

er eine Transformation erfährt. Er beginnt zu verstehen, welche Herausforderungen die neue Art von Werken bereithält. Es folgt die ›Inkorporationsphase‹, in der er mit seinen neuen Erfahrungen wieder zurück in die Gesellschaft kommt und seine Erlebnisse teilt. Nach und nach bürgern sich die neuen Bedingungen ein, die ein Kunstwerk stellt. Im metaphorischen Sinn kehrt der Handelnde der historisch gewordenen Betrachtungsweise von Kunst buchstäblich den Rücken.

3.2 *Gehstück, Sockel* (# 2, 1963/64)

Während sich das erste *Werkstück* aufgrund seiner traditionellen Position an der Wand mit dem Status des modernen Tafelbildes beschäftigt, geht es im zweiten *Werkstück* um den Skulpturbegriff. Im Fokus der Umwälzungen bezüglich der modernen und zeitgenössischen Skulptur steht vor allem die Frage nach der Rolle des Sockels, wie sie im 20. Jh. gestellt wird. Das *Gehstück, Sockel* ist insofern interessant für die vorliegende Gedankenführung als der Sockel ein immer wiederkehrendes Motiv in Walthers Œuvre ist und besonders in den WZ ausführlich behandelt wird. Die Sockel, so die Formulierung Boehms, »bringen eine besonders ruhige Handlungsform ins Spiel, die eine Art ›skulpturaler‹ Selbstauffassung der Person ermöglicht.«²² Einer Aussage des Künstlers zufolge ist die Voraussetzung bei den Sockelarbeiten, »dass der Benutzer ein Bewusstsein seiner Körperlichkeit als Volumen hat, als Masse in Beziehung zum Umraum«²³. Wie sich bereits in den frühen Papierexperimenten Walthers gezeigt hat, hat sich seine Kunst von ihren Begrenzungen (Rahmen und Sockel) befreit. Man könnte sagen, die Hand und die Handlung haben die Rolle der Untersockelung und der Rahmung übernommen. Die Arbeiten sind nach und nach von der Wand auf den Boden gewandert, der frontale Blick hat sich nach unten verlagert und so mit dem alltäglichen Lebensraum verbunden. Auf dem Boden – dem neuen Sockel – sind die Werke beweglich und können immer wieder neue Konfigurationen annehmen.

Beim *Gehstück, Sockel* (Abb. 56) handelt es sich um eine Matte aus einem dunkelgrünen Planenstoff mit den Maßen 10 x 88 x 60 cm, in deren Innerem auf einem waagerechten Kreuz 88 Holzkugeln aufgezogen wurden. Der Handelnde kann barfuß auf der gepolsterten Matte gehen und stehen. Jeder Schritt, so Lange,

appelliert an das Balancegefühl des Benutzers. Eine eingeschobene Schaumstoffmatte schwächt zwar den direkten Kontakt zu den Holzkugeln ab, Rundungen und Einbuchtungen bleiben dennoch spürbar und können, entsprechend der Gewichtsverlagerung, Auskunft über die eigene Körperbeweglichkeit geben.²⁴

Der Handelnde nimmt sich als bewegliche Skulptur wahr, das *Werkstück* bekommt Podestcharakter. Miklós berichtet in einer Ausstellungsbesprechung zu Walthers »Leihobjekten« bei Heiner Friedrich 1967 mit ironischem Unterton, dass das »Gehobjekt« laut des Galeristen äußerst kompliziert sei.

22 Boehm 1985, Anm. 23, S. 21.

23 Walthers in: Lingner 1982, S. 10.

24 Ebd., S. 16.

[Es will] wohl einfachste und häufigste Menschentätigkeiten mittels Demonstration aus ihrer Selbstverständlichkeit lösen. Wer das schaumgummigefütterte Gehobjekt [...] nach des Schöpfers Vorschrift (›Begehen nicht unter 10 Minuten‹) begeht, der wird Gelegenheit haben, über das ›Gehen‹ zu meditieren. Darum geht es bei diesem Happening – und das ist ziemlich viel.²⁵

Schmidt-Wulffen beschreibt die Werkerfahrung mit dem *Gehstück* seinerseits so:

Der Wahrnehmung bietet sich nur eine Art dunkelgrüne Matratze dar. Wer sie mit bloßen Füßen betritt, erlebt eine Dimension jenseits bloßer Betrachtung. Sein Gang wird erschwert durch Kugeln, die unter dem Überzug verborgen sind. Deren Lage und Zahl erschließt sich allein beim Begehen. Der Schritt verändert sich bei diesem unsicheren Suchen, er wird vielleicht selbst überhaupt erst bewußt. [...] Mit der Handlung des Rezipienten wird das intime Denken veräußerlicht, objektiviert.²⁶

Diese Veräußerlichung übernehmen auch die WZ, was durch einen Kommentar Vogels bekräftigt wird: »War vorher das Denken gleichsam nach innen gerichtet, wendet es sich hier nach außen«²⁷. Die WZ können zeichnerisch enthüllen, was die Aktionen verborgen. Somit wird erneut deutlich, dass beide eine komplementäre Beziehung haben. Wie aus beiden Zitaten hervorgeht: es geht um eine basale menschen-typische Tätigkeit: das Gehen, der Schritt und letztlich das Stehen auf einem Untergrund (Sockel).

3.2.1 *Werkzeichnungen zum Gehstück, Sockel*

Während sich der Handelnde beim ersten *Werkstück* zunächst mit der Stirn an das Objekt annähert (vom ›Oben‹, dem Bereich des Geistes), sind es beim *Gehstück, Sockel* die Füße (das ›Unten‹) in Kontakt mit dem Stoffsockel, die im Fokus stehen. Von Kopf bis Fuß soll der Handelnde verstehen, was es bedeutet selbst zur Skulptur zu werden, wie die WZ *Der Schritt modelliert* von 1971 (**Abb. 57a–b**) deutlich macht. Der mit Bleistift, rotem Farbstift und Wasserfarbe »im Sinne der Renaissance«²⁸ realistisch gezeichnete Fuß mit Unterschenkel in Frontalansicht steht auf der grünen Matte, die in der Zeichnung die halbe Fläche einnimmt, die andere Papierhälfte ist ockergelb gehalten. Auf den skizzierten Zehen steht mit Bleistift in Antiqua der schwer lesbare Ausdruck (weil sich die Schrift transparent über den gezeichneten Fuß legt) *PLASTIK* und verrät damit das künstlerische Programm: In dem Moment, in dem der Fuß das *Werkstück* berührt, eine geistige Schwelle übertritt und den künstlerischen Vorstellungsraum betritt, wird der Handelnde zur Skulptur, d.h. er setzt sich den Erfahrungen einer Kontextverschiebung aus. Auf der Rückseite der WZ sind Fuß und Bein farblos wiederholt. Das Wort *PLASTIK* erscheint in roter affirmativer Antiqua. An der linken Ecke steht vertikal geschrieben: *IN SCHRITTEN PLASTIK*. Wir haben es hier also nicht mit einem statischen

25 Miklós 1967, S. 102.

26 Schmidt-Wulffen 1990, S. 136.

27 Vogel 1976, S. 50.

28 Walther in: Schreyer 2009.

Werk zu tun, das einem Betrachter als feste, immobile Form in Stein gemeißelt gegenübersteht (denn, wie es der Künstler an anderer Stelle ausgedrückt hat, »Körper aus Stein sind jetzt nicht zu gebrauchen«²⁹), sondern die Plastik entsteht schrittweise im wahrsten Sinne des Wortes in der körperlichen Bewegung und damit im metaphorischen Überschreiten des gewohnten Skulpturbegriffs. Walther verwendet sowohl den Ausdruck Skulptur in den WZ als auch den etwas klassischeren Begriff der Plastik. Beide werden im allgemeinen Gebrauch weitgehend deckungsgleich verwendet:

»Plastik« [bezeichnet] im engeren Sinne die Herstellungstechnik eines Bildwerks [...], dessen Form durch »Antragen« von weichem Material entsteht, vom Kern aus von innen nach außen wölbend. [...] Dagegen handelt es sich bei der eigentl. Skulptur (lat. *sculpere* »schnitzen, meißeln«) um das »Abtragen« harten Materials von außen nach innen in den Block aus Stein u.a.³⁰.

Im Falle Walthers werden die Prinzipien der Härte und Dauer des Geformten aufgehoben. Derjenige, der die Plastik formt, setzt vorrangig den Bewegungssinn ein. Dazu muss er die optische Distanz aufgeben und eine taktile Verbindung finden. Die Modellierung beginnt mit den Füßen. Walther bemerkt hierzu: »Diese »Formen« zu »erfahren« löst auch den ästhetischen Formbegriff aus seiner Mimesis an das in sich abgeschlossene, »versteinerte« Bildwerk; sie zu »begreifen« heißt, mit ihnen einen »Bogen über das Materielle und Immaterielle zu spannen«³¹. Indem die *Werkstücke* also tatsächlich »begriffen« werden, wird im Kontakt mit dem Material im Geiste eine unstoffliche Formung angeregt. Auch hier vereinigen sich die offensichtlichen Gegensätze.

Wie schon bei den sich ähnelnden WZ zum *Stirnstück* sind die beiden WZ *Körpermodellierung II + I* (Abb. 58a–b, 59a–b) von 1964/65 mit Schreibmaschine getippt, wobei in regelmäßigen Abständen einzelne Wörter geschwärzt sind, wodurch ein Muster und eine eigene optische Ebene entsteht. In beiden Blättern steht das wie ein Säulenschaft vertikal aufragende rechteckige Textfeld auf einem grünen plinthenförmigen Rechteck, das die Matte des *Werkstücks* in Seitenansicht darstellt. Darunter sehen wir einen breiten beigen Balken, der bis zu den Seitenrändern reicht und den Boden repräsentiert. In der *Körpermodellierung II* erstreckt sich das rechteckige Feld in Rot mittig über die Bildfläche. Es grenzt am unteren Rand an den grünen Balken und endet am Textbeginn. Eine Figur aus weißer Transparentfarbe legt sich über das Text- und Farbfeld. Weiterhin schichten sich mehrere vertikal und rot geschriebene Wörter über die verschiedenen Elemente. Dreht man das Blatt um 90 Grad gegen den Uhrzeigersinn, kann man von oben nach unten lesen: AKTEUR BILDWERK WERK ZEIT BEGRIFF EINSICHT ENTWICKLUNG VERHÄLTNIS. Die roten Ausdrücke sowie der Schreibmaschinentext werden von der grünen Matte untersockelt. So bildet nicht nur der Körper des Handelnden, sondern die Wörter selbst eine Skulptur im erweiterten Sinn. Auffällig an der getippten Textpassage ist die Plastizität der Sprache, die mit der Vorstellung einhergeht, Begriffe, ebenso wie Zeit, Raum und Körper als skulpturales Material zu benutzen.

29 Vgl. Winkler 1990, S. 79.

30 Olbrich u.a. 2004, S. 634.

31 Walther zit. in: Winkler 1990, S. 103.

Walther betont, dass sich die *bestehenden Begriffe der Dinge abgegriffen* haben. Durch diese Abnutzung haben sie ihre *Griffigkeit* verloren und damit in gewisser Weise auch ihren Sinn. Gemeint ist der Skulpturbegriff, die traditionelle Definition einer Skulptur, die für den Künstler keine Gültigkeit mehr hat. Im Rahmen des gesellschaftlichen und kulturellen Wertewandels, der sich im 20. Jh. vollzogen hat, verliert er seine Konturen. Walther versucht mit seinem Handlungsvorschlag sowie den WZ, den Kunstbegriff zu erweitern. Zunächst behauptet er, es könne bei einem Kunstwerk nicht mehr darum gehen, Farben und Linien auf der Leinwand zueinander (funktional) in Verbindung zu setzen. Die Entstehungszeit eines Werks könne nicht mehr unabhängig von der Zeitlichkeit des Handelnden gesehen werden. Auch die ursprüngliche Intention und sozialpsychologische Funktion eines zeitlich weit zurückliegenden Bildwerks könne nur unzureichend nachvollzogen werden. Die Lücken im Text verweisen möglicherweise auf diesen geschichtlichen Kontinuitätsbruch und damit auf die Unmöglichkeit einer finalen Klärung des Werks.

Walther appelliert an die Kunst, sich selbst zu *vernichten*, da es keinen *Vater*, sprich keine verbindliche Tradition, mehr gäbe, die als Vorbild dienen könne. Der Künstler selbst hat sich mit den eingangs beschriebenen diversen ikonoklastischen Akten von dem befreit, was die ältere Generation an (skulpturalen) *Glaubensbildern* errichtet hat. Ein neuer *Adam* solle aus der *Asche* der alten bürgerlichen Kunst erwachsen. Konventionelle Begriffe wie *Schönheit* und *Ästhetik* seien in der neuen Kunst nicht mehr brauchbar. Walther animiert dazu, Fragen zu stellen, denn angesichts der Komplexität einer pluralistischen, nicht mehr hierarchisch geordneten Welt im permanenten Wandel müsse man davon ausgehen, dass der Betrachter sich nicht mehr mit etwas Gegebenem zufriedengeben kann. Denn abgeschlossene Kunst sei Ausdruck eines *Subjekts* und habe daher nur begrenzten Wert. Außerdem sei diese traditionelle Kunst auf eine *Zeichensprache* angewiesen, die vom Betrachter gelesen werden müsse.

Der Text ist nicht immer leicht entzifferbar, er enthält viele Fragmente. Automatisch versucht man Brücken herzustellen, die verdeckten Wörter mit der Imaginationskraft zu erraten. So wird ein für Walthers Œuvre charakteristischer Aspekt deutlich: Die einzelnen Teile können sich erst mithilfe eines aktiven Betrachters zu einem Ganzen fügen. Als Verständnishilfe kann hier wieder ergänzend die *Körpermodellierung I* herangezogen werden. Dieser Umstand verweist auf die Komplementarität der WZ untereinander. Auf der Rückseite der *Körpermodellierung II* richtet sich in großen roten Antiquabuchstaben der Ausdruck *KÖRPER* vertikal auf dem grünen Sockel auf. Noch einmal wird manifestartig klar: Nicht nur der Körper selbst ist Werkmaterial, auch die Begriffe werden skulptural. Des Weiteren werden abermals einige zentrale Wörter aus dem Schreibmaschinentext herausgegriffen, an entsprechender Stelle mit Bleistift wiederholt und mit Ockerfarbe »untersockelt«. Darunter findet man: *Weiterentwicklung Begriffe Werk Zeit Verhältnis Bild Maße Bildwerk [...] Akteur Material Einsicht [...] Objekt deduktiv zentral Worte Bereich*. Durch diese fragmentarischen Eckpfeiler kann im Geiste noch einmal das auf der Vorderseite Gesagte nachklingen.

Die WZ *Skulptur retten* von 1965/69 (**Abb. 60a–b**) ist ein *WERKMANIFEST*, wie es am oberen Rand der Vorderseite geschrieben steht – neben anderen Wörtern wie *SKULPTUR KÖRPER* und *ENTSTOFFLICHUNG DER PLASTISCHEN MATERIALIDEE*, die eine Art Rahmen um die Zeichnung bilden. Am unteren Rand des Blattes steht umgekehrt

der Ausdruck *SOCKEL*. Darunter ist ein Fuß auf der grünen Matte in Seitenansicht gezeichnet. Hinter der Figur scheint ein transparentes grünes Rechteck hervor, das an der gezeichneten Nase beginnt, in der Mitte der Unterschenkel endet und farblich durch die Gestalt hindurch wirkt. Die Form enthält ein kleineres dunkelgrünes Rechteck. Exemplarisch zeigt sich hier erneut, dass die *WZ* multiperspektivisch angelegt sind und so verschiedene Ansichten gleichzeitig vereinen können. Von Kopf bis Fuß erstreckt sich horizontal der rote Antiquaschriftzug *ich bin die Skulptur*. Damit ist nicht allein der Künstler gemeint, wie die Ausführungen von Isabelle Graw vermuten lassen.³² Jede beliebige Person kann sich in die Rolle des Ichs versetzen, insofern sie in sich eine »skulpturale Vorstellung«³³ aufbaut. In einem Gespräch mit Liebelt bemerkt Walther dazu:

Ich habe nicht sagen wollen, daß nur ich die Skulptur sein kann und lediglich stellvertretend für die anderen handele. Jeder, der sich in diesen Zusammenhang begibt und das Bewußtsein dafür entwickelt, wird Skulptur sein können. [...] Er kann berechtigterweise sagen: Ich bin künstlerisches Material, ich modelliere mich. Das ist schon etwas anderes, als in einer ungeformten Situation zu stehen.³⁴

Auch bei den *WZ* handelt es sich zwar um subjektive Zeichnungen, aber auch hier können die Erfahrungen von jedem Benutzer nachvollzogen werden. Selbst wenn der Körper plastisches Material ist, im Sinne des Ausspruchs »Der Mensch ist Träger der Substanz«³⁵, ist das eigentliche Werk auf eine besondere Weise immateriell, körperlos, also entstofflicht. So bemerkt Lingner, die Aussage habe »einen verborgenen imperativen Charakter, der [...] für das Gleichnis typisch ist. [...] Ich *soll* eine Skulptur sein bzw. werden.«³⁶ Es geht also nicht darum, dass der Handelnde schlagartig zur Skulptur wird, die skulpturale Darstellungsfigur muss vom Rezipienten entwickelt werden. Auch Dubost äußert sich zu dem vielzitierten Satz:

Wer mit diesen Worten die ganze Identitätsproblematik (samt ihren Aporien) nicht mithört, hat taube Ohren. [...] Denn dieser Satz ist [...] kein Satz der Identität. [...] Der Satz formuliert aber [...] *nachträglich* [...]: für eine Weile habe ich den *Ort* bezogen, den man »Werk« nennt. [...] Das Prinzip von Duchamp – der Betrachter macht das Bild – wird beibehalten. Es erfährt jedoch eine interne Drehung: [...] indem er »es« nicht betrachtet, sondern bewohnt.³⁷

Auf der Rückseite der *WZ Skulptur retten* sehen wir vier Beispiele von Positionen des handelnden Körpers auf dem *Gehstück*, das jeweils in Miniatur in Draufsicht ausgeführt wurde. Im unteren Abschnitt der Zeichnung steht in großer beiger Antiquaschrift,

32 »I am the sculpture, it declares, as though to proclaim the artist's determination to be his own work.« Graw 2010, S. 57.

33 Vgl. Walther in: Lingner 1987, S. 6.

34 Ders. in: Liebelt 1994, S. 12f.

35 Ders. in: Winkler 1990, S. 88.

36 Ders. in: Lingner 1987, S. 6.

37 Dubost 1990, S. 327.

sozusagen als Sockel der Zeichnung, das Wort *ZEITSKULPTUR*. Ein Aspekt von Walthers erweiterter Idee von Skulptur ist ihr Verhältnis zur Zeit, das mit dem Moment der Verweildauer in der traditionellen Kunstbetrachtung wenig zu tun hat. Durch die Handlung vergeht Zeit, auch diese ist Baustoff. Sie gilt in Walthers *Cœuvre* als »vierte Dimension«, als individuelle Bewußtseinerfahrung³⁸. Boehm erklärt, dass auch der Handelnde als ein zeitlich Determinierter gemeint ist.

Seine Person ist primär in ihrer temporalen Verfassung angesprochen. Zeit ist präsent im Laufen, Gehen, Schreiten, Stehen, Liegen, sie wird dem Handelnden darin bewusst, weil er sich im Hinblick auf die Anordnung des *Werksatzes* auch selbst *entwirft*. In dem Maße wie sein Denken, sein Wahrnehmen, sein Fühlen strukturell (d.h. als Vermögen) angesprochen sind, liegen darin auch Potentialitäten, Prozesse. Die mögliche Einheit von Werk und Handlung liegt – in all dem Spielraum, den sie gewährt – in einer gemeinsamen zeitlichen Verfassung. [...] Der Rahmen bzw. der Horizont, den das Objekt setzt, und der Horizont, der in der endlichen Lebenserfahrung dessen steckt, der handelt, interferieren³⁹.

Zeit bedeutet für Walther »Knetmaterial«⁴⁰. Dubost erinnert den Künstler an:

›die Transformation des Bäckers‹ [...]: So wie ein Blätterteig das Ergebnis einer langen, zugleich geometrischen (aus Einfaltungen bestehenden) und physisch-dynamischen (Zeit und Temperatur einschließenden) Kette von Operationen ist, artikuliert bei Dir die Konstruktion ihre bisherigen Phasen.⁴¹

Aus der Aussage lässt sich ableiten, wie die Zeitlichkeit der Materialprozesse in der Bäckerei sich in die künstlerischen Gesten Walthers eingeschrieben hat, wie Biografisches und Künstlerisches auch zeitlich ineinanderwirken und skulpturale Züge annehmen. Die Zeit im Sinne von Entwicklung spielt auch eine Rolle bei der Rezeption: Früher wurde dem WS und den WZ ein starkes Unverständnis entgegengebracht. Heute ist die ›ästhetische Erziehung‹ so weit fortgeschritten und eine zeitliche Distanz vorhanden, dass sich Künstler und Publikum treffen können.

Auf der Vorderseite der *WZ Körper spricht* (**Abb. 61a–b**) steht in roten aquarellierten Buchstaben eines skizzierten Körpers, der mittig auf der grün gemalten Matte im Profil positioniert ist, geschrieben: *DER KÖRPER BAUT DIE PLASTISCHE FORM • DIE GEGENWART DER SKULPTURALEN HANDLUNG OHNE ERINNERUNG AN DIE GESCHICHTE DES SOCKELS KANN DAS WERK NICHT SEIN • ORT*. Um die Figur, die von einem dunklen Schatten begleitet ist, baut sich von den Rändern des *Werkstücks* ausgehend nach oben bis zum Kopf eine Art Skulpturraum auf: ein hellrot aquarellierter Bereich, der die Figur in einen imaginären Raum einschließt. Die Linie ist an den Seiten gerade gezeichnet und findet nach oben hin einen welligen Abschluss, der die runde Form des Kopfes aufnimmt und gleichzeitig die Weichheit der Matte veranschaulicht. Links hinter der Figur schimmern rote Buchstaben durch das Papier. Es handelt sich um den gleichen

38 Brömme 1982, S. 11.

39 Boehm 1985, S. 18.

40 Walther in: Lingner 1987, S. 18.

41 Dubost 1990, S. 334.

Text, der auf der Rückseite der WZ – die die Figur spiegelverkehrt darstellt – wiederholt wird. Der Schatten befindet sich auch hier vor der leer gelassenen Figur, durch die die Buchstaben der Vorderseite scheinen. Der Text lässt die Absicht erkennen, dass der Körper als ein Werkzeug angesehen wird, das die Plastik erschafft. Die skulpturale Handlung findet im Präsens statt und wird durch die Handelnden immer wieder reaktualisiert. Dementsprechend betont Walther, dass die Erinnerung an die Geschichte des Sockels eine Rolle spielt, denn ohne diese Sensibilität für das Vergangene kann das Werk nicht bestehen. Insofern wird »Geschichte als Werksockel«⁴² verstanden, auf dem sich das neue Werk errichtet: Dabei geht es darum, »den Bestand [zu] erhalten«⁴³.

Auch der Ort, an dem die jeweilige Handlung stattfindet, ist von Bedeutung. Der Schatten auf beiden Blattseiten könnte so interpretiert werden: Jeder Mensch hat eine eigene Vergangenheit und kann sich dieser nicht entziehen. Auch wenn er »sich aus der Geschichte«⁴⁴ bewegt, begleitet sie ihn wie ein Schatten. Walther ist der Überzeugung, »dass er als Wertkonservativer, stehend auf dem Sockel der Kunstgeschichte, versuchen müsse, der Kunst jene Funktion zu erhalten, die sie immer hatte: dem Menschen eine Mitte zu geben, ihn in seiner Ganzheit zu erfassen.«⁴⁵ In einer späteren Arbeit des Künstlers mit dem Titel *Gang*, aus der Serie der *Wortwerke* (1974-1986), heißt es: »Solidität der Geschichte. Keine Rauchzeichen.«⁴⁶ Richardt bemerkt zu dieser Werkgruppe, sie würden »das ›eigentliche‹ Erbe« der WZ antreten. »In ihnen wird die Arbeit *an* der Sprache fortgesetzt«⁴⁷.

Auch hier wird deutlich, dass die Geschichte im Werk des Künstlers als eine standfeste Basis angesehen wird, die das Fundament für die Zukunft bildet. Winkler zufolge entzündete die Gegenwart in der Kunst Walthers

an dem Funken ihrer Geschichtlichkeit ein Feuer [...], das den tradierten Kunst-Zusammenhang zum ›plastischen‹ Formen einer umfassenden, neuen ›Inkarnation‹ anregt. [...] Keine Skulptur im traditionellen Verständnis, sondern ein ›Skulptur-<=>Werk‹, das [...] nicht *aus* dem [...] (Form-)Material der Geschichte geformt wird. Denn *es formt* sich in der Geschichte – zugleich auch *sie formend*, während es *gegen* die Geschichte *geformt* wird [...]. Zugleich aber formt es sich [...] *aus ihr* herausstellend, *auf* ihr: auf der Geschichte als einem ›Sockel«⁴⁸.

Walther sieht, dass dem Menschen im Zuge der verschiedenen technischen Revolutionen der Zugang zu seinen Seins-Grundlagen verloren gegangen ist.⁴⁹ Darum versucht er, das, was der Mensch als Ganzes ist, in Erfahrung zu bringen und »es nicht bloß bildhaft [zu] beschwören, sondern ganz real besitzen und weitergeben [zu] können.« Dazu brauche er »den ›Sockel der Geschichte‹, [um] den Gesamtzusammenhang zu erhal-

42 Walther zit. in: Winkler 1990, S. 79.

43 Ebd., S. 84.

44 Ebd., S. 85.

45 Beck 1997, S. 117.

46 Walther 1987b, S. 13.

47 Richardt 1997, S. 192.

48 Winkler 1990, S. 92.

49 Vgl. Walther in: Lingner 1985, S. 58.

ten.«⁵⁰ Denn wie er gegenüber Winkler sagt, »Verwerfung bekommt den Säulen nicht« oder »das alte Material muß mitgeschleppt werden.«⁵¹ Hier kommt ein Paradox zum Ausdruck. Während der Künstler explizit in seinen Zeichnungen »auf einer ›Idee‹ von Geschichte besteh[t], [fährt er] in seiner als avantgardistisch behaupteten Arbeit fort«⁵². Damit ist er zugleich »Attentäter und Klassiker«: Die *Werkstücke* »sind das Attentat auf den traditionellen Werkbegriff; die Aufzeichnungen [...] suchen dagegen nach der herkömmlichen Werkgestalt aus Liebe zur Kontinuität und zum Bestandteil der Geschichte«⁵³. So appellieren die WZ an das historische Bewusstsein, während sie gleichzeitig innovative Wahrnehmungsweisen eröffnen.

Während es in der WZ *Körper spricht* um den Sockel geht, fokussiert die WZ *Der Körper ist Skulpturkern* von 1965/69 (**Abb. 62a–b**) die Skulptur. Vom Kopfende der gezeichneten Figur in Seitenansicht auf der Vorderseite geht eine blaue Linie aus, unter der rückwärts geschrieben steht: *die gesamte Skulpturgeschichte in Erinnerung*. Sichtlich geschichtlich ist der Bezug zur klassischen Proportionslehre, die Figur ist realistisch idealisierend gezeichnet. So ist auch diese Skulptur durch die Erinnerung im Handlungsakt formbar. Die Erfahrung zeigt, dass Handlungs-Ausführung und die rückblickende Reflexion getrennte Bewusstseinsphären sind, die aber in der Verbindung von WS und WZ miteinander verschmelzen und den Zwiespalt von Vergangenheit und Zukunft in der Gegenwärtigkeit unseres Körpers aufheben. Die WZ sind auch ein Index für Erinnerung ganz allgemein, die für Walther Arbeitsmaterial ist, mit dem geformt wird.⁵⁴ Der Künstler bemerkt hierzu:

Wichtig ist diese Feststellung, dass man Vorstellung und Realität nie in Übereinstimmung bringen kann. Wenn ich diesen Zusammenhang, der da war, als Zeichnung beschreibe, ist das Bestandteil dieser Arbeit. Die Aufzeichnung ist eine Rekonstruktion von real wahrgenommenen Situationen und von Vorstellungen. Indem ich das aufzeichne, wird die Erinnerungsfigur zur Realität. Das Diagramm stellt die Wirkung dar, das Ganze, wie ich es erinnere, ist dann die Realität: Ort – Richtung – Zeitdauer – Energie.⁵⁵

Damit wird über die Verwendung der Zeitlichkeit, die im Verhältnis von Reflexion und Realisation Gestalt findet, und über den menschlichen Körper, der in seiner leibseelischen Ganzheit Substanz der Skulptur wird, eine Sichtweise geschaffen, in der auch die WZ selbst als Plastik existieren. So kann jede Vorderseite als Sockel der Rückseite – und umgekehrt – verstanden werden. Nehmen wir die WZ in die Hand, wird das Blatt zum Sockel, die Hand zur Skulptur.

In gewissem Sinne sind auch die WZ und ihre konzeptionellen Inhalte ein Sockel für die Realisation in der Werkhandlung und umgekehrt. Auf der Rückseite der WZ sieht

50 Ebd., S. 59.

51 Ders. zit. in: Winkler 1990, S. 99.

52 Ebd., S. 83.

53 Lingner 1987, S. 12.

54 Vgl. Walther in: Liebelt 1994, S. 12.

55 Walther in: Bott 1977, S. 74.

man die Unterschenkel und Füße sowie den Kopf der skulptural handelnden Modellperson, die nun in die andere Richtung blickt, dazwischen steht in rot aquarellierten Antiquabuchstaben das Wort *SKULPTUR*. Weiterhin ist die gezeichnete Figur von hellroten Farbfeldern durchdrungen, ihre vage Textur lässt rückwärts geschriebene Wörter vermuten. Es entsteht ein Bild, das einen Wechselstrom materialisierender und dematerialisierender Impulse wiedergibt und Körper und Geist in ein dynamisches Gleichgewicht bringt. Überlagerung, Vielschichtigkeit und Durchlässigkeit sind Prinzip. Die Erinnerung bekommt hier plastischen Charakter und kann sich als imaginäres Volumen im Raum entfalten. Die Spiegelschrift verweist auf die Vorderseite, auf der die vorher nur beiläufig wahrgenommene Verdeckung des Textes einen neuen Sinn erhält. Vielleicht hilft die Erinnerung an die eigene Handlung, um die Begriffe zu erraten. Der Text bleibt rätselhaft und veranschaulicht damit das Gedächtnis selbst, das selbst schichtend und verdeckend verfährt. Der Körper ist ein historischer Ort, an dem sich die Wege der Erinnerung und der Vision kreuzen. Durch die Bewegung der Handelnden werden skulpturale Eigenschaften und Qualitäten hergestellt, die Geschichte der Skulptur wird in Rückbindung an ihren Ursprung in der Gegenwart des Lebens erneuert und mit jedem Schritt, den der Handelnde auf dem grünen Sockel-Kissen ausübt, wird die Plastik verdichtet, spürbarer, sichtbarer.

Auf der Vorderseite der *WZ Körper füllt* von 1967 (**Abb. 63a–b**) sieht man wieder den grünen, waagrecht liegenden Farbbalken, der das *Werkstück* wiedergibt und zugleich das schmale untere Segment eines Feldes ist, das um ein Vielfaches aufragt und in strahlendem Ocker ausgeführt ist. An dessen Außengrenzen steht in der gleichen leuchtenden Farbe: *ALL OUTSIDE OF THE PEDESTAL IS NOT PART OF THE WORK*. Das letzte Wort steht auf dem Kopf innerhalb des Feldes und auf dem grünen Farbsockel. Es ist in dunklerem Ton leicht abgehoben. Das Binnenfeld bezeichnet den Raum, der die Skulptur auf dem Sockel definiert. Außerhalb dieses Bereichs hört die Arbeit den Worten zufolge auf, wie es der Einschluss des Ausdrucks *WORK* suggeriert. Der Rest des Satzes bildet einen aureoleartigen Rahmen um das Werkfeld, dessen Strahlen jedoch im weitesten Sinn das Bewusstsein, das an dem grünen Element festgemacht ist, auf den Umraum ausweitet. Das Wort *PEDESTAL*, die Bezeichnung für Sockel, steht auf der oberen Feldkante, sozusagen an der Stirnstelle, und verbindet in der Parallelität zum grünen Balken Kopf und Fuß zu einer Ganzheit, in der Motorik und Bewusstsein untrennbar miteinander verbunden sind. Die wellige Linie deutet erneut auf die weiche Eigenschaft des Sockels hin. Die ehemals mit Statik und Härte in Verbindung gebrachten Charakteristiken desselben greifen hier nicht mehr. Unterhalb des grünen Balkens kann man in grauer Farbe lesen: *THE BODY CONVERTS INTO A SCULPTURE*. Dabei steht die Person nicht fest an einer Stelle, sie kann innerhalb des begrenzten Bewegungsradius ihren Platz verändern. Solch verschiedene Positionen werden in kleinen Bleistiftzeichnungen angedeutet, die hinter den farbigen Elementen der Zeichnung zurücktreten. Der Handelnde befindet sich in einem Möglichkeitsraum, der hier mathematisch betrachtet eng erscheint, in mentaler Hinsicht aber grenzenlos. Demnach kann auch etwas Grundlegendes über die räumliche Wahrnehmung ausgesagt werden: Der unendliche Raum wird nicht von einer feststehenden wissenschaftlichen Perspektive aus konstatiert, die seit der Renaissance bis heute unsere Sehgewohnheiten prägt. Die Raumvorstellung, auf die Walther verweist, spielt stattdessen auf eine Rezeptionsform

an, in der das ganzheitliche Involviertsein des Körpers in der Welt als Erkenntnisquelle wiederentdeckt wird. Dreht man das Blatt, liest man an selber Stelle am unteren Blatt- rand in der gleichen Farbe und Typografie: *THE BODY DEFINES THE SCULPTURE AT*. Der Binnenraum über dem grünen Balken bleibt diesmal weiß, wobei die Buchstaben und der Ockerton auf der Vorderseite durch das Papier schimmern. Die Farbe wird an den Rändern verstärkt und strahlt besonders kräftig nach außen. Wurde auf der Vorderseite der innere Werkraum betont, so wird hier auf den Außenraum aufmerksam gemacht, der, wie vorher erwähnt, nicht mehr als Skulptur definiert ist. Der Betrachter hat die Möglichkeit, wie in den *Rahmenzeichnungen* sich imaginativ in das leere Feld zu platzieren und selbst zur konzeptuellen Skulptur und darin zum Symbol einer neuen Sehweise zu werden, die den Horizont der herkömmlichen Augenkultur überschreitet. In dieser WZ bilden Sockel und Rahmen (der das Skulpturfeld nach innen und außen abgrenzt) eine Einheit. Beides sind Dispositive, die Kunst definieren lassen und einen Raum bieten, über Skulptur oder Zeichnung/Malerei nachzudenken.

Auf der Rückseite der WZ *Fragt nach Skulptur* von 1964 (**Abb. 64a–b**) sehen wir die mehrfach variierte abstrakte Rechteck-Figur erneut auf dem grünen *Werkstück* ruhen. Sie ist von einer rot aquarellierten fließenden Umrisslinie eingefasst und mit Ausbeulungen versehen – und in diese weiche, haptische Masse des Rechtecks, dessen Geometrie sich ins Organische und Amorphe verliert, ist mittig ein nach rechts schreitender Akt basreliefartig eingeformt. Darunter ist mit einer Bleistiftlinie der Boden festgelegt, unter den Walther ein biografisches Detail notiert, nämlich seine damalige Adresse: *Talstraße 69 Düsseldorf*. Daneben kann man lesen: *Gehmanifest Skulpturmanifest, September 1964*. Die organischen Lineamente veranschaulichen den Bewegungsfluss des Körpers in der Zeit. Das Gebilde erinnert nicht zufällig an das Non-Finito-Prinzip der klassischen Bildhauerei, wie es durch Michelangelos Arbeiten berühmt geworden ist und in der Blütezeit des Humanismus demonstrierte, dass das endgültige Bild des Menschen das der Menschwerdung ist. Walther verstärkt diese alte Idee der Unabschließbarkeit, indem er den skulpturalen Block mit einem Gitter senkrechter und waagrechter Schriftzüge überzieht, die entsprechend der Gesamtidee ebenfalls offen deutbar sind: *Masse Ort zeitlich Richtung Auflösung Manifest Gegenwart Verdichtung*. Auf der Vorderseite des Blattes sind nahezu alle zeichnerischen und malerischen Elemente wiederholt, der Text ändert sich. Auf der durch das Blatt schimmernden roten Linie steht: *ich formuliere die Antwort auf den traditionellen Skulpturbegriff mit dem Körper*. Walthers partizipative Werke suchen eine Kommunikation mit dem Betrachter, und zwar auf einer nonverbalen Ebene. Die *Werkstücke* sind Instrumente für das Zwiegespräch mit sich selbst, aber auch mit anderen Handelnden und der Umwelt. Der agierende Körper ist Ausdruck dieses Weltbezugs. Er antwortet, wenn man ihn lässt, auf die Gegebenheiten der skulpturalen Situation. Dadurch entsteht ein produktiver Dialog über die Körpersprache, über Empfindungen von Nähe, Distanz, Richtung und Zeit. In diesem Prozess übernehmen alle Teilnehmer einzeln Verantwortung für die sich entwickelnde Form. In gewisser Weise erhält hier Martin Bubers *Dialogisches Prinzip* Beachtung: »Echte Verantwortung gibt es nur, wo es wirkliches Antworten gibt. [...] Auf das, was einem widerfährt, was man zu sehen, zu hören, zu spüren bekommt.«⁵⁶ Und später: »Dem Augenblick antworten wir,

56 Buber 1979, S. 161.

[...], wir verantworten ihn.«⁵⁷ Der jeweilige Handelnde ist entscheidend an der Erweiterung der Werkkonzepte beteiligt. Diese Formungsprozesse werden vom Künstler angestoßen. Walther sagt einmal, der Künstler sei heute derjenige, »der als einziger noch dazu imstande ist, sowohl die Frage nach der Form zu stellen als auch Form zu geben.«⁵⁸ »Der Körper antwortet« ist ein Leitsatz, der sich durch Walthers gesamtes Œuvre zieht. Der Künstler geht davon aus, dass der Betrachter, sofern er sich bewusst einem seiner benutzbaren Kunstwerke zugewandt hat, zwangsläufig antwortet, im Zusammenhang eines Reiz-Reaktions-Musters, aber auch hinsichtlich seiner kulturellen Sozialisation. Die Grundlage dafür ist die dem Körper eigene Interaktivität, eine Notwendigkeit, die, so Mersch,

keine Gleichgültigkeit zulässt. [...] Das Ereignis zwingt zu seiner Anerkennung [...] Es nötigt zur Re-Aktion, noch bevor es [...] begriffen worden ist: *Es ersucht Antwort*. [...] [D]ie Struktur der »Rezeption« in performativen Künsten [beruht] auf der Unausweichlichkeit des Respons. Im Sprung vom »Werk« zum »Ereignis« ist insofern der Sprung von der Intentionalität zur Responsivität inbegriffen. [...] Die Spezifik des Antwortens bedeutet daher immer schon eine *ethische Tat*. [...] Jede *reactio* ist schon *actio*⁵⁹.

Mersch sieht eine »genuin moralische Dimension [in] der Ästhetik des Performativen. Sie fußt weniger auf einer rein ästhetischen Beziehung [...] als vielmehr auf einer wesentlich praktischen.« Damit unterscheidet sie sich vom abstrakten Expressionismus, der Minimalkunst oder der *l'art pour l'art*: »Diese verbleiben allein in der *contemplatio*, der Meditation, während jene die Wahrnehmung zu einer *Ethik der Responsivität* wendet.«⁶⁰ Antwort geben, so Mersch, habe zwei Seiten: »Selbstzurücknahme und Offenheit für das Andere.«⁶¹ Wie sich bereits in Kapitel 2.1.14 über die Verantwortungslosigkeit der Fotografie herausgestellt hat, geht den technischen Medien diese Antwortstruktur ab. Mersch sieht das Problem darin begründet, dass »das technisch mediatisierte den Modus des Antwortens, indem er das jeweils Begegnende in ein wiederholbares Zeichen [...] verwandelt, [...] eingebüßt hat.«⁶² Aufgrund dieses Mankos kann die (dokumentarische) Fotografie weder die Komplexität der Handlung wiedergeben noch reflexiv auf die Fragen der Kunst antworten. Die WZ hingegen können diese vielschichtigen Ebenen zeichnerisch und sprachlich vermitteln. Die zwei Blattseiten, die einander antworten und dialogisch aufeinander Bezug nehmen, sind nur ein Beispiel ihres responsiven Potentials.

3.2.2 Erweiterter Skulpturbegriff

In Folgendem sollen die Einsichten aus den WZ zum *Gehstück*, *Sockel* zu einer dichterem Zusammenfassung von Walthers Skulpturbegriff führen. Die Erfahrung, so drückt es

57 Ebd., S. 163.

58 Lingner 1988, S. 2.

59 Mersch 2002, S. 238f.

60 Ebd., S. 239.

61 Ebd., S. 53.

62 Ebd., S. 107.

der Künstler aus, ist tiefer und reicher, »wenn ich als Beobachter bzw. Handelnder plastische Vorstellungen von innen heraus entwickle und ich (mich) selbst als Skulptur definiere und empfinde, als wenn ich eine von jemand anders geschaffene Plastik lediglich äußerlich wahrnehme«⁶³. An die Stelle »der modellierten Körper tritt die Selbstmodellierung der Körper, das im Umgang mit dem 1. Werksatz neu skulpturierte Bewusstsein des Menschen.«⁶⁴ Der Mensch ist also Werkzeug und Werk in einem, außerdem wird sein Geist plastisch modelliert. Walthers Handlungen explorieren den Raum. In ihnen und in den WZ materialisieren sich Stehen, Gehen, Sitzen, Liegen und Halten. Das skulpturale Werk wird nicht nur vom verwendeten Material bestimmt, sondern ebenso vom Raum (der landschaftlichen Situation), der Atmosphäre und allen Einzelheiten der Umgebung. Auch die emotionelle Bezugnahme auf die eigene Tätigkeit und deren Ergebnis sowie die Tageszeit und das Licht bestimmen die Bedeutung, die dem Werk beigemessen wird. Die Qualität der Handlung – beispielsweise geprägt durch die Hochröhre als Sockel, durch die Weite der Landschaft – wirkt sich sicherlich anders auf die Erfahrungen aus als die Enge eines institutionellen Ausstellungsraums (White Cube). Das Handeln ist für den Künstler ein Mittel, um die Beziehungen zwischen Zeit, Distanz, Geografie und Maß zu erkunden, und zwar in Form der Aisthesis, von der Mersch gesprochen hat, einer sinnlichen Rationalität, die die Subjekt-Objekt-Beziehung umdreht und den Handelnden fragt: Was bist du für das Kunstwerk?

In dem Text »Plastik als Handlungsform« von Manfred Schneckenburger (*Kunstforum* 1979), der die amerikanischen Kunstentwicklungen der Minimal Art und des Post-minimal zusammenfasst, geht er als wichtige Referenz für die deutsche Kunst auch auf Walther ein. Der Kunsthistoriker stellt fest, dass erste Beispiele einer solchen Plastik um 1965 datieren. Erkennbar sei die Parallelität zu Happening und Performance, da hier bereits die Plastik als Instrument und Katalysator (auch für soziale Veränderung im Namen von Kunst) eingesetzt werde. In diesem Umfeld werden Realraum und -zeit ebenso bedeutsam wie der Einbezug von Alltagswirklichkeit. Die neue Raumauffassung sei verbunden mit Begriffen wie »Weg, Achse, Ort, Innen-Außen« im Gegensatz zu »den traditionellen termini von Material, Masse, negativem Volumen, Rhythmus, Komposition.« Schneckenburger führt den Begriff der »horizontalen Plastik« ein, der »auf ein neues Gewicht von Boden und Umgebung [zielt], die ein Teil der Plastik werden.« Die vertikale Orientierung der klassischen figurativen, abstrakten oder architektonischen Skulptur wird ersetzt durch eine horizontale Ausrichtung am Boden, im Raum und in der Umgebung. »Horizontale Plastik hieß deshalb zwangsläufig, daß »äußere Lebensentfaltung« ein integrierender Bestandteil der plastischen Konzeption werden konnte. [Sie] steckt Operationsfelder ab, die eine aktive Erschließung erfordern.«⁶⁵ Am Beispiel der Minimal Art, die die Plastik auf den simplen Kubus reduziert hat, erläutert Schneckenburger weiter, dass die Skulptur, besonders bei Morris⁶⁶, Teil eines räumlich-zeitlichen Erfahrungszusammenhangs sei. »Wichtig für ihre Erscheinung ist nicht ihre

63 Walther in: Schweinebraten 1997, S. 13f.

64 Rüdiger 1996, S. 7.

65 Schneckenburger 1979, S. 23.

66 Vgl. Morris 1968, S. 33-35.

Struktur, sondern ihre Situation.«⁶⁷ Der Autor argumentiert, dass Walther seit 1966 gegenüber »den psychisch dramatisierten Raumsituationen der Amerikaner« weiter »bei den Grundlagen körperräumlicher Existenz«⁶⁸ verharre. Der innere Raum des Menschen solle erweitert werden.

Folgerichtig erwächst aus dem Schritt vom Objekt zum Raum der Schritt vom Betrachter zum Handelnden, vom passiven Sehen zum Tun oder Sein. Unser physisches Engagement wird zu einem notwendigen Bestandteil der plastischen Struktur, die erst in der symbiotischen Interaktion von Werk und Rezipient voll zu sich selber kommt. Diese Plastik will benutzt, durchschritten, erstiegen, ertastet werden. Sie will nicht nur, wie frühere Kunstwerke, in einer ästhetischen oder geistigen Auseinandersetzung erlebt, sondern – wörtlich – gelebt werden. [...] Damit ist auch [...] der ganze Körper als Organ der Raumerfahrung erkannt⁶⁹.

Nicht nur äußerlich korrespondieren die Merkmale der »Plastik als Handlungsform« mit Walthers Œuvre. Auch inhaltlich setzen sich die Werkhandlungen und -zeichnungen mit skulpturspezifischen Fragestellungen auseinander. Das *Gehstück*, *Sockel* und die dazugehörigen Zeichnungen verhandeln z.B. das Gegensatzpaar fest/beweglich. Der Sockel steht für Solidität und Statik und repräsentiert damit den eingebürgerten Begriff von Skulptur. Das Gehen auf dem Stoffsockel (hier findet bereits eine »Verweichlichung« statt) macht auf Walthers Begriff der mobilen Skulptur aufmerksam, der in das »erweiterte Feld« im Sinne Rosalind Krauss' gehören könnte: Im Kontext der Kunstkritik der amerikanischen Nachkriegskunst, so die Kunsthistorikerin,

sind Kategorien wie Skulptur und Malerei in einer außergewöhnlichen Demonstration von Elastizität geknetet [...] worden – ein Beispiel, wie ein kultureller Begriff so lange erweitert werden kann, bis er so gut wie alles umfasst. Und obwohl dieses Ziehen und Zeren eines Begriffs wie Skulptur vordergründig im Namen der Avantgarde-Ästhetik – der Ideologie des Neuen – unternommen wird, ist seine verborgene Botschaft die des Historismus. Das Neue wird [...] als etwas gesehen, das schrittweise aus den Formen der Vergangenheit entstanden ist.⁷⁰

Krauss bedient sich zur Veranschaulichung ihrer These dem Vokabular eines Bildhauers, um so plastisch verständlich zu machen, wie sich Begriffe »modellieren« lassen. Ähnliches macht Walther in seinen Sprachwerken, besonders in den *WZ* und den *Wortwerken*, die zeigen, wie Sprache skulptural eingesetzt wird. Auch Walther ist der Bezug zur Vergangenheit eminent wichtig. Er drückt terminologisch und zeichnerisch aus, dass sein neuer Skulpturbegriff auf dem Fundament der Geschichte erschritten wird. Mit dem elastischen Stoff der *Werkstücke* und dem Denk- und Fühlmaterial der *WZ*, wird jener Begriff stetig weiterentwickelt. Wie Krauss treffend beschreibt, scheinen die kunstgeschichtlichen Begriffe selbst, wie eine Skulptur, immer wieder neu behauen, geknetet bzw. modelliert worden zu sein. Das geschieht auch mit dem Bewusstsein der

67 Schneckenburger 1979, S. 24.

68 Ebd., S. 26.

69 Schneckenburger 1979, S. 28ff.

70 Krauss 2000, S. 331.

Handelnden, so wie es Walther vorsieht. Krauss definiert Skulptur weiterhin als eine »historisch determinierte« Kategorie, die auch

untrennbar mit der Logik des Denkmals verbunden [ist]. Kraft dieser Logik ist eine Skulptur eine Repräsentation, die an etwas erinnert. Sie steht an einem besonderen Ort und spricht in einer symbolischen Sprache über die Bedeutung [...] dieses Ortes. [...] [I]hre Sockel sind ein wichtiger Teil ihrer Struktur, denn sie vermitteln zwischen dem tatsächlichen Standort und dem repräsentierenden Zeichen.⁷¹

Dieser klassische Skulptur- bzw. Denkmalbegriff erfahre im späten 19. Jh. eine Wende. Nach und nach werde der Raum betreten und damit der Eintritt der Skulptur in die Moderne eingeleitet. Die Skulptur werde nomadisch, ort- oder heimatlos und weitgehend selbstreferentiell.

Durch die Fetischisierung des Sockels orientiert sich die Skulptur nach unten, nimmt das Postament in sich selbst auf und zieht es vom tatsächlichen Ort ab; und durch die Repräsentation ihres eigenen Materials [...] veranschaulicht [sie] ihre eigene Autonomie.⁷²

Das Nomadische einer Skulptur ist auch ein Charakteristikum von Walthers Arbeiten. Die *Werkstücke* sind zum Großteil transportabel und reisen um die Welt. Der Ort der Platzierung ist nicht mehr wie beim Denkmal an einen Standpunkt gebunden. Traditionellerweise wird der Sockel einer Skulptur als selbstverständlich angenommen und gleichsam übersehen. Das *Gehstück*, *Sockel* rückt ihn explizit in den Fokus, sozusagen als das Fundament für die Handlung und das (unsichtbare) Werk. Der Körper, der auf diesem Sockel agiert, wird zur bewegten Skulptur. Krauss nennt eine Reihe von Künstlern, die zwischen 1968 und 1970 in diesem erweiterten Feld der Skulptur arbeiteten, wie z.B. Morris, Smithson, Michael Heizer, Serra, de Maria, Robert Irwin, LeWitt und Nauman.⁷³ Ihre Skulpturen nennt sie postmodern, denn in ihnen »haben die klar umgrenzten Bedingungen der Moderne einen logisch determinierten Bruch erlitten.«⁷⁴

Es ist erstaunlich, dass Walther hier keine Erwähnung findet, wo doch im 1. WS, 1969 beendet, entschieden an einer Erweiterung der Skulptur gearbeitet wird⁷⁵ und alle von ihr diskutierten Merkmale der modernen und zeitgenössischen Skulptur auch auf seinen erweiterten Skulpturbegriff zutreffen. Auch Zeit wird als elementarer Bestandteil der Skulptur neu verstanden. Das Zeitmoment wird »aktives Arbeitsmittel, während es sonst als Zeitdauer zur Rezeption auftritt.«⁷⁶ Kern unterscheidet bei Walther »die tatsächliche, objektiv meßbare Zeit des Handelns mit dem Objekt, die psychische, subjektive Zeit der Benutzung, [...] und die Zeit als Thema einer Benutzung.«⁷⁷ In den

71 Ebd., S. 334f.

72 Krauss 2000, S. 335f.

73 Vgl. ebd., S. 343.

74 Ebd., S. 344.

75 Fraglich ist, ob Krauss die Ausstellung *Spaces* im MoMa (1969) gesehen hat, bei der Walthers Stücke einem breiteren Publikum vorgestellt wurden. Sie schreibt zu einem Zeitpunkt (New York 1978), an dem sich Walther schon wieder in Deutschland aufhält.

76 Meyer 1972, S. 271.

77 Kern 1976, S. 18f.

WZ werden zeitliche Vorgänge oder andere subjektiv erlebte Erscheinungsformen objektiviert. Dabei handele es sich, wie Kern aus den WZ entnimmt, »um den ›Versuch der Verstofflichung von Zeit‹«, »um ›Zeit als Gegenstand‹« – Walther verwende »›Zeit als Material wie Holz und Eisen‹«⁷⁸. Zwar greift Kern wichtige Konzepte aus den WZ auf; indem er aber ihre Materialität, Farbigkeit und Beidseitigkeit ignoriert, entgeht ihm, was er selbst intellektuell zu erfassen sucht, wenn er z.B. davon spricht, dass Zeit ›verstofflicht‹ wird. Bezüglich des zeitlichen Entwicklungsprozesses des Werkes stellt Walther die berechnete Frage, wo das Werk verifizierbar als solches anfängt und wo es aufhört: im Vorfeld, wo eine Konzeption entworfen wird, »im Prozeß, wo sich Handlung entwickelt«, im Nachfeld, wo sich »Erfahrungen auswirken, Formulierungen ergeben«, »in der Aufzeichnung des gesamten Vorganges« oder in »der Wirkung bei anderen.«⁷⁹ Zeit ist letztlich in all diesen Aspekten skulptural wirksam.

In Germano Celants bekannter Schrift (1969) zu den Merkmalen der Arte Povera wird der Körper als Werkstoff angepriesen: Der Künstler gebrauche sich selbst als Mensch, als Subjekt-Objekt, er entdecke neben seinem Körper, als skulpturales Material⁸⁰, auch sein Gedächtnis, seine Bewegungen und seine Zeitlichkeit. Die Aussage von Bildern werde obsolet, das künstlerische Produkt spiele keine Rolle mehr, es gehe nicht mehr um die Darstellung des Lebens, allein der Schaffensprozess werde gelebt. Im Fokus stehe das Wesentliche. Ein solches als ›arm‹ bezeichnete Handeln und Denken beschäftige sich »mit den Menschen, der Umwelt, dem Raum und der Zeit, den sozialen Verhältnissen...«⁸¹ Auch wenn Walther sich nicht dezidiert zur Arte-Povera-Gruppe zählt, gibt es einige Charakteristika, die sich auf seine Arbeit übertragen lassen: Der Körper wird als formbares Material gebraucht, dabei geht es nicht um Repräsentation oder ein Produkt, sondern darum, das Schaffen zu leben, um die Wahrnehmung und das Erleben der Wirklichkeit. Demzufolge würde sich das eigentliche Werk erst im Umgang mit dem bereitgestellten Werkzeug konstituieren,

das dem Publikum eine Art Taxonomie einfacher Handlungen vorgab: durch eine phänomenologische Bewusstwerdung des ›allgemein Menschlichen‹ körperlicher und psychologischer Erfahrung und ihrer ›Umweltbedingungen‹ in der zeitlichen und räumlichen Erschließung der Arbeit⁸².

In Celants Manifest äußert sich auch Walther selbst über seine Kunstauffassung: er sehe die Forderung an den Menschen seine eigenen kreativen Fähigkeiten verantwortlich einzusetzen in den konventionellen Medien wie Malerei, Plastik, Theater oder Literatur nicht enthalten. Der Rezipient solle zum Produzenten werden, der Künstler die dafür notwendigen Instrumente bereitstellen. Die Fähigkeiten des Menschen, seine

78 Ebd., S. 19.

79 Kern 1976, S. 26.

80 Als einen früheren Erneuerer der Skulptur kann man Manzoni hinzufügen. In seinen *Lebenden Skulpturen* (1961) werden Körper von Personen durch seine Signatur in ein Kunstwerk verwandelt. Die *Magische Basis* (1961) lässt gewöhnliche Körper auf einem hölzernen Sockel zu lebendigen Skulpturen werden. Mit *Sockel der Welt* (1962) wird die ganze Erde an der Basis ausgestellt. Vgl. Celant 2009.

81 Ders. 1969, S. 229.

82 Walther 2003, S. 1086.

Phantasie, Imaginationskraft, Urteilskraft, Improvisationsgabe, bildnerische Kraft, Zusammensetzen, Sich-fallen-lassen, Meditierenkönnen, Gefühl für Relationen, Erlebnisfähigkeit [...] etc. waren und sind nur noch sehr verkümmert vorhanden – und zudem an Nützlichkeit und Effektivität orientiert. [...] Wichtig sind nicht die Objekte, sondern das, was man damit tut⁸³.

Der Gedanke, den alten Dualismus von Form und Stoff (Inhalt) zu überwinden, sowie die Betonung des Prozessualen, beschäftigt zu Beginn der 60er-Jahre viele Künstler. Bei Morris z.B. besitzt die Skulptur auch kein starres Formvolumen mehr. Seine Filzarbeiten entstehen aus der Flexibilität des Materials mit der Schwerkraft und der Aktivität des Künstlers. Während Morris von »Physical Art« spricht, die sich als Antithese zur »Conceptual Art«⁸⁴ versteht, so Walter Kambartel, könne man Walthers Arbeiten als »art of human shape« bezeichnen, sie seien, so die Formulierung Growes, »Menschenwerk in wörtlichem Sinn.«⁸⁵

Bei Morris heißt es: »Was die Kunst jetzt in ihrer Hand hat, ist veränderbarer Stoff, [...]. [...] Die Vorstellung, daß Arbeit ein unumkehrbarer Prozeß ist, der ein statisches, ikonenhaftes Objekt hervorbringt, ist nicht länger von Bedeutung.«⁸⁶ Damit sind auch Walthers künstlerische Fragestellungen umschrieben.

Beuys' erweiterter Kunstbegriff zielt ebenso auf jenes prozessuale Verständnis von Plastik. Er agiert mit dem Material, das im Kontext der Kunst metaphorischen Charakter erhält, um es zu verwandeln und seine Energien freizusetzen. Im Unterschied zu Beuys aber, bei dem es um die »Symbolkraft des Materials«⁸⁷ geht, will Walther nichts codieren, was man entschlüsseln muss. Trotz der Differenzen gibt es einige Gemeinsamkeiten der beiden kritisch aufeinander blickenden Künstler. Walthers Handlungsbegriff lässt sich mit dem Begriff der Arbeit bei Beuys vergleichen, »dem elementaren Be-Wirken, der ›Evolution‹ des Menschen durch die Kunst.«⁸⁸ Es geht beiden Künstlern um ein Tätigsein, oder um die Bildung eines Gegenübers im Umgang mit dem Anderen. So sieht Walther analog zu Beuys ein Ideal von Demokratie, das auf dem Menschen als »*homo creator*, als das universell schöpferische Wesen«⁸⁹ gründet. Dabei produziert dieser nicht nur Artikel, sondern wird im Sinne Beuys' Bildhauer oder Architekt am gesamten sozialen Organismus.⁹⁰ Es müsse zu einem Kräftebündnis kommen, »zu einer Integrität, zum inneren Ethos eines sozialen Ganzen«, »wo der Begriff der Kunst die Menschen in ihrem Zentrum aufrichtet.«⁹¹ Sowohl Beuys als auch Walther verfolgen damit ein humanistisches Ideal: »In der Mitte steht der Anthropos.«⁹² Der Begriff der

83 Ders. in: Celant 1969, S. 174.

84 Kambartel 1971, S. 26.

85 Growe 1990, S. 120.

86 Morris zit. in: Kambartel 1971, S. 6.

87 Growe 1990, S. 120.

88 Mersch 2002, S. 268.

89 Ebd., S. 269.

90 Vgl. Beuys 2003, S. 1089.

91 Beuys in: Burckhardt 1986, S. 153.

92 Ebd., S. 100.

Skulptur ist hier so stark erweitert, so heißt es bei Beuys, »daß man auf diesen anthropologischen Punkt kommt, wo Denken bereits eine Kreation und ein Kunstwerk ist, also plastischer Vorgang«⁹³

Plastik wird in diesem Sinne als Verschränkung von körperlichem und gesellschaftlichem Denken verstanden. Der Mensch mit seinem kreativen Potential wird in den vorgestellten Ansätzen ganzheitlich als künstlerisches sich selbst formendes Material und Organismus gesehen, in dem Geist und Körper in psychosomatischer Wechselbeziehung stehen und eine funktionelle Einheit bilden. Analog zum Papier, das »spricht«, bekommt der Mensch hier eine Stimme, er wird modelliert und transformiert. Dabei geht es auch um die Etablierung einer eigenen Sprache, sei es im Sinne von gesprochener Sprache während der Handlung oder der Kunstsprache anschließend in den WZ, die die Vorgänge kommunizierbar machen. Walther verwendet in den Zeichnungen Sprache »wie etwa ein Bildhauer Stein und Eisen«⁹⁴. Die (letztlich immaterielle) Plastik, die Walther hier schafft, ist erweitert: Sie setzt sich aus Zeit, Raum, Körper, Geschichte, Erinnerung, Sprache, Bewegung und anderen Komponenten zusammen.

3.3 *Blindobjekt* (# 12, 1966)

Kommen wir auf Walthers Schlüsselerlebnis Anfang der 60er-Jahre im Städelmuseum zurück. Die Quintessenz dieses Ereignisses bestand in der Relation zwischen der Besucherin und dem Gegenstand (dem Rechteck als Tafelbild). Walther schenkt dem Inhalt des Gemäldes, der *Blendung Simsons*, keine weitere Beachtung. Er bemerkt, dass ein Bild an und für sich nicht sehr viel aussagt, erst vor dem Hintergrund der Geschichte, die es erzählt und die man kennen muss, erlangt es Bedeutung. Bei der Rezeption taucht das Sehen in Korrelation mit dem Wissen auf und beide werden in ein Verhältnis gesetzt. Jappe wagt einen historischen Rückgriff, um die Thematik des Sehens/Wissens näher zu beleuchten:

Aristoteles sagte: »alle Menschen streben ihrer Natur nach, gesehen zu haben« und dieses Passiv [...] ist im Griechischen zugleich aktives Verbum für »wissen«. [...] Andererseits sagte Goethe: »ich sehe erst, was ich weiß.« In dieser Widerspruchszone siedelt sich doch irgendwie dein Werk an?⁹⁵

Walther nimmt dazu Stellung: Anfangs habe er einen Widerspruch empfunden zum Anspruch der Kunst, weitgehend über das Auge erfahren zu werden. Für ihn habe es mindestens genauso wichtige andere Kräfte gegeben, die an der Erfahrung von Formen und Bildern beteiligt sind. Über das Optische allein sei das nicht möglich gewesen, daher wolle er auf die Wahrnehmung über das Auge verzichten und stattdessen auf Wissen (von realen Verhältnissen im Umraum oder von Verhältnissen, die jeder Mensch in sich selbst trage) zurückgreifen. Wissen bedeutet für Walther gleichzeitig das Nachden-

93 Beuys in: Harlan 1986, S. 81.

94 Walther in: Lingner 1985, S. 43.

95 Jappe in: Bott 1977, S. 50.