

Nähe und Distanz, Selbst und Andere [...] zu geben.« Curtis geht davon aus, dass »ein Individuum bei der taktilen Erfahrung primär an der Bestätigung von Grenzen, an der Differenzierung zwischen Eigen- und Fremdkörper interessiert ist«¹⁸⁵.

In den Werkhandlungen werden sowohl die eigenen Körpergrenzen, als auch die der anderen Teilnehmer spürbar, außerdem diejenigen, die die Stoffe setzen. Schließlich stoßen auch die WZ immer wieder an die eigenen Grenzen der Darstellung, was Gelegenheit zum Nachdenken über das Medium der Zeichnung gibt. Der Strich versteckt sich hier nicht hinter einem Gegenstand, er wird im Gegenteil sichtbar, grenzt Bereiche ab oder markiert eine Schwelle. Eine Kontur visualisiert meistens einen Widerstand beim Gehen und zeichnet eine Spur im Raum. Beim *Blindobjekt* ist es der Körper, der im Raum einen Weg zeichnet. In den WZ wird dieser Linie mit der körperlichen Gebärde der Hand einfühlsam nachgegangen. Das Spiel mit den Grenzen und Schwellen ist ein Motiv, das sich durch Walthers Arbeit zieht, insofern bietet sich der Tastsinn zum wörtlichen *Begreifen* seines Kunstbegriffs an. Taktilität wird im WS und in den WZ künstlerisch auf den Begriff, ins Bild, in den Raum gebracht. So lässt sich mit Neuner sagen: »Wer etwas im Griff hat, hat es wohl schon auch begriffen.«¹⁸⁶ Oder, wie es Dolar formuliert:

concept, as well as Begriff, stem from con-capio, begreifen, i.e. to grasp, to grab, to seize, to capture, so the conceptual edifice has to be probed by touching, it has to test its validity [...], with something that presents its counterpart, [...] the line where concepts and ideas touch upon their other – their real?¹⁸⁷

In dieser Aussage mag wohl einer der Schlüssel zu Walthers sinnlichem Konzeptualismus liegen: Für ihn korrelieren körperliches und begriffliches Handeln. Durch die Hände wird ein direkter Bezug zur Welt hergestellt und Raum im wörtlichen wie abstrakten Sinn *erfasst*. Auf der Ebene der WZ wird dies anhand der *Begriffe*, aber auch durch die Möglichkeit der Handhabung gewährleistet. Doch dabei kommt ein Schismus zum Ausdruck: Bild und Sprache schaffen Distanz zum Objekt. Das Wort macht die Sache gerade nicht *greifbar*. Im Zusammenhang mit Walther kann man die These aufstellen, dass nur durch echtes *Greifen*, d.h. körperliches *Handeln*, etwas *begriffen* werden kann. Die Essenz dieser Erkenntnis wird im Anschluss auf die WZ übertragen, um es für andere kommunizierbar zu machen. Das nächste Werkbeispiel soll zeigen, wie die Korrelation zwischen Wort und Bild direkt in den WZ verhandelt, und wie auf unterschiedlichen Ebenen *begriffen* wird.

3.4 Kopf Leib Glieder (# 26, 1967)

Wie sich bereits mehrfach gezeigt hat, misstraut Walther dem festen und in sich geschlossenen Format des Kunstwerks. Ein Beispiel für dieses instabile Werk, das Formlose bzw. die Fragilität der Form, stellt das *Werkstück Kopf Leib Glieder* (Abb. 73) dar. Es

185 Curtis 2008, S. 78.

186 Neuner 2008, S. 11.

187 Dolar 2008, S. 61.

handelt sich um ein längliches Faltojekt aus dunkelgrünem Textil, das im aufgeklappten Zustand die Maße 2,75 x 1,10 x 1,10 m beträgt und einen geräumigen Quader bildet, der nach oben und zu einer der zwei kurzen Seiten hin offen ist und Schlaufen an seinen Ecken hat. Im eingeklappten Ruhezustand liegt das Objekt in einer überraschend anderen Form flach auf dem Boden, die drei gleich großen Einzelflächen der Seitenwände und des Bodenteils sind nun so gefaltet, dass sich aus ihrem Zueinander das Bild eines Hauses mit Walmdach ergibt.

Walthers Kurzbeschreibung des Handlungsablaufs lautet: »zu fünft das Objekt halten, Positionen wechseln – Verfall der Körperkräfte, Zusammenfallen der Form.«¹⁸⁸ Die rechteckige Grundfläche, an der die drei Seitenwände befestigt sind, wird auf dem Boden ausgelegt. An den vier Ecken des Objekts platziert sich je ein Benutzer, drückt mit einer Hand die untere Schlaufe am Boden fest und zieht die andere senkrecht hoch, so dass sich die Seitenwände spannen. Eine fünfte Person setzt sich vor die offene Seite des Kastens und beobachtet die Aktion. Nach einer Weile wechselt sie den Platz mit einem der anderen Teilnehmer (ggf. im Uhrzeigersinn). Der vor dem Quader Sitzende wird als Kopf verstanden, der als einziger das Gebilde ganz überblicken kann, er gibt den Gliedern (vier Haltenden) am Leib (*Werkstück*) die erforderlichen Hinweise. Damit können sie die Balance und Geometrie des Kastens, der aus flügelartig beweglichen Wandungen besteht, erhalten.¹⁸⁹ Die Bewältigung dieser Handlung verlangt Konzentration, Kraft und Koordination. Ein Leib hat Masse und Volumen, beides wird hier

an den Ecken des Objekts bei der geschlossenen Schmalseite nachdrücklich erfahrbar [...]. Dasselbe gilt für die Erfahrung von Proportionen, die resultiert aus dem Wechsel von Handeln zu Sitzen oder umgekehrt, da sich dabei die Körpergröße verändert, während die Höhe des Objekts identisch bleibt.

Kopf, Leib und Glieder bilden im Zusammenhang einen »Zeitkörper«¹⁹⁰. Das *Werkstück* changiert durch die Rotation im Platzwechsel ohne Unterlass zwischen Form und Nichtform. Walther bemerkt einmal: »Wenn die äußere Form steht, kann das innere Bild nicht fallen.«¹⁹¹ Die Aussage suggeriert, dass die nach außen sichtbare Form, die durch die Handhabung mit dem Stück entsteht, eng mit der inneren Formfindung des Handelnden zusammenhängt. Dies bedeutet, dass die äußere Spannung und Stabilität dafür verantwortlich sind, dass etwas im Bewusstsein der Agierenden geschaffen wird. »Das Prinzip der verlorenen Form darf nicht vergessen werden«¹⁹², sagt der Künstler an anderer Stelle. Das Formen sei mit der Herstellung der *Werkstücke* jedoch nicht getan, der in der Handlung entstehende Werkraum werde nie mit der Form identisch, er bleibe selbst informell, die nur zum Teil materielle Form fülle sich im Handeln. Die körperliche und geistige Präsenz vervollständige die *Werkstücke* aber nicht zu einem geformten Gegenstand wie in der Komposition. Die Form könne »praktisch-direkt, sinnlich-vor-

188 Lange 1991, S. 47.

189 Ursprünglich hieß das Stück *For Balance* bzw. *Objekt für Ausgleich*. Vgl. Weibel 2014, S. 316f.

190 Dückers 1989, S. 9.

191 Walther in: Boehm 1985, S. 7.

192 Ders. in: Winkler 1990, S. 84.

stellend und, gegebenenfalls, in der Erinnerung«¹⁹³ vollzogen werden. Der Schaffensprozess zielt so gesehen nicht auf die verfestigte, ausschließlich materiell sich präsentierende Gestalt. Die in der Handlung entstehende Form existiert nur temporär und ist abhängig von den Teilnehmern. Da das Objekt durch körperliche Anstrengung nur vorübergehend Stabilität erhalten kann, geht ihm der Charakter eines autonomen Werkes ab. Die Form wird durch den Positionswechsel immer neu moduliert. Die im Verlauf sich einstellenden Vorstellungsfiguren besitzen selbst die Merkmale von Werken, die jedoch von wesentlich anderer als der herkömmlichen Art sind.¹⁹⁴

In den WZ materialisieren sich diese Figuren, zeichnerisch wird eine Form gegeben, diese wird aber auch wieder aufgelöst. Es gibt keine erschöpfende, endgültige Zeichnung, mit jedem neuen Rezipienten steht und fällt die Form – metaphorisch wie konkret.

3.4.1 Werkzeichnungen zu *Kopf Leib Glieder*

Die WZ *Temporärer Raum umsockelt* von 1967/70 (**Abb. 74a–b**) ist reduziert gehalten. Der Faltvorgang, der die flache Hausform in die abstrakte Kastenform überträgt, ist nicht sofort aus der Zeichnung herauszulesen. In der Mitte der Vorderseite zwischen den zwei gleich breiten Seitenwänden sieht man den grün kolorierten Grundriss des *Werkstücks*. In der oberen Bildhälfte erscheint die gleiche Skizze als flüchtiges Gefüge aus lichten Bleistiftlinien, beigegeben sind Maßangaben und die Termini *Zeitkörper Zeitform Kopf Leib Glieder labiler Raum*. Die Zeichnung wird von einem programmatischen Satz in roter Antiquaschrift umzäunt: *DIE RÄUME AM ENDE DES 20. JAHRHUNDERTS WERDEN LABIL SEIN*. Das letzte Wort ragt in den Bildraum.

Walther formuliert hier einen Gedanken, der sich auf viele Lebensbereiche übertragen lässt: Traditionelle Konzepte werden aufgeweicht, verlieren ihre Kontur und Stabilität. Der Raum (der Kunst) wird labil, damit ist nicht nur der Ausstellungsort an sich gemeint, der an Bedeutung einbüßt bzw. im Zuge der Institutionskritik hinterfragt wird. Gemeint sind allgemein die Räume der Kunst im metaphorischen Sinn, die Auffassung von Werk, die sich am Ende des 20. Jh.s grundlegend verändert hat. Auf der Rückseite »untersockeln« gelb-orangene Balken die Wörter auf der Vorderseite (indem sie deren Größe übernehmen). Darunter steht jeweils ein Wort in Druckbuchstaben: *PROPORTION TEMPORÄR RAHMEN PROJEKTION TAT WECHSEL ZEIT RAUM ORT KÖRPER* (gegen den Uhrzeigersinn). Während der Handlung entsteht ein Gefühl für Proportion, die Skulptur bzw. der Bau existieren nur temporär, durch die spezifische Form des *Werkstücks* wird der Rahmen der Handlung abgesteckt. Durch das abwechselnde Tätigsein entsteht ein Raum, in den der Handelnde hineinprojizieren kann. Bei Dückers heißt es zu einer anderen WZ, dass die Wahrnehmungskraft des Kopfes in diesen Raum »einströmt wie in ein Gefäß.«¹⁹⁵ Er vergleicht die Kopfstelle mit der Apsis im Kirchengrundriss. Auch die anderen Elemente (Zeit, Raum, Ort und Körper) sind Eckpfeiler für die Konstruktion des Werks.

193 Ebd., S. 96.

194 Vgl. ders. in: Lingner 1985, S. 183.

195 Dückers 1989, S. 9.

Die *WZ Form* entsteht beiläufig von 1970/71 (**Abb. 75a–b**) zeigt das Faltbild in seiner hausförmigen Ruheform, wobei es durch die malerischen Akzente auch wie ein geöffnetes Zelt erscheint. Der Blick fällt auf die grüne Rechteckform der Bodenseite, von ihren vier Ecken strahlt jeweils eine in sich bewegte rote dreieckige Figur ab, die nach außen hin auszufließen scheint. Der Eingangsbereich, wo der Sitzende vor dem Objekt Platz nimmt, ist, wie in den anderen *WZ*, in Blau ausgeführt. Diese annähernd halbkreisförmige Fläche säumt ein roter Schriftzug: *DER BEOBACHTER RUHT*. Längs der Bewegungslinien, die der Grundfläche folgen, steht geschrieben: *DER FORMKÖRPER KANN KEINE STABILITÄT HABEN • DIE STÜTZEN SIND IN BEWEGUNG*. Wichtig ist hier der Gegensatz zwischen dem ruhenden, unbewegten Betrachter (Kopf), der den synthetischen Überblick über die Werksituation bewahrt, und den agierenden Gliedern, die in Bewegung sind und Kraft aufwenden müssen. Für alle *WZ* gilt: Ruhepositionen werden farblich mit Blau, Spannung und Bewegung mit Rot signalisiert. Bei diesem *Werkstück* und somit auch in den *WZ* geht es immer wieder um das Gegensatzpaar stabil – instabil bzw. Form – Uniform/Prozessform. Trotz fester, kräftiger Hand bleibt die Skulptur/Architektur stets instabil bzw. im Stadium potentieller Vollendung, da sie auf bewegliche Fundamente gebaut ist. So wird auch hier wieder deutlich, dass der Skulpturbegriff Walthers ein offener und beweglicher ist. Alles fließt und kann sich so potentiell weiterentwickeln. Auf der Rückseite der *WZ* wird nur die grüne Grundfläche auf leerem weißen Grund gezeigt, sie ist im strahlenden Komplementärkontrast von roten Faltenwürfen bzw. geschweiften Kraftlinien gerahmt. Frei in die Fläche sind verschiedene Handlungsdiagramme in Miniatur aufgezeichnet. Die einzelnen Figuren sind mit Buchstaben, der Wechsel ist durch Sekundenangaben gekennzeichnet. Der Bildrand wird von einem fingerbreiten Streifen aus roten Wörtern umfasst, ein Motiv, das in zahlreichen *WZ* wiederkehrt und nicht nur das Bild rahmt, sondern auch den Innenraum vom Außenraum abhebt. Man kann gegen den Uhrzeigersinn lesen: *DER WECHSEL DER STUETZEN DER FORM • DIE ZEITLICHKEIT DES BAUS • DIE EINZELBLICKE ALS DER KÖRPER BEWEGT DIE PROPORTION •*. Durch die Aktivitäten der einzelnen Teilnehmer, die den Gesamtkörper durch ihre handelnden, blickenden Körper realisieren, bildet sich ein Gebilde, dessen Proportionierung wechselt. Die Stützen verändern sich, somit changiert auch die Form. Das Wort ›Bau‹ taucht mehrfach im Werk Walthers auf – auch in dem *Wortwerk* mit dem Titel *Werkraum*, das sich auf den Formgedanken beim *Werkstück Kopf Leib Glieder* übertragen lässt:

Alle Formteile sind nur zeitweise im Handlungszusammenhang gebunden. Außen. Dort holt sich der Kopf, was er braucht. [...] Die Begriffe erzeugen Form. Formen erzeugen Begriffe. Bau. [...] Farbige Ummantelung. Stützung. Untersockelung des Sprachkörpers. [...] Reise durch die eigene Formengeschichte. Gang durch die eigene Begriffsgeschichte. Sprachkörper, Formkörper. [...] Der Kopf beleuchtet den Ort. Das Auge als Meißel. Die Erinnerung ist der Hammer. An jeder Seite des Werkortes befindet sich eine wohlgeordnete Werkzeugkammer.¹⁹⁶

Aus dem Text geht hervor, wie das Bauen im Sinne Walthers zu denken ist. Formen und Begriffe arbeiten zusammen. Dies wird allein schon durch die Sprache in diesem

196 Walther 1987b, S. 85.

Wortwerk bestätigt. Durch Wörter werden Formen erzeugt, in unserer Fantasie entsteht lesend die Skulptur, indem Walther Kopf, Auge und Erinnerung eine werkzeugartige Funktion zuweist. So schält sich plastisch der Sinn der Wörter heraus.

Die WZ *Handlungsverdichtung* von 1970/71 (**Abb. 76a–b**) kann als Manifest gelten und enthält im Titel die für Walther typischen Paradoxien. Die Vorderseite des Blattes füllt ein mit Schreibmaschine getipptes Textfeld; ihre Mitte, gleichzeitig Blattzentrum, ist von der hausförmigen grünen Ruheform besetzt. Die Spangen und die rechteckige Eingrenzung aus Wörtern, die auf der Rückseite zu sehen sind, sind diesmal schwächer und in Bleistift wiederholt. Die Griffstellen sind mit roten Kreisen markiert, die, wenn man genau hinsieht, wie grob gezeichnete Figuren in der Vogelperspektive wirken. Der ›Kopf‹ ist wie auf der Rückseite durch einen blauen, leicht gekrümmten Balken gekennzeichnet. Die Ecken der vergrößerten Grundfläche des *Werkstücks* sind durch hellrote, streng geometrische Dreiecke (Glieder) markiert.

Die visuelle Reizstärke von Textfeld und Figur ist gleichwertig, kein Element tritt gegenüber einem anderen in den Vordergrund, man findet ein homogenes Gemenge vor. In dem Textfeld sind einzelne Wörter mit schwarzer Farbe ausgestrichen, andere sind durch liches Ocker hervorgehoben. Der Text gibt zu verstehen, dass die neue *Form* von Werk mit einer *Tätigkeit* verbunden ist, dass auch das *Denken* und die *Empfindung* im Werkbildungsprozess eine Rolle spielen und nicht allein von der *Anschauung* her zu erfassen ist. Walther verweist auf eigene *Arbeiten* von 1961/62, die sich den gängigen Kategorisierungen wie *Plastik*, Malerei oder *Zeichnung* entziehen. Ihre Funktion und Form versperrt sich einer Präsentation hinter Glas, in einem *Rahmen* oder auf einem *Podest*. Die Arbeiten liegen auf dem *Boden* oder einem Tisch oder stehen an die Wand gelehnt. Diese offene Form lädt zur Handhabung ein. Während mit den frühen Papierarbeiten imaginativ gehandelt wird, tritt Anfang der 60er-Jahre das Motiv der physischen Handlung auf. Walther beschreibt den Erkenntnismoment, etwas in der *Hand* zu halten. Neben der Anschauung kommt das Anfassen, das Taktile hinzu. Das bedeutet einen entscheidenden Schritt zum 1. WS. Beim *Aufklappen*, *Hineinlegen* oder *Hochheben* kommt auch *Gewicht* (des Stückes) und *Maß* hinzu.

Die Idee des funktionalen Werkes wird in diesen Arbeiten entwickelt. Diese frühen Werkerfahrungen setzt Walther in Bezug zu *Kopf Leib Glieder*. Der Text wechselt plötzlich in die englische Sprache, was darauf hinweist, dass die WZ in New York entsteht. In den Sätzen wird auf den Kraftaufwand eingegangen, der bei der Arbeit nötig ist. Interessant an dem Text ist die Tatsache, dass der Künstler auf andere eigene und zuweilen ältere Werke verweist. Die eigene Geschichte wird sozusagen recycelt. Die Figur-Grund-Balance des Textes erscheint als Äquivalent für die Gleichwertigkeit von Denken und sinnlicher Wahrnehmung im Umgang mit *Werkstück* und WZ. Dieser Umstand wird hier zeichnerisch dargestellt, indem das Gedanken- zum Textbild wird, mit diesem vermengen sich das Objektbild und die Symbole, die als Handlungsanweisung fungieren. Das Material Sprache erhält einen Sockel. Die im Textfeld mit Ocker hervorgehobenen Wörter werden auf der Rückseite wiederholt, manchmal sogar gedoppelt auf gleicher Höhe: *Form Denken Anschauung Plastik Zeichnung Rahmen Boden Wand Podest Gewicht Maße*. Das Gesamtbild, das dabei entsteht, hat im Verhältnis zur undurchdringlichen Vorderseite eine gegensätzliche Anmutung. Die Wörter stehen weit auseinander, so wirkt die Aussage klarer. In der Bildmitte bildet sich eine mandalaartige Figurati-

on, sie steht auf weitgehend leerem Grund. Die Elemente, die hier zusammenwirken sind die hausförmige Ruheform des *Werkstücks*, zwei sichelartige Spangen links und rechts der Figuren, die die Griffstellen der Textilflächen miteinander verbinden, und ein stehendes schriftgerandetes Rechteck. Letzteres markiert die Grundrissfläche der mit Bleistift vergrößerten Ruheform, die aufgrund ihrer Maße nicht mehr auf die Blattfläche passt, sondern imaginär über die Grenzen des Papiers hinweg fortgesetzt werden kann – und dieses Fortführen wird der Betrachter nach den Regeln der Gestalttheorie auch übernehmen. Auf der mittigen größeren Rechteckslinie steht in einem ockergelben Farbton zu lesen: *ICH MUSS EINE HALTUNG HABEN, SONST KANN ICH FORM NICHT ERREICHEN. DENKEN UND ANSCHAUUNG GLEICHZEITIG. MIT DEM KÖRPER SEHEN*. Walther erklärt, dass es z.B. 1966 noch nicht möglich war, so eine starke Idee zu formulieren.¹⁹⁷ Doch durch die regelmäßige Benutzung der *Werkstücke* entstehen nach und nach Ausdrücke. Auch die Sprache erlebt also innerhalb der WZ einen Entwicklungsprozess. Die nicht allein visuell gesteuerte Raumbewältigung, so formuliert es Mühleis, »rekurriert auf die körperschematische Bezugnahme zum Raum, sprich die Haltung«¹⁹⁸ im Doppelsinn: Welteinstellung und Körperhaltung. Didi-Huberman sagt, »wir tragen den Raum unmittelbar an unserem Leib«¹⁹⁹. Insofern wird Raum nicht als objektiv gegeben gesehen, sondern in seiner wechselseitigen Verbundenheit mit einem Körper-Subjekt, das ihn in räumlicher Einfühlung erfährt und formt.

Der in der WZ vorkommende Ausspruch *Mit dem Körper sehen* ist der emblematische Titel einer von Ulrike Rüdiger 1997 kuratierten Ausstellung zum Œuvre Walthers.²⁰⁰ Der Titel besagt, dass die ästhetische Erfahrung im Werk des Künstlers »als eine Einheit von leibbezogener Sinneswahrnehmung und Reflexion gefaßt«²⁰¹ wird. Nach Rüdiger musste es für Walther – anstatt des Symbolischen oder Abstrakten – der reale Raum, die reale Zeit, der reale Körper sein.²⁰² Der Körper wird bei Walther als Organ entdeckt, ohne das weder Handlung noch Reflexion sich vollziehen lässt. Mit dem Körper wird nicht nur in den Handlungen gesehen, dies gilt auch für die WZ, die im weitesten Sinn Miniaturskulpturen sind. Durch die Hantierung (Umdrehen der Seiten) werden auch sie körperlich wahrgenommen und ihre Anschauung affiziert das Körpergedächtnis. Das Wort Haltung kann hier zweierlei Bedeutungen haben. Einerseits kann es auf eine innere Haltung beim Benutzen des *Werkstücks* hinweisen, denn: »Form meint eben nicht die äußerliche Gestalt eines Gegenstandes, sondern bedeutet zusätzlich auch Haltung, Einstellung«²⁰³. Der Künstler räumt ein, dass »unser Leben der Form bedarf, nachdem sich alle Ideologien und Glaubensüberzeugungen als ›haltlos‹ erwiesen haben«²⁰⁴. Er regt diesen Formprozess an: »Um sich als künstlerische Form zu behaupten, braucht die Bewegung des Körpers im Raum ein Maß ... Gesten interpretieren in meinen Werkhandlungen nicht ... sie bringen Form hervor. Denn wer sonst als die Künstler sollten

197 Vgl. Walther in: Schreyer 2016b.

198 Mühleis 2005, S. 204.

199 Didi-Huberman 1999, S. 237.

200 Vgl. Rüdiger 1997.

201 Gerlach 1997, S. 20.

202 Vgl. Rüdiger 1997, S. 7.

203 Schmidt-Wulffen 1990, S. 147.

204 Walther in: Schmidt-Wulffen 1990, S. 147.

die Möglichkeit von Form wachhalten«²⁰⁵? Die Handlungen formen die Struktur der Wirklichkeit auf allen Ebenen: räumlich, ethisch, mental, sozial.

Die temporären Skulpturen, die hier entstehen, sind immaterielle Zeichen, die sich in der Wiederholung zu dauerhafter Haltung verdichten. Das flüchtige Wesen der Zeichen gewinnt in Verbindung mit ihrem Träger, dem Menschen, einen dauerhaften Charakter, da es sich in das Körperbewusstsein und -gedächtnis jedes Einzelnen einschreibt und so in jedem Benutzer als Erinnerungsspur und Impuls gespeichert bleibt. Gleichermaßen geht es darum, das *Werkstück* zu (er-)halten, denn ohne das (äußere) Werkzeug gäbe es keine innere Form oder Haltung. Psychische und physische Haltung wirken also zusammen. Der erkenntnistheoretische Begriff der Anschauung, den wir in der WZ vorfinden, kann mit Kant in Verbindung gebracht werden, der diesbezüglich den Leitsatz geprägt hat: »Gedanken ohne Inhalt sind leer, Anschauungen ohne Begriffe sind blind.«²⁰⁶ Demnach beruhe jede Erkenntnis, die hier in der Benutzerhaltung und der inneren Werkform Gestalt erhält, auf dem Zusammenspiel von Begriffen und Anschauung.²⁰⁷ Das in der Anschauung gegebene Mannigfaltige braucht als Korrelat das begriffliche Ordnungsprinzip. Umgekehrt sind Begriffe auf Anschauungen angewiesen, um nicht vollkommen leer zu sein. Kants transzendente Erkenntnislehre operiert zwischen Rezeptivität der Anschauung und Spontaneität des Verstandes, zwischen denen die produktive Einbildungskraft als kreatives Bindeglied vermittelt. Kant sieht in der Linie mehr als ein Abbildemittel, er begreift sie als einen Agenten, »situert zwischen Denken und Anschauung und daher [...] prädestiniert, die Kluft von Denken und Wahrnehmung, von Empirie und Idealität zu überbrücken.«²⁰⁸ Durch ihre Zwitterstellung hat sie Anteil an der Sphäre des Sinnlichen und Intelligiblen, wie es in der Doppeldeutigkeit des Begriffs *disegno*, als aktivem Vermittler zwischen Natur und Kunstwerk bereits im späten 16. Jh. angelegt ist.²⁰⁹ Der Strich als eine Handlung in der Zeit überträgt Bewegung in Struktur, Zeit in Raum, Sukzessivität in Simultaneität.²¹⁰

Walther geht es darum, für die Erweiterung des kulturell verengten Wahrnehmungsbegriffes das bildnerische Äquivalent zu finden. Auf die Weise, wie er die Linie verwendet, schafft er eine Brücke zwischen Anschauung und Denken. Dies scheint auf der Vorderseite der WZ *Labile Festigkeit* nicht nur inhaltlich, sondern auch formal durch die Schriftbildlichkeit hervorgehoben. So wie das *Werkstück* selbst kein fertiges Bild für den Betrachter bereithält, entzieht sich auch der Schreibmaschinentext einer kontinuierlichen Lektüre. Dabei geschieht etwas, das Thomas Lehr treffend in einem anderen

205 Rüdiger 1997, S. 8.

206 Kant 1998, B75, A51. Kants Begriff der Einbildungskraft als reinste Form aller möglichen Erkenntnis, d.h. die Fähigkeit des Menschen, sich die Gegenstände möglicher Erfahrung vor dem inneren Auge auszumalen, scheint für Walther zumindest indirekt eine Rolle gespielt zu haben. Michael Schultze zufolge sind die Kunststudenten aus München an die Hamburger Hochschule regelrecht »gepilgert«, da Walther für stundenlanges Debattieren über Kunst berächtigt war. Die Studenten Walthers seien »immer mit dem Kant in der Tasche« herumgelaufen (aus einem nicht aufgezeichneten Gespräch mit Schultze).

207 Vgl. hierzu auch: Lingner 1985, S. 37ff.

208 Vgl. Krämer 2012, S. 84.

209 Vgl. Kemp 1974, S. 218–240.

210 Vgl. Krämer 2012, S. 87f.

Kontext zum Ausdruck bringt: »Das Umkippen vom Lesen zum Sehen, der Wechsel von der Schrift zum Bild ist zugleich der Umschlag von der Intransparenz zur Transparenz des Mediums«²¹¹. Der Versuchung, die sinnliche Tätigkeit zu übersehen, während wir uns im Element der Sprache bewegen, möchte Walther unterlaufen, indem er Worten in den WZ in Farbe und Form eine sinnliche Gestalt gibt. Mit diesem Anliegen, so die These Lingners, stehe der Künstler in der Tradition der ganzheitlichen Erfahrungsform der romantischen Kunstkonzeption, die beabsichtigt, »der menschlichen Gemüts-tätigkeit einen Modus zu ermöglichen, welcher das vereint, was sonst als rational-begriffliches Denken vom sinnlich-ästhetischen Empfinden geschieden ist«²¹². Auch Fiedler kann an dieser Stelle herangezogen werden: »In dem ganzen weiten Reiche des Geistigen vermögen wir [...] nichts zu finden, was nicht körperlich-sinnlicher Natur wäre«, jedes Begriffliche muss sich letzten Endes »als ein Sinnliches, sei es Wort, Bild, oder Gefühl, erweisen«²¹³. Der Wegbereiter einer ästhetischen Phänomenologie im 19. Jh. begreift die Sinnlichkeit nicht mehr nur als einen passiven Materiallieferanten, sondern als das spontane Vermögen, in dem der »Ursprung aller geistigen Tätigkeit«²¹⁴ liegt. Das Verhältnis von Anschauung und Begriff, das in der WZ explizit thematisiert wird, führt zum Motiv der Schriftbildlichkeit, das im Folgenden beleuchtet werden soll.

3.4.2 Schriftbildlichkeit

Wenn Buchstaben oder Wörter bei Walther zu Bildern, Skulpturen oder Architekturen werden, werfen sie ihre Ketten der sprachlichen Bedeutungsstiftung ab und bekommen eine ikonische Qualität. Kerns und Vogels Analysen zu den *Diagrammen* (vgl. 2.2.11) haben gezeigt, was passiert, wenn Sprache aus den Zeichnungen herausgefiltert und unter dem Gesichtspunkt reiner Bedeutungsstiftung besprochen wird. Ein solches Vorgehen verkennt das künstlerische und Materialhafte der Sprache. Die minutiöse Auseinandersetzung mit dem Schriftbild der WZ erscheint daher unabdingbar, um Walthers einzigartigen Werkgedanken begreifen zu können. Die folgende Untersuchung soll einen Beitrag zur Notationsforschung und zur Relativierung des semantischen Fokus in den WZ leisten.

Die Integration von Schrift ins Bild hängt auch mit dem Erbe der Avantgarden zusammen und dem Willen, die Gattungsgrenzen zu überwinden. Die Linearität der Schrift steht auf der Schwelle zwischen dem Körperlichen und dem Geistigen »und bildet die Gelenkstelle zwischen beiden Sphären.«²¹⁵ Walther nimmt grundsätzlich diese Schwellenposition ein, er ist stets darauf bedacht, weder Wort noch Bild vorrangig zu behandeln, sondern einen versöhnenden Ausgleich zu schaffen. Seine Schriftbilder verbinden Attribute des Diskursiven wie des Ikonischen und erzeugen in dieser Mischform ein Kraftfeld, das weder der »reinen« Sprache noch dem »bloßen« Bild zugehö-

211 Lehr 1993, S. 11.

212 Lingner 1990, S. 22.

213 Fiedler 1991, S. 136.

214 Ebd., S. 73.

215 Krämer, Totzke 2012, S. 19.

rig ist. Die vorher unumstrittene Verbindung zwischen der Vorstellung eines Objekts oder eines abstrakten Begriffs (*signifié*/Bezeichnetes) und dem Lautbild eines Wortes (*signifiant*/Bezeichnendes) (Saussure)²¹⁶ wird in Walthers *Ceuvre* hinterfragt. Ausgehend »vom Körperlich-Materiellen« der Schrift kann man, Krämer und Totzke zufolge, in deren Transzendierung »auf das Geistig-Immaterielle« stoßen. Schriften stehen zwischen »Textur und Textualität«, »Opazität und Transparenz«, »Sinnlichkeit und Sinn«, »Präsenz und Repräsentation« und können »nach dem Modell einer Kippfigur« verstanden werden. Sie »führen ein Doppelleben im Spannungsverhältnis von Materialität und Interpretierbarkeit.«²¹⁷

Diese Janusköpfigkeit steckt in Walthers Gesamtwerk und drückt sich besonders im Verhältnis von WS und WZ aus. Beide Werkgruppen haben materielle und körperliche Eigenschaften, die auf ein Geistig-Immaterielles hinweisen. Die Schriftbilder können das auf einer Metaebene vermitteln. Walthers Wort-Bild-Spiele ergeben Ideogramme, in denen es ihm auch um die Verbindung zwischen dem visuellen Effekt eines Wortes und seiner Bedeutung geht. Sprache wird wie Modelliermasse benutzt.²¹⁸ Dabei bringen Begriffe, so der Künstler, »Formen und Formen Begriffe hervor. Wo mir dies gelungen ist, bin ich weder beschreibend noch lyrisch noch erzählerisch«²¹⁹. Überlieferte Begriffe »mußten umgewandelt werden und dabei entstand etwas Neues. Zeitgebundene und modische Begriffe haben sich nicht durchgesetzt.«²²⁰ Walther wählt Wörter, Sätze und Begriffe in den WZ nach ihrem jeweiligen »Bedeutungshof«, ihrem form-plastischen »Assoziationspotential« aus. Der Betrachter »ist eingeladen, mit dem Sprach- und Formmaterial zu handeln, nicht motorisch, sondern durch bildnerisches und begriffliches Denken.«²²¹ Mersch bemerkt, dass zwar die Linie der Zeichnung derjenigen des Schriftzugs gleiche; schließlich gehören beide jedoch einer anderen Ordnung an, sofern die Schrift stets ihre Lesbarkeit sichern sollte, während sich die Zeichenlinie »frei zu bewegen vermag, ohne einer Richtung und damit Lektüre zu genügen.«²²² Sobald wir ein Bild- oder ein Schriftzeichen sehen, verknüpfen wir es für gewöhnlich mit einem abwesenden Gegenstand. Wir sind sozusagen blind für die Materialität des Zeichens selbst, über das wir (wie durch ein Fenster) hinwegsehen. Diese konditionierte Reaktion kann unterlaufen werden, indem das Bild (*picture*) durch heterogene Elemente »gestört« oder besonders am Aussehen der Buchstaben gearbeitet wird. Dies hindert den Blick vom Abschweifen bzw. hält ihn auf der Ebene der Materialität zurück. Spätestens im 21. Jh. wird es zum »Charakteristikum des ästhetischen Zeichens, dass es autoreflexiv ist« und die Aufmerksamkeit »auf die eigene Form lenkt«²²³. Das ist auch Programm des Formalismus nach Greenberg, mit dem Unterschied, dass es hier darum

216 Vgl. Saussure 1931, S. 76ff.

217 Krämer, Totzke, 2012, S. 24f.

218 Vgl. Walther 2011, S. 19.

219 Ders. 1986, S. 50.

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

221 Wiczorek 1990, S. 205.

222 Mersch 2012, S. 310.

223 Ströbel 2013, S. 78.

geht, allein die Essenz der Malerei herauszuarbeiten, d.h. die Kunst von medienfremden Elementen (z.B. von literarischen Implikationen) zu ›reinigen‹.²²⁴

Die Symbiose von Bild und Schrift in den WZ lässt sich als antimodernistische Praxis deuten, insofern sie die ästhetischen Regimes durchkreuzt. Ein wesentlicher Unterschied zwischen ikonischen und verbalen Äußerungen bleibt die lineare sukzessive Wahrnehmung des Textes und das simultane Erfassen der bildnerischen Elemente.²²⁵ Wenn Lesen und Schauen gleichzeitig auftreten, geht die »Transparenz des Zeichens«²²⁶ verloren, das »illusionistische Fenster« ist getrübt. Damit stehen Walthers Text-Bild-Kombinationen nicht mehr allein im Dienst der Handlungen, sie beanspruchen Autonomie und konstruieren eine Bildwelt parallel zur Wirklichkeit. Die Schriftbildlichkeit ist ein Verfahren, über die Zeichnung und ihre Eigenheiten nachzudenken. Diese Autoreflexivität ist relevanter Bestandteil der WZ. Da sich Walther der Unzulänglichkeit repräsentationaler Systeme bewusst ist, liegt für ihn im Relativieren, Fragmentieren und Überlagern verschiedener Zeichensysteme die einzige Möglichkeit, den Handlungen bildlich und textlich nahezukommen. Die epistemologische Struktur der WZ gibt dem Publikum Werkzeuge an die Hand, die ihm eine Idee des per se immateriellen Werks vermitteln. So lässt sich ein Zitat von Franz Mon über die Schriftbilder von Carlfriedrich Claus auf die WZ übertragen: »Der Betrachter kann sich nur in geduldig imaginativem ›Einlesen‹ erschließen, was sich während der Produktion zwischen Innensprache und ihrer ›Veräußerung‹ im Schriftbild« abspielen mag. Auf der einen Seite haben wir das Ungewisse der tastenden Zeichnung, gleichzeitig bestehe »die Gewissheit, im Zeichenfluß Fuß fassen zu können«, das gedanklich »höchst flüchtig Existierende ins Sinnliche, Wahrnehmbare einschließen« zu können »und dabei die Zuversicht zu haben, daß der Betrachter das verschwundene Gedankliche [...] aus dem Zeichengewimmel wieder herausfinden können«²²⁷.

Den künstlerischen Umgang mit Typografie studiert Walther bei Kurt Schwitters, bei dem Schrift zur Materialpoesie wird, die mit Brechungen arbeitet und damit keine lexikalische Bedeutung mehr bietet.²²⁸ Seine Lautgedichte und Seh-Texte präsentieren den optisch wahrnehmbaren Buchstaben.²²⁹ Walther macht einen Unterschied »zwischen künstlerischer und literarischer Verwendung von Sprache«: Besonders bei Schwitters sieht er »ein Bewußtsein von Material und Form« realisiert, »so enthalten die Bilder immer eine Gestalt. Bei Literaten wird sie eher umschrieben«. Diese Erkenntnis habe ihm dazu verholfen, nicht »in Erzählungen zu verfallen.«²³⁰

224 Vgl. Greenberg 2009.

225 Vgl. Ströbel 2013, S. 101.

226 Laut Lessing bestehe die Kunst »gerade in der vollständigen Transparenz des Zeichens.« Lessing zit. in: Giuliani 1996, S. 6.

227 Mon 1990, S. 19.

228 Vgl. Täuber 2011, S. 65f. Die »Befreiung« des Wortes steht in einer langen Tradition: Schrift als bildnerisches Gestaltungselement taucht in der Moderne erstmals im Kubismus auf. Konsequenter noch wird Sprache im Futurismus und Dadaismus zum künstlerischen Ausdrucksmedium. Vgl. Wieczorek 1990, S. 209.

229 Vgl. Weiß 1984, S. 36.

230 Walther in: Richardt 1997, S. 142.

Wie auch Walthers bildplastische Sprache sind Schwitters' Gedichte von der expressiven Wortkunst August Stramms beeinflusst.²³¹ Mit ungefähr siebzehn Jahren entdeckt Walther Stramms Dichtung in Kurt Pinthus' 1920 erschienener Gedichtsammlung *Menschheitsdämmerung*²³². Der Klassiker expressionistischer Dichtkunst wird »Teil meines Marschgepäcks«²³³, wie es der Künstler ausdrückt. Ein Fund mit Folgen,

der dem jungen Kunststudenten auf seiner beharrlichen [...] Suche nach noch unverbrauchten künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten weiteren Antrieb verleiht und der die bisherige literarische Vorliebe für Romantiker wie Eichendorff, Brentano oder Novalis unvermittelt ablöst.²³⁴

Walther ist beeindruckt von Stramms sprachlicher Dichte und Verknappung²³⁵, mit der er »im engen Raum der Worte und ihrer Zwischenräume zu einer kompensierenden und bis dahin ungekannten Intensität des Ausdrucks«²³⁶ gelangt. Das reizt ihn auch an der experimentellen Sprachkunst Gertrude Steins. Hier gehe es mehr um das Wie als das Was. Vor diesem Hintergrund entwickelt der junge Künstler seine eigene Sprache, die es ihm schließlich in den WZ ermöglicht seine »Werkfigur zu untermauern«²³⁷. Auch bei Walther findet sich die Überzeugung, die Sprache von ihrem syntaktischen Korsett und ihrer Zweckhaftigkeit zu befreien. Wiczorek argumentiert, dass es Walther trotz dieser Befreiungsschläge jedoch stets auf »korrekte Sinneinheiten« ankomme,

mögen diese aus ganzen Sätzen, aus vereinzelt Substantiven, Adjektiven, Verben oder Partizipien bestehen. Vergleichbare opto-phonetische Sprach- oder Lautfiguren, wie Hugo Ball sie [...] vorträgt, sind bei ihm nicht zu finden.«²³⁸

Da die Sprache »begrifflich auf das Werk zurückwirkt, und damit Teil desselben wird, [ist sie] ihr eigener Reflexionsgegenstand. Sie ist Werk-Material und Werk-Instrument zugleich.«²³⁹ Es verwundert daher nicht, wenn Walther sich auch für Heideggers Sprachplastizität und insbesondere für dessen *Holzwege* (1949/50) begeistert. Der Künstler erzählt:

dieses Gefühl, während ich über etwas spreche, reflektiere ich sowohl den Gegenstand als auch die Sprache. Eigentlich sind das prozessuale Arbeiten. Medienreflexion. Plastik. Die Eigenheiten der Sprache. Das Gestell. Das Zeug.²⁴⁰

231 Vgl. Busche 1990, S. 300.

232 Vgl. Pinthus 1920.

233 Vgl. Walther in: Richardt 1997, S. 142.

234 Vgl. Täuber 2011, S. 65.

235 Vgl. Walther in: Schreyer 2016b.

236 Täuber 2011, S. 65.

237 Walther in: Richardt 1997, S. 142.

238 Wiczorek 1990, S. 210.

239 Ebd., S. 199.

240 Walther in: Schreyer 2016b.

Die Plastizität der Sprache²⁴¹ drückt sich bei Walther ganz besonders in den WZ und den *Wortwerken* aus. Dabei gleitet er jedoch, Wiczorek zufolge, nie »in rein konzeptuelle Formen des Sprachgebrauchs [ab], für die [er] die anschauliche Metapher vom Knochengerüst ohne Fleisch schuf. [So] lässt sich das schriftbildliche Werk Walthers weder von der Konzeptkunst noch von der Visuellen – oder Konkreten Poesie vereinnahmen.«²⁴² Nichtsdestotrotz ist sein Œuvre von diversen Einflüssen wie die »surrealistische, konkrete Poesie«²⁴³ geprägt.

Es fällt auf, dass die Diskussionen um die Stärken und Schwächen von Text und Bild oft polarisierend ausfallen. Die Rezeption heterogener Verfahren wird bei Walther positiv gewertet, denn es geht um die Vermählung von Ratio und Emotio, einem strukturierenden und einem eher fließenden Element. Damit bleibe das Werk »unscharf«, so der Künstler, und wird »in Bewegung gehalten.«²⁴⁴ Das Zusammenleben sehr diverser Systeme und Gegensatzpaare ist der Schlüssel zum Werkverständnis Walthers.

3.5 Form für Körper (# 29, 1967)

Die Tortenform, die Walther in seinem Manifestdiagramm zum *anderen Werkbegriff* zeichnerisch zum Ausdruck bringt (vgl. 2.1.8), wird in dem Handlungsstück *Form für Körper* (Abb. 77a–b) skulptural umgesetzt. Das *Werkstück* besteht aus einem lichten Segeltuch, das zu einem Kegelmantel genäht ist und in der Aktion als Kreisviertelsegment auf dem Boden aufliegt. Bei der Benutzung liegt der Handelnde rücklings auf dem Stoff, so dass die gespreizten Beine den Diagonalkanten folgen und in die unteren Ecken reichen; die über dem Kopf zusammengelegten Hände hingegen strecken sich dem Mittelpunkt des fragmentarischen Kreises entgegen und führen dicht an die Spitze des Winkels. Diese anstrengende Lage wird nach einer Weile gegen eine entspannende Haltung vertauscht. Der Körper dreht sich um 360 Grad, die Füße weisen nun in den engen Formteil zur Spitze, die Arme hingegen können sich im weiten Formteil waagrecht ausstrecken. Diese Kehre kann mehrmals erfolgen. Der Benutzer macht damit metaphorisch, so meine Interpretation, die Werkgrundlagen des anderen Werkbegriffs zur Körpersache. Es wird hier in der Körperform selbst bildhaft auf eine Formel gebracht, was Walther theoretisch formuliert.

3.5.1 Werkzeichnungen zu *Form für Körper*

Das *Werkstück Form für Körper* verdeutlicht ganz besonders, was es bedeutet, wenn *DER KÖRPER ALS MATERIAL* verstanden wird, wie es rechts oben auf der Rückseite der WZ *Widmung* von 1967/68 (Abb. 78a–b) heißt. Der Benutzerkörper befindet sich zunächst in einem Zustand der Anspannung (rot), dann der Entspannung (blau). Auf allen im

241 Zur Materialität der Sprache in der Kunst des 20 Jh.s, vgl. Weiß 1984, S. 55–56 u. Ströbel 2013, S. 13–49.

242 Wiczorek 1990, S. 210.

243 Walther in: Schreyer 2016b.

244 Walther 1997b, S. 52.