

1.4 Wort und Bild

Bei seinen Ausflügen in diverse Grundklassen der Werkkunstschule in Offenbach interessiert sich Walther für die Schriftklasse und setzt sich auch theoretisch mit der Gestaltung von Schrifttypen sowie ihrer Geschichte auseinander.⁶⁵ Seine Begeisterung gilt sowohl den freien, als auch den angewandten Arbeiten, z.B. der Plakatkunst der 50er-Jahre. Sein Lehrer, der erfolgreiche Werbographiker Hans Bohn, habe, so Walther in einem Gespräch mit Richardt, seinen »Blick dafür geschärft, daß es alte Schriften gibt, moderne und zeitgenössische und daß jede von ihnen einen eigenen Bedeutungsraum hat«. Dies wiederum bot für die späteren WZ »ein Arsenal an Erfahrungen im Umgang mit Schrift«⁶⁶, vom dem der Künstler Gebrauch macht. Auf die Frage nach weiteren Prägungen während seines Studiums erinnert sich der Künstler:

Die Schweizer Zeitschrift *Graphis* für angewandte Kunst war bedeutend. In den Kunstabchern habe ich Schwitters gesehen, die optophonetischen Gedichte von Marinetti, was die Dadaisten gemacht haben, ziemlich früh sind mir auch Beispiele der konkreten Poesie begegnet. Ich bin auch in der Geschichte zurückgegangen, bis zum Frühmittelalterlichen, Inkunabeln etwa bei Rabanus Maurus, der Abt im Kloster in Fulda war. Das hatte zwar keinen direkten Einfluss auf mich, aber ich hab das als Bestätigung dessen, was ich wollte, begriffen. Das ist fast zeitlos, auch wenn es aus dem 10. Jh. kommt. Es gibt auch im Barock einiges, was mich interessierte, z.B. die handschriftliche Beschreibung eines Gegenstandes, die gleichzeitig dessen Umrisse abbildet. Oder mich hat der Gedanke der *écriture automatique* bei den Surrealisten fasziniert.⁶⁷

Aus dem Zitat geht hervor, auf welchem visuellen Fundus Walthers künftige Schriftwerke beruhen. Doch der junge Schüler beschränkt sich nicht »auf die Imitation typographischer Modelle, die Gestaltung neuer Alphabete oder die Realisierung von Werbedruckvorlagen nach den graphischen Konventionen jener Zeit«, so Philippe Cuénat, sondern er betrachtet »seinen Studiengegenstand mit einem anderen Blick.«⁶⁸ Es entsteht das Bewusstsein, dass »das Konstruieren von Buchstaben vor allem ein Bauen, eine Art von Architektur« ist. Die Idee, dass Schreiben und Zeichnen, Wort und Bild nur die unterschiedlichen Seiten einer Medaille und in ihrem innersten Wesen identisch sein könnten, verfestigt sich.⁶⁹ Diese Auffassung zeichnet sich auch in der Serie der *Wortbilder* (1957-1958) ab, die ca. 200 verschieden formatige Gouachen auf Papier oder dünnem Karton umfasst.⁷⁰ Walther platziert einzelne Worte auf monochromen Farbflächen, die durch Typografie, Format und Farbigkeit innere Bilder evozieren, und den Betrachter als aktiven Bildner in das Werkgeschehen einbinden sollen. Einige Fragen, die Richardt aufwirft, erscheinen mir im Zusammenhang mit den *Wortbildern* wichtig:

65 Dieses Kapitel basiert auf meiner (unveröffentlichten) Master 1 Arbeit *Méthodes et fonctions de l'Iconoclasme dans l'œuvre de Franz Erhard Walther. Une chorégraphie bouclée : de l'œil, à la main, au corps...* (Université Paris I, Pantheon Sorbonne, 2008/2009) entstanden. Vgl. Schreyer 2008/2009.

66 Vgl. Richardt 1997, S. 146.

67 Walther in: Schreyer 2016b.

68 Cuénat 2004, S. 254.

69 Vgl. Richardt 1997, S. 37.

70 Davon ist nur ein Ensemble von 68 erhalten. Vgl. ebd., S. 23.

Kann gar die Schrift selbst ein Inhalt sein? Inwiefern bestimmt die Form einer Schrift, ihre Größe, die Proportionen und die Spatiorierung den durch die Zeichenfolge ausgedrückten Begriff? Und vor allem: Wenn die Schriften Architekturen sind, kann man damit nicht auch Bildräume bauen?⁷¹

Die zwei *Wortbilder Auge* (1958) und *Bild* (1957) (**Abb. 4a, 4b**) sind im Zusammenhang mit diesen Fragen und Walthers Bildkritik von besonderem Interesse. Beide Begriffe stehen für zwei grundlegende Momente der Rezeption von Kunstwerken, sie thematisieren implizit essentielle Fragen an die Kunst und bringen sie in eine explizit sinnliche und reflexive Form: Welche Rolle spielt das Auge bei der Rezeption von Kunst? Oder, wie es Richardt formuliert: »Anstelle der Illustration das Wort, statt des gemalten Bildes der Begriff. Ist es ein Bild oder der Stellvertreter eines Bildes? Soll man sich die bildliche Entsprechung vorstellen? Ist es die Erinnerung an ein Bild?«⁷² Mit Ferdinand de Saussure ließe sich hierzu sagen:

Die sprachliche Tatsache besteht nur vermöge der Assoziation von Bezeichnendem und Bezeichnetem [...]; wenn man nur einen dieser Bestandteile ins Auge faßt, dann entschwindet einem dieses konkrete Objekt, und man hat stattdessen eine bloße Abstraktion vor sich. [...] Begriffe [...] werden sprachliche Tatsachen nur durch die Assoziation mit den Lautbildern. Denn im Bereich der Sprache ist die Vorstellung eine Begleiterscheinung der lautlichen Substanz⁷³.

Walther notiert zu jedem einzelnen *Wortbild*, wie man sich diese Verbindung zwischen dem Zeichen und seiner Bedeutung vorstellen soll. Zum *Auge* heißt es:

Für das Auge eine große Fläche – und – damals eine ästhetische Herausforderung. Das Gelb der Schrift auf diesem schmutzigen Rosa. Die anonyme Grotesk soll jeden Anflug von Gestaltungsvorstellungen vermeiden, doch die Farbkombination ist als eine Hommage an die Optik gemeint.⁷⁴

Wie angenommen thematisiert Walther mit dem *Auge* direkt das Sehen. Auch Gunnar F. Gerlach äußert sich zu dem *Wortbild*: Aus

der Sprache und dem Sehen ergeben sich offene Felder, die den Betrachter als aktiv mitdenkenden benötigen – die Begriffe assoziativ füllend. Es entsteht eine innere Bewegung von visueller und verbaler Formulierung, die körperlich gedacht ist. Das betrachtende Individuum wird mit dem Gerüst der Sprache, seiner inneren Architektur, genauso konfrontiert, wie mit der Dynamik seines Sinnesorgans – dem traditionellen Hauptsinnesorgan in der bildenden Kunst – dem Auge.⁷⁵

Hier ist von einer körperlichen Bewegung bei der Rezeption dieser Werkgruppe die Rede. Die Aussage scheint zunächst noch sehr abstrakt, schließlich haben wir es weiterhin mit Arbeiten zu tun, die primär visuell rezipiert werden. Wenn man jedoch Sprache im

⁷¹ Richardt 1997, S. 37.

⁷² Ebd., S. 41.

⁷³ Saussure 1967, S. 122.

⁷⁴ Walther 2004, S. 89.

⁷⁵ Gerlach 1997, S. 20.

Sinne Walthers als etwas Körperliches begreift und das Sehen nicht losgelöst vom Körper versteht, sondern selbst als einen körperlichen Akt, entsteht ein gewisses Gefühl für den Sinn der Worte. Das *Wortbild Auge*, deren Op-Art-mäßiger Farbkontrast das Sehorgan beansprucht und dabei den Sehakt selbst visualisiert, macht dem Betrachter das eigene Sehen bewusst. In gewisser Weise sieht uns das ›Bild-Augen‹ an, das sich mit dem Betrachterblick auf ›Augenhöhe‹ befindet. Die Gegebenheit des Gegenübers, der Interaktion zwischen Rezipient und Kunstwerk, wird auch hier thematisiert. In einer Bemerkung zum *Bild* stellt Walther Fragen, die ihn in Bezug auf den Begriff der Schriftbildlichkeit bewegen: »Sehe ich darin nur ein Bild – oder lese ich allein den Begriff? Können Bild und Begriff ineinanderfließen? Die Farbe Gelb sollte ein gewisses Leuchten vermitteln. Sie ist kräftig, aber nicht laut und schien den Begriff am besten zu stützen.«⁷⁶ Die *Wortbilder* appellieren an die Erinnerung gesehener Bilder und schaffen einen Schwebezustand zwischen Begriff und Bild. Der farbige Grund ist keine illustrative Unterlage für das Wort, sondern diene als ein »Sockel für Projektionen«⁷⁷. Diese farbige Untersockelung von Begriffen taucht in den WZ in Miniatur wieder auf. Außerdem erscheint in den *Wortbildern* bereits »eine feste Farbikonographie«⁷⁸, die »später zu recht mit Walthers Tätigkeit in der elterlichen Bäckerei, von ihm ›Modellierkurs‹ genannt, in Verbindung gebracht worden«⁷⁹ ist und die sich insbesondere in den *Deckfarbenzeichnungen* von 1961, aber auch ganz deutlich in den WZ wiedererkennen lässt.

Die *Wortbilder* sind nicht auf ein Ziel außerhalb ihrer selbst gerichtet (Werbung/Verkauf), sondern die Autonomie eines Kunstwerks beanspruchen. In Christina Weiß' Abhandlung über *Sehtexte* heißt es:

Der Buchstabe erfüllt im normalen Gebrauch eine zweckmäßige Funktion, nämlich als Kennzeichnung eines bestimmten Lautwertes ist er Phonem, und im Kontext, d.h. im Verbund mit anderen Buchstaben, bildet er Worte, die ihrerseits zur Kennzeichnung einer bestimmten Information dienen. Isoliert und in der besonderen Erfahrungssituation des Kunstwerks zeigt sich derselbe Buchstabe als ein Konstrukt aus Linien, als Form.⁸⁰

Obwohl Walthers *Wortbilder* keine Funktion im außerästhetischen Sinne haben, sind sie nicht gänzlich von der Semantik abgelöst. Ein subtiler Bezug zum bezeichneten Gegenstand bleibt. So enthalten sie beide Ebenen: sie können in ihrer Bedeutung gelesen und gesehen, und gleichzeitig als Verdichtung gegenständlicher Bildhaftigkeit wahrgenommen werden.

Trotz der ›Ikonoklastik‹ der Werkgruppe, die Cuénat zufolge von einer »Krise der Repräsentation und dem Verschwinden der Figuration«⁸¹ in Malerei und Zeichnung erzählt, handelt es sich um Bilder. Auch hier haben wir es wieder mit dem für Walther

⁷⁶ Walther 2004, S. 89.

⁷⁷ Groll 2014, S. 118.

⁷⁸ Walther 2009, S. 345.

⁷⁹ Seng 1993, S. 16.

⁸⁰ Weiß 1984, S. 43f.

⁸¹ Cuénat 2004, S. 11.

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

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

1.5 Durchschnitt in den Raum

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

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

⁸² Vgl. Wember 1972, n. p.

⁸³ Walther in: Richardt 1997, S. 140.

⁸⁴ Vgl. Groll 2014, S. 127.

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

⁸⁶ Vgl. Bardt 2006, S. 16.

⁸⁷ Vogel 2009, S. 153.