

so typischen Spiel der Ambivalenzen zu tun. Traditionelle Kategorien werden von innen heraus erweitert, ohne jedoch ihren geschichtlichen Bezug gänzlich zu verlieren.

Die *Wortbilder* werden mehrere Jahre vor den Spracharbeiten von Ed Ruscha oder Lawrence Weiner geschaffen und nehmen damit gewissermaßen die Konzeptkunst vorweg, die zehn Jahre später ihre Ausformulierung findet. Deren Grundideen, wie die Kritik der Darstellung, sowie das Arbeiten mit diskursivem Material, finden sich bereits in den *Wortbildern* wortwörtlich *avant la lettre*. Auch Paul Wember macht auf ihren antizipatorischen Charakter aufmerksam, nicht nur innerhalb Walthers Œuvre selbst, sondern auch bezüglich anderer zeitgenössischer Kunstbewegungen.<sup>82</sup> Meines Erachtens ist der werkimmanente Einfluss der *Wortbilder* v.a. in den WZ zu sehen, in denen Walther ganz explizit mit dem Verhältnis von Schrift und Bild experimentiert. Im Unterschied zu den frühen Spracharbeiten des Künstlers sind es allerdings erst die *Diagramme* und WZ, die wie Walther selbst sagt »eine Richtung«<sup>83</sup> haben, d.h. den Werkbegriff manifestieren.

## 1.5 Durchschnitt in den Raum

Die Technik des Herausschneidens entdeckt Walther in der Gebrauchsgrafikklassse. Hier werden Papiere mit monochromer Farbe bemalt, die dann zerrissen oder in die mit einem Cutter Formen ausgeschnitten werden, um sie auf größeren bemalten Blättern zu arrangieren und mit Schrift zu kombinieren. Die in Papierkörben weggeworfenen Bögen mit Messerausschnitten regen den Künstler dazu an, seine früheren Karikaturen von 1953/1954 auf ähnliche Weise zu bearbeiten, d.h. mit Fettkreide zu überzeichnen und Teile, die ihn formal nicht überzeugten zu entfernen und die Leerstellen imaginativ zu füllen.<sup>84</sup> Die dabei entstehenden *Schnittzeichnungen*<sup>85</sup> (1957-1958) erhalten so eine abstrakte Qualität und folgen avantgardistischen Impulsen: die Negation der Figur, das Zerreißen der Repräsentation, der *Cut* als Erlösungsakt. Der junge Künstler interessiert sich nicht für das positive, ausgeschnittene Bild, sondern für die negative Form, die für die anderen Studenten keinen Nutzen mehr hatte. Abfall wird Aufstieg.

Der Papierschnitt hat eine lange kunsthandwerkliche Tradition in Europa wie in Asien.<sup>86</sup> Der Bezug zum »Abfälligen«, das sich im Wechselspiel von Figur und Grund ereignet, wird bereits in einem frühen Scherenschnitt aus dem 19. Jh. von Auguste Edouart demonstriert. In seinem *Selbstporträt beim Scherenschneiden* (1830) kann man sehen, wie das Schneiden »stets mit Abfall verbunden [ist], und anders als die gezeichnete Linie entsteht die geschnittene [...] zugleich mit dem Negativ, das nach der Vollendung der Silhouette zu Boden fällt.«<sup>87</sup> Der Schnitt suggeriert ein Spiel mit den Gegenstandsgrenzen, ebenso geht es um die Darstellung unterschiedlicher Realitätsebenen. So wie die gezeichnete Linie eine Form schaffende Teilung von Innen und Außen

82 Vgl. Wember 1972, n. p.

83 Walther in: Richardt 1997, S. 140.

84 Vgl. Groll 2014, S. 127.

85 Von der Serie (genaue Anzahl ist nicht bekannt) haben sich etwa 40 Arbeiten erhalten. Vgl. Walther in: Schreyer 2018.

86 Vgl. Bardt 2006, S. 16.

87 Vogel 2009, S. 153.

vornimmt, trennt die Schere die ausgeschnittene Figur von ihrem Grund und zwar auf realer Ebene, wobei die Positiv-Form zumeist im künstlerischen Verwendungsbereich bleibt, während der Grund, die Negativ-Form als Unform im Papierkorb landet. Über den Abfall kommuniziert dieser Teil, so Juliane Vogel, »mit der Tiefe, wo der Bestand der Form nicht mehr gesichert war.«<sup>88</sup> Die Relation zwischen der Form und dem Formlosen begegnet uns besonders im Umgang mit den *Werkstücken* wieder und findet in den dazugehörigen WZ (in denen gelegentlich auch Schnitte auftauchen) einen Höhepunkt. Walthers Ausbruchversuch ist radikal. Sigrid Metken beurteilt Schnitte in bereits existierende Bilder als konzeptionelle Gewaltakte: »Ein Schnitt trennt, differenziert, markiert, er vollzieht einen Bruch, der einen bestimmten Teil von seiner Umgebung absondert.«<sup>89</sup> Die Eingriffe bezeugen allerdings auch den Wunsch, an schon Vorhandenes anzuknüpfen: Die Karikaturen landen nicht etwa im Papierkorb, sondern werden recycelt. In einem Interview mit Lingner bemerkt Walther:

Meine gesamte Arbeit [...] ist doch letztlich so etwas wie ein Attentat auf die Kunst. [Sie] legt an [...] Konventionen und Denkweisen über Kunst [...] tiefe Schnitte. Dieses Attentat geschieht aus dem Verborgenen heraus, [...] wenn ich mich z.B. mit meinen Zeichnungen einer scheinbar traditionellen Form bediene.

Lingner spitzt diese Aussage noch zu, indem er sagt:

mir [ist] erst heute richtig klargeworden, daß du Attentäter *und* Klassiker sein willst, dein Herz also für die radikalen Schnitte schlägt, du zugleich aber auch deren historische Beständigkeit im Sinn hast. Kurz: du willst das klassische Werk und dessen Gegenteil in eins.<sup>90</sup>

Hier kündigt sich erneut ein Motiv an, dass im Gesamtwerk Walthers und insbesondere im WS und den WZ eine Rolle spielt: Gegensätzliches kann als vereint gedacht werden. Die Geste des Zerschneidens artikuliert einerseits eine Befreiung aus der alten Zeichnung, beinhaltet aber auch die kontinuierliche Selbstbefragung als Wesenszug des sich anbahnenden neuen Bildbegriffs. Die Überarbeitung eigener Arbeiten zeigt, dass diese bei Walther auch immer schon prozessualen Charakter haben. So sind sie für den jungen Künstler nie statisch und festgelegt, sondern vorläufig, offen und veränderbar. Die »Öffnung« der Zeichnung, um die es in der von Friedrich T. Bach und Wolfram Pichler herausgegebenen Studie geht<sup>91</sup>, scheint bei Walther wortwörtlich umgesetzt. Der Künstler greift den Bildgrund und damit den herkömmlichen Bildbegriff an, die Schnitte stellen Flächencharakter und Einheitlichkeit der Zeichenoberfläche in Frage<sup>92</sup>: »Die Formen sind in ihn so eingeschnitten, dass sich die Fläche an dieser Stelle öffnet, ihr Kontinuum abreißt.« Das Ergebnis ist, wie so oft in Walthers Œuvre, paradox: Die Löcher im Blatt, so formuliert es Boehm,

88 Ebd., S. 154.

89 Ebd., S. 148.

90 Lingner 1987, S. 12.

91 Vgl. Bach, Pichler 2009.

92 Vgl. Groll 2014, S. 127.

zerstören einerseits die Struktur der Bildebene – auf der anderen Seite bilden sie selbst eine Ansicht aus. Der Betrachter vermag durch das Blatt hindurch zu blicken, nicht im Sinne einer illusionsträchtigen Perspektive, sondern so, dass zum Blatt jetzt eine jeweilige äußere Realität gehört, die wie durch ein Passepartout wahrgenommen werden kann.<sup>93</sup>

Dabei tritt wahrnehmungspsychologisch ein besonderer Effekt auf, der seit Albrecht Dürers perspektivischem ›Fenster-Durchschnitt‹ kunsttheoretisch bekannt ist. In gewisser Weise bietet das ausgeschnittene Papier einen Fenster-Rahmen, durch den eine Perspektive auf die dreidimensionale Räumlichkeit geworfen wird. Eine neue Ebene, nämlich der Realraum kommt mit ins Spiel, der in den folgenden Arbeiten immer mehr Einzug gewinnt.

Eine Arbeit aus der Serie kann man wie ein humorvolles Augenzwinkern des Künstlers verstehen: Durch die Ausschnitte in *Zwei Frauen betrachten eine moderne Skulptur* (1954/57) (Abb. 5) lässt sich nicht mehr nachvollziehen, wie die ursprünglich abgebildete, vermutlich figurative, Plastik aussah. Durch den Schnitt wird sie zu einem abstrakten Objekt. Die konkrete Dreidimensionalität öffnet sich, wir haben es mit einer modernen Skulptur zu tun: Das Papier ist nicht mehr als zweidimensional oberflächenhafter Bildträger zu betrachten, es ist zum Körper mutiert. Der Schnitt durchbricht die Sichtweise, die uns die Flachheit des Papiers als Zweidimensionalität wahrnehmen lässt, und ist zu einem eigenständigen raumschaffenden Ausdrucksmittel avanciert, das »einen Platz zwischen Zeichnung und Relief beanspruchen kann.«<sup>94</sup> Dabei entspricht das Ausschneiden mit der Schere einer bildhauerischen Technik: Durch Fortnahme von Material wird eine Form geschaffen.<sup>95</sup>

Im Zusammenhang mit den Bildschnitten als Schlüssel für den Eintritt in einen Mischraum aus Flächen- und Realraum ist es wichtig, auf das historische Vorbild Lucio Fontana zu verweisen. Seine perforierten Leinwände, die Walther 1959 auf der documenta 2 und 1960 in der Galerie dato in Frankfurt sieht, beeindruckten ihn.<sup>96</sup> Fontanas »physischer Angriff auf das Tafelbild und damit einhergehend die Ansprache an die Imagination des Betrachters stärken seine eigene Position.«<sup>97</sup> Die Arbeit *Concetto spaziale N. 2001* von 1959 hat eine nachhaltige Wirkung auf den jungen Künstler: »eine monochrom türkisfarbene eingestrichene Leinwand mit vier Messerschnitten, von denen einer mit gold-bronzefarbenen Pinselzügen grob gefasst ist. Die radikale Zerstörung des homogenen Bildraumes und auch die ungewohnten Farben [...] erschütterten ihn.« Dieses Bild, so Groll, »stellte für Walther eine Herausforderung dar, in der Vorstellung auf Kunst hin [...] zu ›handeln‹. Ohne dieses Erlebnis [...] hätte er nicht so bald zu seinem *anderen Werkbegriff* gefunden.«<sup>98</sup>

In Fontanas gemeinsam mit Studenten erarbeiteten *Weißes Manifest* von 1946, das die theoretische Grundlage für den Spatialismus bildete, heißt es:

93 Boehm 1985, S. 11.

94 Metken 1978, S. 16.

95 Vgl. Bardt 2006, S. 112.

96 Walther 2009, S. 375.

97 Wiehager 2012, S. 360.

98 Groll 2014, S. 131-132.

Das Zeitalter einer Kunst paralysierter Farben und Formen ist vorüber. [...] Die bewegungslosen Bilder von einst genügen immer weniger den Bedürfnissen des neuen Menschen, weil er von der Notwendigkeit zu handeln und vom Leben mit einer Technik geprägt ist, die ihn fortwährend zu einem dynamischen Verhalten zwingt. [...] Unter Berufung auf diesen Wandel in der menschlichen Natur [...] wenden [wir] uns einer künstlerischen Entwicklung zu, die auf der Einheit von Zeit und Raum beruht. [...] Die Bewegung, die Fähigkeit, sich zu entwickeln [...], ist die Grundbedingung der Materie. [...] Wir nutzen das Natürliche und Reale im Menschen. [...] An den Handlungen des Menschen sind immer alle menschlichen Vermögen beteiligt. Ihre freie Entfaltung ist eine Grundvoraussetzung für das Schaffen und Interpretieren der neuen Kunst.<sup>99</sup>

Aus dem Zitat hört man Walther sprechen, der gegen Statik und Stillstand argumentiert und an den Menschen und dessen Handlungsfähigkeit, an Bewegung, Entwicklung und die Werkmaterialien Raum und Zeit appelliert. Walthers Kunst beschäftigt sich nicht mehr mit der räumlichen Darstellung, die seit dem Mittelalter über die Neuzeit bis in die Moderne Sinnbild der abendländischen Weltordnung war. In seinen Experimenten existieren nur noch die Schwellen dieser Räume, die für den Betrachter geistig betretbar sind. Durch Schnitte erweitert Walther diesen Raum und vollzieht damit einen wichtigen Schritt, der schließlich mit dem 1. WS in der Begehung des Realraums mündet. In der Rückschau stellen die *Schnittzeichnungen* eine wichtige Etappe auf dem Weg zur Entbildlichung dar. Wie schon bei den *Umriss-* und den *ausradierten Zeichnungen*, folgt der Künstler einer Ästhetik der Absenz. Er verlässt den kategorialen Zeichenraum jedoch nicht ganz. Auch diese Form der Zersetzung des gegenständlichen Bildreper-toires führt letztlich zum Bild, das der Betrachter in seiner Vorstellung entwickeln soll. Insofern können die Schnitte auch als Öffnung des Kunstbegriffs gelesen werden: Die Bühne wird frei für den Betrachter, der zum Akteur wird.

Während die bisherigen Werkgruppen allesamt vom Betrachter eine geistige Handlung verlangen, findet Walthers Vorstellung vom eigenen Körper und seinem Agieren als künstlerischem Material 1958 zum ersten Mal seinen foto-dokumentarischen Niederschlag in der Serie *Versuch, eine Skulptur zu sein* (Abb. 6). Die von Egon Halbleib fotografierten Schwarz-Weiß-Bilder zeigen den Künstler, wie er im Schneidersitz vor einer Schüssel ein Mehl-Wasser-Gemisch ausspuckt, um damit einen Springbrunnen zu imitieren<sup>100</sup>, wie er vor einem gespannten Nesseltuch posiert oder mit unterschiedlichen Gegenständen hantiert, die einen kunstgeschichtlichen oder biografischen Bezug aufweisen.<sup>101</sup> Die Fotos entstehen in Fulda, weitab von den damaligen Kunstzentren und viele Jahre bevor sich Happening, Performance und Body Art etablieren. Die Impulse, die ihn zu dieser Werkgruppe führen, notiert Walther in seiner Autobiografie:

99 Vgl. Fontana 2003, S. 781ff.

100 Obwohl Walther hier erklärtermaßen einen Brunnen in der Werkkunstschule Offenbach nachahmt, liegt die Assoziation mit Duchamps *Fountain* von 1917 nahe, beide stellen den gängigen Kunstbegriff infrage. Bruce Naumans Fotoarbeit *Self-Portrait as a Fountain* (1966) entsteht später und weist Ähnlichkeiten mit der Thematik auf. Auch Nauman setzt ab Mitte der 60er-Jahre seinen eigenen Körper in Raum und Zeit ein und bindet den Betrachter mit ins Werkgeschehen ein.

101 Vgl. Groll 2014, S. 123.

eine wesentliche Erfahrung, Handlungen zu vollziehen, die durch ihre Eigenart aus dem Alltagsleben fallen/gewinne die Ahnung, daß diese Gesten künstlerische Qualitäten haben können/entwickele ein Bewußtsein für das Künstlerische daran, was mir eine klare Unterscheidung zu Schauspielergesten vermittelt/mit Schauspiel und Bühne habe ich nichts zu schaffen<sup>102</sup>.

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

## 1.6 Schraffuren

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

sitze ich immer noch da, gucke in die Landschaft, betrachte mein Blatt, mustere die Stifte und denke: Dort ist etwas, was ich sehe. Hier habe ich das Blatt und meinen Bleistift, das ist eine andere Ebene. [...] [D]urch solche und ähnliche Überlegungen wurden mir die Mittel zum Problem, und das hat mich davor bewahrt, bloß zu reproduzieren<sup>105</sup>.

102 Walther 2009, S. 207.

103 Ders. 1997, S. 31.

104 Twiehaus 1999, S. 9.

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