

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

Entleerungstendenzen anderer Art finden sich Anfang der 50er-Jahre auch in der amerikanischen Nachkriegskunst, z.B. in Robert Rauschenbergs *White Paintings* von 1951 oder seinem *Erased de Kooning drawing* von 1953. Das, was Walther und andere Künstler<sup>42</sup> auf der Ebene der bildenden Kunst leisten, ist bei John Cage im Bereich der Musik zu orten (Bsp. 4'33' von 1952). Die hierarchische Komposition wird abgeschafft, der Interpret kann frei in die skizzierte Struktur intervenieren und sogar die Stille walten lassen. Auch Luigi Nono und Nam June Paik<sup>43</sup> haben der Stille wie dem Nichts den Vorrang erteilt, und als ein nicht inszenierbares Ereignis gedacht.<sup>44</sup>

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

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

### 1.3 Motiv des Rahmens

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

40 Lingner 1985, S. 179.

41 Vgl. Wiczorek 1990, S. 209.

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

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

44 Vgl. Mersch 2002, S. 89.

45 Boehm 2007, S. 64.

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

47 Vgl. Ders. 1991, S. 12.

ist ein Werk?»<sup>48</sup> – das sind die Fragen, die den erst Siebzehnjährigen beschäftigen, als er sein Studium 1957 an der Werkkunstschule Offenbach beginnt.<sup>49</sup> In den Grundklassen studiert Walther lehrplan-konform die Proportionen des menschlichen Körpers, Farblehre, Aktzeichnen, Naturzeichnen, und Anatomie.<sup>50</sup> In einem Brief an Dückers erzählt der Künstler: »Zu dem Zeitpunkt saß ich im Vorkurs, der kräftig mit ›Bauhausluft‹ durchweht war. Ich habe nach Wegen gesucht, da auszubrechen«<sup>51</sup>. Schnell arbeitet Walther auch abseits des Unterrichts und unternimmt Streifzüge durch die verschiedenen Klassen.

Bei der Befragung der bildkonstitutiven Elemente ist die Auseinandersetzung mit dem Rahmen wesentlich. Ist die Darstellung oder der Gegenstand verschwunden, bleibt nur mehr die »Anatomie« der Werke, ihr Knochenbau, das »Gestell« übrig, auf oder in dem man bisher Kunstwerke zur Schau gestellt hat.<sup>52</sup> In den *Rahmenzeichnungen* kommt diese Komponente besonders stark zum Ausdruck. Der Ursprung dieser Serie geht auf einen Werbeauftrag von 1957 zurück. Walther arbeitet parallel zu seinem Studium für einen Werbetexter, für den er individuelle Annoncen gestalten soll. Jeder der gelieferten Kartons im Einheitsformat soll mit einem schwarzen, 1 cm breiten Rahmen versehen werden. Während Walther mehrere solche Rechtecke auf Vorrat vorzeichnet, erkennt er das bildnerische Potenzial der ungestalteten Mitte und legt zwölf solcher Zeichnungen zur Seite<sup>53</sup>, die er allerdings erst 1962 als eigenständige Arbeit mit dem Titel *Zwölf Rahmenzeichnungen* (**Abb. 3**) deklariert.<sup>54</sup>

Einmal mehr wird die Zeichnung zum Wegweiser für den Betrachter, imaginativ die leere Bildfläche zu betreten, und sich dort als Mitproduzent des Kunstwerks zu begreifen. Die gezeichneten Rahmen sensibilisieren für die leere Bildsituation und deren Verhältnis zu ihrem materiellen Träger.<sup>55</sup> In einem Dialog mit Georg Jappe bemerkt der Künstler zu den Motiven seiner Entleerungsgesten:

Kunst war mir zu ausformuliert, etwas von Personen Entäußerlichtes. Meine eigenen Möglichkeiten ins Spiel zu bringen – das sollte für jedermann gelten – [...]. Das war nicht mit festen Formen zu machen in der Sprache eines andern, [...] – das musste offener sein, [...] freier. Da gab es einen ganz einfachen Einfall [...]: einfach das bezeichnete oder bemalte Feld leerzuräumen. [...], was tu ich hinein, es ist nichts da, ich muss projizieren. [...], die Zeichen werden immer mehr an den Rand gerückt, Mittelfeld frei, kein Bildaufbau mehr da, keine Komposition, sondern nur noch ein Verhältnis. Das wird [...] immer puristischer, es ist nur noch eine Linie da, die in einem bestimmten Abstand das Feld umschreibt. Das bot genug Veranlassung, Vorstellungen auszubilden

48 Walther 1994, S. 11.

49 Für die Aufnahmeprüfung an der Schule für angewandte Kunst sind klassische Porträts, Landschaften und Stillleben gefragt, die Walther dank seiner Beherrschung der Zeichentechnik ohne Probleme besteht. Vgl. Walther in: Schreyer 2018.

50 Vgl. Ders. in: Wiehager 2012, S. 396.

51 Ders. zit. in: Dückers 1989, S. 6.

52 Vgl. Weibel 1994, S. 24.

53 Vgl. Walther 1999, S. 50.

54 Vgl. Martin 2011, S. 93. Sowohl das Rahmenmotiv, als auch der serielle Aspekt zieht sich fortan als wesentlicher Faktor durch das Gesamtwerk Walthers.

55 Vgl. auch Kasprzik 1990, S. 167.

beim Daraufsehen. Die Betonung lag hier im Darauf, im projektiven, freien Handeln beim Sehen, beim Denken.<sup>56</sup>

Aus dem Zitat lässt sich Walthers Widerwille ablesen, dem Betrachter ein fertiges Produkt zu präsentieren, dessen Semantik bestenfalls intellektuell nachvollzogen werden kann. Er appelliert an die aktive Teilhabe am Werkbildungsprozess. Komposition oder Bildkonstruktion sind für Walther völlig fremde künstlerische Unterfangen, die es in jedem Falle abzuschaffen gilt. Der ›Ball‹ wird dem Betrachter zugespielt, das Mittelfeld ist frei und stößt projektive Seh- und Denkprozesse an, die Werkbildung kann beginnen. Durch die Rahmung wird ein Verhältnis ausgedrückt, dem Walthers Interesse zuteil wird. Seit Jahrhunderten ist der Rahmen eine konventionelle Präsentationsform für Kunstwerke. Er dient als Schutz und hebt das jeweilige Objekt in den Rang eines Artefakts. Georg Bensch definiert ihn als das Element, dass das Kunstwerk gegen die profane »Wirklichkeit abgrenzt und innerhalb dessen das ästhetische Objekt durch sein Erscheinen eine autonome Sphäre bilden kann.«<sup>57</sup> Norman Bryson wiederum bezieht sich eher auf das Verhältnis zwischen Rahmen und Bildfläche:

In der westlichen Malerei muss jede Markierung eine gewisse Beziehung zu den vier Seiten des Rahmens haben. Der Rahmen übt einen Druck aus, er baut ein Kraftfeld auf, in dem alle Elemente der Malerei ihren Platz finden müssen – entweder indem sie diesen Druck für sich verwenden oder indem sie dagegen ankämpfen und ihn neutralisieren.<sup>58</sup>

Auch der Philosoph Louis Marin hat im Rahmen immer eine Affirmation der Macht des Bildes gesehen, da er eine der Bedingungen für die Sichtbarkeit, Lektüre und Interpretation eines Kunstwerks ist.<sup>59</sup> Im Zusammenhang mit dem Rahmenthema ist ein Verweis auf Leon Battista Alberti von Interesse. Dieser Universal mensch aus Humanismus und Renaissance »definierte 1435 den rechteckigen *quadro* als geöffnetes Fenster, in das alles hineinpasst«<sup>60</sup>. Indem Walther die Einbildungskraft des Betrachters in dieses Fenster setzt und in späteren Arbeiten den menschlichen Körper, schafft er ein modernes Nachbild humanistischer Vorgaben, deren bekanntestes Leonardo da Vincis menschliches Proportionsschema ist.

Bisher zeichnete sich das künstlerische Bild (*picture*) auch immer durch illusionistische Fensterhaftigkeit aus: »Das Bild zeigt nur dann ein Sichtbarkeitsgebilde, wenn es seine materiellen Eigenschaften verleugnet.«<sup>61</sup> In dieser Aussage spricht mit Fiedler die Vormoderne; mit der Moderne wird die abbildhafte Bildoberfläche gebrochen, die Bilder und ihre Materialien emanzipieren sich.

Ob der Rahmen nun als Grenze zwischen Kunst und Leben, innen und außen, als Fenster, als Druck erzeugendes oder Machtausübendes Gebilde verstanden wird, fest

56 Walther in: Bott 1977, S. 53.

57 Bensch 1994, S. 149.

58 Bryson 2009, S. 29.

59 Vgl. Marin 1994, S. 316.

60 Hoffmann 2013, S. 63.

61 Wiesing 2005, S. 188f.

steht, dass er einen bestimmten Bereich mit Bedeutung aufladen kann. Walther konzipiert die *Rahmenzeichnungen* gewissermaßen als Mittel, die Macht des Bildes zu minimieren und die Rolle des Betrachters zu stärken. Statt dem bild-impliziten Druck und dem Totalitarismus des Rahmens zu unterliegen, befreit sich Walther davon, indem er die Mechanismen der herkömmlichen Bildstruktur analysiert, ihre Elemente aus dem Zusammenhang herausnimmt und in ihrer Eigenwertigkeit objektiviert. Der Rahmen wird gleichzeitig von seiner Trennfunktion befreit und zum autonomen Sujet, zum Bild der Formung selber. Mit einer einfachen Linie verweist Walther auf das Wesensmerkmal des Zeichnerischen überhaupt. Durch die Rahmung wird auch das Papier, auf dem sich das semiotische Geschehen abspielt, selbst zum Inhalt. In den Folgearbeiten autonomisiert sich dieses Werkmaterial immer mehr und entledigt sich schließlich ganz seiner Begrenzung durch den Rahmen. Doch auch wenn Walthers *Rahmenzeichnungen* das traditionelle Bild negieren, bleiben sie einer piktoralen Organisation verbunden. Allein der Rahmen verweist im Kontext abendländischer Kunst auf ein Bild. Dieses Zusammentreffen von widersprüchlichen Vektoren ist in den meisten Werkgruppen des Künstlers seit den späten 50er-Jahren angelegt, und eines der Hauptmotive des WS sowie der WZ. Walther interessiert sich dabei – und hier stimme ich Eckhard Schneider zu – für das

Dialektische von Handeln und Denken. Zwar löscht er das Bildfeld aus, um damit ein Feld anzubieten, in dem sich Gedanken und Vorstellungen frei bewegen können, aber gleichzeitig grenzt er die Form durch das Rahmensetzen wieder ein. Hier wird früh deutlich, dass für [...] Walther der Formgedanke in der Kunst keineswegs an Bedeutung verliert. Ganz im Gegenteil: Er erklärt ›Formung‹ zu einem der Begriffe, um deren Verwirklichung sich die ganze Arbeit dreht.<sup>62</sup>

Bereits hier kommt eine Dialektik zum Tragen, die sich im 1. WS noch stärker manifestiert. Dies betrifft die Freiheit und Gebundenheit innerhalb der rahmensetzenden Werkhandlungen (vgl. 2.1.11). Die *Werkstücke* geben einen gewissen Handlungsrahmen vor, aber das, was sich innerhalb jener Grenzen abspielt ist der Freiheit und Entscheidung der Akteure überlassen. Dabei stellt sich jedoch die Frage, wer von beiden, der Künstler oder der Betrachter, zu welchen Anteilen am Formungsprozess beteiligt ist und wo sich das eigentliche Werk ansiedelt. Dieter Merschs allgemeine Überlegungen zum Problem des Undarstellbaren im Zusammenhang mit performativen Akten lassen sich hier auf Walthers Werk übertragen: »Es klafft in deren Mitte als Lücke oder leerer Raum. [...] Doch [...] sobald man sich auf die Wahrnehmung im Sinne von *Aisthesis* einläßt, [...] wandelt es sich zur ›Fülle‹«<sup>63</sup>. Somit ist die Leere, die innerhalb des Rahmens sichtbar wird zugleich auch Fülle, insofern sie durch die Imagination der Rezipienten angereichert wird. Es wird Platz gemacht für das Ereignis, nämlich »daß geschieht (*quod*)«. Es wird damit nicht zum Objekt einer Darstellung<sup>64</sup>. Angesichts dieser Leere ist der Betrachter auf sich selbst zurückgeworfen und eingeladen, den *horror vacui* zu überwinden und in den Gestaltprozess einzugreifen.

62 Schneider 1990, S. 237.

63 Mersch 2002, S. 237.

64 Mersch 2002, S. 284.