Teile‹ oder Fragmente von ihm sind, weil jeder von ihnen das ganze vollständige Werk enthält und in einer bestimmten Perspektive enthüllt.«<sup>357</sup> So fächern sich die ineinander verschränkten

---

350 Ebd., S. 71.

351 Ebd., S. 73.

352 Ebd., S. 79.

353 Ebd., S. 73f.

354 Wiczorek 1990, S. 199.

355 Merleau-Ponty 2003, S. 127.

356 Gerlach 1997, S. 25.

357 Eco 1973, S. 57f.

Elemente zu einem vielseitigen Ensemble auf. Allein die große Anzahl der WZ, sowie das infinite Potenzial der Werkhandlungen spiegeln die so typische Polyperspektivität und die Zeitstruktur des barocken Kunstwerks, dessen Geisteshaltung Eco in der Offenheit und Multiperspektivität des modernen Kunstwerks angelegt sieht. Während das barocke Bauwerk oder die Plastik verschiedene Blickrichtungen fordert, und man um sie herumgehen kann, können die WZ gedreht werden. In Ausstellungssituationen werden sie trotzdem oft frontal gehängt, eine Handlung ist dann nur virtuell möglich, ohne dass dadurch die polyperspektivische Eigenart verloren gehen würde. Keine Werkhandlung, sei es im physischen oder psychologischen Sinn, gehorche Eco zufolge einer letzten Definition: »jede Ausführung realisiert das Werk, aber alle zusammen sind komplementär zueinander.«<sup>358</sup> Merleau-Ponty ist weniger entschieden, wenn er fragt:

Wie aber kann ich eine Erfahrung der Welt [...] haben, da doch keine meiner perspektivischen Ansichten von ihr sie je erschöpft, die Horizonte stets offen bleiben [...]? Wie kann je irgendein Ding uns ein für allemal *sich vorstellen*, da seine Synthese doch nie vollendet ist?<sup>359</sup>

Walther antwortet in den WZ mit der Struktur der Polyphonie, ihr rhizomatisch-antihierarchischen Charakter verzichtet auf einen geschlossenen Horizont. Walthers WS und die WZ sind zwar in ihrer äußeren Erscheinungsform abgeschlossen, aber nicht deren Aktivierung und Interpretation. Hier sind die Dinge weiterhin im ständigen Wandel begriffen.

## 2.2.8 Verdeckungen und Schichtungen

Wenn Walther in den WZ mit Schreibmaschine getippte Textfelder oder handschriftliche Worte teilweise oder ganz verdeckt, erhalten sie eine rätselhafte Komponente. Sie will die Unmöglichkeit, die Handlungen eindeutig erklären zu können, verbildlichen und dem Verborgenen Raum geben. Der Betrachter kann dem Rätsel auf die Spur kommen, indem er die fehlenden Stellen in der Fantasie ergänzt. Kunstwerke seien Rätsel, schreibt Adorno. Sie sagen etwas und verbergen es mit dem gleichen Atemzug.<sup>360</sup> So zieht der Philosoph einen radikalen Schluss, indem er sagt: »Kunstwerke, die der Betrachtung und dem Gedanken ohne Rest aufgehen, sind keine.«<sup>361</sup> Walther dementiert mit den Verdeckungen, dass Kunstwerke in ihrer Essenz hermeneutische Objekte sind, deren Sein ihrer Erklärbarkeit entspringt und demnach auf das Symbolische beschränkt sind.<sup>362</sup> Durch die Verweigerung der Darstellung wird Mersch zufolge freigelegt, »was nicht gesagt oder repräsentiert werden kann, was in Erscheinung tritt, wo die Sprache *schweigt*.«<sup>363</sup> So könnte man mit Mersch von den Zeichnungen behaupten, sie seien

358 Ebd., S. 49.

359 Merleau-Ponty 1966, S. 381.

360 Vgl. Adorno 1970, S. 182.

361 Ebd., S. 184.

362 Adorno 1970, S. 179.

363 Mersch 2002, S. 43f.

»Fragezeichen« und »sowenig selbst Sprache [...], wie sie jemals vollständig im Begrifflichen, dem Diskursiven«<sup>364</sup> aufgehen. Busche formuliert das in Bezug auf Walther so:

Das häufige Zudecken, Überkleben, Durchstreichen und Übermalen mutet an wie der beständige Hinweis darauf, daß das Sichtbare nicht das Eigentliche ist, daß selbst Begriffe und Formvorstellungen den Kern nicht treffen können: [...] Das Zudecken der Begriffe und Sätze betont zugleich die Bewegung fort vom Begrifflichen und hin zur Form.<sup>365</sup>

Busche verweist hier auf die Unvollkommenheit der Sprache. Ihm zufolge gehe es darum, »Beziehungen, Energien, Bewegungen, Kraftfelder zu fassen, Symbole und Allegorien zu finden für Konkretes, das jedoch nur in der jeweiligen praktischen Erfahrung wirklich wird: Dauer, Zeit, Gerichtetheit, Nähe, Abgrenzung, Ausdehnung, Handlung, Raum, Ort.«<sup>366</sup>

Das Motiv der Verdeckung in den WZ soll ausdrücken, dass etwas Essenzielles im Dunkeln bleibt. Auch wenn die WZ diesen verborgenen »Kern« »ummanteln«<sup>367</sup>, können sie nicht an sein Innerstes vordringen. Das Künstlerische lässt sich weder zeichnerisch fassen noch wahrnehmen. »Vielmehr bleibt es ungezeichnet«, so kann man es mit Mersch für die Aufzeichnung von performativen Akten ausdrücken, »das heißt auch auf immer unmarkierbar und unaussprechlich.«<sup>368</sup> Wollte man es im abbilden, »verschwände es; wollte man es sprachlich fixieren, hätte man es bereits verloren [...]. Das Rätsel der Kunst erscheint so gleichsam als das Unsichtbare im Sichtbaren, das Nichtsagbare im Sagbaren.«<sup>369</sup> Mit dieser Undarstellbarkeit geht Walther auf beispiellose Art offensiv um, wenn er versucht, die Werkhandlungen und das darin verborgene Werk zu beschreiben. Die Vielzahl der Zeichnungen zeigt, wie konsequent er sich daran abgearbeitet hat, die Tiefen der Werkidee auszuloten und bis zu ihrem Kern vorzudringen. Die WZ spielen mit Ambivalenz, Polysemantik, Geheimnis und Rätsel. Die »semantische Unschärfe«<sup>370</sup>, die dadurch entsteht, lässt einen großen interpretatorischen Spielraum zu. Walther schichtet über seine frühen *Diagramme*, die praktische Informationswerte beinhalten, komplexe Bildebenen, in die Brüche eingebaut werden, um deren Lesbarkeit zu stören. Während die Fotografie nur einen Bildausschnitt zeigt, funktionieren die WZ wie die Erinnerung selbst, sie überlagern, verdichten, lassen Lücken, verwischen, ordnen und formulieren. Die WZ haben eine mnemonische Dimension und Funktion. Sie dienen als Merkhilfen und aktivieren die Erinnerung an die vorangegangenen Werkhandlungen. Die Erinnerungsschichten werden simultan übereinandergelagert und entwickeln sich in ihrer Mischung aus kognitiven und taktilen Werten zu einer Art realer Allegorie, Sinnbild der Sedimente der Geschichte, prähistorischen Materials und speichern wie bei Gesteins- oder Erdschichten die Vergangenheit

364 Ebd., S. 145.

365 Busche 1990, S. 299.

366 Ebd., S. 303.

367 Der Begriff »Ummantelung« wird von Walther häufig verwendet. Das Verhältnis Zwischen Kern und Mantel wird in der gleichnamigen Publikation reflektiert: Vgl. Lingner 1985.

368 Mersch 2002, S. 146.

369 Ebd., S. 145.

370 Byung-Chul 2012, S. 43.

in sich. So entsteht ein Geflecht, das die Vorstellung der linearen Zeit-Räumlichkeit, die das abendländische Denken immer noch weitgehend beherrscht, in den WZ überwindet. Walther »schichtet Geschichte«. Dabei wird deutlich, so Robert Kudiella, dass Tiefe nicht nur die dritte Dimension des Raumes betreffe, die in der Renaissancetradition der europäischen Malerei allein durch perspektivische Konstruktionen vorgetäuscht werden konnte. Sie kann, und das nähert sich der asiatischen Form einer flächenräumlichen Perspektive, »als eine Schichtung von Wahrnehmungsebenen definier[t werden], teils durch lasierende Überlagerung unterschiedlicher Farben, teils durch die strukturelle Differenzierung zwischen deckenden und durchbrochenen Vortragsweisen.«<sup>371</sup> Dieses Verfahren »erzählt nicht eine Geschichte im Nacheinander der Zeit, sondern zeigt« – hier verweist Kudiella auf ein altes Wort aus der Bergmannssprache – »das Geschichte der Zeit.«<sup>372</sup>

Abschließend lässt sich zum Rätselcharakter der WZ mit Eco sagen, dass es sich hier nicht mehr um eine Arbeit handelt, die »auf als schön zu genießenden, frei zutage liegenden Beziehungen beruht, sondern [um] ein zu ergründendes Geheimnis, [...] ein Stimulans für die Lebhaftigkeit der Einbildungskraft.«<sup>373</sup> Das Motiv der Verdeckungen und Schichtungen in den Zeichnungen verstärkt das Geheimnisvolle und lässt den Betrachter zu einem Detektiv werden, der den einzelnen Indizien nachgeht. Dabei erkennt er, dass er kein Außenstehender Beobachter ist, sondern durch seine Tätigkeit aktiv am Werk teilhat.

Die WZ haben Archivcharakter, sie deuten auf das Potenzial hin, das sich in der Aktivierung ihr komplexes Bedeutungsvolumen entfalten kann. In diesem Sinne lassen sich die WZ auch als Lagerorte für Werkformulierungen ansehen. Sie funktionieren wie ein Ideenreservoir und eine handlungsnährende Vorratskammer. Dirié sieht sie »wie eine »parallele und verzögerte Erinnerung«, eine andere »Lagerform« [...], einen Vorrat an unendlichen Handlungen und Interpretationen«. Der Kunstkritiker bezeichnet den Künstler und die Zeichnung als trautes und produktives Paar, das zahlreiche gegenläufige Aspekte ins Verhältnis bringt: »abstrakt, figurativ, narrativ, autonom, informell, geometrisch, schwarz und weiß, lodernd, experimentell, retrospektiv, technisch, halluzinatorisch.« Dirié stellt fest, dass sich hier

ein polymorphes Werk [generiert], das auf einen großen Interpretationsspielraum verweist, wo die Zeichnung gleichzeitig ein Raum der Imagination und der Präzision ist, Instrument und Archiv, eine aktive und praktizierbare Zeichnung, [...]. Die Zeichnung war immer diese autonome und existenzielle Praxis, das Richtmaß für das Werk im Maßstab des Lebens.<sup>374</sup>

Die Aussagen von Dirié vermitteln die innere Produktivität und Autonomie der Zeichnungen und verbindet die *Lagerform* und den Aspekt der »Ummantelung« in Walthers Œuvre. Die WZ »ummanteln« den Kern der Handlungen und es bildet sich um dieses

371 Kudiella 1990, S. 353.

372 Ebd., S. 355.

373 Eco 1973, S. 35.

374 Dirié 2012, S. 114.

Zentrum herum ein reichhaltiges Reservoir, das stetig wächst und das immaterielle Werk in aller Offenheit und Unvollständigkeit speichert.

## 2.2.9 Fleisch – Knochen

Walther geht es wie denjenigen Konzeptkünstlern, die den Gedanken vor die Realisation stellen, auch um ein Infragestellen der Bedingungen und des Wesens von Kunst. Der Konzeptkünstler Victor Burgin beschreibt die allgemeine Entwicklung so: Es »kann kaum ein Zweifel daran bestehen, daß sich Arbeiten ›konzeptueller Kunst‹ so verstehen lassen, daß sie den Umkreis von Kunstkritik und Kunsttheorie miteinschließen.«<sup>375</sup> Walther setzt mit dem WS und den WZ im weitesten Sinn Theorie ins Werk, durch die Handlung werden Antworten zu künstlerischen Fragen ausgehandelt. Draxler zufolge trenne sich bei Walther die Zeichnung als Theorie »vom ›eigentlichen‹ Werk; sie begleitet dieses von nun ab als eine Art theoretische Orchestrierung.« Die Differenzen zwischen WS und WZ seien ansonsten »gravierend und nur in ihrer Aufeinanderbezogenheit zu verstehen.«<sup>376</sup> Die Zeichnung ist also Draxlers Meinung nach, der ich mich anschließe, die Metaebene des Werkes, die zur besseren Handhabung der WS-Objekte beiträgt und einen Einblick in den theoretischen wie sinnlichen Erfahrungshorizont gibt. Dabei bietet sie keine technische Gebrauchsanweisung. Vielmehr leiste sie »theoretische Hintergrundarbeit, die dem Werk den konzeptionellen Rückhalt gibt und es eigentlich erst lesbar macht.« Der Raum werde segmentiert und neu geordnet »als eine Art kategorialer Schichtung«. Einzelne Elemente rastern und gliedern »das Bildfeld, dann wieder greifen Begriffe das alte Rahmenthema auf und stecken als Randstreifen die innere Leere des Blatts als virtuelles Kraftfeld ab.«<sup>377</sup> Der Begriff der theoretischen Praxis, der hier mit Draxler erörtert wird, geht weit über die Idee der technisch-praktischen Anweisung hinaus. In den WZ werden kunsttheoretische Fragen verhandelt, die Betrachter werden geistig und körperlich stimuliert. Es klingt paradox, aber die bildhaften WZ entstehen in einem Moment, in dem Walthers Abkehr vom Bild mit dem 1. WS einen Höhepunkt erreicht hat. Außerdem fällt ihre Produktion zum Teil mit seinem Aufenthalt in New York (1967–1972)<sup>378</sup> zusammen, der westlichen Kunstmetropole, in der die Konzeptkunst herrscht, die ein absolut antipikturales Klima erzeugt. Der Begriff *Concept Art* wird von Henry Flynt 1961 erstmals verwendet und deren Beginn, folgt man Buchlohs grober Einteilung, wird im Jahr 1965 verortet, bis zu ihrem temporären Verschwinden 1975.<sup>379</sup> Walthers Erzählung von einer kleinen Ausstellung, die 1968 in der Galerie Seth Siegelaubs stattfindet, spiegeln den Zeitgeist wieder: »Das waren Konzeptarbeiten, ganz sparsame, von Lawrence Weiner, Robert Barry Douglas Huebler und Kosuth. Da kam eben die Frage auf: Wo ist das Werk? Ist es in der sprachlichen Formulierung, oder muss ich es in der Vorstellung ausführen?«<sup>380</sup> Diese Fragen beschäftigten

375 Burgin 2003, S. 1066f.

376 Draxler 1990, S. 279.

377 Ebd., S. 283f.

378 Die WZ, die in dieser Zeit entstehen, enthalten oft englische Begriffe.

379 Vgl. Buchloh 1989, S. 41.

380 Walther in: Schreyer 2016b.

auch ihn. In Walthers Fall kann man sagen, so wie das Kunstobjekt als materiell gebundenes Produkt im WS an Bedeutung verliert, gewinnen die in den WZ formulierten Vorstellungen, Bilder, Begriffe, Empfindungen und Erfahrungen an Bedeutung.<sup>381</sup> Im gleichen Jahr notiert der Künstler im *Sternenstaub*: »Fluß der Diagramme und Werkzeugzeichnungen hält an/Gefühl nichts zu wiederholen/die Menge verwischt die Distanz, die zur Beurteilung des Wertes der einzelnen Zeichnungen notwendig ist«<sup>382</sup>. Die dazugehörige Zeichnung enthält verschiedene Präsentationsvarianten der WZ (**Abb. 42**). Der Künstler scheint in dieser Zeit von einem unendlichen Hunger an Bildern befallen zu sein. Stößt der WS in seiner Radikalität bezüglich der Reduktion des Optischen auf Verunsicherung, ergeht es umgekehrt den WZ wegen ihrer Bildlichkeit ähnlich. Ihr persönlicher Duktus veranlasst Walther wie schon erwähnt dazu, sie zunächst als Notizen von eher subjektivem Wert anzusehen, und ihnen den Status als eigenständige Werke abzusprechen. Vor dem Hintergrund seiner frühen progressiven Experimente empfindet er die Rückkehr zur Zeichnung als regressiv. In einem Interview mit Winkworth gesteht der Künstler: »I hesitated to show those drawings because in relation to the actionistic works they looked so conservative, so traditional.«<sup>383</sup> Diese Vorsicht ist aber auch vor dem Hintergrund der ›handschriftfeindlichen‹ Minimal- und Konzeptkunst zu sehen. Walther erzählt, dass Kosuth einmal sinngemäß bemerkt hat: »Mit dem Werksatz wirfst du den Ball so weit nach vorne, mit den [WZ] kommst du nicht hinterher.«<sup>384</sup> Der ›orthodoxe‹ Konzeptkünstler hält die WZ für »too private, too european, it smells too much, too much of Wols«<sup>385</sup>. Das passt natürlich nicht in die Ideologie der Konzeptkunst, die sich maßgeblich gegen den abstrakten Expressionismus und jede Form von Ausdruckskunst wandte. Doch es ist auch dem konzeptuellen Klima zu verdanken, dass die WZ mit Fokus auf deren Sprachverwendung in den Blick rücken. Hierzu bemerkt Walther:

Meine Arbeit ist eigentlich erst im Zusammenhang mit der Konzept-Kunst der 60er Jahre entdeckt worden. [...] [E]iner der Hauptzüge der Konzept-Kunst, nämlich daß die Vorstellung in gleichem Maße an der Werkbildung beteiligt ist wie das Materielle, war immer ein wichtiger Teil meiner Arbeit. Jedoch habe ich das vor der Konzept-Kunst entwickelt und auch anders gemeint, [...]. [...] Der wesentlichste Unterschied dürfte sein, daß ich nie nur eine Konzeption ausführe, sondern auch einen sinnlichen Teil dabei haben möchte. [...] Meine Arbeiten orientieren sich ja am Körper, im realen Raum, in realer Zeit. Damit kann ich etwas bildhaft Plastisches formen.<sup>386</sup>

Wie man es aus dem Zitat schon heraushört, unterscheiden sich die WZ maßgeblich vom Zeitgeist. Für den konzeptuellen Geschmack sind sie »zu individuell, hatten zuviel Aroma und zuviel Farbe.« Um erneut mit Kosuth zu sprechen: »*Too much of sentiment-*

381 Vgl. Twiehaus 1999, S. 15.

382 Walther 2009, S. 318.

383 Ders. in: Winkworth 2016, S. 130.

384 Ders. in: Schreyer 2018.

385 Ders. in: Verhagen 2014b, S. 64.

386 Ders. in: Lahnert 1986/87, S. 12.

talität»<sup>387</sup>. Walther vertritt eine ähnliche Haltung oder lässt sich von der Meinung des Künstlerkollegen anstecken, was sich auch in seiner eigenen Wortwahl niederschlägt. In »dieser Zeit der Aufbruchsstimmung« wirken die WZ »obsolet«:

Ich hatte mit dem *Werksatz* den Ball weit nach vorne geworfen, das war Zukunft, war Utopie und entwarf eine neue Kunst. Und nun schien es, als ob ich mit diesen Zeichnungen, die Werkprozesse interpretieren, umschreiben, bezeichnen, nicht auf der Höhe der Zeit sei. Das Medium der Zeichnung, das individuelle Schreiben hatte zu der Zeit ja keine argumentative Basis. [...] Die Kunstwelt hat meine Zeichnungen auf Papier schief angesehen. Ich hatte ein unsicheres Gefühl, die Skrupel ja selber gehabt [...].<sup>388</sup>

Walther erklärt sich die ablehnende Reaktion des amerikanischen Künstlers heute so: Er »wollte damit sagen, zu wenig konzeptuelles Schwarzweiß... ich habe Farbe verwendet... ein Unding! So streng war die Künstlerkritik Mitte/Ende der 1960er Jahre.«<sup>389</sup> Aus Kosuths Worten spricht auch die unterschwellige Ablehnung von »Emotionalität« in der Kunst, die gerne mit einer oberflächlichen Anschauung von Romantik in Verbindung gebracht wird. Auch von Sol LeWitts »Paragraphs on Conceptual Art« von 1967 geht diese Zurückweisung aus: »Die Erwartung eines emotionalen Kicks, an den man durch die Expressionistische Kunst gewöhnt ist, würde den Betrachter davon abhalten, diese Kunst wahrzunehmen.«<sup>390</sup>

In Abgrenzung zur Konzeptkunst sagt Walther einmal zu seiner eigenen Arbeit: »Die Forderung lautet, sich in das Werk zu integrieren. Dabei wird die Vorstellung zu einer konkreten Sache. Das funktioniert nur in realem Raum und in realer Zeit. Die pure Konzept-Kunst konnte diese Forderung von ihrem Entwurf nicht stellen.«<sup>391</sup> Walther, der die Konzeptkunst als notwendigen Schritt innerhalb der Kunstentwicklung charakterisiert, will auf die sinnliche, »anschauliche Seite, d.h. auf die Kunst auch als Vermittler realer Erfahrung, nicht verzichten.«<sup>392</sup> Das Paradigma der Konzeptkunst, sich nahezu ausschließlich mit gedanklichen Konstrukten gegen die Möglichkeit einer Materialsprache abzuschotten, kann der Künstler für sich nicht akzeptieren.<sup>393</sup>

Walther sieht sich auch nicht als Intellektueller, auch wenn er von seinen Studenten teilweise als solcher wahrgenommen wird. Er äußert sich einmal dazu: »Ein Intellektueller denkt analytisch, ich hingegen gehe von ganzheitlichen Vorstellungen aus, reflektiere mein Material und denke in Bildern und Formen.«<sup>394</sup> Nie gibt er die materielle Seite des Kunstwerks auf, wie marginal sie auch nur im Einzelfall beschaffen sein mochte. Es waren schließlich die frühen Materialprozesse, an denen sich sein Werkverständnis ausgebildet hat. Einer der Gründe der konzeptionellen Oppositionshaltung »war ein Misstrauen gegen optische Erfahrungen als adäquate Grundlage für Kunst: Je mehr ein Gemälde sich auf rein visuelle Eindrücke verließ, desto niedriger wurde

387 Walther in: Richardt 1997, S. 152.

388 Ebd., S. 158.

389 Ders. in: Wiehager 2012, S. 405.

390 LeWitt zit. in: Heiser 2007, S. 13.

391 Walther in: Lahnert 1986/87, S. 14.

392 Schweinebraden 1997, S. 24.

393 Vgl. ebd., S. 23.

394 Walther zit. in: Brömme 1982, S. 11.



sein kognitiver Wert eingeschätzt.«<sup>395</sup>. Der gegen den Formalismus ausgedrückte Antagonismus kommt ebenso klar in Kosuths Essay »Art after Philosophy« heraus, in dem er behauptet, dass Konzeptkunst als Reaktion auf die subjektive Ästhetik und ›Gedankenlosigkeit‹<sup>396</sup> formalistischer Kunst und Kritik entsteht. In dieser Aussage offenbart sich seine Ablehnung von Subjektivität, die er in den formalistischen Qualitätsurteilen Greenbergs versammelt sieht. Der »Entzug der Visualität« oder die »Verdrängung des Betrachters« als operative Strategien der Konzeptkunst haben den angenommenen modernistischen Vorrang an den Rand gedrängt, den die Farbe und der retinale Reiz zur Herstellung und zum Verständnis eines Kunstwerks haben.<sup>397</sup> Solch eine kritische Einstellung gegenüber Visualität, wie sie Kosuth und andere an den Tag legen, äußert sich auch gegenüber Walthers WZ. Auch von deutscher Seite ist die Kritik harsch. Lingner z.B. war Walther zufolge »immer im Krieg mit den bildhaften Zeichnungen. Das hat er als einen Irrtum gesehen, so als ob ich nicht auf der Höhe der Zeit wäre.«<sup>398</sup>. Wenn Walther sich ab Mitte der 50er-Jahre gegen den »Fetisch der Sichtbarkeit der klassischen Moderne«<sup>399</sup> wendet, indem er seine Bilder ›leer räumt‹, kann dies im Sinn der Konzeptkunst als radikale Kritik am Modernismus gelesen werden – seine heiligste Annahme, dass Kunst durch die optischen Sinne erfahren wird, wird in Frage gestellt. Es lässt sich jedoch auf Walther bezogen feststellen, dass die allgemein als modernistisch leer kritisierte ›Optikalität‹, die den WZ vorgeworfen wird, keine modernistische ist, sondern eine optikale Spielform, die keineswegs selbstreferenziell gedeutet werden darf. So wenig der WS gänzlich antivisuell ist, sind die WZ nur als bildlich zu beurteilen. Immer wenn Walther eine bestimmte Farbigkeit und Materialität verwendet, geht es darum, beim Betrachten eingespeicherte Körpererfahrungen zu wecken. Der Künstler adressiert also nicht nur das Auge, sondern ganz speziell das skulpturale Empfinden des Rezipienten. Er kritisiert am konzeptuellen Ansatz, Visualität gegen Intellektualität einzutauschen, was nur weiterhin eine antiquierte Dualität perpetuiert. Trotz der Konzeptualität des WS gelingt ihm mit den WZ eine Tiefe, die die Untrennbarkeit von Gefühl und Form erlebbar werden lässt und das Dichotomie-Problem zu lösen verspricht. Jörg Heiser wendet ein, dass auch die emotionale, offene und fragmentarische Romantik »nicht einfach Gegner der [rationalen] Aufklärung sondern deren reflexiver Teil, als experimentelles [...] Gegenüber eines systematischen Vernunftkonzepts« sei. »Jene, die Romantik als per se antiaufklärerisch beschreiben, berauben die Aufklärung [...] dieser feingliedrigen Dialektik.«<sup>400</sup>

Durch die dialektische Verbindung der Gegensätze geht Walther einen dritten Weg und nimmt damit eine besondere Position innerhalb der Konzeptkunst ein. Seine explorative (Bild-)Sprache hinterfragt die Bedingungen der Wahrnehmbarkeit von Kunst. Der manchmal expressiv erscheinende Zeichengestus wird von intellektueller Reflexion begleitet. Das Publikum ist mit einem unabschließbaren Prozess des Denkens

395 Crow 2006, S. 62.

396 Vgl. Kosuth 2003, S. 1033.

397 Diese beiden Formeln sind Prägungen von Buchloh und Charles Harrison. Vgl. Crow 2006, S. 60.

398 Walther in: Schreyer 2016b.

399 Alberro 2006, S. 17.

400 Heiser 2007, S. 15.

und Zeichnens konfrontiert, der in einem reziproken Spannungsverhältnis abläuft. Die Übersetzung künstlerischer Ideen in (kritische) Sprache ist in den späten 60er-Jahren nicht nur ein gängiges Verfahren, sondern auch Ausdruck einer Attitüde. Walther erprobt zwar die Gestaltungs- und Bedeutungsmöglichkeiten von Sprache, unterläuft jedoch den Zeitgeist des ›puren‹ und dogmatischen Konzeptualismus, der auch von Lucy Lippard und John Chandler 1968 in ihrer programmatischen Schrift »The Dematerialization of Art« beschrieben wird, deren Gültigkeit in demselben Text aber auch schon wieder infrage gestellt wird.<sup>401</sup> Sprache oder Schrift haben in Walthers Werk nie das Bildhaft-Körperliche verdrängt, beide sind vielmehr symbiotisch miteinander verbunden. In einem Interview mit Lingner verdeutlicht der Künstler seinen Standpunkt in Abgrenzung zur Konzeptkunst: Die Konzeptkünstler »stellen das Gerüst hin, die Knochen[, die] brauchst du, sonst hält das Fleisch nicht. Aber das [...] muss eben noch dazukommen.«<sup>402</sup> Denn, so formuliert es Walther in einem Gespräch mit Jappe: »Die Idee besagt ja noch nichts, wenn die entsprechenden Formen fehlen.«<sup>403</sup> Die Werkhandlungen brauchen also eine Halterung, um ihre Essenz zu artikulieren. Jean-Pierre Dubost bemerkt diesbezüglich in einem Brief an den Künstler:

Du sagst [...], daß Du nicht nur das ›Skelett‹ (die Konzeptualität), sondern auch das ›Fleisch‹ (die elementarsten physischen Qualitäten [...]) willst [sic!] – dann deswegen, weil Du das Konzeptuelle gänzlich ins Stoffliche wieder einbringen möchtest. Diese ›Rückübersetzung‹ ins Werkhafte scheint uns einen Schritt zurückzubringen, als ginge es darum, zu einem ›Urstoff‹ zurückzukehren (dem ›Skelett‹ das ›Fleisch‹ zurückzugeben).<sup>404</sup>

Walthers Konzepte entspringen der (eigenen) Leiberfahrung, die sich mit den Denkvorgängen in einer grundsätzlichen Wechselbeziehung erlebt. Er wirft den Konzeptkünstlern eine Isolation und Verabsolutierung des Geistes vor. ›Fleisch‹ kommt bei Walther nicht einfach nur hinzu, oder wird zurückgegeben, wie es in dem Zitat heißt, sondern, so könnte man es mit Mladen Dolar formulieren: »Understanding flesh as the ›medium‹ of perception is but another side of the world itself being endowed with flesh.«<sup>405</sup> Tatsächlich wird der menschliche Körper, das ›Fleisch‹, als Medium der Wahrnehmung in den Werkhandlungen verstanden.

Dewey, der in diesem Zusammenhang ausgefeilte Beobachtungen angestellt hat, verweist auf den kulturellen Kontext, in dem der Anspruch auf Reingeistigkeit immer wieder eine fatale Rolle gespielt hat und bemerkt, dass die Geschichte der Moral »zur Verachtung des Leibes, zur Furcht vor den Sinnen und zur Gegensätzlichkeit von Fleisch

401 Vgl. Lippard, Chandler 1968, S. 31–36. Vgl. hierzu auch den Brief-Essay der Künstlergruppe *Art & Language*, den die Herausgeber in die Neuauflage ihrer Schrift integrieren und die den Begriff der Dematerialisierung für einen Mythos hält: »All the examples of art-works (ideas) you refer to in your article are, with few exceptions, art-objects. They may not be an art-object as we know it in its traditional matter-state, but they are nevertheless matter in one of its forms, either solid-state, gas-state, liquid-state.« *Art & Language* zit. in: Lippard 1973, S. 43.

402 Walther in: Lingner 1985, S. 187.

403 Ders. in: Bott 1977, S. 57.

404 Dubost 1990, S. 334.

405 Dolar 2008, S. 64.

und Geist geführt«<sup>406</sup> hat. «Die Erhebung des Ideals über die unmittelbare Sinnesempfindung machte es [...] bleich und blutleer«<sup>407</sup>. Dewey zufolge liefere die Kunst selbst den besten Beweis für die »Vereinigung von Materiellem und Ideellem«<sup>408</sup>. Ein Werk ist so gesehen die Verkörperung einer Idee. Der Mensch, so der Philosoph, sei am lebendigsten, wenn er sich in einem »wechselseitigen Verkehr mit der Umwelt befindet, wenn sinnenhaftes Material und geistige Beziehungen am vollkommensten miteinander verschmelzen.«<sup>409</sup> Dewey bezeichnet die Sinne als »diejenigen Organe, durch die das lebendige Geschöpf unmittelbar an den Vorgängen der es umgebenden Welt teilnimmt.« Dieses Material könne »nicht im Gegensatz zum ›Intellekt‹ gesehen« werden. Die Sinnesorgane und der an sie angeschlossene Bewegungsapparat sind die Werkzeuge dieser Partizipation. Dewey geht der dualistischen Auffassung auf den Grund: »Der Gegensatz zwischen Geist und Körper, Seele und Materie, Geistlichem und Fleischlichem, hat [...] seine Ursache in der Angst vor dem Leben.«<sup>410</sup> Auch von deutscher Seite wird diese Thematik für die performativen Tendenzen der 60er-Jahre fruchtbar gemacht. Dazu kann Fischer-Lichte beitragen, dass die

Unterscheidung zwischen der sinnlichen Wahrnehmung eines Objektes, die als ein eher physiologischer Vorgang begriffen wird, und der Zuweisung einer Bedeutung, die als ein geistiger Akt gilt, [...] eine Folge des dualistischen Subjekt-Objekt-Denkens [ist], die sich im Gewand der Trennung von Körper und Geist zeige.<sup>411</sup>

Dagegen müsse davon ausgegangen werden, »daß Wahrnehmung und Bedeutungserzeugung der gleiche Prozeß sind.«<sup>412</sup> Die Trennung von Körper und Geist, von Sinnlichkeit und Begriff erweist sich hiermit als eine kulturelle Fiktion. Insofern findet die eingangs gestellte Frage, wie die unbestimmte Erfahrung einer Werkhandlung zu fassen ist, wenn sie weder als ein rein sinnliches noch als ein ausschließlich intellektuelles Phänomen beschrieben werden kann, ihre Antwort. Denken, Wahrnehmen und wortwörtliches Erfassen verschränken sich im WS und in den WZ. Das natürliche Zusammenspiel beschreibt Walther sowohl innerhalb der Werkhandlungen (und dem dort austarierten Körper-Geist-Bezug) als auch in der klassischen Morphologie in der Zeichnung (und die dortige Verbindung von Geist und Hand).

Es wäre jedoch eine zu karikaturistische Sichtweise die Konzeptkunst allein auf dichotomische Eckpfeiler zu gründen. Es gibt einige Konzeptkünstler, die sich zwischen den Polen ansiedeln, Bild und Konzept zu versöhnen versuchen und von einer allzu radikalen Positionierung abrücken. Radikal an der Konzeptkunst ist die Abschaffung des Objekts und dessen Ersatz durch eine linguistische Definition.<sup>413</sup> Buren sieht dieses Vorhaben als ideelle Utopie an:

406 Dewey 1980, S. 29

407 Ebd., S. 42.

408 Ebd., S. 38.

409 Ebd., S. 122.

410 Ebd., S. 31f.

411 Fischer-Lichte 2004, S. 246f.

412 Ebd., S. 247.

413 Vgl. Buchloh 1989, S. 41.

in dem Moment, wo ein Konzept als Kunst bezeichnet und gar als solche ›ausgestellt‹ wird, [wird] das Objekt, das man abschaffen möchte, in Wirklichkeit nur *ersetzt* [...]; das ausgestellte ›Konzept‹ wird ein *Ideal-Objekt*, was uns zur Kunst, wie wir sie kennen, zurückbringt, das heißt: zur Illusion von etwas und nicht zur Sache selbst.<sup>414</sup>

In diesem Sinne scheint die von Suzi Gablik 1977 in ihrem Buch *Progress in Art*<sup>415</sup> beschriebene kognitive Entwicklung der Kunst auf Walther bezogen in eine Sackgasse zu münden. Durch die Gegenposition visuell/formal (Modernismus) und konzeptuell wird einmal mehr der Descartes'sche dualistische Gedanke verstärkt, der Körper und Geist oder Begriff und Bild ins Dogmatische zwingt. Der WS und die WZ zeugen von einer dritten Lösung, jenseits von Visualität und Konzeptualität. Es ist der Körper mit all seinen Sinnen, der sich als resistenter Vektor und Brücke zwischen die Pole stellt. Somit verleiht Walther dem ›kalten‹ (›knochigen‹) und unpersönlichen Konzeptualismus ein ›wärmendes Gewand‹ (›Fleisch‹).

## 2.2.10 ›Dia-Grammatik‹

Seit einigen Jahren lässt sich in verschiedenen Disziplinen ein verstärktes Interesse an der Ästhetik von Diagrammen und Notationen erkennen. Von den WZ ist hier erstaunlicherweise kaum die Rede, obwohl ihr Erscheinungsbild einige Merkmale von solchen Schriftbildern aufweist. Im Folgenden soll daher anhand ausgewählter Publikationen der spezifischen ›Dia-Grammatik‹ der WZ nachgegangen werden.

Die Medienkonkurrenz des 19. und 20. Jh.s zwischen Fotografie, Schreibmaschine und Buchdruck hat auch den Blick auf die Praxis des Schreibens und Zeichnens geschärft.<sup>416</sup> Dieter Appelt erinnert in seinem Beitrag für den Katalog *Notation. Kalkül und Form in den Künsten* zur gleichnamigen Ausstellung in der Akademie der Künste in Berlin 2008 daran, dass die Bedeutung der Notation schon seit »den chronographischen, kinematographischen oder ›musikgraphischen‹ Zeugnissen erkennbar« ist und »sich dann im Zuge des 20. [Jh.s] in beträchtlichen Variationen fortwährend erweitert«<sup>417</sup> hat. Der Begriff der Notation ist uns aus der Musikgeschichte geläufig und wird, Hubertus von Amelunxen zufolge, spätestens in den 50er-Jahren hinsichtlich der Frage nach Sinn, Form und Vermächtnis des Kunstwerks wichtig. Seither wird die Notation als eine Form »der Verzeitlichung wie auch der Prozessualisierung des malerischen wie auch des musikalischen Werks« auf seine »Bedeutung als Schriftsystem in allen Formen der Künste untersucht.«<sup>418</sup> Dabei gehe es um die Frage, »in welchem offenen Verhältnis Aufführung, Interpretation und Schriftbild zueinander stehen.«<sup>419</sup> In den frühen 70er-Jahren ist die Thematik durch die symbolanalytische Untersuchung Nelson Goodmans reaktualisiert worden. Demzufolge bestehe das »semantische Erfordernis für Notati-

414 Buren 2003, S. 1041.

415 Vgl. Gablik 1977.

416 Vgl. Krauthausen, Nasim 2010, S. 18.

417 Appelt 2008, S. 15.

418 Amelunxen 2008, S. 19.

419 Ebd., S. 20.

onssysteme« darin, »daß sie *unzweideutig* sein müssen«<sup>420</sup>. Dieser semiotische Zugang kann für die WZ Walthers nicht funktionieren, da es sich hier nicht um eindeutige Zeichen handelt, die entschlüsselt werden sollen. Sie sind vielmehr sinnliche Gebilde, die nicht allein in ihrer semantischen Dimension, sondern auch in ihrer Materialität und Skulpturalität gewürdigt werden sollen.

Angela Lammert macht die Bildlichkeit (»visuelle Spur eines Formfindungsprozesses«) von Notationen stark, die im Gegensatz zu linguistischen Aspekten eher selten beachtet wird. Im Falle Walthers bietet sich dieser Ansatz ebenso an, da der konzeptuelle Fokus auf die WZ besonders in der frühen Rezeptionsgeschichte deutlich wird. In der Moderne, so Lammert, geraten Notationen in Bewegung. Exemplarisch hebt sie die Diskussion hervor, die in den 60er-Jahren in der Musik über grafische Partituren und alternative Notationen geführt wurde. Sie erinnert daran, dass unlängst »die grafische Dimension von Handschriften aufgewertet« wurde. Daher erscheine es nur folgerichtig, »Notation nicht mehr nur als Zeichensystem, sondern als ein für das 20. [Jh.] spezifisches künstlerisches Verfahren zu fassen, das das veränderte Verhältnis von Idee und Werk beschreibt. Die Notation erhält dabei einen autonomen und prozessualen Charakter.«<sup>421</sup> Diese Aussage ist in Bezug auf Walthers WZ wichtig, denn zum Zeitpunkt ihrer Entstehung wird ihr eigenständiger Charakter noch nicht gesehen. Erst durch die historische Distanz, die Wiederaufwertung der Bildlichkeit in den 80er-Jahren und auch aufgrund des verstärkten Interesses an Diagrammen, kann diese Entwicklung als solche benannt werden.

Auch die Publikation *Notationen und choreographisches Denken* (2010) ist hinsichtlich Walthers Notaten anschlussfähig. Hier geht es darum, den Notationsbegriff aus dem von Goodman normativ geprägten Verständnis zu lösen. Gabriele Brandstetter argumentiert, dass Notation nicht nur Vorschrift und Regel ist, sondern dass ihr Potenzial in der Überschreitung, Um-Schreibung, Löschung und Fortschreibung bestehe. Dieser Aspekt ist besonders für die WZ von Interesse: Durch Löschungen und Überstreichungen stören sie die Lesbarkeit und bewahren damit die Idee des *anderen Werkbegriffs*. Es ist nicht der Künstler, der das Werk vorgibt, die offenen WZ enthalten Interpretationsspielraum, die Betrachter sind zum Handeln aufgefordert. In Bezug auf Walthers Praxis ist die in der Publikation gestellte Frage nach dem Status von Notationen als Dokument, Partitur, Prä-Skript oder als eigenständige visuelle Form relevant. Dabei gilt das Interesse der Spannung, die sich zwischen Notation und performativer Praxis entfaltet. Eine erste Annäherung an notationelle Schriftbilder bezieht sich auf die Art der Wahrnehmung und damit auf das Wechselspiel zwischen Sehen und Lesen. Notationen werden anders wahrgenommen als etwa Alphabet-Schriften.<sup>422</sup> Die Ursache dafür sind die unterschiedlich in ihnen enthaltenen grafischen Systeme: einerseits achte der Betrachter auf die Entzifferbarkeit der Schrift und andererseits »auf die visuelle *Anordnung* choreographischer und piktoraler Elemente auf dem Blatt.« Die Kombination heterogener Schriftbildelemente bildet eine Art »Hybrid-Partitur«. Jedes dieser Elemente

420 Goodman 1973, S. 155.

421 Lammert 2008, S. 39.

422 Vgl. Brandstetter, Hoffmann, Maar 2010, S. 7.

hat seine spezifische Funktion, sei es, übertragen auf die WZ, über Zeitlichkeit, Tempo, Dynamik, rhythmische Relationen oder Wiederholung zu informieren, oder um ein bestimmtes Schrittvokabular, die Konfiguration der Handelnden und deren Raumwege zu beschreiben. Es wird hierbei der geografische Begriff der Kartografie angewandt insofern als diese »Bewegungs-Schreibung der Körper im Raum – als Choreo-Graphie im Wortsinn« konstellativ verfährt, »indem sie Positionen gleichsam kartographisch aus dem Raum in die Schriftbild-Fläche überträgt.«<sup>423</sup> Dabei fällt der Blick wie auf einer Landkarte von oben auf die Fläche der eingezeichneten Wege. Zeitliche Sukzessivität wird in eine Simultananordnung versetzt, die einen Überblick verschafft, die die Bewegung im Raum nicht gewähren kann: es entsteht »eine Synopse jener flüchtigen Topographien, die im körperlichen Bewegungsvollzug segmentiert sind.«<sup>424</sup> Notationen ermöglichen eine andere Perspektive, und erweitern die Aktion um eine Ebene, die anders nicht sichtbar wäre. Nun stellt sich jedoch hinsichtlich der Lesbarkeit von Notationen berechtigterweise die Frage:

In welcher Weise sind Brüche, Sprünge, Lücken, Vor- und Rückbewegungen des Lesens nötig, ja: ein Überqueren der Seiten in Diagonalen, Kreisen, [...] choreographischen [...] Mustern? Welche Zeitlichkeit eignet mithin dem Betrachten, Lesen und Entziffern? Und wie verhält sich diese Zeitlichkeit zu einer Zeit der Übertragung in die Körperbewegung [...]? Kann man überhaupt davon ausgehen, dass diese Aufzeichnung [...] als Prä-Skript einer [...] (Wieder-)Aufführung einsetzbar ist?<sup>425</sup>

In Bezug auf die WZ ergibt sich hier ein interessanter Anknüpfungspunkt. Das, was sich während der Werkhandlung im Raum ereignet, wird nun auf der Rezeptionsebene in den WZ simuliert, der Betrachter handelt auch hier und bewegt sich kognitiv und visuell über das Blatt wie in einer Landschaft. Die Bildfläche tut sich zum Raum auf, so als wäre der Betrachter hier selbst in der Hochröhre unterwegs. Die persönliche Zeitlichkeit eines jeden Rezipienten wird zum Werkmaterial. Die »Wiederaufführung« der Handlungssuggestionen findet zunächst im inneren »Kino« statt, und sofern eine physische Handlung ausgeführt wird, ist sie von der individuellen Betrachtung der WZ gefärbt. Notationen sind insofern hybrid, als sie Geschriebenes und Gezeichnetes, Anordnungs- und Verweiskomponenten eines Diagramms enthalten. Sie sind »ideographische«<sup>426</sup> Schrift-Bildräume. Die Diagrammatik enthält eine selbstreflexive Dimension, was auf ihre aktive, »schöpferische und analytische Seite der Notation«<sup>427</sup> verweist. Sybille Krämer hat diese Facette als einen »Operationsraum« bezeichnet, der »durch die ›Lockerung‹ der Semantik und Repräsentationalität charakterisierbar ist.«<sup>428</sup> Notationen können nämlich auch allein auf der Ebene der ästhetischen Wahrnehmbarkeit gelesen werden, oder als Ornamentzeichnungen, »als eine Komposition von Mustern an

423 Ebd., S. 11.

424 Ebd., S. 13.

425 Ebd., S. 12.

426 Ebd., S. 13.

427 Brandstetter, Hoffmann, Maar 2010, S. 14

428 Krämer 2005, S. 52.

der Grenze von Schriftbildlichkeit.«<sup>429</sup> Betrachtet man die WZ vor diesem Hintergrund, kann man sie neben ihrer Funktion als Handlungsaufzeichnungen als eigenständige ästhetische Gebilde ansehen. Die in der zitierten Publikation gestellten Fragen erweisen sich auch in Bezug auf die WZ als fruchtbar:

In welcher Weise zeigt sich die Potenzialität einer Notation als Handlungs-(Spiel-)Raum? Wie äußert sich die Latenz der Zeitlichkeit von Bewegungen in notationell betrachteten Choreo-Graphiken? Ist nicht schon das Schauen-Lesen als ästhetische Erfahrung zugleich eine Belebung der Schrift-Figur?

Die Fantasie setze »das frei, was – in seiner Topographie – immer schon flüchtig«<sup>430</sup> an- und abwesend sei, nämlich die Bewegung. Somit kritisieren Notationen das logozentrische Denken, indem sie »medial ein Wissen *aus* und *in* Bewegung« konstituieren, das »sich von einem an Texten orientierten«, und »visuellen Denken in Bildern« unterscheidet. Notationen verzeichnen ein choreographisches Denken, ihre Lektüre wird »selbst Teil des choreographischen Prozesses«, der

ein Denken generiert, das [...] des Körpers notwendig bedarf. [...]. In einer Choreographie kommt ein Körperwissen zum Ausdruck, das die Notation als eine Hybridform vom Körper loslöst, ohne es jedoch [...] völlig in die Schriftform zu überführen, [...]. Vielmehr bedient sie sich visueller, zeichenhafter und sprachlicher Elemente in immer zugleich auf den Raum und den Körper bezogenen Übertragungsprozessen.<sup>431</sup>

Umgekehrt ist auch die Aufzeichnung körperlich und erzählt von der Bewegung der Hand im Prozess der Notation.<sup>432</sup>

Im Folgenden stellt sich mit Krämer die Frage, wie Erkenntnisprozesse durch eine diagrammatische Darstellungsweise strukturiert werden. Zur Klärung beschreibt sie die Merkmale des Diagrammatischen, die sich auf Walthers WZ übertragen lassen. Sie spricht zuerst von der Flächigkeit:

Die Fläche eröffnet jene simultane Präsenz, in welcher die darstellerische (und dann auch operative) Leistungskraft des Diagrammatischen liegt. Die synoptische Sichtbarkeit, die Ordnungskraft des Nebeneinander, zehrt von einer forcierten Zweidimensionalität; [...]. Diese Flächen zeigen sich vorwiegend als Oberflächen ohne simulierte Tiefe, wie sie etwa in der zentralperspektivischen Darstellung gegeben ist. So schaffen die diagrammatischen Inskriptionen einen homogenen Raum, in dem Verschiedenartiges, auf ein gleichartiges Maß gebracht [...] werden kann.

Dieser Punkt trifft auch auf Walthers WZ zu, hier werden simultan verschiedene Ebenen des Handlungserlebnisses mit dem WS antihierarchisch und antiperspektivisch auf die Bildfläche übertragen. Gleichzeitig wird die Flächigkeit durch die Beidseitigkeit in eine Räumlichkeit aufgebrochen, sofern man sich in der Betrachtung darauf einlässt. Krämer nennt als zweites Merkmal von Diagrammen die Syntaktizität:

429 Brandstetter, Hofmann, Maar 2010, S. 14.

430 Ebd., S. 16.

431 Ebd., S. 17.

432 Ebd., S. 21.



Anders als ›gewöhnliche Bilder‹ werden diagrammatische Inskriptionen nicht nur angeschaut, [...]. Und soweit Schriften, Diagramme und Karten lesbar sind, sind sie auch syntaktisch strukturiert. [Das schließt] immer auch eine Erkennungs- und Identifikationsleistung ein.<sup>433</sup>

In Walthers Fall wird der grammatikalischen Ebene des *Werk-Satzes* durch die Syntaktizität der WZ auf der Bildebene Rechnung getragen. Diagramme zeichnen sich außerdem durch Referenzialität aus: »Das Diagrammatische ist als eine *Transkription* (von etwas) zu verstehen; [...]. Daher ist ›Referenzialität‹ [mit einem] ›Übersetzungsverfahren‹ zu vergleichen. Die WZ übersetzen körperliche und visuelle Erfahrungswerte der Handlungen mit dem WS in ein hybrides Schriftbild, das seinerseits in die Aktion rücküberführt werden kann. Wichtig ist auch die Strukturbildlichkeit: »Das, was diagrammatische Inskriptionen darstellen, sind nicht einfach Dinge, Elemente oder Sachverhalte, vielmehr *Relationen*, also Verhältnisse zwischen Elementen.«<sup>434</sup> Im WS handelt es sich um die Relation von Gegensatzpaaren, um das Verhältnis der Handelnden zueinander, zum Handlungsumfeld oder zu den *Werkstücken*. In den WZ werden diese Beziehungen schriftbildlich übertragen, es entwickeln sich darüber hinaus ganz eigene Konstellationen, die wiederum ein neues Licht auf die Handlungen werfen. Bedeutsam für Diagramme ist auch ihre Medialität:

Der schematisierende Graphismus ist nicht nur eine Gelenkstelle zwischen dem Sinnlichen und dem Intelligiblen, sondern bringt deren Unterscheidbarkeit überhaupt erst hervor. Als Medium überbrückt und konstituiert das Diagrammatische eben jene Welten des Denkbaren und des Sichtbaren, zwischen denen es zu vermitteln hat.<sup>435</sup>

Diese Vermittlung von Sinnlichem und Intelligiblem ist ein zentrales Charakteristikum der WZ. In Kapitel 3.4 wird exemplarisch gezeigt wie hier Anschauliches und Begriffliches zusammenspielen. Schließlich benennt Krämer noch die Operativität:

Schriften, Diagramme und Karten stellen nicht nur etwas dar, sondern eröffnen Räume, um das Dargestellte auch [...] zu explorieren. [...]. Stets dient die Zwischenwelt des Diagrammatischen sowohl dazu, zur Anschauung zu bringen, was anders nicht sichtbar werden kann, wie auch [...] als [...] Reflexionsinstrument [...], welches die Eigenschaft hat, das, was es ›bearbeitet‹, zugleich auch hervorzubringen.<sup>436</sup>

Walthers WZ erkunden die Möglichkeiten der Zeichnung und verfahren ebenso operativ. Durch das Ineinandergreifen von »Materialität, Sichtbarkeit und Handhabbarkeit«<sup>437</sup> öffnen sie Erfahrungsräume und organisieren die Gedankengänge während der Handlung.

Mit Charles Sanders Peirces *diagrammatical reasoning* lässt sich zu Krämers Charakteristiken von Diagrammen noch die Ikonizität hinzufügen. Peirce ordnet Diagramme »innerhalb der Trias von Icon, Index und Symbol dem Bereich des Ikonischen« ein, der

433 Krämer 2010, S. 35f.

434 Ebd., S. 37.

435 Ebd., S. 38f.

436 Ebd., S. 39f.

437 Krämer 2010, S. 42.

»mit einer nicht-naturalistischen Ähnlichkeit verknüpft«<sup>438</sup> ist. In diesem Zusammenhang sei auf Lawrence Alloway hingewiesen, der erklärt, Tabellen und Pläne

stellen ein visuelles Zeichensystem dar, doch kein Bildsystem (Bildhaftigkeit setzt eine starke Ähnlichkeit zwischen dem Zeichen und dem bezeichneten Ding voraus). So bezeichnen die Diagramme Ereignisse oder Gegenstände, jedoch ohne Übereinstimmung der Darstellung mit dem Dargestellten.<sup>439</sup>

Für Alloway sind Diagramme unabhängig vom repräsentierten Objekt. Diese These lässt sich anhand der WZ überprüfen. Im Zuge ihrer Ausführung emanzipieren sie sich von ihrem Gegenstand und werden eigenständiger, während sie ihren Bezug zum WS beibehalten. Diese (Semi-)Autonomie von Diagrammen spricht auch Brandstetter an, die sagt, die unterschiedlichen Bildelemente bewirken eine »spezifische notationelle Ikonizität«. Durch ikonische und arbiträre Zeichen, »entsteht eine Spannung zwischen (lesbarer) Schrift und autonomen figuralen und ornamentalen Formationen.«<sup>440</sup> Die Tanzwissenschaftlerin argumentiert, »dass jede Tanzschrift mit der Lücke zwischen der Notation und der Performance«<sup>441</sup> zu tun habe. Die grafische Linie sei eine Spur,

die nur andeutet, was [...] der Buchstabe eben gerade *nicht* sagt. Eine [...] Erzählung von Dance Scripts ist insofern immer wieder geöffnet durch *blind spots*, durch Lücken – und diese betreffen die Körperbewegung, die Bewegung der Glieder, das Atmen, die gesamte oszillierende Bewegung zwischen *graph* und Körper.<sup>442</sup>

Die blinden Flecken und Lücken, die sich sozusagen im Zwischenraum von Aufführung und Aufzeichnung auftun, und die in den WZ auch sinngemäß auf materieller Ebene sichtbar sind, können als kreative Leerstellen für den handelnden Betrachter angesehen werden. Brandstetter sieht abschließend das Fehlen eines etablierten Notationssystems als Chance, die Schrift als Gesetz in Frage zu stellen.<sup>443</sup> Walther hat diese Problematik bereits in seinen frühen Schriftbildern beschäftigt.

Auch die Publikation über die *Materialität der Diagramme* (2012) ist für die vorliegende Recherche von besonderer Bedeutung, in der Susanne Leeb die Gründe für das verstärkte Interesse an Diagrammen in jüngerer Zeit beleuchtet. Einer davon betrifft die Tatsache, dass Diagramme eine bestimmte Weise des (relationalen) Denkens und Darstellens befördern.<sup>444</sup> Diagramme seien retrospektiv zu verstehen, insofern sie komplexe Prozesse zusammenfassen, aber auch projektiv, »insofern Vektoren in noch zu erschließende Richtungen weisen und ein Handlungsfeld eröffnen.« Daher seien Diagramme als erkenntnistheoretische Figuren eines anschaulichen und spekulativen Denkens zu bewerten.<sup>445</sup> Leeb führt weiter aus, dass in der griechischen Etymologie *diagramma* auch die Bedeutung des »Markierens oder Durchstreichens« habe. Wenn

438 Ebd., S. 41.

439 Alloway 1971, S. 6.

440 Brandstetter 2010, S. 91f.

441 Ebd., S. 94.

442 Ebd., S. 95.

443 Vgl. ebd., S. 100.

444 Vgl. Leeb 2012, S. 7.

445 Ebd., S. 9f.

Walther in seinen *Diagrammen* und WZ Wörter hervorhebt oder verdeckt, scheint er den Begriff wörtlich genommen zu haben. Diagramme sorgen also »nicht nur für ›Ordnung und Stabilität‹«, sondern sind »ebenso Mittel zur ›Destabilisierung und Entdeckung‹«<sup>446</sup>. Das Schriftbild der WZ enthält Störungen, die tatsächlich destabilisieren und Fragen bezüglich unserer Wahrnehmung aufwerfen.

Astrit Schmidt-Burkhardt sieht in Diagrammen die Entwicklung einer kritischen, politisierten und theoriebasierten Kunstpraxis, die sich als Gegenbewegung zur affirmativen, malereibetonen Phase der 80er-Jahre versteht.<sup>447</sup> Die grammatikalische, »wird dabei durch eine visuelle Syntax ersetzt.«<sup>448</sup> David Joselit spricht von einer diagrammatischen Maschine, die das Prinzip ständigen Wandels verkörpere und einen »nichtgegenständlichen Repräsentationsraum«<sup>449</sup> schaffe, der – wie in den WZ – durch das wahrnehmende Subjekt aktiviert wird. Ohne Interpretationsakt habe das Diagramm keinerlei Bedeutung.<sup>450</sup>

Der *diagrammatic turn*<sup>451</sup> wurde in der kunstgeschichtlichen Forschung nicht selten durch die Lektüre von *Mille Plateaux*<sup>452</sup> angeregt. Deleuzes und Guattaris diagrammatischer Ansatz lässt das Vermächtnis der Konzeptkunst neu untersuchen, folgt man Ricardo Basbaum. Das Diagramm wird als Produktionsapparat verstanden, der »einen Diskurs eröffnet, in dem Wörter operative Instrumente sind«<sup>453</sup>. Mit Basbaum kann man auch in Bezug auf Walthers Aufzeichnungen das Fazit ziehen: »Als sinnlich-begriffliche Konstruktion besitzt das Diagramm eine gewisse ästhetische Autonomie, während es gleichzeitig eine unstillbare Konnektivität [...] aufweist.«<sup>454</sup> Basbaums weitere Ausführungen treffen den Kern von Walthers Überlegungen zu Diagrammen: der Andere soll als Teilnehmer angesprochen werden. In diesem Sinne handelt es sich bei Aufzeichnungen um eine Art Echtzeit-Kartierung, »die durch den Leser/Betrachter genau im Moment des Kontakts aktiviert werden kann«<sup>455</sup>. Auch die Überlegungen zur Zeitlichkeit von Diagrammen sind in Bezug auf Walthers WZ anschlussfähig. Hier verweise ich auf Amy Sillmann, die ein Diagramm als »synchron« definiert: Es »ist Arbeit an einer kontinuierlichen Gegenwart, die Ermittlung einer graphischen Form für die Bewegung der Gedanken auf einer Oberfläche.« Es funktioniert »als Verräumlichung von Zeit, eine Art grafische Auslegung derselben, da eine seiner Achsen die Zeit selbst sein kann.«<sup>456</sup> Das Diagramm sei Sillman zufolge »gleichermaßen Metapher wie Problemlösung, Werkzeug wie Endresultat – ein Modell für vielfältige Absichten und Mehrdeutigkeiten.« Es biete die Möglichkeit, »Widersprüche in sich aufzuneh-

446 Ebd., S. 13.

447 Vgl. Schmidt-Burkhardt 2012, S. 70.

448 Ebd., S. 74.

449 Joselit 2012, S. 54.

450 Vgl. ebd., S. 55.

451 Holert 2012, S. 140.

452 Deleuze, Guattari 1980.

453 Basbaum 2012, S. 202.

454 Ebd., S. 212.

455 Ebd., S. 199f.

456 Sillman 2012, S. 186.

men – [...] Pfeile zu bergen, die in verschiedene Richtungen weisen.«<sup>457</sup> Diese Aussage erinnert an Boehm, wenn er über die WZ sagt, sie vereinigen »unter paradoxen Bedingungen«<sup>458</sup> gegensätzliche oder heterogene Aspekte. Diagramme liegen, so heißt es bei Sillman weiter, »zwischen der ›authentischen Körperspur‹ und der ›nach außen hin hergestellten Matrix‹. [...] Die Pforte zu diesem Scharnierraum [zwischen innerer Vorstellung und äußerer Struktur] ist der Körper«<sup>459</sup>. Es wird sich noch genauer zeigen, inwiefern der Körper und besonders die Hand eine Brücke oder ein Scharnier sein kann, die zwischen Handlung und Zeichnung vermitteln.

Abschließend lässt sich mit Bracha L. Ettinger sagen: »Diagramme versuchen der Struktur als starrem Rahmen zu entkommen«, sie »zielen auf das Prozessuale und lassen in Vektoren denken«, die »immer offen und empfänglich für Schwingungen«<sup>460</sup> sind. Der Aspekt der Prozessualität von Diagrammen ist besonders Mitte der 60er-Jahre Thema. Künstler stellen vermehrt Arbeitsmodelle, Skizzen und Diagramme aus. Solche Dokumente zeugen von einem gewandelten Verständnis von künstlerischer Praxis, wonach alle Entwicklungsstadien des ästhetischen Prozesses »gleichberechtigt mit den finalen ›Werken‹ zu behandeln wären.«<sup>461</sup> Tatsächlich werden Notationspraktiken im Zuge von Fluxus, Minimal und Concept Art eine bis dahin kaum gekannte Aufmerksamkeit zuteil. Die Trennung der schriftlichen Aufzeichnung einer Idee und ihrer performativen Aufführung führt seit den späten 50er-Jahren zu den *Instruction-Pieces* von Fluxus-Künstlern wie George Brecht, Yoko Ono, Dick Higgins oder La Monte Young. Solche »Event-Scores« können »als Vorläufer der Konzeptkunst angesehen werden, in der die reale Ausführung oft nicht mehr intendiert ist.«<sup>462</sup> Im Zuge der *process art* Ende der 60er-Jahre, in Verbindung mit Künstlern wie Morris, Barry Le Va, Serra oder Hesse, wird die Zeichnung als Ergebnis eines (zeitlichen) Prozesses definiert.<sup>463</sup> Lippard und Chandler machen das Auseinanderfallen der traditionellen Medien seit etwa 1958 für den paradigmatischen Wechsel im Umgang mit der Zeichnung verantwortlich, sie sprechen von einer »intermedialen Revolution, deren Prophet John Cage ist«<sup>464</sup>. Nach und nach wird auch theoretisch über die kategorialen Differenzierungen der Zeichnung nachgedacht. In einem Preetext für die Gruppenausstellung *Drawings*, die 1969 in der Galerie Heiner Friedrich in München stattfindet, unterscheidet Bochner zwischen drei Kategorien des Zeichnerischen: Neben den »finished drawings« und den »working drawings« nennt er die »diagrammatic drawings«. Diese seien »als Code, zu verstehen«, um »Informationen an Dritte kommunizieren«. Dabei folgen sie »den Gesetzmäßigkeiten einer verabredeten oder konventionellen Grammatik und Syntax«<sup>465</sup>. Obwohl Fried-

457 Ebd., S. 180.

458 Vgl. Boehm 1985, S. 9.

459 Sillman 2012, S. 184f.

460 Ettinger 2012, S. 234.

461 (Vgl. LeWitt zit. in:) Holert 2012, S. 137.

462 Hochdörfer, Kuehn, Neuburger 2008, S. 256

463 Vgl. Leeb 2010, S. 156. Ausstellungsbeispiele: Elayne H. Varian, *Art in Process* (1965-1972); Mel Bochner, *Working Drawings And Other Visible Things On Paper Not Necessarily Meant To Be Viewed As Art* 1966; Cage/Alison Knowles, *Notations* 1967.

464 Lippard, Chandler 1968, S. 31f.

465 Bochner zit. in: Holert 2012, S. 160.

rich Walthers *Diagramme* und WZ zu diesem Zeitpunkt bereits kennt, ist der Künstler nicht mit dieser Werkgruppe vertreten. Er zeigt dagegen konzeptuelle großformatige Zeichnungen mit Handlungsdefinitionen zum 1. WS.<sup>466</sup> Dies mag vermutlich auch daran liegen, dass Walther trotz der regelrechten ›diagrammatischen Mode‹ in der Kunst selbst noch ein sehr ambivalentes Verhältnis zu den WZ hat. Sie stehen in Kontrast zur oft so nüchtern wirkenden Kunst der späten 60er-Jahre, in der eher Rationalität an der Tagesordnung ist.

Abschließend ist für Walthers Belange vor allem die Operativität von Diagrammen von Interesse. Krämer betont in der Publikation *Schriftbildlichkeit* (2012), dass die Fläche in Diagrammen »zum Denkzeug und Gedankenlabor«<sup>467</sup> wird. *Die Hand denkt* bei Walther seit jeher vor allem auf dem Papier. Als Denkwerkzeuge haben Notationen eine besondere Rolle in den empirischen und experimentellen Wissenschaften: »Die Exteriorität einer Inskription wird zur Springquelle in der Ausbildung von Ideen.« Dieses Potenzial zeigt sich auch in den WZ; so kann das »Überschreiben, Umschreiben und Löschen schriftlicher Zeichen« auch »zur Gedankenschmiede«<sup>468</sup> werden. Die bisher genannten Aspekte spielen für die vorliegende Arbeit eine große Rolle, insofern die WZ hier als künstlerisches Experimentierfeld vorgestellt werden. Die WZ stellen das ideale Werkzeug dar, auf dem Papier kunsttheoretisch nachzudenken und diesen Prozess zu visualisieren. Insofern sie diese Erkenntnisprozesse nicht nur in Bezug auf die eigene künstlerische Arbeit, sondern auch im Zusammenhang mit zeitspezifischen Fragestellungen aufzeichnen, können sie als das ›Herzstück‹ in Walthers Œuvre und darüber hinaus als wichtige Zeitdokumente angesehen werden.

## 2.2.11 Rezeption (1973-1999)

Haben wir uns bislang vorwiegend mit den allgemeinen Merkmalen der WZ befasst, so soll jetzt die Außensicht, die Reaktion von Publikum, Kollegen und Kritik zur Darstellung kommen. Der Schwerpunkt liegt auf Ausstellungen in den frühen 70er- bis zu den späten 90er-Jahren.<sup>469</sup> Zunächst unter dem Begriff des *Diagramms* vermittelt, werden sie anfangs als Fußnoten zum plastischen Werk gesehen. Hier gibt es im Laufe der Zeit drastische Sprünge zwischen Ablehnung und Akzeptanz, bis diesen Zeichnungen in den 80er-Jahren auch unter dem Namen der WZ ein eigenständiger Platz im Werk des Künstlers zuerkannt wurde. Die WZ durchlaufen besonders in diesen Jahren einen Prozess, der sich in der Art und Weise der Präsentation niederschlägt. Auch die Einstellung des Künstlers wandelt sich und setzt sich gegen den Konservativismus durch, der die Erwartungen von Publikum, Galerie und Kuratoren bestimmt. In den ersten Ausstellungsjahren liegt der Fokus auf dem 1. WS. Als erste richtige Einzelausstellung

466 Vgl. Walther in einem Brief an Schreyer am 5. Juni 2018.

467 Krämer 2012, S. 97.

468 Dies., Totzke 2012, S. 20f.

469 Da für die frühen Ausstellungen zum Großteil keine fotografische Dokumentation vorliegt, wurden zur Rekonstruktion v.a. die *Planzeichnungen* herangezogen. Sie geben wichtige Indizien zur Hängung und Anzahl der WZ, sowie zur thematischen Ausrichtung.

der WZ ist erst 1973 die von Jürgen Wesseler organisierte Ausstellung im damals angesagten Kabinett für aktuelle Kunst in Bremerhaven zu verzeichnen. Walther schlägt vor, einige skizzenhafte *Diagramme zum 1. Werksatz* (so auch der Titel) zu zeigen. Diese werden auf einer Platte platziert und mit Fotoecken fixiert, davor wird eine Glasscheibe angebracht (Abb. 43a–b). Die Neigung zum Experiment bezüglich der Hängung macht deutlich, dass der Status der *Diagramme* in dieser Zeit immer noch relativ unklar ist.<sup>470</sup>

## Kunstraum München/Städtisches Kunstmuseum Bonn 1976

Die in diesen Jahren wohl bedeutendste, aber auch am kritischsten zu beurteilende Ausstellung ist diejenige im Kunstraum München 1976 mit dem Titel *Diagramme zum 1. Werksatz*. Der Kurator Hermann Kern bittet den Künstler explizit um reduzierte Zeichnungen. Walther nimmt eine Auswahl vor, die zwar konzeptuell zu lesen ist, aber auch Farbspuren enthält und mehr in Richtung WZ geht. Kern hat Walther zufolge die

bildhaften Blätter vollständig abgelehnt, weil er sie für nicht verstehbar [...] hielt. [...] Er hat die »erklärenden« [...] Blätter, die Notationen und Skizzen in den Himmel gehoben und wollte Zeichnungen ohne Geruch, ohne Aroma, ohne Geschmack. Er fand nur einige bildhafte Blätter interessant und ich habe mich überreden lassen, für die zur Ausstellung erscheinende Publikation [...] die Blätter umzuzeichnen, um sie »lesbar« zu machen. Zudem ließ Kern die Repros absichtlich überbelichten, damit jede bildhafte Übermalung oder Abstufung, jede handschriftliche Notiz eliminiert wird.<sup>471</sup>

Sowohl die Ausstellung als auch der Katalog zeigen die 58 Teile des WS und ein bis fünf *Diagramme pro Werkstück*. Die ausgewählten Originale werden in Reihung oder als Block in 58 großformatigen DIN-A1 und DIN-A0 Rahmen zusammen mit einem Foto zum jeweiligen *Werkstück* gezeigt. Tatsächlich werden im Zuge des Katalogdrucks die bildhaften Elemente im Auftrag des Kurators von den Grafikern wegretouchiert:

Die einzigen malerischen Blätter sind nur geblieben, weil ich zwischendurch einmal in der Druckerei angerufen [...] habe [...]. Da meinten die, »wir sind am Freistellen«, ich fragte, »was meint ihr damit?« – »Ja, wir sollen diese Flecken und malerischen Spuren wegmachen.« Da hab' ich gesagt, »seid ihr verrückt?« Und die paar Zeichnungen, die dann noch übriggeblieben sind, sind dann so reproduziert worden, gegen den Willen des Herausgebers.

Es ist erstaunlich, dass Walther diese Zensur des Kurators geduldet und den Verformungen seines Werks so gut wie keinen Einhalt geboten hat. Es sagt indes einiges über das eigene, noch ambivalente Verhältnis gegenüber den WZ aus. Auf die Frage, warum er keinen Einspruch gegen diese übergriffige Verfälschung seiner Zeichnungen

470 1974 veranstaltet die Galerie Erhard Klein in Bonn die Ausstellung *Teile aus Werksatz 1 · Zeichnungen · Prozeßmodelle · Aufzeichnungstypen*, darunter befindet sich eine Auswahl von konzeptuellen Diagrammen. 1982 werden dort primär bildhafte und farbige WZ ausgesucht. Klein ist Walther zufolge einer der ersten Galeristen (mit dem er bis ca. 1980 arbeitete), der seine WZ zeigt und dann auch zahlreich verkauft.

471 Walther zit. in: Richardt 1997, Anm. 183, S. 156.

erhoben hat, entgegnet Walther, Kern habe ihm vor Augen gestellt, dass das Budget schon für die Retouchierung ausgegeben wurde.<sup>472</sup> Vergleicht man einige retouchierte Zeichnungen mit den Originalzeichnungen<sup>473</sup> fallen die eklatanten Unterschiede auf. Wurde z.B. im Original Textpassagen oder Wörter mit Deckweiß abgedeckt, sind diese Stellen in der Reproduktion kaum noch erkenntlich. Es findet sozusagen eine doppelte Löschung statt, wobei der Betrachter von diesen überaus wichtigen und aussagekräftigen künstlerischen Bildverfahren in der retouchierten Zeichnung nichts mehr mitbekommt.<sup>474</sup> Auf anderen Zeichnungen sieht man, wie ganze Bildteile oder auch Sätze eliminiert wurden, auch die so bedeutsame Durchsicht ist auf den bearbeiteten Zeichnungen nicht mehr zu erkennen (**Abb. 44a–b**). An dem Bildbeispiel kann man außerdem erkennen dass die für Walther so besondere Begrifflichkeit der ›Untersockelung‹ in dem Säuberungsverfahren wegfällt, der reine Text in der retouchierten Zeichnung scheint im Nichts zu schweben, wo er doch im Original plastisch ›angebunden‹ ist. Der Katalog stellt ein ergiebiges rezeptionsgeschichtliches Studienobjekt dar. Hier werden die Hürden, die die WZ nehmen mussten, auf eklatante Art deutlich. Für ihre Vielschichtigkeit sind die Organisatoren offenbar nicht gewappnet. Möglicherweise ist es auch dem Unvermögen geschuldet, den Arbeiten theoretisch gerecht zu werden, dass alle ästhetisch anspruchsvollen Elemente eliminiert werden und man sich allein auf die Sprache konzentriert hat. Auch die Textbeiträge zeugen von einem ähnlichen »Prokrustes-Denken«<sup>475</sup>, das verleugnet, was nicht ins Muster passt. Diese einseitige Sicht führt zu einer quasi-ideologischen konzeptionelle Unterwerfung. Zu Beginn seines Essays stellt Kern ausdrücklich fest, dass sämtliche *Diagramme* im Katalog zwar in Originalgröße, aber zum Teil nicht in der originalen Farbigkeit reproduziert werden. Die Entscheidung beruhe zum einen auf finanziellen Überlegungen und

vor allem auf der Einsicht, daß der Farbgebung in den Diagrammen keine künstlerische Bedeutung, sondern [eine] rein instrumentale Funktion zukommt [...]; deutlich werden diese Sachverhalte allerdings auch in schwarz/weißer Reproduktion, notfalls zusammen mit der verbalen Erklärung; eine Reproduktion in Farbe hätte den Diagrammen zu viel Eigengewicht beigelegt, hätte die Verwechslung mit Kunst herkömmlichen Anspruchs nahegelegt.<sup>476</sup>

Der Kostenfaktor scheint eine willkommene Ausrede zu sein, die Eingriffe des Kurators zu verharmlosen und den Zeichnungen ihren Eigenwert abzuerkennen. Kern gibt aber

472 Es erscheint doppelt absurd, das Geld für die unfreiwillige Manipulation zu verwenden. »Allein technisch muss das ein großer Aufwand gewesen sein, denn zu der Zeit konnte man noch nicht mit Photoshop einfache ›Zensuren‹ vornehmen. Vermutlich wurden die bildhaften Elemente direkt auf den ›Repros‹ weggeätzt. Damals hat man die Originale noch auf Filmen reproduziert, die ihrerseits noch auf Platten belichtet wurden« (Walther in: Schreyer 2016b).

473 Diese Gegenüberstellung war ein erstmaliges und aufwendiges, extra für die vorliegende Arbeit unternommenes Verfahren. Hierzu wurden die retouchierten Zeichnungen (anhand der zugehörigen WS-Nummern) mit Originalzeichnungen aus der Franz Erhard Walther Stiftung verglichen und zugeordnet.

474 Vgl. Vogel 1976, Abb. S. 140.

475 Vgl. Herzer in einer E-Mail an die Autorin am 9. Feb. 2017.

476 Walther in: Schreyer 2016b.



auch zu, dass er die Farbe als künstlerisch belanglos, und als rein funktional erachte. Diese Wertung erscheint aus heutiger Sicht als eine Fehleinschätzung. Wenn Kern erklärt, die Angelegenheit käme auch farblos und mithilfe von Sprache zum Ausdruck, entkräftet er damit die künstlerische Qualität der Zeichnungen, die im Wechselverhältnis zwischen Schrift und Bild ihren Ausdruck findet. In einem Interview sagt Walther: »At that moment, you had to be objective, black and white.«<sup>477</sup> Damit werden die WZ jedoch auch in ihrer Resistenz gegenüber dem künstlerischen Kategorien-Schematismus nicht gewürdigt. Als Kern davor warnt, den Zeichnungen durch die originale Reproduktion zu viel Eigengewicht beizumessen, verabsolutiert er ihre konzeptuelle Seite, was davon befreit, das Verhältnis zwischen *Diagramm* und *WS* wirklich abzuklären. Das Publikum dürfte die WZ als eine Art Gebrauchsanweisung wahrgenommen haben, ohne die Frage nach Funktionalität und Autonomie weiter zu vertiefen. Kern geht zwar auf einzelne Blätter ein, um Werkideen zu erläutern, aber lediglich indem er die Konzepte isoliert und von den ästhetisch eigenwertigen Qualitäten des Zeichenträgers trennt. Bei einem solchen Vorgehen wird Schrift eins zu eins als Bezeichnung für einen Sachverhalt herausgegriffen, ohne auf die wesentlichen bildlichen oder typografischen Besonderheiten zu achten. Die *Diagramme* seien nicht als selbstständige Kunstwerke konzipiert, führt er in damaliger Übereinstimmung mit dem Künstler aus, sondern als »Arbeitsmaterialien« für einen »nicht beendbaren Prozeß«, der vom Rezipienten »als dauernde Leistung erbracht werden muß.«<sup>478</sup> Ziel sei es, anhand der *Diagramme* für jedes Objekt Benutzungsweisen und Grunderfahrungen aufzuzeigen. Sie seien jedoch nicht als Handlungsanweisungen misszuverstehen, da sie den Benutzer nicht in seiner Erlebnis- und Gestaltungsfreiheit einengen wollen.<sup>479</sup> Kern fragt kritisch, ob die in den WZ ausgedrückten Erfahrungen mit den *Werkstücken* nicht zu privat seien und letztlich auf Beliebigkeit hinauslaufen würde. Er hält die Ansicht, »daß der immaterielle Vorstellungs-Komplex« sich erst materialisieren müsse, um Werk genannt zu werden für problematisch, da sie noch zu sehr dem herkömmlichen Werk-Begriff verhaftet sei. Die Besonderheit von Walthers Arbeit läge jedoch darin, ein Werk in der Möglichkeitsform anzubieten. Das Kunstwerk bestehe in der Beziehung zwischen einem »materiellen Substrat und dem Betrachter«<sup>480</sup>. Kern zufolge gehe es bei den *Diagrammen* darum, den Bewusstseinsfluss in Worte zu fassen, die »wirkende Sprachlosigkeit« zu artikulieren, Erlebnisse »in ›Begriff‹ zu bekommen«. Diese Objektivierungsmaßnahmen bringen Kern zu den Fragen:

»ist das ursprüngliche Erlebnis oder die Erinnerung daran wirklich? Der Versuch der Rekonstruktion? Das Diagramm als aktuelles Phänomen? Die durch das Diagramm ausgelösten Bewusstseinsprozesse? Die Überlagerung all dieser Schichten im Bewusstsein?«<sup>481</sup>

477 Ders. in: Winkworth 2016, S. 130.

478 Kern 1976, S. 7.

479 Vgl. ebd., S. 8.

480 Ebd., S. 13.

481 Kern 1976, S. 17f.

Diese Reflexionen sind bereits Indikatoren, die die tatsächliche Bedeutung der WZ für die Werkbildung und ihre Autonomisierungstendenz ahnen lässt. Carl Vogel sieht dies in seinem Katalogbeitrag anders. Er deklariert, dass den Zeichnungen keine autonome Stellung »zugesdacht« sei. »Denn Werk im Verständnis [Walthers] ist derjenige geistig materielle Komplex, der durch das von ihm gestaltete Objekt ermöglicht wird, nicht dieses selbst.«<sup>482</sup> Wenn sich jedoch die Vorstellungsfigur aus den Werkhandlungen in den *Diagrammen* derart eigenständig manifestiert und überhaupt erst kommunizierbar wird, stellt sich zu Recht die Frage, wo nun eigentlich das Werk angesiedelt ist. Wo, wenn nicht auch im Zeichnerischen, das die Erlebnismomente auf den Begriff bringt, und anschließend in den räumlich plastischen Zusammenhang zurückführt. Dabei kommt Vogel auch auf ein vermeintliches Paradox der WZ zu sprechen, das er aber im gleichen Atemzug relativiert: So »mag es zunächst als widersprüchlich erscheinen, daß nun auf dem Papier fixiert wird, was [...] mit großer schöpferischer Anstrengung in Freiheit gesetzt wurde [...]. Sie enthalten aber die relative Unbestimmtheit der gemeinten Werke«<sup>483</sup>. Um den essentiellen Unterschied zwischen Handlung und Aufzeichnung deutlich zu machen, nimmt Vogel einen Vergleich vor: Während ein tatsächlich zurückgelegter Weg topografisch genau erfassbar ist, ist die Erinnerung daran subjektiv und unpräzise. Sie tritt nun als Gegenstand in den Werk-Bildungs-Prozess. Löschungen und Schichtungen in den *Diagrammen* bilden Prozessfolgen und Alternativen der wiederholten Handlungen ab. Vogel warnt, die *Diagramme* sollen niemals an die Stelle des vom Benutzer selbst geschaffenen Werkes treten. Vielmehr möchten sie ihn dazu anregen, eigene Zeichnungen anzulegen, um die Handlung besser zu verstehen. So wie die *Werkstücke*, die Vogel mit einem »Druckstock, von dem sich jeder ein Unikat ziehen kann«<sup>484</sup>, vergleicht, bieten auch die *Diagramme* eine breit gefächerte Skala an Möglichkeiten. Selbst wenn die WZ zunächst nicht als autonom konzipiert wurden, enthalten sie meines Erachtens das Potenzial sich im Laufe der Zeit von der Intention des Künstlers zu emanzipieren. Im Auge eines jeden Betrachters erhalten sie überraschende Bedeutungen, die sich frei und individuell unterschiedlich entfalten. Ein wichtiger Gedanke, den Vogel vorbringt, ist der Hinweis, den Gebrauch der Objekte nicht aus den Blättern im Einzelnen abzuleiten, sondern sie in ihrer Gesamtheit daraufhin wirken zu lassen. Der Autor betont nicht zuletzt die Schwierigkeit bei der Entschlüsselung der *Diagramme*. Die dort eingesetzte Sprache wird in den künstlerischen Prozess eingebunden, und damit semantisch verwandelt. Der Übergang zwischen Bedeutung und Form wird fließend. Vogel spricht entgegen der rigiden Grundeinstellung des Kataloges sogar die bild- und materialhaften Elemente in den WZ an, insbesondere die Verwendung von Öl sowie die Beidseitigkeit, die plastische Vorstellungen und Raum bewusst machen.<sup>485</sup> Vogel gibt zwar der »Zeit den Hauptakzent« in den *Diagrammen*, beschreibt aber nicht, wie diese erlebt- und sichtbar wird. Vermutlich lässt er sich von Begriffen leiten, ohne sich auf deren metasprachlichen Qualitäten einzulassen. Einige *Diagramme* nennt er reflektierend, diese würden »losgelöst vom realen Geschehen«

482 Vogel 1976, S. 33.

483 Ebd., S. 34.

484 Ebd., S. 35.

485 Vgl. Vogel 1976, S. 37.

nach-, durch- oder vorausdenken. Manche Stücke lösen eher wortsprachliche, andere bild-zeichnerische Fixierungen aus, die einander ergänzen und keinen Gegensatz darstellen. Grundsätzlich sieht er das WS-Objekt als »primäres, das Diagramm als sekundäres Mittel.« Diese Hierarchisierung wird in der vorliegenden Arbeit im Sinne der Gleichberechtigung zwischen WS und WZ infrage gestellt. Fest steht, dass der Künstler das immaterielle Werk offenbar nicht unkommentiert stehen lassen wollte. Umgekehrt haben auch die Handlungen die Zeichnungen letztlich gebraucht, um die Werkidee und die Körpererfahrungen mit den *Werkstücken* auszudrücken. Auch wenn diese Meinung bis heute nicht einstimmig geteilt wird, besitzen die WZ über ihre Bezogenheit hinaus eine autonome künstlerische Form. Selbst Vogel relativiert seine Aussage, wenn er sagt, »daß der ganze Komplex viel zu sehr in Bewegung ist um eine starre Dogmatisierung zu ertragen«. So erwähnt er sogar *Diagramme*, die »ihren medialen Charakter abschütteln und zur autonomen bildnerischen Arbeit hindrängen.« Schließlich kommt Vogel auf den malerischen Aspekt in Walthers Arbeit zu sprechen:

Es gibt relativ große farbige Blätter, die, aus ihrem Kontext gelöst, dem deutschen Informel zugerechnet werden müßten, und es gibt Tafelbilder, die [...] in die Nähe [...] von Tàpies zu rücken scheinen. [...] [Walther] zeichnet, wenn er schreibt und er malt, wenn er eine Fläche völlig zweckhaft coloriert. [...]. So gibt es [...] eine ganze Reihe sehr schöner Blätter, [...], bei denen [...] die ›Benutzung‹ als freie Arbeit gar nicht ausgeschlossen werden kann [...]. [...] An bestimmten Punkten häufen sich die schönen ›Mißgeburten‹.

Solche zeichnerischen ›Auswüchse‹, seien in der Publikation »nicht aufgenommen worden im Interesse des Zweckes und mit Rücksicht auf die Reproduktionsweise.«<sup>486</sup> Vogels Darstellung löst sich vom konzeptuellen Filter und öffnet sich der ganz unorthodoxen Qualität von Walthers WZ. Seine Wortwahl kann jedoch Missverständnisse hervorrufen. In der Rezeptionsgeschichte hat allerdings bisher niemand daran Anstoß genommen, obwohl seine seltsame kunsttheoretische Bewertung auffällt. Der Ausdruck ›schöne Mißgeburten‹ lässt sich sowohl ironisch als auch als Abqualifizierung verstehen, demnach wäre ein Teil von Walthers Zeichnungen noch zu stark einer traditionellen Ästhetik verhaftet und damit unzeitgemäß. Das ›bedeutungsschwangere‹ Vokabular macht deutlich: solche ›schönen‹ Gebilde entsprechen nicht dem von den Autoren erhobenen Standard. Vogel spricht hier jene *Diagramme* an, die trotz ihrer Funktionalität eine eigene ästhetische Form erlangen. Dies geschieht, wenn die Grafik ein zu starkes Eigengewicht bekommt. Vogel macht hier auf einen für Walther typischen Konflikt aufmerksam: gemeint ist der scheinbare Widerspruch zwischen Zweck- und Kunsthaftigkeit, der sich allerdings schnell auflöst. Denn weder die Objekte noch die *Diagramme* verfolgen ein lebenspraktisches Ziel, das jenseits des künstlerischen Horizontes liegen würde. Die WZ sind ›unzweckhafter‹ und damit weniger medial. In ihrer Bildhaftigkeit scheinen sie eine Autonomie zu proklamieren, die bei Vogel und Kern Widerspruch wecken. Ihre punktuell negative Wertung unterstreicht den dogmatischen Charakter der Ausstellung, die ein frühes Beispiel der theoretischen Vereinnahmung von Kunst durch Kuratoren liefert und vom Zeitgeist Mitte der 70er-Jahre zeugt. In einem Gespräch äußert sich Walther dazu:

486 Ebd., S. 39f.

Die einzigen Zeichnungen, die in den 70ern bis in die frühen 80er-Jahre akzeptiert wurden, waren die *Diagramme*, weil die vermeintlich objektiv waren. Mit den [WZ] war ich sozusagen nicht auf der Höhe der Zeit.<sup>487</sup>

Die Ausstellung im Kunstraum München wandert weiter in das Städtische Kunstmuseum Bonn. Hier zeigt der Kurtator Dierk Stemmler den WS in *Lagerform*, sowie Fotos. Auf dem Boden liegen eine Anzahl von *Werkstücken*, an den Wänden am Eingang hängen die WZ. Auf einer *Planzeichnung* markiert Walther die 180 WZ mit kurzen Strichen, die mit dem Satz *DIE DIAGRAMME UMSCHREIBEN WERK VORSTELLUNGEN UND DAMIT RÄUME, ORTE KÖRPER, PROPORTIONEN, ZEIT...* kommentiert werden. Am Blattrand steht geschrieben: *BILDRAUM die Diagramme untersockeln die Werkargumentation*.<sup>488</sup> Die *Diagramme* sind als stützender Sockel zu sehen, der die jederzeit aktivierbare Skulptur trägt. In beiden Werkformen entfalten sich in autonomer Parallelität und reflektierendem Dialog Denk- und Handlungsräume. Zwei weitere *Planzeichnungen* verdeutlichen die tiefe Verbundenheit der zwei *Lagerformen* (Abb. 45a-b): einmal ist der WS gelagert dargestellt. Darüber schichtet sich in Miniaturformat eine WZ, die sozusagen die Werkideen lagert. Bei der anderen Zeichnung verhält es sich umgekehrt: Das Blatt wird von einer WZ ausgefüllt über die sich eine Miniaturzeichnung des gelagerten WS schichtet. Auf zeichnerischer Ebene wird hier deutlich, wie eng WZ und WS zusammenarbeiten. Die zeichnerische Tätigkeit erfährt in diesen Jahren eine Aufwertung. Diese Entwicklung lässt sich mit dem aktiven Ruhenlassen des WS verbinden. Walther sagt dazu:

Am Anfang war die Zeichnung im Hintergrund. Mir ging es primär um die Handlung. Und dann interessierte mich das Pendeln zwischen Handlung und *Lagerform*. Das ging bis etwa 1974/75. Dann hatte ich das Gefühl, dass sich diese Werkdemonstrationen wiederholen. Ich wollte das dann eine Zeit lang in *Lagerform* haben, bis sich das wieder erholt. So habe ich den WS immer wieder in Verbindung mit Zeichnungen oder Fotos gebracht.

›Ruhen‹ die *Werkstücke* können die WZ ›sprechen‹. Die 80er-Jahre markieren einen Wendepunkt in der Rezeption der Zeichnungen. Walther beschreibt dies so:

Die bildhaften WZ haben erst [in den 80er-Jahren] eine Rezeption bekommen, als es wieder Malerei gab. Auf einmal wirkten sie frisch, und, wie du sagst, sogar Dinge vorwegnehmend. Diese Wandlung ist interessant, denn die Arbeit hat sich ja nicht verändert, sondern die Kunstpraxis, das hat einen anderen Blick darauf ermöglicht.<sup>489</sup>

Es sei eine konsequente Entwicklung, so formuliert es Ina Klein, wenn Walther die WZ mehr und mehr als gleichberechtigt mit dem WS versteht, und das Handeln nicht mehr zwingend nötig ist, sondern anhand der Zeichnungen nachvollzogen werden kann.<sup>490</sup> Die WZ behaupten sich. Dies zeigt sich auch in den folgenden Ausstellungen, in denen die zeichnerische Ebene in den Vordergrund rückt.

487 Walther in: Schreyer 2016b.

488 Vgl. ders. 2000, S. 106-109.

489 Walther in: Schreyer 2016b.

490 Vgl. Klein 1990, S. 228.

## Produzentengalerie Hamburg 1981

1981 findet in der Produzentengalerie Hamburg eine Ausstellung statt, die einen neuen, unverschränkten Blick auf die WZ wirft. Schon der Titel *Werkzeichnungen* gibt Auskunft über die veränderte Rezeption dieser Werkgruppe:

Der Blick für bildhafte Formulierungen in den 80er-Jahren war wieder frei. Die Blätter durften wieder riechen und schmecken. [...] Jene Zeichnungen, die vordem als anachronistisch gesehen wurden, galten mit einem Mal als frisch. Ich wurde sogar gefragt, ob ich sie eben erst gemacht hätte. [...] Und es wirkten manche der eher nüchternen *Diagramm*-Blätter, die in den siebziger Jahren als einzige eine Rezeption erfahren hatten, plötzlich ›alt‹. Ich hatte wieder Freude an der Sache gewonnen und die Zeichnungen durch das Reagieren Anderer in gewisser Weise neu sehen gelernt.<sup>491</sup>

Die veränderte Sichtweise in der Rezeption, lässt auch Walther die WZ mehr als bloß subjektive Notizen wahrnehmen. Für die Ausstellung wird eine Auswahl von etwa 200 WZ getroffen, »die bisher ganz [...] außerhalb der Betrachtung geblieben sind«, wie der Hamburger Künstlerkollege Dietrich Helms im begleitenden Katalog bemerkt. Man hat sich

bisher nicht die Lust gegönnt, sich auch jenen Blättern zuzuwenden, in denen sich eigenständige Bildwirkung zu entfalten scheint. Man war wohl zu sehr, zu streng, festgelegt auf das Erklärungsmodell, das jedes Diagramm als Mitteilung von Gebrauchsmöglichkeiten der Objekte sieht. Man hat da sogar die Farbigkeit der Blätter missverstanden und sie nur als Mittel der Markierung anerkannt. Wenn sich unsere Einschätzung der Blätter nun ändert, [...] ist das schon wieder ein Schritt in der Rezeptionsgeschichte des Werkes von Walther, die mit erstaunlicher Beschleunigung fortgeht.

Ohne sich direkt auf Quellen zu beziehen, verweist Helms hier mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit auf die vorher besprochene Münchner und Bonner Ausstellung von 1976, die er impliziert kritisiert. Er spricht gar von einem Missverständnis, wenn die Farben der WZ nur auf einen funktionalen Aspekt reduziert werden. Der Autor bemerkt weiterhin, dass die Erlebnisse, denen Walther in den WZ nachspürt, auch durch »das Vorstellungsbild des ursprünglichen Erfahrungsraumes« bestimmt sind, an dem der Künstler »seine Objekte zuerst erprobt hat«. Gemeint ist die mentale Prägung durch Walthers Heimatlandschaft, die Hoehrhön. Helms beschreibt – und dies ist eine einzigartige, fast intime Zeugenaussage – das Gefühl, das ihn, als Besucher dieser Landschaft, ergriffen hat: Man erlebt

sich auf dieser flachgewellten, leichtbewegten Hochebene emporgehoben, [...] spürt um sich die Abgegrenztheit, den geschlossenen Horizont, fühlt sich andererseits aber auch eingebettet, bewahrt, im Hort. [...] Die Bodenformationen, die sanften Abhänge und Steigungen, karg bewachsen mit Gras und Kräutern, [...] bringen einen dazu [...] das Gelände aufmerksam abzuschreiten. Die wenigen [...] Bäume sind Markierungen der Hochfläche, Figuren vorm Horizont, Standpunkte, Maßpunkte, Peilziele. Beim Gehen

491 Walther in: Richardt 1997, S. 158.

verschieben sich diese Markierungen gegen die Bodenschwellungen und gegeneinander.

Die Hochrhön ist diesen Ausführungen zufolge keineswegs ein leerer ablenkungsfreier Raum, wie ein neutrales Atelier. Im Gegenteil: »Sie ist ein vorgegebener Aktionsraum [...]. Sie macht den einzelnen seiner selbst ansichtig, [...] steigert seine Lust daran, sich den einwirkenden Kräften auszusetzen.«<sup>492</sup> Die minutiösen Beschreibungen des Autors erinnern an die Wichtigkeit der Naturerfahrung und Dokumentation in der Land-Art. Walther erzählt, dass sein Anspruch, seinen Werken eine Anmutung von Landschaft zu verleihen in dieser Aufbruchszeit der 60er-Jahre rückwärts gewandt erschien und auch die Land-Art Künstler dieses Vorhaben anders umsetzen:

Walter de Maria war einer der Einzigen, der das [...] nicht als Konvention gesehen hat. Er hat verstanden, dass da einerseits die präzise Formseite ist, die aber auch mit Inhalten, mit Emotionen, mit Bildern gefüllt wird, was in meiner Generation, bei den Konzeptuellen in den USA, nicht möglich war.<sup>493</sup>

Walther habe »das Bild der Rhön als wirkende Vorstellung« sogar mit nach New York transportiert und »hier am Ort des Kunst-Austausches [...] eine Klärung [...] seines Denkansatzes« hinzugewonnen. Die »Substanz der Rhön-Erfahrung« sei in jedem Entwicklungsschritt enthalten, und so kann man ergänzend sagen, hat sie sich ebenso in den WZ sedimentiert. Helms erklärt, wie die Landschaftserfahrung in Zeichnung übersetzt wird:

Der erste Augenschein, der nur die Farbigkeit der Blätter erfasst, setzt einen schon auf die Spur. Da herrschen Naturtöne vor, abgestufte Rosa-Ocker-Braun-Weiß-Werte. [...] Das Malen ist deutlich ein Vorgang. Es werden [...] Male gesetzt, [...] Felder bestückt. Das [...] von der Rückseite angegangene Blatt ist kein neutraler Untergrund, es gibt empfängliche Stellen vor, Schwankungen, Bewegungen, Vertiefungen, Erhöhungen, Formationen. [...] Es ist die Farbigkeit des späten Frühjahrs dort oder des Herbstes [...], die vielfältig ist durch Bodentönung und den kargen aber artenreichen Bewuchs. Die Nestbildungen von Farbflecken, die Einfärbung von Feldern, die Wölbung durch Abtönung entspricht dem dort Wahrzunehmenden. Das Gefühl von Ausdehnung und Zusammenziehen. Die Bewegungsgänge, die Schleifenspurten, die unregelmäßigen Verläufe nehmen das auf, was man bei der tatsächlichen Bewegung dort im Gelände erfährt, wenn man sich von den Bodenwellen, Hügeln, Vertiefungen führen lässt, [...]. [...] Es werden Angaben über Orte, Entfernungen, Beschaffenheit von Gegenständen gemacht [...]. [...] Auch das Geschriebene-Gedachte wird bei Walther wieder überdacht, [...] überdeckt, gelöscht oder hervorgehoben. Häufig zieht Walther aus Textfügungen einzelne Wörter heraus, [...]. Am Ende mögen solche Wort-Auszüge zu Text-Bildern gerinnen, typografisch gefaßt, die den Ortsbezug der Erfahrung aufgeben, nach überall hin übertragbar scheinen. Wie denn ja das Denken, einmal [...] in Gang gesetzt, nicht haftet an den auslösenden Gegebenheiten.<sup>494</sup>

492 Helms 1981, n. p.

493 Walther in: Schreyer 2016b.

494 Helms 1981, n. p.

Man merkt, dass hier ein Künstler von einer Perspektive heraus spricht, die nicht von außen eine Theorie auf ein Werk anwendet, sondern das eigene Empfinden zum Ausgangspunkt der Analysen macht. Helms Beschreibung ist voller Emphase, sie legt uns nahe, dass dem emotionalen ›Mit-Gehen‹ des Betrachters in Walthers Werk ein produktiver Charakter zukommt. Auch wir als Leser fühlen uns gleichsam in den Erlebnisraum der Hochrhön hinein katapultiert. Der frühere von Walther ausgedrückte Konflikt zwischen Landschaftsraum und Zeichenoberfläche scheint mit den WZ überwunden zu sein. Landschaft wird hier nicht mehr als vom Zeichner distanziertes Objekt gesehen. Er erlebt sie und übersetzt die Impulse dieses Erfahrungsraums in seine Zeichnungen. Helms anschauliche Analysen treten als interpretatorischer Gegenpol zur kühlen, konzeptuellen Sprache der Autoren des Münchner Katalogs auf. Somit ergänzt sich auch die Rezeption der WZ in und mit der Zeit: Sinnliches und Konzeptuelles können zusammen gedacht werden, stellt man einmal die unterschiedlichen Perspektiven nebeneinander. Helms ist es dabei auf besondere Weise gelungen, Ort als Material im Œuvre Walthers (be-)greifbar zu machen. Zwar sind die einzelnen Elemente zunächst noch eng an die Handlung in der Rhön gebunden. Wenn Walther jedoch wie bei einem *cadavre exquis* Worte oder Formen herauszieht, erhalten diese dann eine Autonomie, und können operativ als Instrumente zur Sinnstiftung auch andernorts tätig werden. Dieser Punkt stützt die hier vorgelegte These der Eigenständigkeit der WZ. Genauer gesagt handelt es sich um eine Art Semi-Autonomie, um die Gleichzeitigkeit von Gebundenheit/Bezogenheit und Freiheit/Selbstständigkeit. Dieser Aspekt wird auch von Schmidt-Wulffen verteidigt, der direkt auf die Ausstellung in der Produzentengalerie eingeht. Walther hatte

die beiseite gelegten Blätter wieder einmal durchgesehen. Der aktuelle Anlaß ihres Entstehens war in Vergessenheit geraten, ihr direkter Bezug zu den Handlungen verlorengegangen. Dadurch gewannen die Blätter eine autonome Aussagekraft. Den Zeichen war ihr Hinweisscharakter genommen, sie erschienen als selbstständige Formelemente, mehr gebunden an die Einstellung des Künstlers als an ein anderes Ereignis. Ohne weitere Legitimation konnten die Blätter als unabhängiges künstlerisches Werk wahrgenommen werden. Dadurch gerieten sie in einen freien, rein zeichnerischen Arbeitszusammenhang: Es bedarf keiner Objekte mehr, damit neue Blätter entstehen. Formsuggestionen bereits vollendeter Blätter können weiterverarbeitet werden, [...]. [...]. Stillschweigend hat also eine Neubewertung des Stellenwerts der Zeichnung stattgefunden.<sup>495</sup>

Die WZ werden zu Selbstläufern, sie bringen eine Lawine ins Rollen und erhalten ein schöpferisches Potential. Sie zeigen nicht nur in die Vergangenheit der Werkhandlungen, sondern generieren neue künftige Werke und Ideen. Walther selber bemerkt dazu:

Mit dem Wiederentdecken dieser Blätter, Neu-Sehen, und auch mit dem zeitlichen Abstand konnte ich [sie] abgelöst von ihren ursprünglichen Zusammenhängen sehen

495 Schmidt-Wulffen 1990, S. 143.



[und] spielerisch weiter[spinnen]. Und es gibt in diesen Zeichnungen auch eine ganze Menge Formen, die später in den *Wandformationen* auftauchen.<sup>496</sup>

Hier wird eine wichtige Schwelle in der Entwicklung von Rezeption und Produktion gleichermaßen überschritten. Dieser Autonomisierungsprozess wird auch als Nährboden für andere Werkgruppen wirksam.

### Museum Haus Lange, Krefeld/Overbeck-Gesellschaft, Lübeck 1982

Ein Jahr nach der Hamburger Ausstellung werden die *Werkzeichnungen* (unter selbigem Titel) in großem Umfang im Museum Haus Lange in Krefeld gezeigt, zu deren Anlass auch ein Katalog erscheint. Der Zeitgeist und die Sehgewohnheiten haben sich gewandelt. Der ehemalige Direktor Gerhard Storck interessiert sich explizit für die bildhaften WZ. Auf seine Frage, ob es davon mehr gäbe, entgegnet der Künstler: »für den überwiegenden Teil hat sich bei weitem bisher niemand interessiert.« Im Laufe eines Treffens zwischen den beiden wundert sich Walther: »vor sechs Jahren, mit dem Beispiel von München, da waren die Blätter alle noch uninteressant und nur die sparsamen, konzeptuellen Zeichnungen wurden gesehen. Wieso jetzt?« Storck, der ein sehr klares historisches Bewusstsein zu haben schien, entgegnet: »ganz einfach: es gibt wieder Bilderdenken, Malerei.«

Im Vorwort des Katalogs (in dem ein Drittel der etwa 250 Blätter vereinzelt in Farbe, zum Großteil in schwarz-weiß abgedruckt wird), erklärt Storck, dass die »Rücksicht« der WZ auf den WS jedoch »nicht den Eigenwert der Aufzeichnungen schmälern« solle. Auffällig ist, dass die Publikationen der 80er-Jahre alle auf die Autonomie der WZ zu sprechen kommen. Storck geht aber auch auf die gegenseitige »Abhängigkeit« von WZ und *Werkstücken* ein: »Doch sind diese bildartigen Mitteilungsförmigkeiten ohne all die Objekterfahrungen gar nicht denkbar, [...] wie es umgekehrt kaum möglich wäre, sich vor den dort gewonnenen Erfahrungen irgendein Bild zu machen.« Storck spricht außerdem den Umstand an, nicht alle Zeichnungen in ihrer Beidseitigkeit würdigen zu können. Er kommt zu dem Schluss, »daß Kunstwerke von dieser Art nur richtig in den Händen aufgehoben sind«<sup>497</sup> und betont damit die Handlungsebene in der Rezeption. Zunächst beschreibt er das Ineinandergreifen der verschiedenen Zeitlichkeiten: während der WS seiner Zeit voraus ist, rekapitulieren die WZ das, was vom Publikum und vom Künstler selbst durch die Schnelligkeit der Geste noch nicht »aufgefangen« werden konnte:

Entwicklung ist der unaufhörliche Versuch, Ursprüngliches mit Gegenwärtigem ins Gleichgewicht zu bringen, was manchmal nur durch einen Sprung nach vorne bewerkstelligt werden kann. Und hier passiert es dann, daß ein zu weiter Satz, der unbekannte Bereiche erschließt, durch Rückblicke wieder abgesichert werden muß, weil dort im Vorfeld eigentlich noch niemand ganz zu Hause ist. Der Blick auf [Walthers WZ] ist solch ein Rückblick – von den Objekten aus gesehen.

496 Walther zit. in: Schmidt-Wulffen 1990, S. 143.

497 Walther in: Schreyer 2016b.

Hier wird ein interessanter Punkt angesprochen, der zeigt, wie WZ und WS sich in ihrer jeweiligen Zeitlichkeit ergänzen können, indem die eine Werkgruppe antizipierend vorausleitet und die andere archivarisches Nacharbeiten. Storck formuliert im Folgenden die bereits angesprochene Dynamik, nämlich dass die *Diagramme* erst so richtig ins Blickfeld gelangen konnten,

nachdem der *Werksatz* eingelagert worden war. Er ist ja das ›wirklich‹ Entscheidende (muß er doch seine Wirksamkeit im Hier und Jetzt erweisen), wohingegen die *Diagramme* die Wirksamkeit der Objekte nur ins rechte Licht rücken, d.h. sie lassen [...] etwas durchscheinen, was [...] am eigenen Leibe [...] immer wieder wahrzunehmen wäre.

Aus Storcks Aussagen lässt sich eine Priorität der Handlung gegenüber der Zeichnung herauslesen. Er verweist außerdem auf den Widerspruch zwischen Sinn und Sehen, der den WZ scheinbar innewohnt:

eine solche Bild-Kunst, die vom bloßen An-Sehen lebt, [...] will [Walther] ja überwinden. [...]. Und dieses Mißtrauen, das der Künstler den Augen immer wieder entgegenbringt, [...] kann auch an den [WZ] abgelesen werden, die Farben sind hier nie schöner Selbstzweck, die Linien niemals Träger von Ausdruckswerten. [Beide] haben stets eine klare Funktion<sup>498</sup>.

Im übertragenen Sinne trägt der ›Schein‹ in den WZ: Zwar adressieren sie das Auge, verweisen aber auch auf eine ihnen inhärente ›Blindheit‹ und kritisieren die Dominanz des Sehens bei der Rezeption von Kunstwerken. Schließlich äußert Storck eine dezidiert scharfe Kritik an den Autoren des Münchner Katalogs und deren ›scheuklappenartigen‹ Perspektive auf die WZ: Storck geht davon aus, dass die Bezeichnung *Diagramme* bei »einzelnen Interpreten« zu dem Missverständnis geführt habe, hier lägen messbare Annäherungswerte aus dem Umgang mit den Objekten vor, die klar zu bestimmen seien.

Man ist so weit gegangen, alle ›Unklarheiten‹ aus den Blättern herauszuretouchieren, um sie als reine Aussageformen besser verständlich machen zu können. Bei dieser Reinigung wurde auch auf die Farbe verzichtet, um eingestreute Worte vor grauem Hintergrund in ihrer Lesbarkeit zu verstärken. Daß man dabei die ganze Transparenz der Blätter, die Durchschaubarkeit der ›Dia-*Gramme* preisgab, nur um rascher an die nackten Begriffe heranzukommen, wurde nicht bemerkt. Für sich gesehen, [...] bleiben die Begriffe aber tot, weil es um sie her gar nichts mehr zu begreifen gibt.<sup>499</sup>

Storcks Kritik ist harsch, aber notwendig. Die Zensur im Münchner Katalog ist wahrlich radikal und gleicht einem Säuberungsverfahren, das auf das rationalistische Phantasma der konzeptuellen Vergangenheit verweist. Im Rückblick wird deutlich, dass hier genau das geschieht, was Walther den dogmatischen Konzeptkünstlern vorwirft, nämlich das

498 Storck 1982, n. p.

499 Ebd.

›Fleisch‹ von den ›Knochen‹ zu trennen.<sup>500</sup> Die Knochen sind jedoch nur ein Skelett und für sich allein tot. Storck betont zu Recht die Bedeutung von Transparenz und Farbigkeit in den WZ. In ihnen formuliert sich Sinnlichkeit, die unter dem ignoranten Vorgehen der reinen Sprachanalyse nicht zur Geltung kommen kann: »Wie entscheidend die transparente Form der Blätter als heller Reflex aus dem bewußtseinserhellenden Umgang mit den Objekten aber ist, wird sofort deutlich, wenn man die [WZ] in die Hand nimmt und beidseitig ansieht – was einem Durchsehen gleichkommt«<sup>501</sup>. Die Beidseitigkeit erlaubt es, Erfahrungen zu filtern, mit Worten und Formen zu experimentieren, sie im wahrsten Sinne des Wortes gleichzeitig zu drehen und zu wenden. Speziell durch die Verwendung von Öl wird die Trennung zwischen beiden Blattansichten (Gegensätzen) aufgehoben.

Die transparente Struktur [...] läßt ja offenkundig werden, daß es hier nicht auf feststehende Perspektiven ankommt [...]. [...] Dafür wird das schon Vorgegangene und das noch Weitergehende [...] als ein *Procedere* durchschaubar gemacht, das nicht einseitiges Vorwärtsschreiten im Sinne hat, sondern Rücksichtnahme und Vorausblick gleichermaßen als Inhalt eines Gegenwartsverlaufs deutlich zu machen sucht. In diesem Sinne ist [Walthers] künstlerische Arbeit Prozeßkunst. [...] ›Wer‹ hier, wie Walther treffend sagt, ›Resultate erwartet, braucht erst gar nicht anfangen‹.

Eindeutige Ergebnisse, wie sie Kern und Vogel aus den WZ herauslesen wollten, gibt es dort nicht. Während Storck die Unklarheit und Komplexität der Werkgruppe stark macht, betont er gleichzeitig das Bedürfnis der Ordnung und Klärung in den Zeichnungen.

Es folgt ein kurzer aber erhellender Abschnitt (ohne Kennzeichnung des Verfassers). Demnach haben die WZ das Wesen des WS entscheidend beeinflusst:

Der Mitte der 70er Jahre eingeleitete Lösungsprozeß von der zielgerichteten Objektauffassung hat nun in den neuerlichen *Werksatz*bezeichnungen – die sich u.a. auf der Grundlage der mehr als tausend [WZ] herausgebildet haben – zu Umschreibungsformen geführt, in denen einiges von der ›durchlebten‹ Bewußtseins-intensivierung aus dem Umgang mit dem *Werksatz* zur Sprache kommt.<sup>502</sup>

Walthers Œuvre wird hier als ein stets in sich selbst wieder rückgreifendes Lebenswerk dargestellt, wodurch einmal mehr die innige Verflochtenheit von WZ und WS bestätigt wird. Doch so eigenständig die WZ auch betrachtet werden sollen, argumentiert Marianne Stockebrand in ihrem Beitrag, müsse zunächst das Terrain abgesteckt werden, auf dem sie gewachsen sind. Die Objekte nähren die WZ, umgekehrt geben sie diesem »Boden« durch ihr »Aufblühen« Nahrung. Doch

500 Die Konzentration auf die linguistischen Aspekte der WZ zeigt sich auch in der Zusammenfassung deren Form- und Sprachvokabular: einmal in der Publikation *Gelenke im Raum* (Vgl. Walther 1987a), ein andermal auf einer CD-ROM, bei dem WZ in einzelne Schichten zerlegt werden. Vgl. Richardt 1997, Anm. 182, S. 154.

501 Storck 1982, n. p.

502 Ebd.

so sehr sich die Zeichnungen den Handlungen auch annähern, so wenig ist es ihnen möglich, [...] den Fluß der dynamischen Prozesse [...] zu dokumentieren – die [WZ] fixieren sie. [...] [Der] Künstler [...] sieht sich nun in der Lage, [...] sich Klarheit zu verschaffen über die diffusen Sachverhalte, die dichtgedrängt vor ihm liegen. Anhand der Zeichnungen wird eine Gewichtung möglich.

Hier wird ein Aspekt hervorgehoben, der in Kapitel 3.5.2 näher besprochen wird, nämlich die Problematik der Festschreibung der ›flüssigen‹ Erlebnisform der Benutzer während der Handlungen mit den *Werkstücken* durch die WZ. Gleichzeitig betont Stockebrand aber auch, dass das Sichtbarmachen durch die Aufzeichnungen unabdingbar für den Klärungsprozess ist. Es lässt sich jedoch einwenden, dass die vermeintliche zeichnerische Fixierung durch die Offenheit der WZ ausgeglichen wird. So relativiert auch Stockebrand ihr Argument, wenn sie die wesentlichen Qualitäten von Öl dafür verantwortlich macht.<sup>503</sup>

### Galerie Carinthia, Klagenfurt 1985

1985 findet die Ausstellung *Ort und Richtung angeben. Zeichnungen 1957–1984* in der Galerie Carinthia in Klagenfurt statt, in der neben frühen Zeichnungen auch 60 WZ<sup>504</sup> (in einer Reihe einseitig sichtbar gehängt), sowie nachfolgende zeichnerische Werkgruppen gezeigt werden. In dieser Zeit der grundlegenden Neubewertung der bildlichen Darstellung stellt Boehm Walther in der Publikation zur Ausstellung erneut als einen subtilen »Ikonoklasten« vor, dem es in seiner Dekonstruktion vor allem um eine Rekonstruktion des Bildes geht. Die Bildlichkeit der WZ habe nichts mit Abbildung zu tun, aber auch nicht mit jenem »Repräsentationsmodus, in dem die abstrakte (oder konkrete) Kunst Wirklichkeit deutet.« Schon früh setze Walthers Befragung der Modalitäten des Bildes bzw. dessen »Voraussetzungen«<sup>505</sup> ein. Walthers Attacke auf das Bildverständnis zielen nicht darauf, Bilder überhaupt abzuschaffen, sondern vielmehr deren Möglichkeiten zu stärken und zu redefinieren.<sup>506</sup> Was ihre bildliche Potenz ausmacht, enthülle sich erst in einer handelnden Realisierung. Das Bild (*image*) ist »im visuellen (retinalen) Sinne unsichtbar, und doch sind seine geistige Kraft und Klarheit wirksam«<sup>507</sup>. Es siedelt sich in der Imagination jedes einzelnen Rezipienten an, mit dem sich diese Bilder, die auch als Leitmuster der körperlichen Handlung betrachtet werden können, exponentiell vermehren. »Wichtiger als der Aspekt, eine Art nachträgliche Choreographie des Werkvollzuges zu liefern, ist eine andere Qualität. [Die WZ] materialisieren die virtuelle Bildlichkeit, geben ihr einen sichtbaren Widerschein.«<sup>508</sup> Der allgemeinen Ansicht, dass es einen unüberbrückbaren Bruch zwischen dem vermeintlich antivisuellen WS und den bildlichen WZ geben würde, wird hier widersprochen. Das ist möglich, weil

503 Vgl. Stockebrand 1982, n. p.

504 Vgl. Brömme 1982, S. 11.

505 Vgl. Boehm 1985, S. 9.

506 Ebd., S. 13.

507 Ebd., S. 16f.

508 Boehm 1985, S. 17.

Boehm einen erweiterten Bildbegriff verwendet, der empfindungs-gedanklichen Charakter hat, und parallel zur rational-begrifflichen Gedankenwelt funktioniert.

In Stockebrands Essay geht es um Walthers grafisches Werk und seine Bedeutung in der Genese des Gesamtwerks. Angesichts der großen Anzahl von Zeichnungen, wundert sich die Autorin, dass diesen nie so viel Aufmerksamkeit geschenkt wurde wie dem skulpturalen Werk des Künstlers. Die unterschiedliche Gewichtung erscheint ihr umso erstaunlicher, als die Entwicklung des plastischen Werks und die Definition der Werkidee nicht denkbar wäre, ohne den Weg über die Zeichnung und das Papier zu berücksichtigen. Insofern komme dem grafischen eine gleichberechtigte Rolle wie dem skulpturalen Werk zu.<sup>509</sup> Auch heute noch ist diese Affirmation von großer Wichtigkeit, da das Ungleichgewicht in der Bewertung von WS und WZ nach wie vor besteht. Als Ursache für die ungleiche Wertschätzung macht Stockebrand die ideologische Situation in den Künsten der 60er- und 70er-Jahre verantwortlich. Mit den WZ stoße Walther auf eine »Goldgrube der Imagination«, sie bringen mentale Prozesse ans Licht und beeinflussen auch aktuelle Werke. Diese Aussage deckt sich mit der bereits formulierten These, dass die WZ als Reservoir funktionieren und künftige Arbeiten generieren. Das fließende und dynamische Wesen der WZ münde beispielsweise direkt in die *Ölzeichnungen* (1978/1979). Ihr Linienfluss sei hier noch deutlich erkennbar, alles Statische ausgeschlossen. Beide Werkgruppen basieren auf der Auflösung der Form. Stockebrand stellt abschließend fest, dass die WZ ihre Bildlichkeit zugunsten einer rationalen Diagrammatik im kühlen Klima der späten 60er-Jahre noch verleugnet haben, während die späteren Zeichnungsgruppen (inklusive WZ) entschieden bildhaft, gar expressiv sind.<sup>510</sup> Die Publikationen, die seit den 80er-Jahren zu den WZ erschienen sind, bestätigen alle eine Veränderung zugunsten letzterer Kategorie.

In dem kurzen »Monologue« von Rudi Fuchs, in dem es um das Verhältnis zwischen WS und WZ geht, heißt es: »His spatial works can be ›read‹ as models of such relationships, almost like open scenographies peopled with beings which have to be imagined. In contrast, the drawings and watercolours are like the inner monologues of a diary, meticulously kept.« Hinzuzufügen wäre, dass dieser Monolog sich zu einem Dialog in der Rezeption der WZ erweitern kann. Fuchs macht deutlich, dass die WZ aufeinander aufbauen: »The next sheet always takes up from its predecessor and is a variation, intensification, extension, criticism or correction of it.«<sup>511</sup> Themen und Formen verselbstständigen sich in diesem Prozess und stützen das Argument der Autonomie der WZ, das ebenso in einem Bericht von Ilse Brömme zum Ausdruck gebracht wird: »Betrachtet man die Exponate [...], muß man zu dem Schluß kommen, daß sie sich ästhetisch eigenständig gemacht haben, kompositorisch und farblich reizvoll sind, auch wenn man den prozeßhaften und philosophischen Context nicht kennt.«<sup>512</sup> Wichtig ist hier als Fazit das Zugeständnis der ästhetischen Eigenständigkeit der WZ unabhängig vom Handlungskontext. Lässt man sich auf die Schriftbild-Elemente ein,

509 Stockebrand 1985, S. 23 (eigene Übersetzung – das gilt auch für die folgenden Zitate aus dem Essay).

510 Ebd., S. 26.

511 Fuchs 1985, S. 29.

512 Brömme 1982, S. 11.

kann der Kontext spürbar gemacht werden. Das macht die WZ zu etwas Besonderem, da hier Geist und Materie zu einem einzigartigem Kunstwerk verschmelzen.

## Kunsthalle Winterthur 1987

Die zukunftsweisende Rolle der WZ wird besonders in der von Kurt Mürner kuratierten Ausstellung in der Kunsthalle Winterthur 1987 deutlich. Sie hebt die zentrale Bedeutung des zeichnerischen Komplexes in Walthers Œuvre hervor und bekräftigt damit meine These, die WZ als ›Herzstück‹ des ›Werk-Körpers‹ des Künstlers anzuerkennen. In den Hauptraum der Ausstellung, so Walther, »setzte ich kräftige, bildhafte Wandformationen. In den [...] Nebenraum hängte ich Gruppen von [WZ], die in diesem Zusammenhang einen erzählerischen Charakter annahmen.« Insgesamt 94 Zeichnungen sind auf 3 Wände verteilt. Auf einer *Planzeichnung* erläutert der Künstler die Gründe der Zusammenstellung: »Grundvorstellungen für die Wandformationen stammen aus Bildformulierungen, die ich während der Arbeit an den WZ gefunden habe. Sie sind ein Formarsenal für große, plastische Arbeiten in den siebziger und achtziger Jahren geworden.«<sup>513</sup> An der Raumaufteilung wird sichtbar, dass die WZ eine Art geistigen Sockel für die *Wandformationen* bilden. Sie können als Depot für die Konzeption neuer Arbeiten angesehen werden. Im begleitenden Katalog ist eine Auswahl aus den späteren *Schichtenzeichnungen* (1976–1981) (**Abb. 46**) zu sehen, die sich gewissermaßen auch aus den WZ entwickelt haben und das dort bereits angelegte Prinzip der Schichtung verstärken. Diese Zeichnungen enthalten außerdem Reminiszenzen, die in den *Wandformationen* konkretisiert werden. Zu Beginn des Katalogs wird diesbezüglich eine Aussage Walthers zitiert: Die WZ sind

ja ein Versuch, die bei der Werksatzarbeit gemachten [...] Erfahrungen [...] anschaulich zu machen und ihnen eine andere künstlerische Dimension zu geben. Das war aber mit dem bisher verwendeten DIN-A4-Format nur begrenzt möglich [...]. Darum wollte ich das [...] nun groß, auch plastisch, material und sinnlich vor mir sehen. [...] Obgleich sie also etwas Bildhaftes haben, sind die Wandformationen keine Bilder, die ich, einem Maler gleich, auf die Wand hänge. Sondern ich benutze die Wand wie einen Sockel, in den oder vor den ich mich stelle.<sup>514</sup>

Die Vorstellungsfiguren, die durch die Betrachtung der WZ hervorgerufen werden, sollten also wieder in eine Form gegossen werden. Walthers Arbeit funktioniert zyklisch: Verlangt der WS eine konzeptuelle, bildliche Ebene, um die Handlungen zu stützen, brauchen diese »Konzept-Bilder« wieder eine skulpturale, bildplastische Verankerung. Die WZ sind, wie es Walther einmal bezüglich der *Wandformationen* formuliert, »Werk und Werkzeug zugleich«<sup>515</sup>. Damit sind sie semi-autonom: Als Werkzeug sind sie am Werkbildungsprozess beteiligt, sie lassen sich aber auch unabhängig vom WS als eigenständige Werke begreifen.

<sup>513</sup> Walther 2000, S. 156.

<sup>514</sup> Ders. in: Lingner 1987, S. 5.

<sup>515</sup> Walther in: Lingner 1987, S. 8.

## Kupferstichkabinett Berlin 1989

Die Ausstellung *Zeichnungen – Werkzeichnungen 1957–1984* im Kupferstichkabinett Berlin 1989 wird von dessen damaligen Leiter Alexander Dückers, unter Mitarbeit von Uwe Wieczorek organisiert, und ist ein weiteres prominentes Beispiel in der Präsentations- und Rezeptionsgeschichte der WZ. Auch hier liegt der Fokus auf dem grafischen Werk Walthers, allein 125 (größtenteils noch nie öffentlich gezeigte) Zeichnungen stammen aus der eigenen Sammlung. Das Ziel besteht darin, die Kenntnis von Walthers *anderem Werkbegriff* und dem daraus entwickelten neuen Typus der Zeichnung zu vertiefen. Der Katalog wird begleitet von einer fotografischen Dokumentation des WS, die mit Walthers Kurzbeschreibungen versehen ist, und, so die Formulierung, »dem besseren Verständnis [der WZ] dienen soll«<sup>516</sup>. Diese Bemerkung enthält unterschwellig eine weiter reichende Aussage: Die »klarerer« Fotos greifen den »obskuren« WZ sozusagen unter die Arme. Die Ausstellung würdigt zum ersten Mal in größerem Maßstab die Beidseitigkeit der WZ nicht nur theoretisch, sondern auch in der praktischen Ausführung. Dückers lässt Paneele bauen, in die Fenster geschnitten sind, die Zeichnungen werden durch zwei Plexiglasscheiben gehalten, so dass man eine beidseitige Ansicht hat (Abb. 47). Auch auf das Licht wird speziell geachtet, um die Korrespondenz der Seiten sichtbar zu machen. Im Katalog werden analog dazu stets beide Seiten abgedruckt. Dückers notiert, dass Walther mit der Doppelseitigkeit eine bislang gültige Hierarchie verwerfe, nämlich die Rangfolge von Vorder- und Rückseite, von Hauptseite und Nebensächlichem. Der Betrachter wird dazu angehalten von der Schauseite abzusehen, das Blatt zu wenden oder bei beidseitiger Betrachtungsmöglichkeit den unbeweglichen Standort gegenüber dem Bild zu verlassen. Die Transparenz der Blätter und die Wiederholung gleichartiger Formen »geben dem Betrachter immer wieder Hinweise auf die Gestalt der ihm nicht unmittelbar zugewandten Zeichnung und veranlassen ihn, diese mitzudenken.«<sup>517</sup> Dückers bemerkt weiter, dass man

die Erfahrung von innen und außen [...] auch übertragen [kann] auf das Erlebnis der Beidseitigkeit [...], wo sie sich [...] darstellt als Erfahrung von zugewandt und abgewandt, von offen und verdeckt. Die Zeichnungen sind insofern sowohl Rekonstruktionen von Erfahrungen als auch selbst »Körper«, die wiederum Erfahrungen hervorrufen.<sup>518</sup>

Letzteres Argument bekräftigt die These der (Semi-)Autonomie und Skulpturalität der WZ. Sie beziehen sich auf die Handlung aber provozieren ihrerseits Gedanken und möglicherweise Aktionen. In ihrer »Leibhaftigkeit« gewinnen sie an Eigenständigkeit. Der Katalog gibt weiter grundlegende Einblicke in die Rezeption der WZ in den späten 80er- und frühen 90er-Jahren. Zunächst geht Dückers auf die Ursprünge ein (*Schnitt-, Schraffur- und Rahmenzeichnungen*). Walther sei sowohl ein radikaler Neuerer als auch ein Künstler, der für seine veränderte Werkidee den »Sockel der Geschichte« benötigt,

516 Dückers 1989, S. 5. Vier WZ werden hier näher beschrieben. Der Katalog versammelt v.a. s/w-Aufnahmen und einige in Farbe.

517 Ebd., S. 7.

518 Ebd., S. 10.



um ›den Gesamtzusammenhang zu erhalten.«<sup>519</sup> Die entscheidende Basis für den *anderen Werkbegriff* ist Walthers Einsicht, dass es neben dem Sehen noch andere Weisen der Wahrnehmung und des Begreifens gibt. Die äußere Wahrnehmung soll durch die innere Vorstellung ergänzt werden.<sup>520</sup> Die WZ haben auf ihre besondere Weise wohl dazu beigetragen, der imaginativ formenden Handlung wieder größeres Gewicht zu geben. Hier lassen sich die Gedanken Dückers anschließen:

Vorgestelltes ist naturgemäß materiell nicht greifbar, aber die Figuren, von welchen Walther spricht, gründen in Handlungen, die sowohl gedanklich geprägt sind als auch mit den Sinnen erfahren werden. Da das Vorgestellte am Sinnlichen haftet, wird es zumindest partiell auch in sinnlich Erfahrbares, z.B. das Bild, zu übersetzen sein, während sich für jene Aspekte der Figuren, die sich auf solche Weise nicht nachvollziehen lassen, das Wort als Medium des Übersetzens anbietet.<sup>521</sup>

Die sinnliche und konzeptuelle Darstellung verschiedener Erfahrungswerte in den WZ nimmt eine interessante Entwicklung vorweg, die Dückers im Folgenden formuliert. Seit einigen Jahren halte Walther das unmittelbare Handeln mit den *Werkstücken* nicht einmal mehr für zwingend nötig, da die sich dabei einstellenden Erfahrungen beispielhaft an den Zeichnungen nachzuvollziehen seien, die er »heute eigentlich als gleichberechtigt« mit dem *Werksatz* versteht.<sup>522</sup> Erstmals kommt die Gleichstellung beider Werkgruppen zur Sprache, wenn auch mit dem Zusatz ›eigentlich‹ noch nicht überzeugend genug. Wenn das eigene Erleben wegfallen kann, bekommen die WZ ein konzeptuelles Gewicht. Dückers spricht obendrein die ergänzende Beziehung zwischen WZ und Fotografie an: In Verbindung mit der fotografischen Dokumentation seien die WZ als ein Bilder- und Lesebuch zu verstehen, in dem Sehen und Denken zur Imagination anregen. Dückers beschreibt weiterhin die »außergewöhnliche Bildkraft« der WZ. Diese Eigenschaft – hier zitiert er Lingner – habe zu Walthers »Wiederentdeckung des Optischen«, die sich seit 1979 in seinen ›Wandformationen‹ manifestiert,<sup>523</sup> beigetragen. Dabei komme eine Grundfigur Walthers zum Tragen. »Immer wieder geht es um das Anknüpfen an schon Vorhandenes«, die Blätter seien »als ein Versuch [zu] verstehen, Zusammenhänge zu wahren.«<sup>524</sup> In diesen Aussagen sehe ich die bereits formulierte

519 Lingner in: ebd., S. 5.

520 Schmidt-Wulffen hat dieses Phänomen ein Jahr später treffend formuliert: »Dem äußeren Formungsvorgang als Umgehen mit den *Werkstücken* wird ein innerer gegenübergestellt. Der Begriff der ›mentalalen Werkbildung‹, mit dem die Leistung der Rezipienten umrissen wird, beruht auf dieser ›inneren‹ Formung. Die bei der rein imaginativen *Werksatz*arbeit entstehenden Vorstellungsfiguren erscheinen Walther 1985 ebenso konkret wie die gemalten oder plastisch dargestellten.« In der Wahrnehmung des Kunsttheoretikers, und wie es sich an den vorgestellten Ausstellungen bewahrheitet hat, stehen die WZ seit Mitte der 80er-Jahren symptomatisch für eine Entwicklung, »in der das Formale erneut eine Aufwertung erfährt.« Schmidt-Wulffen 1990, S. 143.

521 Dückers 1989, S. 8.

522 Walther zit. in: ebd.

523 Lingner zit. in: Dückers 1989, S. 8. Zur Beziehung zwischen den WZ und den *Wandformationen*, vgl. Walther in: Lingner 1985, S. 160f.

524 Dückers 1989, Anm. 28, S. 11.

These bestätigt, dass die WZ verschiedene Zeitstränge verkörpern, indem sie sich einerseits auf Vergangenes beziehen, andererseits eine unmittelbare, gegenwärtige Form annehmen und schließlich in die Zukunft weisen und andere Werkgruppen antizipieren.

## Hessisches Landesmuseum Darmstadt 1999

Der Erfolgsweg der Zeichnung geht weiter. Die Kuratoren Simone Twiehaus, Klaus-Dieter Pohl und Peter Märker organisieren 1999 eine große Retrospektive zum zeichnerischen Werk Walthers im Hessischen Landesmuseum Darmstadt. Die Ausstellung *Der Kopf zeichnet • Die Hand denkt* zeigt zum ersten Mal eine Übersicht unterschiedlicher Zeichnungen mit einer Auswahl von 300 Blättern, darunter auch *Diagramme* und WZ. Der Katalog beginnt mit einer richtungsweisenden Aussage des Künstlers: »Zeichnen kann Schreiben sein und Schreiben kann als Zeichnen gesehen werden, doch nur dann, wenn in der Zeichnung Formen Begriffe und die Begriffe Formen hervorbringen.«<sup>525</sup> In den darauffolgenden Texten wird der aktuelle Stand der theoretischen Auseinandersetzung mit Walthers Werk aufgezeigt.<sup>526</sup> Dabei wird auf die wichtige Rolle der Zeichnung hingewiesen: Sein Werk, das man laut Twiehaus »als ein sich ständig veränderndes Forschungsprojekt verstehen kann, schlägt sich zeitweilig allein in der Zeichnung nieder.«<sup>527</sup> Auch sie verwundert es, dass es trotz der zentralen Stellung der Zeichnung im Werk Walthers bislang keinen Gesamtüberblick über deren Entwicklung gab.

Mit den ersten Experimenten des ›Ausstiegs aus dem Bild‹, [...] ist das zeichnerische Frühwerk in den wesentlichen Stationen nachvollziehbar. Mit den *Diagrammen*/[WZ] [...] erschloß Walther der Zeichnung ganz neue Funktionen. [...] In den *Text*[-] und den *Schichtenzeichnungen* sind wie in anderen nach 1970 entstandenen zeichnerischen Gruppen schließlich verschiedenartige Versuche der Neudefinition der Zeichnung zu sehen. Neben den gewissermaßen technischen Zeichnungen als Anleitung zur Ausführung von Nähungen finden sich immer wieder Zeichnungen als Mittel, Ideen auf ihre Tragfähigkeit hin zu überprüfen.<sup>528</sup>

Walther zeichnet nicht nur um seinen Ideen Ausdruck zu verleihen, sondern er reflektiert auch theoretisch über das Medium und den »Sinn und Zweck der Zeichnung heute«. Twiehaus geht in ihrem Beitrag umfassend auf die verschiedenen Zeichnungstypen von 1956–1998 ein. Zu den WZ bemerkt sie, sie seien der Versuch, »der Vergänglichkeit der *Werksatz*-Benutzung Rechnung zu tragen.« Doch sogleich stellt sich dahingehend die Frage: Wie »können die mit den *Werkstücken* sinnlich-geistig vollzogenen, individuell

525 Walther 1999, n. p.

526 An Pohls Textbeitrag soll lediglich hervorgehoben werden, dass die WZ eng mit der Werkserie der *Configurations* (1987–1994) zusammenhängen. Formenkombinationen wie in *Gesang des Lagers* (1989–1990) gehen auf konkrete WZ aus den 60er-Jahren zurück. Vgl. Pohl 1999, S. 29.

527 Twiehaus 1999, S. 7.

528 Ebd., S. 6f.

gemachten Erfahrungen als visuell nachvollziehbarer Prozeß zur Anschauung gebracht werden?«<sup>529</sup> Unterschiedliche Farben können z.B.

den Standort und Handlungsraum des Menschen oder Räume in der Landschaft bezeichnen. Der Eindruck einer Landschaft kann zudem mit malerischen Mitteln, z.B. durch eine ölhaltige Substanz, verstärkt werden. Ausgezogene Farbspuren können eine Ausrichtung oder Bewegungsspur markieren, Linien die Umgebung als Erlebnisraum eingrenzen. [...] Empfindungen und emotionale Vorstellungen können durch die formale Gestaltung von Farbflächen, [...] wiederum in Verbindung mit Sprache [...] umgesetzt werden.<sup>530</sup>

Twiehaus weist darauf hin, dass die bildnerische Eigenwertigkeit der WZ dazu geführt habe, dass Walther Ende der 60er- bis in die 70er-Jahre der Vorwurf gemacht wird, seine Zeichnungen seien zu »traditionell«<sup>531</sup>. An einer späteren Stelle im Katalog sagt Walther:

Mit den *Diagrammen* und [WZ] hatte ich zur klassischen Zeichnung zurückgefunden. Doch das betraf nur die Mittel. Inhaltlich habe ich darin etwas anderes als das zu formulieren versucht, was traditionell der Zeichnung zukommt. [...] Vielleicht ist es sogar gelungen [...] WERK zu formulieren. [...] Die [WZ] bleiben in der Aussage offen [...]. [...] [D]iese Menge wohl auch, weil ich nicht in der Lage war, zu sagen, was denn nun definitiv das in der Handlung entstandene WERK ist.<sup>532</sup>

Aus dieser Aussage lässt sich erahnen, welche wichtige Rolle Walther den Zeichnungen zugesteht, aber auch welche Schwierigkeiten damit verbunden sind zu definieren, was dieses Werk nun eigentlich genau ist.

Twiehaus schließt ihren Beitrag mit einer Beurteilung des zeichnerischen Werks von 1970–1978 ab. Die Tatsache, dass die Werkgruppen nach dem 1. WS eine »Verschiebung vom körperlichen Handeln zum potentiellen Imaginieren erkennen« lassen, habe dazu geführt, dass die gestalterischen Mittel in den begleitenden Zeichnungen reduziert waren »und auf ihre Funktion hin ausgerichtet«<sup>533</sup>. Bei den *Text-* (1975/1976) und *Schichtenzeichnungen* (1972–1983) betont die Autorin deren Eigengesetzlichkeit und Autonomie. Erste Skizzen entstehen mit dem Gedanken, sie nochmals zu überarbeiten. »Sie werden dann mit lockerem Pinselstrich in Gelb oder Rot überzogen.« Im Gegensatz zu den WZ bleibt hier die Rückseite frei. Die bei Walther verbliebenen »Erinnerungen an *Werkzeichnungen* werden mit Farbe gelöscht«. Walther nennt diese Blätter auch »Notate ohne Sprache«, ganz »bewußt wird auf Reflexion verzichtet, freie Assoziationen und ein impulsiver Gestus stellen einen Neuanfang dar.« Der letzte Abschnitt von Twiehaus' Artikel gilt den Jahren 1978–1998. Zunächst werden die Zeichnungen zu den *Wandformationen* (1978–1985) beleuchtet (**Abb. 48a–b**). Hier »werden Gestaltungsmöglichkeiten ent-

529 Twiehaus 1999, S. 7.

530 Ebd., S. 15.

531 Ebd., S. 19.

532 Walther 1999, S. 72.

533 Twiehaus 1999, S. 19.

wickelt und variiert sowie Bild- und Formklärungen betrieben.«<sup>534</sup> Bei den Zeichnungen zu den *Configurations* (1987-1994) (**Abb. 49**) wiederum sei »besonders auffällig, daß sprachliche Notationen wesentlich seltener auftauchen. Verschiedenartige Blätter kreisen um die Planung einzelner Arbeiten, Optionen der Hängung, geben Anweisungen zum Nähen.« Desgleichen verhalte es sich mit Zeichnungen zu den Werkgruppen *Verlangsamung der Bilder*, *Das neue Alphabet* (seit 1990) (**Abb. 50**), *Form-* (seit 1992) und *Raumabnahmen* (1997): Sie haben »werk-konzeptionellen Charakter und dienende Funktion in der Vorbereitung eines plastischen Werkes.«<sup>535</sup> Twiehaus' Schlussfolgerung liefert eine generelle Zusammenfassung für das zeichnerische Werk Walthers: Die Zeichnung sei für ihn ein Mittel künstlerischer Auseinandersetzung, nicht als Nebenprodukt, sondern als elementarer Bestandteil. Künstlerische Entwicklungen werden in seinen Zeichnungen vorbereitet, begleitet, kommentiert oder dokumentiert. Walther macht sich dieses Medium für die Loslösung tradiertter Bildvorstellungen zunutze. Die Untersuchungen münden in den 1. WS. In dem Maße, wie sich das konkrete Handeln des Betrachters zu einem projektiven Handeln entwickelt, verändert sich die Zeichnung. In dem Sinne können Zeichnungen auch die Planung eines Objekts, bis hin zur Detail- und Werkzeichnung, Konstruktions- und Installationszeichnung enthalten.

Die Zeichnung ist für Walther durchgängiges Medium, künstlerische Gedanken zu entwickeln, die [...] über eine reine ›Formfindung‹ hinausgehen und die ›Gegenstandsübertragung‹ bei weitem überschreiten, [...]. [...] Keine andere Notation kann so konkret und abstrakt zugleich sein, Gedachtes so schnell erfahrbar machen und Imaginierendes vergegenwärtigen. Eben so, wie ›Der Kopf zeichnet und die Hand denkt‹.<sup>536</sup>

Die Konzentration dieser Ausstellung auf das zeichnerische Werk Walthers, liefert eine bis heute gültige theoretische Auseinandersetzung, die in der Rezeptionsgeschichte Walthers einzigartig ist.<sup>537</sup> Twiehaus' Analysen sind anregend, da hier erstmalig auf die unterschiedlichen Zeichnungstypen im Früh- und Spätwerk des Künstlers eingegangen wird.

Doch trotz des internationalen Revivals von Walthers Werken seit den 90er-Jahren bleibt eines unverändert: Das Hauptinteresse gilt nach wie vor dem WS und dem partizipativen Aspekt seiner Arbeit. Den WZ wird nach wie vor nur ein peripheres Interesse zuteil. Fest steht, die Zeichnungen werden heute allgemein »toleriert«, sie bieten keinen Anreiz mehr für hitzige Diskussionen, wie dies Mitte der 70er-Jahre bis in die 80er-Jahre noch der Fall war. Auch wenn es sicher interessant wäre, die Ausstellungsliste der WZ bis heute fortzuführen, soll die Rezeptionsgeschichte hier enden, da es besonders darum ging, die Schwierigkeiten der Rezeption in den Anfangsjahren aufzuzeigen.

534 Twiehaus 1999, S. 21.

535 Ebd., S. 22.

536 Ebd., S. 23.

537 Erst 2015 findet eine ebenso wichtige, von Luis Croquer kuratierte Ausstellung, in der Henry Art Gallery in Seattle statt, die den Zeichnungsbegriff Walthers noch weiter fasst und auch körperliche Handlungen (*The Body Draws*) einbezieht. Vgl. Schreyer 2016a, S. 40-51.