

2. DER KÖRPER ZEICHNET

Im folgenden Kapitel werden der WS und die WZ einander dialogisch gegenübergestellt. Die Auseinandersetzung mit dem WS ist essenziell, um die komplexen Ebenen, die in den WZ verhandelt werden, zu erfassen. Die im WS mit dem Körper gestellten ›Fragen‹ werden sozusagen in den WZ ›beantwortet‹. Umgekehrt werden die in den WZ auftauchenden ›Problematiken‹ mit den *Werkstücken* ausgehandelt. Zunächst werden die materiellen und immateriellen Eigenschaften des I. WS, sowie seine zeichnerischen, fotografischen und filmischen Extensionen besprochen. Dabei stellt sich die Frage, wo sich das in der Handlung entstehende Werk situiert und wie es zur Darstellung gebracht werden kann. Der Mensch ist Maßgeber und Werkzeug *par excellence*, das im WS zum Einsatz kommt und sowohl Psychologisches als auch Physisches mit in die Handlung einbringt. Nicht nur das Auge des Betrachters wird zum schöpferischen Tun herausgefordert, sondern er wird in seinem ganzen körperlichen In-der-Welt-Sein angesprochen. Das Kommunikationssystem aus Künstler, Rezipient und bildnerischem Medium wird insbesondere im WS vollkommen neu gedacht. In einem Diagramm bringt Walther seinen *anderen Werkbegriff* auf den Punkt. Die dort grafisch veranschaulichte Schwächung der Rolle des Autors zugunsten der Stärkung des Rezipienten wird im Folgenden mit der Literatur- und Kunstgeschichte der späten 60er- und frühen 70er-Jahre in Zusammenhang gebracht. Im Kapitel über das »Paradox des Zuschauers« geht es um Walthers Ideal einer rein in sich selbst versunkenen Handlung des Benutzers ohne ein Publikum. Diese letztendlich utopische Vision grenzt Walthers Handlungsgedanken neben anderen Kriterien von der Performance ab. Es wird außerdem die Frage zu klären sein, in welchem Verhältnis Kunst und Leben in den Werkhandlungen zueinander stehen, und ob eine Aushebelung der Grenzen, wie sie im Happening und Fluxus proklamiert werden, auch auf Walthers Handlungen zutrifft. Zudem wird zu prüfen sein, zu welchen Anteilen die Handelnden frei oder gebunden innerhalb des jeweiligen Handlungsrahmens agieren können. In Walthers Handlungen lassen sich aber auch Gemeinsamkeiten zur Ästhetik von performativen Akten feststellen, die sich am Beispiel von Erika Fischer-Lichtes *Ästhetik der Performance* herausarbeiten lassen. Des Weiteren sollen die Handlungstheorien von John Dewey und Arnold Gehlen, sowie die Wichtigkeit des Haptischen gegenüber dem Optischen untersucht werden. Es folgt ein Kapitel über die Möglichkeiten und Grenzen der Fotografie als Aufzeichnungsverfahren der

Erfahrungen mit den *Werkstücken* des 1. WS im Gegensatz zur Zeichnung. Indem die Fotografie als ›verantwortungslos‹ dargestellt wird, soll deutlich werden, inwiefern dieses Medium eben nicht im dialogischen Sinne antworten kann, sondern lediglich eine Außenansicht der Handlungen preisgibt. Dies leitet über zu den WZ, die eine ›Antwort‹ auf die Werkhandlungen geben können, indem sie die gewünschte Innerlichkeit der Handlungen durch die nachträgliche Reflektion darstellen können. So soll schließlich das Wesen der Zeichnung ergründet werden, das es für Walthers künstlerische Anliegen zu einem idealen Medium macht. Eine allgemeine Analyse des Erscheinungsbildes der WZ soll zeigen, wie sie sich zum WS positionieren, sich verselbstständigen und über eine reine explikative Handlungsanweisung hinaus komplexe Ebenen zur Anschauung bringen, sowie einen Einfluss auf folgende Werke haben. Anhand eines Kommentars von Kosuth zu den WZ soll im Folgenden von der Ablehnung die Rede sein, die der Werkgruppe aufgrund ihrer Bildlichkeit zuteil wurde, die nach Meinung des ›strengen‹ Konzeptkünstlers im Widerspruch zum konzeptuellen Ansatz des WS steht. Walthers Positionierung zu diesem Vorwurf macht deutlich, inwiefern er von einem sensualistischen Verständnis ausgeht. Wenn er in seinem Œuvre von der Verbindung von ›Knochen‹ und ›Fleisch‹ spricht, nutzt er eine Metapher, um seinen künstlerischen Ansatz in Abgrenzung zur Konzeptkunst zu verdeutlichen. Analog dazu soll die Gegenüberstellung von WS und WZ im zweiten Kapitel dieses Zusammenspiel widerspiegeln. Weiterhin werden die WZ im Kontext der aktuellen Diskussion um Notationen, Schriftbilder und Diagramme verortet. In der Hauptsache sollen Merkmale von Schriftbildern besprochen werden, die sich auf die Ästhetik der WZ übertragen lassen. Abschließend wird die Rezeptionsgeschichte der WZ Mitte der 70er- bis Ende der 90er-Jahre nacherzählt. Im Fokus stehen Ausstellungen und Katalogtexte mit Schwerpunkt auf den WZ, oder solche, die den Einfluss der WZ auf zukünftige Arbeiten beleuchten, sowie Auskunft zum zeichnerischen Werk Walthers im Allgemeinen geben. Hierbei geht es um die diversen, teils sehr dogmatischen Sichtweisen auf die WZ. Die Einsichten, zu denen die genannten Ausführungen in Kapitel 2 gelangen, lassen sich formelhaft zusammenfassen: Der sich bewegende Körper, der mit dem Umraum interagierend einen Eigenraum bildet, fungiert wie ein Stift, qua Gedächtnis ist er das Instrument der Aufzeichnung und das aufgezeichnete Gebilde selbst. Der Handlungsraum lässt sich dabei mit einem Bogen Papier vergleichen, auf dem (durch Blickachsen und zurückgelegte Wege) gezeichnet wird und synästhetische Spuren zurückbleiben. In den WZ wird dieses virtuell in den Raum entworfene Lineament wieder zurückgebracht¹, wo es die Bewegungserinnerung des Betrachters auf neue Art affiziert. Diese Korrespondenz aller Sinnesebenen, lässt uns den Bezug zwischen WS und WZ als Komplementaritätsverhältnis verstehen.

Während im ersten Kapitel das Papier zur Sprache kam, ist es hier der Körper der eine Stimme erhält, frei nach dem Motto: »mit dem Körper zeichnen ist sprechen im Raum.«² Wir finden diesen von Walther entlehnten Ausspruch auch in einer WZ mit dem Titel *Fragmentsammlung* von 1966/71 (**Abb. 24**). Mit den Handlungsobjekten bezieht

1 Zeichnen wird ›in erster Linie‹ als Nachvollzug aufgefasst, nicht als Darstellung. Vgl. Stemmler 1980, S. 62.

2 Es handelt sich hier um die Überschrift eines Essays, vgl. Täuber 2011, S. 63.

Walther »eine in der Bildenden Kunst bis dahin noch unberücksichtigte Sprachform«³ mit ein, nämlich die des Körpers. Dieser schreibt bzw. zeichnet ein temporäres Bild oder eine Form in den Realraum. Die Hand wiederum überführt diese Raumzeichnung dann anschließend in den WZ zurück in den Bildraum. Diese Übertragungsleistung birgt Paradoxien, Schwierigkeiten und ein unendliches Potential an Ausdrucksmöglichkeiten.

2.1 1. Werksatz (1963–1969)

Zwischen 1963 und 1969 entwickelt Walther die 58 genähten sogenannten *Werkstücke* seines 1. Werksatzes (Abb. 25.1–25.58). Dafür verwendet er alltägliche und preiswerte Materialien wie Planen oder schwere Baumwollstoffe, Samt, Spanplatten, Schaumstoff und Leder. Die Objekte⁴ haben einen instrumentellen Charakter und können vom Publikum (alleine, zu zweit oder zu mehreren) benutzt werden. Die meisten Stoffe werden in ihrer Ursprungsfarbe belassen (chamois), da der Weißton im Gegensatz zu anderen Farbqualitäten im Ausdruck sehr offen bleibt. Andere Stoffe sind eingefärbt, es gibt vor allem dumpfe Töne wie Rostrot, Grau, Grün, seltener auch Schwarz, jedoch keine Zwischentöne. Ein Hauptkriterium der Farbauswahl bestand darin, »in den Werkzusammenhängen Körperhaftigkeit« zu evozieren und die »Vorstellung des Plastischen«⁵ zu unterstreichen. Auch die Farbe zeugt also von einer benutzungs- und körper-orientierten Konzeption des 1. WS, der früher mit *Instrumente für Prozesse* betitelt war, und damit in der Wortwahl ausdrücklich eine Funktionalität hervorhebt. Erst durch das »Spiel«⁶ wird das eigentlich immaterielle Werk zum Klingen gebracht. Auch andernorts werden Gebrauchsobjekte und der Gebrauch von Objekten als für die Kunst konstitutiv wahrgenommen. Duchamp ist mit seinen Readymades wohl einer der Ersten, der die Frage der Funktion der Kunst stellt und damit den Beginn der Moderne mit einleitet.⁷ Cage betont seinerseits den utilitaristischen Aspekt solcher Kunstwerke: »In Zukunft wird Besitz durch Gebrauch ersetzt werden. [...] Der Künstler neigt dazu, sich nicht als Schöpfer neuer Materialformungen, sondern eher als Koordinator existierender Formen zu sehen«⁸. Walther übernimmt ebenfalls diese Rolle, indem er mit speziell entwickelten Elementen den Gebrauchsraum vorgibt. Die Ausformulierung des Werkes

3 Täuber 2011, S. 67.

4 Walther wählt diese Bezeichnung 1962, »als Instrumente für etwas. Wichtig sind nicht die Objekte, sondern das, was man damit tut, [...] Wir, die Benutzer, haben es zu leisten. UNSERE Fähigkeiten (und Unfähigkeiten) zählen, unsere Bewegung.« Walther 1969, S. 174.

5 Ders. in: Lahnert 1986/87, S. 13.

6 Das Potenzial des Spielens (in dem der Mensch zu sich selbst kommt) ließe sich mit Johan Huizingas *Homo ludens* (im Gegensatz zum *homo faber*) weiterentwickeln. Vgl. Huizinga 1938/1939. Vgl. auch die Bedeutung des Spielens in Friedrich Schillers *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1795) in Bezug auf Walthers humanistischen künstlerischen Ansatz. Vgl. Schiller 2008. Siehe dazu auch Herbert Marcuses *Der eindimensionale Mensch* (1967), der die Rückbesinnung auf das Ästhetische und Spielerische als Freiraum für eine menschliche Betätigung (nach selbst gewählten Regeln und um ihrer selbst willen) ansieht. Vgl. Marcuse 2004.

7 Vgl. Kosuth 2003, S. 1033.

8 Burgin 2003, S. 1076.

verantworten die Benutzer in einem psycho-physischen Dialog individuell. Sie erleben sich dabei als plastisches Werkzeug künstlerischer Formgebung. Dabei stellt sich grundsätzlich die Frage, was das Werk eigentlich genau ist, denn es ist immer nur fragmentarisch sicht- und erfahrbare. Wenn man es von außen betrachtet, fehlt einem die Erfahrung der Handhabe, als Handelnder wiederum ist man zwar in den Handlungsprozess involviert, kann das Werk jedoch nicht mehr visuell erfassen, bzw. nur partiell. Allein die geistige Aktivität, das Werk als Idee, kann diese Lücke schließen. Bei all dem geht es um immaterielle Prozesse, die die Frage nach dem Aussehen der Objekte obsolet erscheinen lassen könnten. Gleichwohl existiert eine ästhetische Eigenwertigkeit mit minimalistischem Charme, die mit der Tradition des *form follows function* einhergehen mag und dabei alle Sinne anspricht, insbesondere den Bewegungs- und Tastsinn. Haptik und Taktilität beziehen sich dabei jedoch nicht vordergründig auf die eingesetzten Stoffe, sondern auf das Material des Benutzerkörpers.⁹ Auch wenn der Mensch und seine Umwelt für sich selber körperlich fühl- und wahrnehmbar ist, ist die tatsächliche Form seines in der Handlung entwickelten Kunstwerks – abgesehen vom äußerlich sichtbaren Artefakt und Handlungsgeschehen – nicht wahrnehmbar. *The Sculpture is not to be seen* heißt es in der *WZ Labor* von 1967.¹⁰ Diese knappe Formel beinhaltet ein ganzes Konzept. Der psycho-physische Akt der Wahrnehmung führt in einen innerweltlichen Raum, der anhand der *WZ* ansatzweise sozial kommunizierbar gemacht werden kann. Frank Stellas auf seine eigene Malerei bezogener Ausspruch von 1966, »Man sieht das, was man sieht«¹¹, der die Existenz einer zeitüberdauernden, ewigen Gestalt eines Kunstwerks in Abrede stellt und die Transzendenz in die Immanenz der temporären Erscheinung zurückbefördert, kann im Fall Walthers nur als Negativbeispiel gedeutet werden. Man sieht bei ihm nicht das, was man sieht. Der Geist ist plastisch bildend tätig; die Plastik ist de facto unsichtbar. Vor diesem Hintergrund ist sein Werk antimodernistisch zu verstehen, wie sich später noch genauer zeigen wird.

Lingner führt aus, dass bei Walther die traditionelle Einheit eines Werks, in einen vom Künstler ausformulierten »dinglich-materialen«, und in einen offenen, (im Rahmen der Vorgaben) vom Rezipienten frei zu realisierenden »mental-immateriellen Teil« zerfällt, »dem das eigentlich Sinnhaft-Ästhetische zukommt«¹². Dieser Gedanke, der dem Werk eine absolut unstoffliche Existenz zuweist, findet sich in mehreren *WZ* manifestartig bestätigt, birgt aber sogleich ein für Walthers Werk so übliches Paradox: die immaterielle Werkgestalt des 1. WS wird in den *WZ* materialisiert. Auf einer Seite der *WZ Aufgelöster Sockel* von 1967/69 lesen wir in roter Antiqua mittig den Begriff *WERK*.¹³ Am unteren Blattrand sehen wir das Wort *IMMATERIELL*. In einer anderen *WZ* von 1970/71 können wir in roter Antiquaschrift die Begriffe *IMMATERIAL SCULPTURE*

9 Aus diesem Grund lehnt Walther u. a. auch die Einladung zu einer von Robert Morris' kuratierten Gruppenausstellung mit dem Titel *9 at Leo Castelli* von 1968 ab: »da ging es um *processual, soft*, aber er hat gar nicht die Werkhandlung gemeint, sondern das Material Stoff, und das wäre eine völlig falsche Leseweise gewesen. [...] Morris wollte die Ausstellung für sich als Sockel benutzen.« Walther in: Schreyer 2016b.

10 Vgl. Abb. in: Lingner 1990, S. 381.

11 Stella in: Glaser 1995, S. 47.

12 Lingner 1990, S. 52.

13 Vgl. Abb. in: Wiczorek 1990, S. 197.

sehen/lesen.¹⁴ In beiden WZ wird auf das Immaterielle des WS, und so auch auf die abstrakte Eigenschaft von Begriffen verwiesen, andererseits wird der Betrachter durch die Schriftbild-Gestaltung materiell affiziert. Dieses unstoffliche Werk ist Lingner zufolge »für seinen Autor überhaupt kein von ihm verschiedenes Objekt der Betrachtung, sondern er selbst *ist* dieses WERK, das ihm statt zur Welt-, zur Selbsterkenntnis verhelfen kann.«¹⁵ Lingner stellt darin eine Analogie zur byzantinischen Bildauffassung her: Indem Walther das Bild/die Skulptur nicht primär vom Sehen, sondern vom Sein her definiert, »*ist* hier die eigentliche Skulptur der Mensch, so wie dort die Ikone Jesus *ist*.«¹⁶ Soweit wir als Handelnde in die Werksituation gehen, sind wir mit einer Schwellensituation konfrontiert. Walther entwickelt die ästhetische Rezeption »von einer Wahrnehmungs- zu einer Seinsform«¹⁷ weiter.

2.1.1 Satz – Organon – Geschichte

Der WS wird in Düsseldorf entwickelt und in New York fertiggestellt. Dort hält sich der Künstler seit 1967 mit seiner Familie auf. Heute lässt sich retrospektiv erkennen, welche Veränderungen diese Übersiedlung in seinem Werk mit sich gebracht hat. Während die ›deutschen‹ *Werkstücke* auf isolierte Momente verweisen, bspw. durch die unkommunikative, alleinige Benutzung in teilweise beengenden Situationen, zeigt sich bei den ›amerikanischen‹ Stücken ein Shift zugunsten kommunikativerer und offener Momente. Diese Entwicklung spiegelt vermutlich auch Walthers früher beschriebene eigene Gefühle der Beengung/Isolation in Deutschland und der Gründe für den Ortswechsel nach Amerika (Hoffnung auf Austausch, künstlerische Öffnung/Freiheit) wider.

Die einzelnen *Werkstücke* tragen je einen eigenen Titel¹⁸ und sind durchnummeriert. Sie entstehen zunächst unabhängig voneinander, erst später fasst Walther sie zu einem Satz zusammen. Diese Bezeichnung verweist grundsätzlich auf eine aus Einzelelementen summativ zusammengesetzte Einheit. In der Musik ist der Satz Teil eines mehrteiligen Klangwerkes, im Kontext der Linguistik eine nach grammatischen Regeln sinnvoll zusammengestellte Wortfolge. Dieter Schwarz formuliert es in Bezug auf Walther so:

Das Wort *Werksatz* bezeichnet einen Satz von Objekten, aber auch das Setzen einer Behauptung, die einzulösen ist (durch das Werk), und im Doppelsinn des Worts die Möglichkeit der sprachlichen Verwirklichung: das handelnde ›Aussprechen‹ des Werks als seine Realisierung.¹⁹

Vor diesem Hintergrund können die einzelnen *Werkstücke* als Satzglieder einer Sprache aufgefasst werden, die uns an die Wurzeln führen, was ein Werk im Sinne Walthers sein kann. Die Bedeutung entfaltet sich im Gebrauch. Hier klingt Ludwig Wittgensteins Ausspruch an: »Die Bedeutung eines Wortes ist sein Gebrauch in der Sprache.«²⁰

14 Vgl. Abb. in: Richardt 1997, S. 155.

15 Lingner 1990, S. 52.

16 Ebd., S. 381.

17 Ebd., S. 53.

18 Zwischen 1968 und 1982 haben sich diese viermal geändert. Vgl. Weibel 2014, S. 316-317.

19 Schwarz 1990, S. 184.

20 Wittgenstein 2003, S. 40.

So haben einzelne aus dem Kontext genommene Wörter an sich keine Bedeutung, erst in der Handlung, im Gesamtzusammenhang eines Satzes erschließt und bildet sich der Sinn der Sprache. Merleau-Ponty formuliert es 1951 einmal ähnlich: »Von jetzt an gibt es keine andere Art eine Sprache zu verstehen, als sich in ihr einzurichten und sie zu handhaben.«²¹ Überträgt man dieses Postulat auf den WS, lässt sich sagen: Will man seine Sprache verstehen, muss man die *Werkstücke* ›in die Hand nehmen‹. Die Werkgruppe bietet – wie in einem Werkzeugkasten – einen ganzen Satz unterschiedlicher Instrumente mit denen die Handelnden auch zu neuen Erkenntnissen bezüglich ihrer eigenen Wahrnehmung gelangen, und darüber, wie grundlegend das Handeln als solches auch im außerkünstlerischen Bereich sein kann. Walthers Werkzeugbegriff ist offen und unterscheidet sich von der gängigen Definition, in der das Handlungsziel auf eine zweckhafte Rationalität hin angelegt ist. Er realisiert sich für den Handelnden im wortwörtlichen Begreifen von Welt und in der Erfahrung, von jener leiblich ergriffen zu sein. Worum es bei Walthers Art von Werkzeugen geht, wird in einer Formulierung Kerns über den 1. WS ausgesprochen. Es handelt

sich um ein Organon, ein Instrumentarium, das nicht auf ästhetische Form beschränkt ist, sondern äußerst vielfältige Erfahrungen ermöglicht [...]; Erfahrungen, die bei der Ich-Findung, [...], der ›Selbstproduktion‹ [...] helfen, indem so abstrakte Begriffe wie Maß, Energie, Denken, Zeit, Raum, Gewicht etc. anschauliches Erleben werden.

Kern bezeichnet den WS aufgrund seiner komplexen Beziehungsgeflechte »als eine dreidimensionale, multifunktionale Grammatik und die Arbeit mit ihm als empirische, angewandte Beziehungs-Wissenschaft«²². Es wird hier deutlich, dass dieses Organon²³, mit dem in der Antike »zugleich *Werkzeug* wie maßgebendes *Werkstück*«²⁴ gemeint war, v.a. zur Selbst- und Fremderfahrung bei den Handlungen beiträgt. Bei Platon wird die Sprache insgesamt als ein Organon bezeichnet, um dem Anderen etwas über die Dinge mitzuteilen.²⁵ Die Begriffe Werkzeug und Organ treten hier in eine semantisch enge Beziehung, als Erweiterung des menschlichen Organismus. Hier wird ein organischer und kein analytisch-rationaler Prozess als Motor der Begriffsbildung beschrieben. Walther betont:

Ich habe immer mit Begriffen gearbeitet, die etwas evozieren. Das müssen möglichst alte Begriffe sein, möglichst aus dem Kunstzusammenhang kommen, und dort etwas bedeuten. Der Begriff der Ummantelung ist z.B. ein Bildhauerbegriff. Die Person darin ist sozusagen der Gußkern. Wenn ich so eine Vorstellung habe – Kern und Mantel – dann habe ich Bilder im Kopf und das, was man Erfahrung nennt, ist auf einen Sockel gestellt. [...]. Wenn das keine Form oder Struktur erhält, ist das ganz beliebig.

21 Merleau-Ponty 2003, S. 84.

22 Kern 1976, S. 14.

23 Ein späteres Künstlerbuch Walthers trägt diesen Titel mit Verweis auf die Sprache und die griechische Philosophie. Vgl. Walther 1983.

24 Boehm 1985, S. 19.

25 Vgl. Wiczorek 1990, S. 205.

Walthers betont hier seinen Bezug zur Tradition der Kunst. Die Assoziationen, die jeweilige Begriffe auslösen, erhalten skulpturale Qualität. Der Künstler fühlt sich nahezu dazu verpflichtet, wie er gesteht, »bei so einer offenen Form immer irgendwie Geschichte [zu] zitieren.«²⁶ So benutzt Walther auch gängige Begriffe wie Werk, weil er damit auf eine »durchaus auch im klassischen Sinne verstandene Werkvorstellung« aufmerksam machen wollte, wenn auch »die Widersprüchlichkeit zwischen der Geschlossenheit des klassisch gedachten und der Offenheit [s]eines Werkbegriffes«²⁷ miteinander zu kollidieren schienen. Der Künstler ist sich bewusst,

daß es einen Verlust bedeutet, den ›geschlossenen Werkbegriff‹ aufzugeben, aber sonst hätte ich den ›offenen Werkbegriff‹ nicht gewinnen können. [...] Kunst hat ja auch enorme geschichtliche Dimensionen. Es geht darum, daß man erzählt, was verloren gegangen ist, was noch da ist und was sich noch entwickeln läßt. Das hat doch nichts mit dem Abschaffen der Kunst zu tun, sondern ist doch gerade das Kümmern um Gesamtzusammenhänge.²⁸

Andererseits meidet Walther Bezeichnungen, die durch herkömmliche Bildvorstellungen abgenutzt sind, wie z.B. den Begriff der Komposition. Stattdessen gebraucht er Wörter wie Maß, Volumen und Proportion. Grundsätzlich sind Begriffe für den Künstler Reflexionswerkzeuge, denen die Aufgabe zufällt, Ordnung in das eigene Tun zu bringen. Dabei sind sie »stets real gemeint, nicht symbolisch, illusionär oder gar illustrativ.«²⁹

Die Werkhandlungen laufen zumeist ruhig ab – auch wenn Sprache bei einigen *Werkstücken* explizit eine Rolle spielt. Die Bedeutung des *Werk-Satzes* kann meines Erachtens erst in vollem Maße in der Polyphonie mit den WZ erfasst werden, hier entfalten sich die Begriffe bildsprachlich am Deutlichsten, wie sich noch zeigen wird.

2.1.2 Mensch und Maß

Der fortschreitenden Entfremdung des Menschen und seines Körpers, der Mediatisierung und Technisierung bietet Walther ein Gegenmodell. Der Mensch steht im Zentrum seiner Kunstauffassung, nicht als Bildmotiv und humanistisches Ideal, sondern in seiner unmittelbar körperlich empfindenden Existenz als Individuum und Gesellschaftswesen.³⁰ »Ohne uns gibt es kein Baumaterial«³¹, sagt der Künstler einmal. Damit steht er, folgt man Schweinebraden, in einer langen Linie von Caspar David Friedrich bis Barnett Newman.³² Ein Bezug könne außerdem zur Romantik und zu primitiven Bauten des 6. bis 10. Jh.s hergestellt werden: »Hier wird das Maß aus Spanne, Elle oder Fuß entwickelt und es gibt keine übergeordnete Idee, nichts vom Menschen Abgehobenes.« Walther verwendet für die Anfertigung all seiner Stücke das Orientierungsmaß

26 Walther in: Lahnert 1986/87, S. 13.

27 Ders. in: Lingner 1982, S. 14.

28 Ders. in: Lahnert 1986/87, S. 14f.

29 Vgl. Schneider 1990, S. 243.

30 Vgl. Walther in: Lingner 1990, S. 387.

31 Ders. in: Winkler 1990, S. 82.

32 Vgl. Schweinebraden 1997, S. 24f.

seines eigenen Körpers: 90–180–360 cm. Auch bei Newman fasziniert ihn der direkte Bezug zum Körper, der zum Format seiner Arbeiten einmal sagte: »Size doesn't count. [...] It's human scale that counts«³³. In einem Brief an Newman schreibt Walther 1970: »Beim Umgang mit den Werksätzen sind für mich konkrete Materialien: Ort, Zeit, Körper, Raum, Sprache u.a. ...«³⁴ Des Weiteren, so heißt es in einem anderen Zusammenhang, ist für die Benutzung alles nötig, »was ich als menschliches Wesen mitbringe, das wären Dinge wie Zeit, Denken, Sprache, Wissen, Emotion, Temperatur, Umgebung, Wetter, Psychologisches, Physiologisches, der Körper, Körperchemie, Körperphysik«³⁵. Auch die eigene Geschichte spielt eine Rolle. Gegenüber Jappe präzisiert er, dass ebenso körperliche Regungen wie »Müdigkeit, Angespanntsein, Ausdehnen, Empfindung«³⁶ dazugehören. In solch einer offenen Werkform kann letztlich jeder äußere Einfluss zum inneren Bestandteil des Werkes werden.³⁷ Kern schreibt den *Werkstücken* eine »Hebammenfunktion« zu. Er spricht von einer »Katalysator-Wirkung [...] bei der Erforschung [...] des Menschen«. Dieser könne in seiner Entwicklung niemals abgeschlossen sein: Ihm »werden bei der Geburt keine fertigen Fähigkeiten [...] in die Wiege gelegt, sondern nur Möglichkeiten, und ›Menschwerdung‹ [...] bedeutet eine lebenslange [...] Aufgabe.«³⁸ Auch Helms bezeichnet die Objekte als »Katalysatoren, die anwesende Wirkungen einfangen, steigern, weitergeben.«³⁹ Und schließlich bedient sich Rainer Beck einer ähnlichen Analogie: Das Objekt wird

zum Instrumentarium des Betrachters, zu einer Art Gelenk zwischen seinem Wort/ Denken und Handeln: Katalysator zur Eigeninitiative, [...] erfüllt [es] damit eine Art sokratischer ›Hebammenkunst‹, nämlich durch bohrendes Fragen wie die Hebamme aus dem Mutterleibe das Kind, so aus dem Menschen seine ureigenste Wahrheit ans Tageslicht zu befördern.⁴⁰

In diesen Aussagen steckt die Annahme, dass der *WS* dazu annregt, sich selbst als Mensch zu erfahren und die eigenen Fähigkeiten und Möglichkeiten im Ausgleich mit Anderen auszubauen. Es findet sozusagen eine Art ästhetische (Um-)Erziehung des Menschen statt. Die geistige und körperliche Bewegung steht dabei in unmittelbarer Beziehung. Es scheint bei allen Werkhandlungen um ein dialogisches Wechselspiel zu gehen. Der Körper agiert nicht nur im Rhythmus mit den anderen, sondern er stellt ganz allgemein eine Art Gleichgewicht her. Das jeweilige *Werkstück* wird in Spannung gehalten, die agierenden Körper stimmen sich auch gewichtlich aufeinander ab.

33 Schweinebraden 1997, S. 25.

34 Walther 1982, n. p.

35 Ders. in: Klein 1990, S. 221.

36 Ders. in: Bott 1977, S. 85.

37 Vgl. Schneider 1998, S. 5.

38 Kern 1976, S. 15.

39 Helms 1981, n. p.

40 Beck 1997, S. 118f.

2.1.3 Gegensatzpaare

Die Handlungen werden grundsätzlich bedächtig ausgeübt, es herrscht Konzentration, kein schnelles Tempo. Die skulpturalen ›Übungen‹ bieten ein breites Spektrum an Möglichkeiten. Man kann mit den Objekten im Raum wandern, andere laden zum Liegen, Rollen oder Stehen ein. Durch die vom Künstler geplante Involviertheit verliert der Handelnde den Überblick, die Wahrnehmung wird erweitert und erfolgt nicht mehr allein über die Augen, sondern verlangt nach Ergänzung durch die Hand bzw. den Körper. Diese Verlagerung vom Sehen zum Handeln wird verstärkt, wenn viele Stücke mit »Blindsituationen«⁴¹ arbeiten, d.h. das Sehvermögen verringern, indem sie die Benutzer durch Umhänge ›erblinden‹ lassen, die den gesamten Körper einschließlich des Kopfes verhüllen. Die Aufmerksamkeit ist damit abgeschirmt von der Außenwelt, konzentriert auf die Innenwelt des Benutzers, auf seine Empfindungen, Gefühle und sein Wissen. Die Sicht hingegen, bzw. der verbindende Blick, wird v.a. in den dialogischen Situationen hervorgehoben, bei denen sich zwei Handelnde gegenüberstehen. Bei einigen Arbeiten steht das Zwischenmenschliche im Vordergrund, besonders dort, wo das Zusammenspiel mehrerer Teilnehmer gefordert ist. Andere Stücke laden dazu ein, entweder mithilfe von Objekten oder durch den eigenen Körper Figuren oder Bilder aller Art zu komponieren. Die ›Ummantelungen‹, die die Benutzer wie ein Gehäuse tragen, bieten Schutz und isolieren, sie schaffen Distanz, gleichzeitig stellen die *Werkstücke* durch die Verbindung mit dem Stoff auch Kontakt zu anderen Benutzern her. Einige Objekte beeinträchtigen durch die Bindung die Bewegungsfreiheit, andere sind auf einen großen Bewegungsradius hin angelegt. Dafür bietet sich die freie Landschaft an, insbesondere wenn die Arbeiten den Aspekt des Wanderns und Sammelns behandeln. In dieser Eigenschaft, dass die Bewegung per se schon eine plastische Handlung ist, stehen die *Werkstücke* der Land Art nahe. Während die Handlungen im Außenraum diesen aktiv miteinbeziehen, sind jene im Inneren einer Institution mehr auf die selbst-reflexiven Prozesse des Benutzers angelegt.

In den verschiedenen Handlungen bekommen Gegensätze wie Isolierung – Verbund, Blindheit – Sicht, Innen – Außen, Ruhe – Bewegung oder Einzelner – Gruppe einen programmatischen Stellenwert. Diese Polaritäten sind die Grundparameter des 1. WS, die Walther 1972 erstmals auf Engl. in der Zeitschrift *Avalanche*⁴² formuliert. Es handelt sich um *Gegensatzpaare und Unterscheidungen*⁴³, die in den Arbeiten spielerisch austariert werden (**Anlage 1**). Das Begriffspaar Innen – Außen definiert der Künstler als: »das, was sich in mir formuliert – was sich außen als Handlung manifestiert.«⁴⁴ Dabei – so die Sichtweise Boehms, der ich mich anschließe – kann jenes, was allgemein als unvereinbar gilt, in Walthers Arbeiten verwandt und bezogen, wenn nicht identisch gesehen werden. Insofern er

alternative Bezüge beschreibt, die für einzelne Arbeiten maßgebend sind, z.B. Innenraum – Außenraum, Ortswahl – Feldwahl, Punkt und offenes Feld, Gegen-

41 Kasprzik 1990, S. 172.

42 Vgl. Walther 1972, S. 34-41.

43 D.h. die dt. Fassung der *Contrasting Pairs*. Vgl. Walther 1980.

44 Walther 1980, n. p.

stand – Raum, Ruhe – Bewegung, Nähe – Ferne, Kultur – Natur, Wirklichkeit – Vorstellung, dann ist auch darin stets die Koinzidenz beider Aspekte mit im Spiel. Das eine und das andere ist gemeint, und es wird durch die Abfolge des *Werksatzes* [...] zu einer komplexen Synthese.⁴⁵

Der Gedankenstrich zwischen den Polen, so der Autor,

meint zugleich: ein additives ›und‹, ein kontrastives ›versus‹, aber auch ein thetisches (setzendes) = (genauer: *ist gleich*). Was der *Werksatz* an Erfahrungen bereithält, ist durch die *Koinzidenz* der Gegensätze am ehesten zu umschreiben.⁴⁶

Der Gedankenstrich symbolisiert tatsächlich ein im Fluss-Sein, das für Walthers Œuvre maßgeblich ist, Dichotomien verbindet und Grenzen verschwimmen lässt.

2.1.4 Lagerform

Außerhalb der Zeit ihrer physischen Benutzung befinden sich die *Werkstücke* in *Lagerform*. Das kann einmal bedeuten, dass die Objekte zusammengefasst in beschrifteten/bezeichneten Stofftaschen⁴⁷ in einem Holzregal mit zwei Fächern liegen, das an der Längsseite offen ist (**Abb. 26**).⁴⁸ Eine andere Variante bildet die Aufbewahrung der aufeinander gestapelten eingepackten *Werkstücke* in einem Glaskasten. In Ausstellungen werden die Objekte oft als Ensemble auf einem Bodensockel (**Abb. 27**) präsentiert und zuweilen von WZ und/oder Fotos zum 1. WS ›ummantelt‹. Dazu gibt es eine speziell bezeichnete Fläche auf der gehandelt werden kann (**Abb. 28**). Oder ein Bodensockel umrahmt eine Aktionsfläche. Die verhüllten *Werkstücke* wirken zuweilen wie Sportartikel für Turnübungen, mit denen trainiert werden kann. Die kompakte Verpackung deutet darauf hin, dass die Werkteile prinzipiell transportabel sind, was die Mobilität des Werkes impliziert, bereit zur immerwährenden Exkursion. Die Mission der Erweiterung des künstlerischen Feldes ist somit nie abgeschlossen.

Der Künstler bezeichnet die *Lagerform* auch als Normalzustand, es handelt sich um eine Aggregatsform, die der Kommunikationsstruktur traditioneller Kunstwerke entspricht, die auf Visualität und körperliche Distanz ausgelegt sind.⁴⁹ Die ›Ruheform‹ hat Darstellungscharakter und will auf das Potenzial jedweder Aktivierung verweisen. Sie lädt dazu ein, unser eidetisches Vermögen zu stärken, und innere Bilder möglicher Handlungen aufzurufen. Die *Lagerform*, so Rüdiger, »veranschaulicht eine Werkdefinition, die den virtuellen Gebrauch der realen Handhabung vorzieht.«⁵⁰ Diese Präsentationsform versetzt die Arbeiten auch in den Modus des autonomen Kunstwerks, das

45 Boehm 1985, S. 9.

46 Ebd.

47 Motivisch nehmen diese Stoffzeichnungen Elemente aus den WZ auf oder haben umgekehrt Einfluss auf sie. Vgl. Walther in: Schreyer 2016b.

48 Die *Lagerform* gibt es in achtfacher Ausführung, die einzelnen Exemplare befinden sich in diversen Sammlungen. Es gibt außerdem eine bis fünf Kopien pro *Werkstück* (die sog. *exhibition copies*), die in Ausstellungen auch einzeln zeig- und benutzbar sein sollten.

49 So hat Walther neben der Aktivierung der *Werkstücke* auch die *Lagerform* als gültige Werkform in einer eigenen Publikation erklärt. Vgl. Walther 1990.

50 Rüdiger 1997, S. 7f.

seinen Wert in der reinen Optikalität und Dinghaftigkeit erhält. Der WS wird zu einem »überschaubaren ›Bild‹«⁵¹. In ihm wird etwas aufbewahrt, gespeichert, was normalerweise, etwa in einem Museum, unsichtbar bleibt.⁵² Von 1974 an ist der WS hauptsächlich in *Lagerform* zu sehen, auch die Werkvorführungen finden dadurch einen vorläufigen Abschluss. Dies hat zur Folge, dass der Künstler in größerem Umfang WZ auszustellen beginnt, um ›Innenbilder‹ aus den Handlungen bekannt zu machen.⁵³ Diese Tatsache zeugt von einer interessanten Entwicklung: ›ruht‹ der WS, geraten die diversen medialen Deklinationen desselben stärker ins Gewicht.

2.1.5 Mediale Ausdehnung

Die Immaterialität des eigentlichen ›Werks‹, das in der Handlung entsteht, scheint es resistent gegenüber der Verfremdung zu machen, die mit der Aufzeichnung durch technische Hilfsmittel einhergeht. Nichtsdestotrotz gibt es eine Menge Spuren, Ausläufer und Erweiterungen unterschiedlicher Art, die den Anschein erwecken, den Werkcharakter zur Anschauung zu bringen und archivierbar zu machen.

Fotografie und Film

Es gibt einerseits unzählige Fotografien, die die Handlungssituationen und Hinweise zum Gebrauch der *Werkstücke* dokumentieren. Die bekannteste Serie in Schwarz-Weiß wird von Timm Rautert zwischen 1970 und 1971 in Essen in der Hochrhön nahe Fulda, sowie in der Umgebung von Hamburg angefertigt (vgl. **Abb. 25.1.–25.58**). Die Walther sehr vertraute, romantisch anmutende Landschaft der Rhön, die hier als Handlungsrahmen auftritt, erinnert in der fotografischen Widerspiegelung an die Imaginationsästhetik, in der sich Außen- und Innensicht vermischen. Die Atmosphäre dort ist prägend für die ersten Erfahrungen mit dem WS, den Walther zunächst selbst, dann mit Freunden und Kollegen im heimatlichen Umland durchexerziert. Zuweilen werden die Szenen in ihrer Reduziertheit mit Samuel Becketts existenzialistischen Theatersituationen⁵⁴ oder auch mit den »mythischen Landschaften Pier Paolo Pasolinis und Ingmar Bergmans«⁵⁵ verglichen.

Schließlich gibt es einen (nicht editierten) Dokumentarfilm von Arno Uth, der zwischen 1995 und 1997 gedreht wird und die gesamten Handlungen (im Innen- und Außenraum) im Sinn einer Reportage aufzeichnet.⁵⁶

51 Pohl 1999, S. 32.

52 Vgl. Braun, Kubinski 1990, S. 364ff. Der Gedanke der Lagerung ist in Walthers künstlerischer Praxis schon sehr früh angelegt (Bsp. Papierstapelungen und -reihungen) und zieht sich motivisch durch sein Gesamtwerk.

53 Vgl. Walther 1997, S. 49.

54 Vgl. Prince 2014, S. 124.

55 Diese Assoziation stammt von Peter Halley. Vgl. Reichert 2014, S. 82.

56 Sowohl auf fotografischer, wie auch filmischer Ebene gibt es bis heute eine Reihe weiterer Dokumentationsserien, die anlässlich von Ausstellungen oder von Seiten der Galerien realisiert werden.

Diagramme und Werkzeichnungen

Die skulpturale Ebene des WS wird des Weiteren durch eine zeichnerische Dimension ergänzt. Anders als die technischen (abbildenden) Medien kann sie Struktur- und Gedankenbilder herstellen, die mit erklärender Sprache und analytischem Bild ausdrücken, wie das Werk im Sinne Walthers gedacht werden kann. Zwischen 1963 und 1975 entstehen die *Diagramme* und *WZ*, die die Handlungserfahrungen mit jedem einzelnen *Werkstück* im Nachhinein mit Wasser- oder Deckfarbe, Beize, Farbstift, Fettkreide, Gرافit, Kaseinfarbe, Kugelschreiber, Leimklebestreifen, Pastellstift, Schreibmaschine⁵⁷, Bleistift, Tinte, Pflanzenöl, Rötel, Sepia, Tusche, Wachs, Sojasoße, Erde und Kaffee aufzeichnen. Seltener entsteht eine Collage, wenn Teile ausgeschnitten oder zusammengeklebt werden. Es gibt sogar vereinzelt Beispiele, wo sich Walther Gedanken auf Zetteln notiert, die er faltet und in Zeichnungen hineinklebt.⁵⁸ Es kommt außerdem vor, dass er Notizen von anderen in den *WZ* weiterverarbeitet. Die Anzahl der *WZ* variiert je nach *Werkstück*, weil Begriffe und Formen in den einzelnen Handlungen unterschiedlich präsent waren.⁵⁹ Insgesamt gibt es etwa 3–5000 beidseitig bearbeitete Papierbögen im DIN-A4-Format (29,7 x 21 cm) oder im entsprechenden amerikanischen Äquivalent (27,7 x 21,6 cm). Diese Hochrechnung geht auf eine (verschollene) Aufnahme von 1969 zurück, die den Arbeitsraum des Künstlers in New York zeigt, in dem die *WZ* in Stapeln in Schachteln lagerten.⁶⁰ Diese Präsentation hat Walther zuweilen auch in Ausstellungen verwendet und dafür die Bezeichnung *Gesang der Diagramme und Werkzeichnungen* (**Abb. 29**) benutzt. Die *WZ* können aber auch als Einzelblätter gezeigt werden. Anfangs wurden sie mit (oder ohne) Plastikfolien an die Wand gepinnt. Zwei Varianten haben sich heute durchgesetzt: entweder werden die Zeichnungen einseitig gerahmt an die Wand gehängt (in freier Hängung: **Abb. 30**; oder als Block) (die andere Seite kann imaginativ ergänzt und anhand der durchscheinenden Elemente errahmt werden) oder von der Wand mit der Schmalseite des Rahmens wegstehend, d.h. indem beide Seiten sichtbar sind (**Abb. 31**).⁶¹ Die Präsentation in einem eigenen Wand-Möbelstück (Fiac, Paris 2008) (**Abb. 32**) ist eine Ausnahmeform.

Zusätzlich zu den *WZ* gibt es die 500 beidseitig bearbeiteten Blätter im Format DIN-A4, die zum *New Yorker Buch* (1967–1973) (**Abb. 33a–b**) zusammengefasst sind, das wäh-

57 Hierzu erläutert Walther: »Weil Hand- und Druckschrift zuviel Geschichte mitschleppten, hatte ich 1960 experimentierend begonnen, mit der Schreibmaschine zu arbeiten. [...] Im Gegensatz zur Handschrift [...] hat Schreibmaschine etwas Anonymes.« Die Schreibmaschine steht in den *WZ* »für das Diagrammhafte, für Manifeste, den Bericht und zur Überarbeitung« (Walther in: Richardt 1997, S. 146).

58 Vgl. Busche 1990, S. 303.

59 Vgl. Richardt, 1997 S. 134.

60 Atelierbesucher konnten in diesen Stapeln blättern (Walter de Maria oder Richard Artschwager interessierten sich z.B. dafür). Der Künstler berichtet: »In einer großen Wandvertiefung standen 12 Kartons mit je 400 Blättern. Wenn ich das hochrechne, ergibt das 4800 und es gab auch Zeichnungen, die so herumlagen und 1969 kamen auch noch wenige dazu. Die Schätzung ist durchaus realistisch, aber ich hab' sie nie gezählt.« Walther in: Schreyer 2016b.

61 Diese Variante ist eine Erfindung der Galerie KOW in Berlin und wird erstmalig 2009 ausgestellt.

rend Walthers Aufenthalt in New York entsteht. Die Idee resultiert aus dem Wunsch, die unterschiedlichen Typen von WZ in einem Buch zu bündeln.⁶²

Die Unabschließbarkeit und Offenheit des Werks, eine grundlegende Eigenheit der Moderne, die die Unmöglichkeit bedingt, die WS-Erfahrungen in einem Bild darzustellen, führt zu einer Flut an WZ, die jede für sich jedoch fragmentarisch bleibt. Aufgrund ihrer Menge und Ambivalenz stellen sie Ernst Busche zufolge selbst so etwas wie einen eigenen *Werksatz* dar.⁶³ Die Zeichnungen haben wie die Handlungen prozessualen Charakter und werden oft über Jahre hinweg überarbeitet, wodurch sich Zeit auch auf dem Papier manifestiert. Daher findet man häufig zwei Datierungen auf den Blättern. Dies bedeutet, dass das betreffende Blatt in zwei Arbeitsgängen entstanden ist, also punktuell und nicht über die gesamte Zeitspanne verteilt. Der Grund für ein solches Vorgehen ist die Verwandlung, die das Werk durchgemacht hat und dessen unterschiedliche Zustände zeichnerisch protokolliert werden sollten.⁶⁴ So gesehen wurden die WZ in einem ständigen *work in progress* wie bei einer Skulptur immer wieder neu modelliert. Durch dieses endlose Überarbeiten wird das fertige Produkt stets hinterfragt und in ein Vorläufiges verwandelt.

Die Farbigkeit der WZ ist überwiegend verhalten. Auch wenn hin und wieder ein kräftiges Blau oder Rot aufscheint und die Palette von Bordeaux, Gelb, Ocker über (Oliv-)Grün und Rosa bis hin zu Schwarz reicht, dominieren gebrochene Töne oder Braunwerte: »Umbra, Beige, ein milchiges Weiß, das Gelbliche des Öls, das Schmutzig-Braune des Kaffees, ein Rostrot [...]. Hier ist alles gedämpft, auf eine erdhafte Einheitlichkeit abgestimmt.«⁶⁵ Dieses Farbspektrum kann mit den Eindrücken in der Hochröhre in Verbindung gebracht werden.

Während die WZ hier in ihren allgemeinen Merkmalen und im Zusammenhang mit dem WS vorgestellt wurden, emanzipieren sie sich im folgenden Verlauf mehr und mehr und rücken ins Zentrum der vorliegenden Studie. Denn schließlich sind die WZ auch ein Form- und Begriffsarsenal für Folgewerke und somit auch zukunftsweisend. Fest steht: ohne »die bei der Werkzeichnungsarbeit gemachten Erfahrungen«⁶⁶ wären die »künstlerischen Ableger« der WZ nicht möglich gewesen.

Nachzeichnungen

Die Dynamik der multimedialen Ausdehnung des WS wird auch in den *Nachzeichnungen* von 1971 deutlich (**Abb. 34**), die die Benutzung der Objekte in verschiedenen Situationen darstellen. Es handelt sich hier um Bleistift-Zeichnungen, die Walther als Illustrationen zum 1. WS für einen Katalog für die Kunsthalle Tübingen 1972 anfertigt. Deren

62 Das Buch wird in zwölf Exemplaren reproduziert, wobei die Vorder- und Rückseiten auf einem Querformat nebeneinander gestellt werden, was Assoziationen zu Rohrschachtests hervorruft und neue Bezüge ermöglicht.

63 Vgl. Busche 1990, S. 303.

64 Vgl. Walther in: Schreyer 2016b.

65 Busche 1990, S. 303.

66 Walther in: Richardt 1997, S. 154.

damaliger Direktor Götz Adriani beschließt jedoch schließlich, sich auf frühe Arbeiten zu konzentrieren. Veit Görner reproduziert die *Nachzeichnungen* dann im Zuge einer Publikation über die Monografien Walthers seit 1966.⁶⁷ Das ›Nach‹ kann sowohl im temporären Sinn gemeint sein, insofern als die Zeichnungen als Notiz ›nach‹ den Aktionen entstanden sind, es gilt aber auch im interpretativen Sinn, wenn Walther eine Serie realistischer Bleistiftskizzen ›nach‹ Fotografien zeichnet. Die *Nachzeichnungen* erscheinen redundant, da doch schon die Fotos alle vermeintlich relevanten Inhalte des WS speichern. Sie zeugen von Walthers Misstrauen gegenüber der Fotografie und ihrer ästhetischen Eigenwertigkeit, es scheint, als wolle er sie im Zeichnerisch-Handwerklichen erden. Im Gegensatz zu den ›neutralen‹ Fotos kommt hier, wie auch schon in den WZ, die persönliche Künstlerhandschrift zum Vorschein, d.h. wir wohnen in der Betrachtung der verschiedenen Zeichnungen der Reaffirmation des Autors bei. Das ist ein Moment, das konträr zum Konzept des *anderen Werkbegriffs* zu stehen scheint (vgl. 2.2), wo doch die Rolle des Autors außerordentlich minimiert wird.

Planzeichnungen

Die *Planzeichnungen* sind wertvolle Dokumente der künstlerischen Entwicklung Walthers und zeichnen v.a. die genaue Anordnung seiner Werke in monografischen aber auch kollektiven Ausstellungsbeteiligungen minutiös und maßstabgetreu auf. Die Serie beginnt 1962 und reicht bis heute (**Abb. 35a–c**). Durch diese Werkgruppe wird einmal mehr die zentrale Rolle des zeichnerischen und architektonischen Denkens im Werk des Künstlers deutlich. Die farbigen Aquarelle skizzieren zumeist den Grundriss der Ausstellungsräume oder arbeiten mit gedruckten Raumplänen, wobei zusätzlich mit Wortbezeichnungen die Sachverhalte geklärt werden können.⁶⁸ Die *Planzeichnungen* können also im weitesten Sinne auch als Erweiterungen von WS und WZ gelten, insofern als hier ihr Display in Ausstellungen visualisiert wird.

2.1.6 Rezeption (1964–1997)

Bis heute gilt der 1. WS als *opus magnum* Walthers und fehlt in keiner Ausstellung, die sich mit seinem Œuvre befasst. Die *Werkstücke* werden in den ersten Jahren ihrer Entstehung oft aktiviert. In den 60er-Jahren, v.a. in Deutschland, geschieht dies zunächst in Form von Werkvorführungen, bei denen der Künstler zeigt, wie mit den Objekten umzugehen ist. In der ersten Ausstellung 1964 in Fulda werden die Arbeiten, Walther zufolge, nur »umgestellt, umgelegt«⁶⁹. Die erste Demonstration findet in der Ausstellung *Leihobjekte* in der Galerie Aachen in Aachen 1966 statt, in der die bisher fertiggestellten 25 *Werkstücke* zusammen mit Jörg Immendorf aktiviert werden. Der konzeptuelle Zeitgeist ist hier klar erkennbar: nur einige wenige beispielhafte Diagramme werden aufgehängt. Im Jahr darauf 1967 in der Ausstellung *Leihobjekte Benutzen*, in der Galerie

67 Vgl. Görner 1993.

68 In einer Publikation sind die *Planzeichnungen* seit 1962 bis 2000 (bis auf einige verlorene Blätter) versammelt. Vgl. Walther 2000.

69 Walther in: Bott 1977, S. 129.

Heiner Friedrich und Franz Dahlem in München, handelt es sich um das erste öffentliche Display der *Diagramme* und *WZ*, die zusammen mit Teilen aus dem *WS* präsentiert werden. Die *Werkstücke* liegen an den Wänden entlang eingepackt, darüber hängen die Zeichnungen, dicht an dicht. Sie sind auf »zwei oder drei Räume«⁷⁰ verteilt. Diagramm-hafte Zeichnungen auf den Verpackungen zeigen Handlungsmomente. Die Mitte des Raums wird freigelassen, dort kann man mit einzelnen Stücken agieren. Das Besondere an dieser Ausstellung liegt in der »improvisierten« Hängung der *WZ*, die hier zum ersten Mal erprobt wird:

[Wenn] du es in einen konventionellen Rahmen setzt, sagst du: das ist eine Zeichnung. [...] ich sage ja *Werkzeichnung*, [...] in dem Moment weist es auf etwas anderes. [...] Deswegen habe ich sie in Folie gezeigt, mit dem Experiment, sie einfach an die Wand zu heften. Ich wollte eben vermeiden, dass sie in einer konventionellen Weise angeguckt werden. Die *Werkstücke* liegen auch einfach auf dem Boden. In der Kunstwelt war das kein Problem, weil das von der Minimal-Kunst bekannt war, da war der klassische Sockel weg und wurde selbst zum Thema. Bei den Zeichnungen war das schwierig⁷¹.

Eine solche prekäre Hängung macht deutlich, dass die Zeichnungen noch nicht als eigene Kunstwerke angesehen wurden, sondern als Begleitmaterial zum *WS*. Es scheint, dass Walther sich selbst für diese Art der Präsentation entschieden hat. In einem Gespräch mit Richardt macht er aber deutlich, dass es von der Kunstwelt gar nicht anders akzeptiert wurde:

Ende der sechziger, Anfang der siebziger Jahre sind die Zeichnungen auch aus politischen Gründen massiv angegriffen worden. Sie durften auf keinen Fall, die Werksatz-Vorführungen begleitend, gerahmt gehängt werden, da dies, wie man meinte »das System« stützen würde. Allenfalls einige puristische Beispiele hinzuhängen, wollte man mir erlauben. Die wünschte man dann aber ohne Rahmen auf die Wand geheftet zu sehen. Es wurde höchstens gebilligt, sie in einer durchsichtigen Folientasche aufzuhängen.⁷²

Vermutlich ist hier von dem konventionellen Bildsystem die Rede, das eine herkömmliche Hängung suggeriert hätte. Umgekehrt ist es jedoch das Kunstsystem, das an dieser Stelle widerum klare Regeln proklamiert, anstatt den Künstler frei entscheiden zu lassen. Interessant ist die Tatsache, dass Friedrich, trotz des konzeptuellen Klimas »sehr positiv mit den *WZ* umgegangen ist, er hatte nichts gegen deren Bildlichkeit.«⁷³ Die Kritiker reagieren allerdings befremdet (zumindest hinsichtlich des *WS*; die *WZ* werden gänzlich ignoriert). Die Ausstellung provoziert einen herablassenden Artikel von G. L. Miklós in der Zeitschrift *Twen*. Bereits die einleitenden Worte geben einen Eindruck

70 Walther in: Schreyer 2016b.

71 Vorher hatte Walther eine noch fragilere Hängung ohne Folie probiert. Diese Variante wurde später aus konservatorischen Gründen verworfen, zumal sich die Besucher so erlaubten, die Arbeiten an der Unterseite anzuheben, um die »Rückseite« zu sehen. Vgl. ders. in: Schreyer 2016b.

72 Ders. in: Richardt 1997, S. 156.

73 Walther in: Schreyer 2016b.

der Haltung zu den »Leihobjekten«: »Ihre Funktion: keine. Ihr Zweck: Provokation des traditionellen Kunstbetrachters.« Miklós schildert seinen Besuch in der Galerie:

[D]er üblichen Galerie-Erwartung zum Trotz sind keine Bilder da, keine Plastiken. [...] Um näheres über das Gelagerte zu erfahren, müßte ich mich bücken. Vorsicht: Falle. Leihobjekte. Ich tue nur, was alle anderen auch tun: nichts. Man bäugt sich voller Mißtrauen. Friedrich eilt herbei, provoziert zum Benutzen [...]. Vergeblich.

Man spürt die Ablehnung des Journalisten. Weiter kommentiert er belächelnd: »Walther ist ein rührender Missionar, er drückt jedem ein leeres Blatt in die Hand zum Notieren: ›Was ist möglich?‹« Schließlich kommt Miklós zu dem im ironischen Ton dargestellten Fazit:

Walthers Drang zur Weltverbesserei hat in den perfekt geschneiderten Happening-Objekten ein gutes Form-Ventil gefunden. Die Leihobjekte aber, für Privatgebrauch nach Gebetmühle-Art gedacht, sind auf Münchens Maximilianstraße gestrandet. Niemand lieh sich (bei der günstigen Tagestaxe von DM 10, –) auch nur eines der Objekte für einen Tag aus.⁷⁴

Walther reagiert enttäuscht auf den Artikel, da er den Kritiker für gut hielt:

der hat auch eine Sprache gehabt. Doch für meine Arbeit haben die Begriffe gefehlt. Was blieb sind Beschreibungen oder eine kunstferne Terminologie, Begriffe aus ganz anderen Bereichen. Und weil die nicht funktionierten [...] bin ich daran schuld, also dann heißt es meine Arbeiten taugen nichts.

Die Ausstellung bei Friedrich ist auch bezüglich der Frage der Kommerzialität der WZ von Interesse. Der Künstler erklärt, er habe es zunächst abgelehnt, diese zu verkaufen. »Ich sagte ihm, das sind ja eigentlich meine eigenen Werkerfahrungen. [...] mein privates *diary*. Dass der Eigenwert der Blätter andere Leute interessieren könnte, habe ich gar nicht im Auge gehabt.«⁷⁵ Schließlich war es der Kölner Galerist Rudolf Zwirner, der den jungen Künstler Ende der 60er-Jahre davon überzeugen konnte, dass die WZ auch in die Hände anderer Leute kommen sollten.⁷⁶

Immer noch im Jahr 1967 findet in der Aula der Düsseldorfer Kunstakademie eine Werkvorführung des WS statt, die den bis dahin größten Zuschauerkreis erreicht.⁷⁷ Die WZ spielen hier keine besondere Rolle. Nichtsdestotrotz, und insbesondere aufgrund der oft unsinnigemäßen Benutzung von Walthers *Werkstücken* sieht der Künstler immer mehr die Notwendigkeit auf Vermittlungshilfen zurückzugreifen, wie z.B. in Form von grafischen Modellen, die seine Werktheorien veranschaulichen sollten. Doch auch in den Folgejahren ist das Interesse der Kuratoren vorwiegend auf den WS fokussiert, während die WZ immer wieder eine begleitende Funktion einnehmen. In der Regel treten sie in sehr geringer Zahl und nur beispielhaft auf, vermutlich auch aus

74 Miklós 1967, S. 102.

75 Walther in: Schreyer 2016b.

76 Vgl. Zwirner in: Schreyer 2017. Nachdem Zwirner ein Konvolut an Zeichnungen bekommen hatte, wurden einige auch Friedrich zum Verkauf überlassen. Vgl. Walther in: Schreyer 2016b.

77 Lange 1991, S. 20.

dem Vorbehalt heraus, dem Publikum mit vorgeformten Ideen die Eigenkreativität zu nehmen.

Kaspar König kommt Ende 1967 in Walthers Studio in New York, um sich dessen Arbeit anzusehen, und schlägt ihm gleich eine Publikation in dem von ihm und seinem Bruder gegründeten Verlag vor. Zu den Werkhandlungen, die in Lofts am East und West Broadway stattfinden, lädt König die Künstler Robert Ryman, Paul Thek, Bill Crocier, James Lee Byars⁷⁸, Donald Judd und Richard Artschwager ein.⁷⁹ Es entsteht das Künstlerbuch *Objekte, benutzen*⁸⁰ der bis dato fertiggestellten *Werkstücke* in Aktion und in ihren Verpackungen (Fotos: Barbara Brown). Walther kommentiert die Abbildungen zunächst mit prosaischen handschriftlichen Texten in Bleistift, die an die frühen *Wortbilder* anknüpfen. Die Sprache ist jedoch eine ganz andere, wie der Künstler erklärt: »das war mehr wie ein Report, eine Werbung, wie Anzeigen in der Zeitung.«⁸¹ König macht den Vorschlag, diese schon sehr sachlich wirkenden Blätter in einen neutralen Schreibmaschinentext umzusetzen. Ihre formale Gestaltung folgt dabei typografischen Textmustern aus New Yorker Tageszeitungen, »wie die *Daily News*, *New York Post*, *New York Times* und auch die *Village Voice*«, die Walther regelmäßig »auf typografisch interessante Anzeigen, Meldungen, Wetter- und Börsenberichte hin« durchforstet. Dabei benutzt der Künstler die gefundenen Strukturen »lediglich als Anregungen, quasi als Form-Ready-Mades«⁸², die den Buchseiten einen journalistischen Anstrich geben. Diese Entscheidung sagt viel über den Hang zur Objektivierung dieser Jahre aus. Die WZ werden als viel zu subjektiv und malerisch von der Veröffentlichung ausgeschlossen. Handschriftliches oder Zeichnung wäre in der Zeit, so Vogel, »als zu konventionell erschienen.«⁸³ Dies sieht auch Walther so:

Ich hatte skulptural-plastisch und mit Räumen gearbeitet, aber nicht wie es die Tradition vorgegeben hat. Ich hatte mich mit Sockel und Rahmen beschäftigt, aber es waren nicht die tradierten und Rahmen und Sockel. Ich hatte mit Bildern gearbeitet, aber es waren nicht die Formen des klassischen Tafelbildes. Wenn ich nun eine Formulierung über die Werkfigur publizieren wollte und täte das in Form von Zeichnungen, wäre das Ganze wieder in ein überliefertes Genrezurückgefallen. Und das, was ich eigentlich künstlerisch meinte, wäre dadurch überlagert und vermutlich nicht sichtbar geworden.

78 In den Folgejahren schafft Byars zahlreiche Stoffarbeiten (Bsp. *Two in a Hat* [»Breathe«], *Four in a Hat*, beide 1968 u.a.), die eine verblüffende Ähnlichkeit zu Walthers *Werkstücken* aufweisen (zwar nicht in Farbe und Material, aber doch sehr auffällig in den Handlungen bzw. deren fotografischer Repräsentation).

79 Vgl. Walther 2009, S. 811.

80 Es handelt sich um Königs allererste Künstler-Publikation und um Walthers erste Monografie. Vgl. König 1968.

81 Walther in: Schreyer 2016b.

82 Ders. in: Richardt 1997, S. 150.

83 Vogel 1976, S. 37.

Das Resultat sollte einen »typografischen Bildcharakter bekommen, etwas Konstruiertes, Gebautes, damit allein durch die Form sichtbar wird: dahinter ist Formdenken.«⁸⁴ Jede Art von Beschreibung sollte gebrochen werden. Es ging nicht um Handlungsanweisungen, das wurde scheinbar missverstanden. Trotz größtmöglicher Objektivität findet sich in der Publikation eine Notiz, in der Walther erläutert, dass die Diagramme nur seine eigenen subjektiven Erfahrungen ausdrücken würden. Sie seien »sekundär und erheben keinen Anspruch auf Verbindlichkeit.«⁸⁵ Doch wie lässt sich eine ganzheitliche Erfahrung wiedergeben? Uwe Wiczorek hält »deskriptive Textformen als inadäquat«⁸⁶ für dieses Unterfangen. Walther bestätigt dies: »Es war nicht möglich, durch eine noch so genaue Beschreibung [...] die Erfahrungen, die ich mit Sprache fassen wollte, real oder auch konkreter werden zu lassen. Ich habe sie deshalb oft mit einem einzelnen Wort bezeichnet.«⁸⁷ Durch »Überarbeitungen und Lösungen ganzer Wortfolgen [wird] das Deskriptive sukzessive verdrängt, die Syntax aufgelöst, der Text fragmentiert«⁸⁸. *Objekte, benutzen* birgt auch ein Angebot zur Partizipation, der Leser ist eingeladen, auf leeren Seiten eigene Aufzeichnungen seiner subjektiven Erfahrungen mit den *Werkstücken* zu machen: »Kritik in Form selbständiger Betrachtung wird herausgefordert«⁸⁹, heißt es gleich auf der ersten Seite.

In Folge der Publikation stellen mehrere Ausstellungsinstitute Räume für eine Benutzung der Objekte zur Verfügung, z.B. 1969 die Kunsthalle Düsseldorf. Im gleichen Jahr lädt Harald Szeemann Walther zur legendären Ausstellung *When Attitudes Become Form*⁹⁰ in die Kunsthalle Bern ein, in der 10 *Werkstücke* aktiviert werden. Unter dem Titel *Instrumente für Prozesse. Ausstellungen und Übungen. Objekte, benutzen* kommt der WS im gleichen Jahr zusammen mit ausgewählten *Diagrammen* und *WZ* im studio f in Ulm an die Öffentlichkeit. Die *Werkstücke* sind zunächst in ihren Hüllen am Boden verstreut und können benutzt werden. Die Zeichnungen hängen separat in einem Block, das Dispositiv »hatte etwas Bildhaftes, das hätte mit den Zeichnungen kollidiert, oder die Zeichnungen damit. Die Besucher sollten die Diagrammzeichnungen auf den Verpackungen sehen und lesen.«⁹¹ Es bietet sich außerdem die Gelegenheit, die 58 WS-Elemente zum ersten Mal in ihrer Gesamtheit in der von Jennifer Licht kuratierten Ausstellung *Spaces*⁹² im Museum of Modern Art in New York in Walthers Erfolgsjahr 1969 einem amerikanischen Publikum vorzustellen. Ab 1970 wird der 1. WS aus der Sammlung Karl Ströher

84 Walther in: Richardt 1997, S. 148.

85 Ders. in: König 1968, n. p.

86 Wiczorek 1990, S. 197.

87 Walther in: Lingner 1985, S. 42.

88 Wiczorek 1990, S. 197.

89 Walther in: König 1968, n. p. 2014 erscheint die von Peter Weibel hg. Neuaufgabe des Künstlerbuches, in der erstmalig die Originaldiagramme gezeigt werden. Vgl. Weibel 2014.

90 *Live in your Head: When Attitudes Become Form (Works-Concepts-Processes-Situations-Information)*, Kunsthalle Bern 1969. Es handelt sich um eine der ersten großen kanonbildenden Konzeptkunst Ausstellungen, mit sowohl europäischen, wie amerikanischen Positionen.

91 Walther in: Schreyer 2016b.

92 Andere beteiligte Künstler waren Michael Asher, Larry Bell, Dan Flavin, Morris und Pulsa Group. Täglich werden Walthers Stücke vom Künstler aktiviert und von Dezember 1969 bis März 1970 zur Handlung bereitgestellt.

zusammen mit einigen WZ dauerhaft im Hessischen Landesmuseum Darmstadt (bis 1981) installiert.

1971 publiziert Friedrich die Notizen der Besucher der MoMA-Ausstellung mit Fotos von 26 Objekten. Aus den Kommentaren hört man großes Unverständnis, ja sogar Wut heraus.⁹³ Walther fühlt sich sowohl vom Publikum als auch von den Künstlerkollegen missverstanden. Walter de Maria schien einer der Wenigen zu sein, der eine Sensibilität für seine Arbeit aufbringt, dies geht u.a. aus einem Tagebucheintrag Walthers von 1970 hervor:

Walter [sic!] war heute in meinem Raum im MoMA, ich zeigte ihm einige Sachen, [...]. Er saß dann die ganze Zeit über in der Ecke und beobachtete Benutzungen./Er ist bis jetzt der einzige Künstler, der meinen Arbeiten ohne Vorurteile gegenübertritt. Im Übrigen können wir ohne Schwierigkeiten miteinander reden, (was mir nicht allzuhäufig mit Künstlern passiert).⁹⁴

1972 wird Walther von Szeemann zur documenta 5 eingeladen. Aber auch hier liegt der Schwerpunkt auf der Handlung mit dem WS, es sind nur wenige Beispiele der WZ zu sehen. Dieses Fehlen ist nicht zuletzt dem konzeptuellen Klima der Zeit zuzuschreiben, das die Bildlosigkeit der künstlerischen Realisation favorisiert. In einem späteren Interview mit Jappe, beklagt der Künstler, dass es große Schwierigkeiten von Seiten der Zuschauer und Beteiligten gab, »diese Arbeit in Bezug zu setzen zu ihren Kunstbegriffen.«⁹⁵ Auch die von Jean Leering kuratierte Ausstellung *Objekten voor gebruik* im Stedelijk Van Abbemuseum in Eindhoven 1972 zeugt von einem ähnlichen Bildkritischen Esprit, auch hier steht der WS im Mittelpunkt. Walther berichtet:

Für die Tage, an denen wir mit dem *Werksatz* arbeiten würden, hatte man Blätter gedruckt, auf denen das Publikum seine Erfahrungen bei den Werkhandlungen aufzeichnen sollte. Diese meist vagen Notate habe ich abends im Hotelzimmer zu bildhaften Formulierungen weitergeführt. Ich hatte damals das Gefühl, daß sich Publikum und Presse kaum für die künstlerische Dimension meiner Arbeit, sondern allein für die Handlungserfahrungen interessierten.⁹⁶

Wie in keiner anderen Ausstellung vorher oder nachher, wird die Interaktivität des Publikums, die schon vom WS bekannt ist, auf das Zeichnerische übertragen. Walther integriert und überarbeitet diese fremden Notate und stellt dabei fest, dass das Vokabular für die Handlungserfahrungen von Seiten der Zuschauer sehr dürftig ausfiel und eine Erweiterung erforderte. Der Künstler macht das fehlende Interesse an der künstlerischen Dimension seiner Arbeit dafür verantwortlich. Ohne dies explizit auszudrücken, können wir aus der Aussage schlussfolgern, dass es die WZ sind, die diese Dimension sichtbar machen.

93 »A waste of time... obsessive compulsive bullshit«, »Go to the moon with this«, »What's going on here?«, »God is dead«, »here art is nullified« oder »many people art not mentally equipped to accept this« (Friedrich 1971, n. p.).

94 Walther in einem Tagebucheintrag von 1970, n. p.

95 Vgl. ders. in: Bott 1977, S. 130.

96 Walther 2000, S. 96.

Außerdem werden die Arbeiten in der Ausstellung in einer Art von *work in progress* immer wieder neu gehängt und jeden Tag mit anderen Zeichnungen ergänzt: das Prinzip des offenen Kunstwerks wird hier beispielhaft realisiert.

Mitte der 70er-Jahre gibt es eine lange Ruhe- und Lagerphase des WS, da der Künstler 1973/74

das Gefühl gehabt hatte, daß die Werkvorführungen einen retrospektiven Charakter annahmen. Der *Werksatz* sollte solange nur in Lagerform gezeigt werden, bis die Handlungen ein neues Klima vorfinden. Der *Werksatz* ruhte sozusagen 25 Jahre.⁹⁷

Die Zeit schien noch nicht reif für die künstlerischen Belange Walthers. Der Werkkomplex wird nur sporadisch in Europa und in den USA ausgestellt, dabei sieht man ihn hauptsächlich in *Lagerform*, zusammen mit Fotos und WZ. Auf der documenta 6 von 1977 sind wieder vorwiegend konzeptuelle Zeichnungen begleitend zum WS zu sehen.

Erst 1997 ist durch Anregung von Christian Bernard⁹⁸ wieder eine stärkere Aktivierung des seit 1994 im Musée d'art moderne et contemporain in Genf in *Lagerform* ausgestellten WS zu erkennen. Die Vorführungen in Genf haben einen Stein ins Rollen gebracht, seit dieser Zeit wird der WS bis heute in Ausstellungen wieder mehr und mehr aktiviert.

2.1.7 Objekt – Gegenstand – Partizipation

In Friedrichs Besuchertagebuch des MoMA 1969 wird der kunsthistorisch unterschiedlichst konnotierte Begriff »Objekt«, der noch im König-Katalog 1968 vorherrscht, durch einen Platzhalter, nämlich das reduzierte Symbol eines leeren Rechtecks, ersetzt. Damit wird angedeutet, dass die einzelnen Stücke je einen Handlungsrahmen vorgeben, innerhalb dessen agiert werden kann. Erklärend heißt es dazu: » steht für Objekt, Gegenstand, Instrument, Ding, Stück, Werk, Sache, Einheit, Anlage, Arbeit, Konzept, Vehikel, Element, Material ...«⁹⁹

Wann immer man in Walthers Zusammenhang den Begriff Objekt gebraucht, muss man im Hinterkopf behalten, dass der Künstler »Zeit, Raum, Energie, Volumen, Beziehung etc.« isoliert und »ihnen Substanz- und Objekt-Charakter« beilegt, »indem er mit ihnen so operiert wie dies mit Objekten üblich ist.«¹⁰⁰ Die Bezeichnung Objekt ist für Walthers Belange eigentlich unpassend, weil er heute im Allgemeinen eine Entität meint, und somit der Handlungsidee widerspricht. Das Wort Gegenstand¹⁰¹ erscheint passender zu sein, denn es beinhaltet die für den WS wichtige Idee des Dialogs. In einem Zitat von 1971 kommt das Ungenügen der einseitigen Betrachterbeziehung im herkömmlichen Subjekt-Objekt-Schema zum Ausdruck: »ich befinde mich nicht einem

97 Walther 2000, S. 234.

98 Ebd., S. 234.

99 Ders. in: Friedrich 1971, n. p.

100 Kern 1976, S. 19.

101 Im 18. Jh. wird der Begriff Gegenstand, der eine Substantivbildung aus (ent-)gegenstehen ist, als Entsprechung zum lat. *obiectum* (das Entgegengeworfene) gebraucht. Vgl. Heintel, Anzenbacher, S. 129.

Gegenstand der Betrachtung gegenüber, sondern handle mit ihm«¹⁰². Die romantische Idee einer idealen Verknüpfung ist hier erkennbar, die das Kunstwerk als unvollendete Vorgabe und den Betrachter als einen zu aktivierenden Werkmiterzeuger verbindet.¹⁰³

Über formale Ähnlichkeiten hinaus teilen Walthers Gegenstände einerseits die charakteristischen, von Michael Fried kritisierten Eigenschaften des Minimalismus, nämlich die, den Körpers des Rezipienten in den Wahrnehmungsprozess zu implizieren.¹⁰⁴ Andererseits verwendet Walther, im Unterschied zu den industriell gefertigten Objekten der Minimal-Künstler, handgenähte Baumwollstoffe, womit er die direkte Interaktion der Betrachter herausfordert. Des Weiteren will Walther im Unterschied zur tautologischen Linie des amerikanischen Minimalismus, die das Objekt autonomisiert, gerade nicht, dass das Kunstwerk zu einer sich selbst genügenden Form gelangt, wie sie von Judd in seinem berühmten Essay von 1965 zur »skulpturalen Spezifität« beschrieben wird.¹⁰⁵ Walthers Arbeit besteht vielmehr darin, den Kunstbegriff aus seiner Verankerung in einer zutiefst objekt-zentrierten Tradition zu lösen. In der modernistischen Theorie, die von Greenberg Ende der 30er- und Anfang der 60er-Jahre verbreitet, und von Fried fortgesetzt wird, liegt eine ganz andere Geisteshaltung vor. Das modernistische Ideal eines Kunstwerks beruhe, wie es Arthur Danto scharf kritisiert, auf einer »essentialistischen Eugenik«¹⁰⁶, auf einem solipsistischen Rückzug auf sich selbst, und erlaube keine dialogische Offenheit. Nach Walthers Auffassung setzt das Kunstwerk eine neue, reziproke Beziehung zwischen Subjekt und Objekt voraus, durch die der Rezipient Teil des Kunstwerks wird. Damit berührt der Künstler eine philosophische Auffassung, die im Bereich der Phänomenologie liegt und einen gewissen Okularzentrismus¹⁰⁷, für den Greenbergs »Optikalitätsdiktum« sozusagen das Paradebeispiel darstellt, zugunsten eines pansensuellen In-der-Welt-seins hinterfragt. Walther aktiviert v.a. die in der Kunstbetrachtung bisher verkümmerten anderen Sinne und bietet mit seinem Sammelsurium an Werkzeugen auf spielerische Weise deren Schärfung an. Seine Arbeiten sind »funktional auf Brauchbarkeit hin organisiert«, so die Worte Lingners, »in ihrer *instrumentalen* Natur«¹⁰⁸ sind sie Ausdruck einer allgemeinen Krise »der *reinen* Anschauungsbeziehung«¹⁰⁹. In einem Statement des Künstlers von 1971 heißt es: »zeit-räumliche Ausdehnung des Werkes über den Gesichtskreis hinaus«¹¹⁰. Die *Werkstücke* »entbehren Schau-Charakter, sie verlangen Hantierung – Handlung. Aus dem gleichen Grunde taugen sie nicht zur Repräsentation.«¹¹¹ Durch die Partizipation des Publikums verlieren Walthers Werke ihre Autonomie im modernistischen, Greenbergschen Sinn und widersetzen sich der Definition des Objekts, die von Judd hochgehalten wird und

102 Walther 1976, S. 25.

103 Vgl. Schneider 1998, S. 6.

104 Vgl. Fried 1995, S. 334-374.

105 Vgl. Judd 1995, S. 59-73.

106 Danto 1993, S. 24 (eigene Übersetzung).

107 Für eine Diskussion der verschiedenen Phasen der Umkehrung des Okularzentrismus, vgl. Jay 1993.

108 Lingner 1976, S. 26.

109 Boehm 1985, S. 7.

110 Walther 1976, S. 25.

111 Ebd., S. 26.

der einmal in Bezug auf Walther sagt: »I like his work, but without the activation.«¹¹² Den Einbezug des Betrachters und der zeitlichen Komponente finden wir auch bei Robert Morris, der in seinen »Notes on sculpture« von 1966 erklärt: »der Betrachter verändert beständig die Form, indem er seine Position relativ zur Arbeit wechselt. Die Erfahrung der Arbeit geschieht notwendig in der Zeit. [...]. Das Objekt selbst ist nicht unwichtiger geworden. Es hat nur etwas von seiner Wichtigtuerei verloren.«¹¹³ Ähnlichkeit und Differenz zwischen dem Werk der Prozesskünstler Morris und Walther sind augenfällig, sie zeigen die Virulenz, mit der der partizipatorische Gedanke in der Kunst während dieser vom Minimalismus geprägten Zeit unterwegs ist. Walther erzählt, dass seine Arbeiten in New York als »[a] sort of actionistic Minimal Art« beschrieben werden, eine Bezeichnung, die er jedoch ablehnt:

Bei der Minimal Art hat mich natürlich der Realraumbezug interessiert, der Körperbezug und auch [...] die Bedeutungsfreiheit. [...]. Wenn ich mich nun mit anderen Künstlern unterhalten habe, haben die mich aufgrund meiner Begrifflichkeiten direkt als Europäer, nicht als Deutschen, identifiziert. [...] Kurze Zeit später tauchte dann die Body Art auf. Natürlich gibt es dieses Moment auch bei mir, der Körper steht im Zentrum der Handlung, aber ich habe keine Body Art gemacht. [...] Dann hab ich die erste Publikation über Conceptual Art von Ursula Meyer gelesen; wir hatten mehrere Abende diskutiert, [...] ob konzeptuelle Arbeiten auch Objekte sein dürften. Also der objektfreie Raum war angesagt. Ich stand also mit meinen Arbeiten immer daneben, dazwischen, aber sie wurden wahrgenommen.¹¹⁴

Vor dem Hintergrund von Walthers Angebot zur Mitgestaltung hat Alexander Koch alternativ den Begriff des »partizipatorischen Minimalismus«¹¹⁵ eingeführt. Koch zufolge soll man Walthers *Werkstücke* als politisch und an der Gesellschaft orientiert ansehen. Auch aktuell wird diese Diskussion immer lauter.¹¹⁶ Zwar hat Walther eine direkte politische Dimensionierung seiner *Werkstücke* immer zurückgewiesen, es lässt sich jedoch nicht leugnen, dass seine Arbeiten soziale Komponenten enthalten. Man neigt nicht ohne Grund dazu, seine partizipatorischen Innovationen als demokratische und welt-offene Modelle zu verstehen und dies mit der politischen Situation der späten 60er- und frühen 70er-Jahre in Verbindung zu bringen.¹¹⁷ Walther artikuliert 1972 seinen Wunsch

112 Judd zit. in: Reichert 2014, S. 91.

113 Morris 1995, S. 107f.

114 Walther in: Wiehager 2012, S. 405.

115 Koch vergleicht Walthers Werke in diesem Zusammenhang auch mit Handlungsbezogenen Arbeiten von Charlotte Posenenske. Vgl. Koch 2013, n. p. Wiehager zählt Walthers Arbeiten neben Darboven, Posenenske, Ulrich Rückriem u.a. »zu den wichtigsten deutschen Beiträgen« eines »spezifisch europäisch geprägten Minimalismus« (Wiehager 2009, S. 18 und 19).

116 Vgl. Finks aktuellen Aufsatz »Stripped Bare: The Political in Franz Erhard Walther's *Werkhandlungen*« (Fink 2020, S. 75-87. Auch Quack interessiert sich für die politische Dimension in Walthers *Œuvre*, genau genommen für »Das soziale Gewebe« und die »Zwischenmenschlichkeit und Textilpolitik der Nachkriegszeit« im Werk des Künstlers. Vgl. Quack 2020, S. 202.

117 So bemerkt Gregory H. Williams, dass die frühen Arbeiten Walthers einige Jahre vor den Anti-Schah-Demonstrationen in Berlin 1967 entstehen und auch mit den Demonstrationen der Protestbewegungen der 1968er koinzidieren. »Yet in calling upon the audience to become directly involved [...] [,] this work could be seen as setting the stage for more proactive forms of

nach der sozialen Wirkung seiner Kunst, die durch die Handlungserfahrungen erlangt werden soll. Diese werden zunächst von Individuen gemacht, da wir aber Teil eines sozialen Körpers sind, können diese Erlebnisse auf die Gesellschaft übertragen werden.¹¹⁸ Die Wahrnehmung eines politischen bzw. psychologischen Raumes hat auch Kosuth angesprochen, demzufolge ein besonderer Raumausdruck geschaffen wird, wenn man Kleidung als eine Art »Körperarchitektur« und Architektur als ideologische Prägung ansieht. Dem entgegnet Walther:

Der psychologische Raum interessiert mich dabei nicht sehr, [...]. Als politischer Raum dann, wenn das Ganze Freiheit repräsentiert. Aber vor allem ein *künstlerischer Raum*, da die ›Kleidung‹ immer eine *Ummantelung* ist und mit *dieser* Vorstellung erst Begriffe erzeugt werden.¹¹⁹

Hier situiert sich also das Politische im Werk des Künstlers. Zusammen mit der Verantwortung, die an die Akteure abgegeben wird, kommt eine weitere Dimension hinzu: »Von daher kann man natürlich auch auf realpolitische Handlungen schließen. Das bleibt ja nicht allein im ästhetischen Bereich.«¹²⁰ Diese Meinung vertritt auch Bazon Brock, der behauptet, dass der 1. WS die ästhetische in die gesellschaftliche Praxis¹²¹ überführe, woraus Schneider schlussfolgert, dass der WS als »Werk als Utopie«¹²² zu deuten sei. Der künstlerische Raum jedoch ist nicht gänzlich auf einen unsichtbaren, allein in der Handlung entwickelten und in der Vorstellung der Betrachter existierenden Werkraum beschränkt. Vogel gibt zu bedenken, dass Walther Entwurf »ihm doch auch als gestaltetes Werk erschienen sein [muss], sonst hätte er den Ausdruck nicht wählen können«. Auch der Umstand, dass die Objekte »nicht von jedem selbst gemacht werden können, [...] zeigt eben, daß sie doch Werk sind, wenn auch Werkzeug zugleich«¹²³. Zurecht macht Vogel auf dieses Paradox aufmerksam, denn auch die Signatur, die Produktion einer Edition, der Verkauf, die Fetischisierung der Original-Objekte oder die *Lagerform* unterstreichen den Werkcharakter und auch die Visualität der Stücke. Es wäre

demonstration. [...] In spite of Walther's apparent skepticism toward arts's capacity for political and social emancipation, I see in the *First Work Set* a genuine attempt to change the terms of debate and dismantle long-running subject-object relations in the visual arts.« Williams 2016, S. 57f.

118 Vgl. Walther in: Meyer 1972, S. 273. Verna's Erfahrungsbericht mit dem *Werkstück Positionen* (# 54, 1969) anlässlich der von ihr kuratierten Ausstellung *Call to Action* in Toronto lässt sich hier als Beispiel anführen. Indem sie ihr persönliches Empfinden bei der Aktivierung der *Werkstücke* an eine konkrete Handlungssituation anbindet, konkretisiert sich der Aspekt des Politischen. Vgl. Verna 2020a, S. 225.

119 Walther in: Kosuth 1990, S. 376. Zum »Raum der Freiheit« (Verna 2020a, S. 226), vgl. ders. in: Verna 2020b.

120 Ders. in: Reichert 2020, S. 231.

121 Brock zeigt mit dem *Werkstück # 36*, das bezeichnenderweise *Politisches Objekt* heißt, dass einige Objekte in einem bestimmten sozio-politischen Kontext geschaffen wurden. Das Stück wird 1967 in New York, mitten im Vietnamkrieg, produziert. Es entsteht auch zeitgleich mit einer verstärkten Politisierung der amerik. Kunstwelt, die 1969 zur Erschaffung der AWK (Art Workers' Coalition) führt. Vgl. Brock 1969, S. 348-351.

122 Schneider 1998, S. 5.

123 Vogel 1976, S. 33f.

zu kurz gegriffen, den WS als objekt- und werklos zu bezeichnen oder ihn auf das Konzeptuelle zu beschränken. Die *Werkstücke* »ähneln zwar keinem bekannten Bildtypus«, so der Einwand Boehms, dennoch »wäre es verfehlt, sie außerhalb von Bildlichkeit überhaupt zu lokalisieren. Bilder (wenn auch in anderem Sinne) bleiben sie schon deshalb, weil sie Modelle sind, sich von Realität unterscheiden und ›darstellend‹ doch auf sie beziehen.«¹²⁴ Doch das ›Bild‹ ist Boehm zufolge »ganz immaterieller Natur, nicht für das leibliche Auge bestimmt, sondern für den Inbegriff der Sinne, die Erfahrung.«¹²⁵ Ulrike Müller tritt in Boehms ›Fußstapfen‹ und bietet eine originelle Leseweise an: »Visuality plays a crucial role in constituting us as embodied subjects in relation.«¹²⁶ Originell ist auch Müllers Interpretation des malerischen Raums, der sich durch das Ausfalten der textilen Instrumente öffne, sowie ihre Ausführungen, die der Malerei in Walthers Werk reliquienartige Qualität zuschreiben:

Materially, Walthers experimental work retains its connection to painting through its use of canvas and formally through its relation to the rectangle. [...] Quite literally I read the unfolding of these pieces as opening up the space of traditional painting [...] into a shared space of aesthetic experience.¹²⁷

In einem Interview befragt Müller den Künstler zu dem Verhältnis zwischen dem WS und der malerischen bzw. ›nachmalerischen‹ (post-painterly) Abstraktion. Er antwortet darauf:

In the classical forms and techniques of [painting as a] medium I could not find a way for my artistic concerns. My relation to the world of images was not altered by this, nor was my love for painting. [...] My work at the period was not regarded as painting, but as an intense examination of painting.¹²⁸

Aus dem Zitat wird klar, wie eng verbunden Walthers vermeintlich ikonoklastischen Akte weiterhin mit der Malerei bzw. deren Bedingungen sind. Bezüglich des eigenleiblichen Spürens bei der Benutzung des 1. WS beschreibt Müller eine »Körperbild«-Erfahrung, indem sie sich auf Paul Schilder bezieht, der in den 30er-Jahren den Begriff des *body image* prägt und erklärt, auf welche Weise der Mensch seine Existenz und Bewegung als Körper im Raum fassen kann. Der Psychoanalytiker weist darauf hin, dass sich unsere Körper in einem Kontinuum visueller und haptischer Beziehungen zu anderen Körpern und Objekten befinden. Im »Körperbild« seien physiologische und psychische Funktionen unauflöslich miteinander verflochten. Aus dieser Perspektive habe der WS das Potenzial, die um die Arbeit herum existierenden Dichotomien, wie Tun und Beobachten, Denken und Fühlen, Innen und Außen, Selbst und der Andere, Handlung und Repräsentation, betrachtendes Subjekt und wahrgenommener Gegenstand, zusammenzubringen.¹²⁹

124 Boehm 1985, S. 13f.

125 Ebd., S. 14.

126 Müller 2016, S. 108.

127 Ebd., S. 114.

128 Dies. 2006, S. 55.

129 Dies. 2016, S. 119f.

Die dargestellten divergierenden Meinungen haben erneut gezeigt, dass Walthers künstlerisches Anliegen Paradoxien und Gegensätze beinhaltet. Und auch wenn Begriffe wie Objekt(haftigkeit) oder Visualität/Optikalität auf den Prüfstand gelegt werden, bedeutet dies nicht, dass sie gänzlich obsolet werden, sondern in ihrer Erweiterung gedacht werden müssen.

2.1.8 Anderer Werkbegriff

Ein Diagramm in roter Farbe von 1966/67 (**Abb. 36**) kann als Manifest von Walthers *anderem Werkbegriff* gelten. Es verbindet die relevanten Grundmomente seiner Werkidee als Eckpunkte eines Parallelogramms. Leicht kurvig gezeichnete Pfeile, die funktionale Bezüge bezeichnen, verbinden die handschriftlich eingetragenen Worte »Künstler«, »Instrument/Vehikel«, »Werk« und »Produzent«.¹³⁰ Ein diagonal von rechts unten nach links oben verlaufender Pfeil, der »Produzent« und »Instrument/Vehikel« verbindet, teilt das Parallelogramm in zwei Kegelformen. Der »Künstler« ist auf der linken Form mit drei Querstrichen ausgestrichen. Mit einem Blick sind die in Walthers Werk wirksamen und im Verhältnis zur Tradition neuen Funktionszusammenhänge erkennbar. Die Position des Künstlers, die hier herausfällt, spaltet sich in zwei Teile: der des »Instruments/Vehikels« und der des »Produzenten«, der das »Werk« schafft. Dieses steht – das soll der Doppelpfeil anzeigen – mit dem »Produzenten« in einer dialogischen Feedback-Beziehung. Das Parallelogramm deutet auf einen Wandel hin: Die (passive) Rezeption wird zugunsten einer aktiven Produktion abgelöst. Pointiert lässt sich mit Walther sagen: »In dieser Arbeit natürlich gibt es den Zuschauer nicht.«¹³¹ Im herkömmlichen Beziehungsdreieck schafft der Künstler ein ikonologisch ausformuliertes Kunstwerk. Es wird dem Betrachter zum Nachvollzug vorgesetzt, in dessen Bewusstsein ein geistiges Bild entsteht. Dabei darf sich der Rezipient »vom vorgezeichneten Gedankenpfad«, soweit er an einem adäquaten Kunsterlebnis interessiert ist, »kaum entfernen.«¹³² Walther hat diese Haltung »passive Aktivität«¹³³ genannt. Er verabschiedet sich von diesem tradierten Bild-Betrachter-Modell, welches für die Kunst »mindestens seit der Entstehung des Tafelbildes (im Spätmittelalter) eine grundlegende Bedeutung besaß.«¹³⁴ Zwar ist er weiterhin für die Schaffung der *Werkstücke* verantwortlich und setzt die künstlerischen Rahmenbedingungen. In dem Moment aber, wo damit gehandelt wird, tritt er als Autor in den Hintergrund, während der Betrachter den kreativen Prozess übernimmt. »Bisher wurde immer angenommen«, so Stephan Schmidt-Wulffen, »das einzelne Objekt ›besäße‹ eine semantische Dimension, [...]. Jetzt wird die Bedeutungsebene völlig vom Werk gelöst und zu einer unerschöpflichen Aufgabe«¹³⁵ der Rezeption. Die Teilhabe des Betrachters an der Vollendung eines »offenen« Werks wird in der zeitgenössischen

130 Walther wandelt Abraham Antoine Moles' dreiteiliges Kommunikationsmodell (1958), bestehend aus Sender, Empfänger und gemeinsamen Zeichenvorrat, zu Vehikel/Instrument, Werk und Produzent/Benutzer um. Vgl. Klaus 2018, S. 261-264.

131 Walther 1978, S. 104.

132 Kern 1976, S. 10f.

133 Walther in: Meyer 1972, S. 277.

134 Boehm 1985, S. 7.

135 Schmidt-Wulffen 1990, S. 136.

Kunsttheorie als Partizipation bezeichnet.¹³⁶ John Dewey beschreibt diese Teilnahme als »einzige Form einer Verbindung, die wahrhaft menschlich ist«. Eine solche Kommunikation durch »Kunst durchbricht Grenzlinien, die Menschen voneinander trennen«¹³⁷. Die hier erwähnte dichotomische Grenzüberschreitung scheint Walthers Intentionen sehr nah zu stehen. Im eigentlichen Sinn kann man in seinem Fall jedoch nicht von Partizipation sprechen. In einem Interview nimmt er selbst dazu Stellung:

Es ist keine Beteiligung. Es ist eine Werkschaffung. Für mich ist der Betrachter nicht der Co-Autor, sondern der Autor. [Die] Formulierung von Duchamp im *Aspen Magazine*¹³⁸, dass der Betrachter das Werk mitentwickelt, [war für mich] eine klassische Betrachtungsweise. Ich habe selbst eine Doppelrolle in der Schaffung der Werke – wenn ich damit agiere, dann bin ich Autor wie alle anderen. Ich bin also auf zwei Ebenen Künstler.¹³⁹

Der Unterschied zur Partizipation liegt also in Walthers Fall in der Multiplizität und Egalität der Autorenschaft. Sein Werk zeigt, dass er dem emphatischen Autorenbegriff zwar kritisch gegenübersteht, er aber nicht so radikal wie einige Vertreter der Konzept- oder Minimal Kunst die persönliche Linie gänzlich eliminiert. Ina Klein betont, dass der erweiterte Materialbegriff Walthers, sowie die Integration des Menschen in der Kunst der 20er-Jahre bereits angelegt ist. Hier sei z.B. auf Oskar Schlemmers Bauhauskurs »Der Mensch« von 1928/29 verwiesen. Schlemmer schreibt 1925, dass die Zukunft der darstellenden Künste abhängig sei »von der inneren Transformation des betrachtenden Menschen«¹⁴⁰. Im Zuge der Kritik am Geniekult der bürgerlichen Gesellschaft, die im Laufe des 19. und frühen 20. Jh.s inflationär wird, kommt dem Betrachter in der bildenden Kunst im 20. und 21. Jh. ein gesteigertes Interesse zu. Dabei lassen sich früher als in der Kunst Änderungen auf dem Gebiet der Literatur(-wissenschaft) erkennen.¹⁴¹ Roland Barthes kritisiert nahezu zeitgleich mit Walthers *anderem Werkbegriff*, dass die Kultur auf den Autor zentriert ist, die Erklärung eines Werkes werde »stets bei seinem Urheber gesucht«. Diese Auffassung gerate ins Wanken, als Mallarmé die Notwendigkeit sah, »den Autor zugunsten der Schrift zu unterdrücken« und so »den Leser an seine Stelle zu rücken«.¹⁴² Der Mythos müsse umgekehrt werden: »Die Geburt des Lesers ist zu bezahlen mit dem Tod des Autors.«¹⁴³ Walthers ›Kreuzigung‹ oder Ausstreichung des Künstlers in seinem triadischen Diagramm kann man auf den ersten Blick ähnlich drastisch lesen. Doch der Künstler ist bei ihm nicht gänzlich verschwunden, der

136 Der Begriff kommt aus dem Lateinischen und setzt sich aus *pars* (Teil) und *capere* (nehmen) zusammen.

137 Dewey 1980, S. 286.

138 Er referiert hier auf Duchamps Tonaufnahme *The Creative Act*. Vgl. Duchamp 1967. Walther berichtet im *Sternenstaub*, dass Duchamp ihn 1968 anruft und kennenlernen möchte. Die beiden verabreden ein Treffen, Duchamp stirbt jedoch kurz davor. Vgl. Walther 2009, S. 325.

139 Ders. in: Schreyer 2016b.

140 Schlemmer 1999, S. 136.

141 Vgl. Sartre 1958, S. 27f.

142 Barthes 2000, S. 192. Vgl. in der zeitlichen Chronologie auch *Ecos opera aperta* von 1962 (vgl. 1.2).

143 Ebd., S. 193.

durchgestrichene Begriff kann noch gelesen werden. Der Bezug zur Geschichte bleibt bestehen.

1967 leitet Hans Robert Jauß einen Perspektivenwechsel in der literaturwissenschaftlichen Forschung ein, der der allgemeinen Rezeptionsästhetik in den 70er-Jahren als Grundlage dient. Die Umorientierung forderte, Kunst und Literatur »als einen Prozeß ästhetischer Kommunikation zu begreifen«, an dem »Autor, Werk und Empfänger« zugleich »beteiligt sind.«¹⁴⁴ Interessante Äußerungen, die die rezeptionsästhetische Position erhellen, gibt es auch bei Foucault. Er betont in seinem Essay »Was ist ein Autor?« (1969) die Gratwanderung vom Was (Inhalt) zum Wie (Sprache), die sich in Bezug auf das Schreiben vollzogen hat. Der Autor wird nicht mehr als »Eigentümer seiner Texte«¹⁴⁵ angesehen, er agiert vielmehr als eine Art Medium, durch das die Sprache hindurchgeht. Wenn Walther das Papier oder den Körper der Akteure »sprechen« lässt, gibt er seine auktoriale Macht an das Material/den Betrachter ab, zieht sich aber nicht vollständig zurück, da er immerhin noch den Handlungsrahmen vorgibt. Foucault schlägt vor, »den durch das Verschwinden des Autors freigewordenen Raum ausfindig zu machen, der Verteilung der Lücken und Risse nachzugehen«¹⁴⁶. Walther arbeitet explizit mit diesen Freiräumen, wie sich besonders im Frühwerk gezeigt hat, in dem er die Bildfläche wortwörtlich leerräumt, um Platz für die Aktivität des Betrachters zu schaffen. Wolfgang Kemp beschreibt diese Räume in Hinblick auf die Kunsttheorie als »Unbestimmtheitsstellen«¹⁴⁷. Bei ihm geht es analog zu Wolfgang Iser's »impliziten Leser« um den »impliziten Betrachter«¹⁴⁸. Mit dem partizipativen Moment beschäftigt sich auch Nicolas Bourriaud in seiner *esthétique relationelle* von 1998. Es handelt sich hier um eine »ästhetische Theorie der Beurteilung von Kunstwerken auf der Grundlage von zwischenmenschlichen Beziehungen«¹⁴⁹. Die Neuerung im 20. und 21. Jh. besteht vor allem darin, dass die Kunst für das Publikum antastbar wird. In Walthers *CŒuvre* wird diese Transformation von der Partizipation via Auge und Geist zur Hand und zum Körper besonders deutlich. Sein *anderer Werkbegriff* bedeutet im Kern die aktive Beteiligung bis hin zur Werkschaffung des Betrachters durch den Umgang mit den Instrumenten/Vehikeln, die der Künstler bereitstellt. Der mit dem Objekt agierende »Gebraucher«¹⁵⁰ wie Weibel ihn nennt, wird auf eine spezielle Art adressiert. Seine Grundbefindlichkeiten und sein sinnliches und kognitives Erkenntnisvermögen sind angesprochen, sowie sein Körperempfinden, der Sinn für den Ort, die Zeit, das Vertikale und Horizontale oder die Orientierung im Raum. In der Interaktion zwischen Objekt und Körper, oder genauer gesagt im Interesse, d.h. dem wörtlichen *dazwischen* (inter) *Sein* (esse) entsteht das Werk.

144 Jauß 1987, S. 5.

145 Foucault 2000, S. 198.

146 Ebd., S. 208.

147 Hier bezieht er sich auf Roman Ingarden: Die »mitschöpferische Tätigkeit des Lesers« komme zum Einsatz. Mit seiner Einbildungskraft fülle »er verschiedene Unbestimmtheitsstellen mit Momenten« aus« (Ingarden zit. in: Kemp 1992, S. 315). Von diesen freigelassenen Stellen ist in der Literaturwissenschaft ab 1970, und in der Kunstwissenschaft um 1980 die Rede. Vgl. ebd., S. 7-27.

148 Vgl. Iser zit. in: Kemp 1983, S. 32.

149 Bourriaud 1998, S. 117 (eigene Übersetzung).

150 Weibel 2014, S. 12.

2.1.9 Paradox des Zuschauers – Haltung des Akteurs

Im folgenden Kapitel soll untersucht werden, ob Walthers Wunsch nach (Selbst-)Versunkenheit während der Handlungen und seine Zurückweisung des Theaterhaf-ten – was Frieds Grundsätzen zu entsprechen scheint – im Kontext seiner Ausstellungen in Institutionen realisierbar ist. Fried kritisierte, dass der Raum des Publikums durch dessen zunehmende Eigenverantwortung geradezu theatralisch in eine Bühne für die Betrachter verwandelt werde. Daher proklamiert er das Primat der Versunkenheit (*absorption*) und die Ablehnung einer nach außen gewandten Theatralik (*theatricality*).¹⁵¹ Walthers partizipative Arbeiten beinhalten paradoxerweise beides, einerseits die aktive raumgreifende Verbindung von Betrachter und Kunstwerk, die aber andererseits auch gleichzeitig das Moment der Versenkung als entscheidenden Werkfaktor integriert. Walther betont immer wieder, dass seine Handlungen nichts mit Environments, Fluxus, Performances oder Happenings zu tun haben. Diese Ablehnung hängt wohl damit zusammen, dass das Theater – ebenso wie alle anderen Formen des Spektakels – das Problem hat, auf das Sehen ausgerichtet zu sein (»griech. theatron = Raum zum Schauen«¹⁵²). Guy Debord wirft der kapitalistisch geprägten »Gesellschaft des Spektakels«, die sich medial berieseln lässt, Passivität, Mangel an Kommunikation und Isolation vor. Im Gegensatz dazu, wird aktiv werden, als Kraft gewertet, eine echte sozio-politische Veränderung herbeizuführen.¹⁵³ Von diesem Zeitgeist ist auch Walther geprägt. Auch Allan Kaprow kritisiert, wie sehr Environment und Happening noch in alten theatralischen Mustern verhaftet sind. Damit meint er vor allem die Trennung zwischen dem Raum des Publikums und der Vorführung. Er fordert, »daß das Publikum ganz eliminiert werden sollte. Alle Elemente – Menschen, Raum, die besonderen Materialien und der Charakter der Umgebung, Zeit – können auf diese Weise integriert werden.«¹⁵⁴ So ist es auch Walthers grundsätzliches Anliegen, die Zuschauergrenze zum Verschwinden zu bringen. Bei den Werkhandlungen geht es gerade nicht darum, innerhalb eines Publikums zu agieren. Idealerweise sollen die Aktionen unter Ausschluss der Öffentlichkeit stattfinden, um den Selbstbezug der Handelnden zu stärken und keine Ablenkung von außen zu erfahren. Hier handelt es sich jedoch um ein Paradox, da doch ein Großteil der Aktivierungen öffentlich stattfindet oder zumindest dem Blick eines Fotografen ausgesetzt ist. Trotzdem hält Walther an dieser Utopie fest und erklärt, die Aktionen hätten bildhaft-skulpturale Qualitäten; er bezeichnet sie auch als »Skulptursituationen«¹⁵⁵. Tatsächlich stellt auch die Anwesenheit eines Fotografen anfangs für Walther einen Konflikt dar: Er versucht ihn auszublenden. »In dem Moment wo ich ihn als Photographen« bewusst wahrnehme, »kann es keine Werkhandlung sein«¹⁵⁶. Die Figur des Zuschauers, auf die man sich bei größeren Präsentationen zwangsläufig einstellen muss, ist für den Künstler

151 Vgl. Fried 1980, S. 7-70.

152 Fischer-Lichte 2004, S. 101.

153 Vgl. Debord 1967.

154 Fischer-Lichte 2004, S. 11.

155 Walther in: Verhagen 2014b, S. 61.

156 Ebd., S. 67.

schwer mit seiner Konzeption zu vereinbaren. Denn sobald der Handelnde mit einem Publikum konfrontiert ist, unterliegt er einem sozialen Muster und fällt automatisch in die Rolle des Performers, von der sich Walther lösen möchte. Der Künstler geht jedoch davon aus, dass man als Akteur sein eigenes Publikum ist, dann gebe es keine Zuschauer (höchstens zufällig), außer es handele sich um eine Werkdemonstration¹⁵⁷: »Wenn ich vor Publikum vorführe, dann möchte ich vor allem über den Moment der Unkenntnis [...] hinweghelfen, indem ich [...] es auch zeige. Die Vorführungen haben Schaucharakter in erläuternder Weise.«¹⁵⁸ Um ›richtig‹ zu handeln und sozusagen aus dem Zuschauermodus herausgeführt zu werden, müssen die potenziellen Akteure jedoch erst zusehen. Auch dies ist Teil des paradoxen Beziehungsgeflechts in Walthers Œuvre. Der innere Widerspruch, in den der Teilnehmer durch den sozialen Rahmen gerät, wiederholt sich innerhalb der institutionellen Veranstaltungsortlichkeiten des Kunstbetriebs. Es sind und bleiben vorrangig Orte der Sichtbarkeit und des (Zu-)Schauens. Die paradoxe Situation wird v.a. dann spürbar, wenn künstlerische Ideen, die sich gezielt dem Regime der Sichtbarkeit entziehen wollen, mit der visuellen Konditionierung der Räume und ihrer Besucher kollidieren. Das war bereits bei der Konzeptkunst so, deren ikonoklastische Ansprüche sich oft mit ihrer Präsentation in Institutionen widersprechen. Daniel Buren erinnert daran, dass ein Museum oder eine Galerie keineswegs neutrale Orte seien, wie es uns oft vorgegaukelt wird, sondern der Ort, an dem eine Arbeit letztlich gesehen, und für den sie geschaffen wird.¹⁵⁹ Im Falle Walthers bedeutet das, sich mit den Bedingungen der gegebenen Institutionen zu arrangieren und letztlich auch ein Publikum zu billigen. Selbst wenn er versucht, sich in einer Werkvorführung so weit wie möglich als Person zurückzunehmen, kann er sich ihrer spektakulären Wirkung und der spürbaren Resonanz auf die Besucher nicht entziehen. Die Bedächtigkeit seiner Bewegungen evozieren wie bei einem *Tableau vivant* ikonische Posen, die zwischen Bild und Performance angesiedelt sind, auch wenn diese Wirkung nicht intendiert sein mag. Es findet eine Art Verbildlichung statt, der man am eigenen Leib beiwohnen kann, insofern man selbst als Akteur beteiligt ist. Walthers souveräne Versunkenheit bei solchen Demonstrationen rührt möglicherweise von einer bewussten Ausblendung des Publikums her, die nach innen gerichtete, ernste Attitüde bringt die Zuschauer auf Distanz. Die stoischen Gesichtszüge und die blockhaft symmetrische Haltung des Künstlers erinnern vielleicht nicht zufällig an die Kouros-Statuen aus der Kunst der griechischen Archaik. Der Raum öffnet sich für das produktive Subjekt, das sich imaginativ an die Stelle des Kouros setzen kann. »Um meine Arbeit zu verstehen, muß man meinen Standpunkt einnehmen«¹⁶⁰, heißt es in einer WZ. Der Zuschauer überblendet idealerweise seine eigene Person mit der des Künstlers und beginnt im Anschluss selber aktiv zu handeln. Im transitiven Charakter der Werkhandlungen, die den Distanzraum gegenüber dem Kunstwerk hinter sich

157 Diese zufällige Präsenz vergleicht Walther mit der Natur oder meteorologischen Bedingungen. Vgl. Verhagen 2014b, S. 67.

158 Walther in: Lahnert 1986/87, S. 13.

159 Vgl. Buren 2003, S. 1046.

160 Walther zit. in: Busche 1990, S. 302.

lässt, liegt vermutlich der grundlegende Bruch, den Walther mit der modernen Skulptur vollzieht. Seine partizipativen Arbeiten, die dem Paradox ausgesetzt sind, auf ein Publikum verzichten zu wollen, aber auf der anderen Seite die institutionelle Realität annehmen müssen, verlangen von uns, ein neues Verhältnis zwischen Subjekt und Objekt bezüglich der ästhetischen Erfahrung zu denken.

2.1.10 Kunst und Leben

Die Vorstellung, dass der Betrachter ein werkkonstituierender Teil des Kunstwerks ist, kann zu der Ansicht führen, dass das Walther'sche Kunstmodell auf die Aufhebung des alten Widerspruchs von Kunst und Leben abzielt. Dies ist auch ein Gedanke im Happening, nämlich, so Kaprow, die »Trennlinie zwischen Kunst und Leben [...] so fließend und [...] undeutlich wie möglich«¹⁶¹ zu halten. Dieses Prinzip machen sich auch die Fluxus-Künstler (George Maciunas, Cage, Robert Filiou, Nam June Paik, Beuys u.a.) in ihren Aktionen zur Aufgabe. Die Verwandtschaft mit Walthers Vorstellungen ist augenfällig.¹⁶² Doch auch wenn seine Aktionen lebenspraktischen Handlungen ähneln, verwischen sie die Trennlinie zwischen Kunst und Leben nicht. Im Gegensatz zu Beuys zielt Walther nicht auf die Auflösung der Grenzen der Kunst ab und schon gar nicht in der Art von Wolf Vostells Motto Kunst=Leben.¹⁶³ In einem Gespräch mit Jappe hat Walther diese Gleichstellung zurückgewiesen:

Wenn beispielsweise mehrere Leute eine gemeinsame Schritthaltung üben, dann ist das anders als im Bus oder am Fließband, die Differenz zu erfahren ist wichtig: [...] Und Sprache und Körperchemie sind einzubringen, denn ich arbeite ja nicht so sehr mit dem Objekt als mit mir. Entfernt kann man es mit Duchamp vergleichen, so wie er ein unscheinbares Objekt hervorholte und auf den Sockel stellte – so werden hier Grundbefindlichkeiten herausgehoben, isoliert¹⁶⁴.

Indem Walther also im WS den Fokus auf bestimmte Handlungen legt, deren Rahmen er vorgibt, extrahiert er sie aus ihrer funktionellen Alltagsgebundenheit. Er setzt sie in ein neues, ästhetisches Ordnungssystem. In diesem Zusammenhang bemerkt er:

Diese Kunst gibt nicht vor, das Leben zu sein, auch nicht wie das Leben; aber sie lässt sich mit Leben erfüllen. Und das ist auch die Folge davon, daß sie weder ›objektiv‹ noch ›konkret‹ noch ›abstrakt‹ ist, [...] [oder] Kunst über Kunst macht: [...] Ich gehöre keiner Schule oder Richtung an; ›es ist eine Kunstgeschichte in sich‹¹⁶⁵.

Somit bedeuten die Werkhandlungen »keineswegs ein Ende der Kunst durch Selbstauflösung im Leben«. Insofern ist Walthers *anderer Werkbegriff*, Rüdiger zufolge, »kein ins

161 Kaprow 2003, S. 865.

162 Walther ist bei einigen Fluxus-Aktionen in der Düsseldorfer Kunstakademie zugegen (Bsp. *Festum Fluxorum Fluxus*, 1963 oder Cages *Materialmusik* 1964) und hat auch eigene veranstaltet, die in der Literatur jedoch kaum Erwähnung finden. Zu Walthers Bezügen zur Fluxus-Bewegung, vgl. Klaus 2018, S. 274–275.

163 Vgl. Rüdiger 1997, S. 6f.

164 Walther in: Bott 1977, S. 87.

165 Winkler 1990, S. 99.

Alltagsleben hinein erweiterter Kunstbegriff. Sein Werk [...] will Modellfall und Gegenwart bleiben. [...]. Aber nur in der Differenz kann es dieses (utopische, möglicherweise subversive) Wirkungspotential tatsächlich entfalten.«¹⁶⁶ Auch Boehm wendet ein, wer mit dem *WS* arbeite,

betritt einen unterschiedenen Bereich, macht – ob er will oder nicht – die Differenz (besser gesagt: die Dialektik) von Kunst und Leben mit. Sein Tun wird artifiziell, er ist gefordert, sich innerhalb der Anordnung, ihrer Grenzen und Möglichkeiten, zu verstehen. Laufen, sitzen, stehen ist dann etwas anderes.¹⁶⁷

Agiert man im Rahmen der Kunst, ist die Aufmerksamkeit eine andere als im Alltag, das ist ein bekanntes Phänomen der Kontextverschiebung. Kern vergleicht den Vorgang, Erfahrungen und Objekte dem Leben zu entnehmen und in die Kunstwelt zu übertragen, mit der Funktion von Rahmen bei Bildern: in einem abgegrenzten Feld entsteht eine modellhafte Ordnung für die im Alltagsleben als zufällig und chaotisch erlebten Kräfte. Durch diese Fokussierung können sich Vorstellungskomplexe artikulieren. So erlebe der Benutzer eine Begegnung mit sich selbst und Empfindungen, die im Alltagsleben untergehen.¹⁶⁸ Hier tritt der Künstler als derjenige auf, der diese Prozesse anstoßen kann. Nichtsdestotrotz ist die Grenze zwischen Kunst und Leben insofern durchlässig, als dass die Erkenntnisse aus der *WS*-Arbeit auch auf die der Kunst externe Welt anwendbar sein sollen: »Sie sollen übertragbar sein auf alle Lebensbereiche und das Gesamtdenken.«¹⁶⁹ Es handelt sich also nicht um eine realitätsferne Kunst, im Gegenteil, beide Bereiche reichen sich auch hier im übertragenen Sinne die Hand. »Handeln als Kunst und Kunst als Handeln«¹⁷⁰ macht die Verbindung von Kunst und Alltagsleben deutlich. Eine soziale Komponente kommt hier ins Spiel, die der Kunst eine gesellschaftliche Wirkung verleiht, indem sie umgekehrt in die Lebenspraxis hineinintegriert wird.

2.1.11 Freiheit und Gebundenheit

Wie sich schon gezeigt hat, ist es bei Walther der Künstler, der die *Werkstücke* und deren zahlreichen impliziten Entfaltungsangebote bereitstellt. Für die Wahl, Ausgestaltung und Weiterentwicklung dieser Möglichkeiten ist der Benutzer verantwortlich, dem im Vergleich zu herkömmlicher Kunst erheblich mehr Gestaltungsfreiheit eingeräumt wird.¹⁷¹ Gleichzeitig hat er vermutlich aber auch mehr »Pflichten«, wie Growe zu bedenken gibt, denn als Handelnde sind wir vor eine Aufgabe gestellt, »die uns vielleicht größere Verbindlichkeiten auferlegt als jeder anschauliche Nachvollzug eines »vorgegebenen« Werkes. Wir selbst sind jetzt die Instanz, die über das Zustandekommen [...] eines Werkes entscheidet.«¹⁷² Er bezeichnet Walthers Stoffstücke als Handlungsauf-

166 Rüdiger 1997, S. 7.

167 Boehm 1985, S. 17.

168 Vgl. Kern 1976, S. 16.

169 Walther in: Lingner 1985, S. 88.

170 Hantelmann, Lüthy 2010.

171 Vgl. Kern 1976, S. 14.

172 Growe 1990, S. 119.

risse, die einen »unerschöpflichen Spielraum individueller Aktualisierung gewähren, der zugleich aber auch prinzipiell nicht verlassen werden kann. Die Handlungsgrenzen definieren das Werk.«¹⁷³ Ein weiteres Mal wird deutlich, wie bipolar Walthers Œuvre oft sein kann. Einerseits wird von einem großen Maß an Freiheit und Offenheit bei der Ausführung der Werkhandlungen gesprochen, andererseits ist die Gegenseite mitzudenken. Wolfgang Kasprzik insistiert im Zusammenhang der Gegensatzpaare Gebundenheit – Freiheit oder Geschlossenheit – Offenheit, diese in einer zwingenden Korrelation wahrzunehmen:

Die *Objekte* schränken Handlungsmöglichkeiten ein. Das von ihnen eröffnete Feld ist – z.T. sehr eng – begrenzt. Daß dies nur die Kehrseite dessen ist, daß sie überhaupt Möglichkeiten eröffnen, wird von denen übersehen, die sich dadurch eingeschränkt fühlen und sich über eine daraus resultierende Beschneidung ihrer Kreativität bei der Benutzung beklagen. Wenn in einer Situation »alles Mögliche« möglich ist, dann ist eben nichts Neues möglich¹⁷⁴.

Walther nimmt mit den *Werkstücken* eine subtile Regulierung der Werkprozesse vor. Der Handelnde übernimmt Verantwortung für einen Prozess, dessen Grenzen vorgegeben sind. Der Balanceakt mit den Stoffen zeigt die Konsequenzen auf, die die individuellen Bewegungsimpulse auf andere Benutzer haben können. So entsteht ein Sinn für das Handeln im Kollektiv und die gemeinsame Werkbildung und -verantwortung.

Kern gibt zu bedenken, dass die Instrumente natürlich auch sachgerecht behandelt werden müssen, aber das sei für den sinnvollen Umgang eines jeden beliebigen Objekts selbstverständlich und gelte besonders für herkömmliche Kunstwerke: Bilder z. B. »müssen in der richtigen Umgebung, bei richtigem Licht mit richtigem Abstand gesehen werden etc.«¹⁷⁵ Walther selbst gibt hierzu ein klares Statement: Die Freiheit »bekommen Sie ständig beschnitten, [...] gucken [Sie] sich einen Mondrian an, wenn Sie da mit den falschen Vorstellungen kommen, geht es auch nicht. Sie müssen sich auf das einlassen, was in dem Kontext, in der Konzeption drinsteckt.« Der Künstler erzählt, dass die Aktivierungen der Benutzer teilweise Formen annehmen, die nicht seiner Intention entsprechen: »Das war eine Riesenprojektionsfläche für [...] teilweise so private Dinge, wo ich dann einfach nur sagen kann, das hat hier nichts zu suchen. Wenn ich das im Kunstkontext haben will, müssen bestimmte Dinge gegeben sein, andere sind ausgeschlossen.«¹⁷⁶ Das Agieren mit den *Werkstücken* kann also keineswegs beliebig sein, auch eine totale Offenheit wäre nicht sinnvoll. Walther weiß im Sinne Ecos, dass das zu Ende geführte Werk immer noch seines sein wird, denn dessen Möglichkeiten sind schon vororganisiert.¹⁷⁷ Boehm bemerkt, dass sich der »freie Umgang« aufgrund »der Struktur« des einzelnen *Werkstücks* definiert. Das Objekt entwerfe »einen virtuellen *Rahmen*«, in dem »der Handelnde seinen Umgang vollzieht«. So überrasche

173 Grove 1990, S. 124.

174 Kasprzik 1990, S. 169.

175 Kern 1976, S. 14.

176 Walther in: Verhagen 2014b, S. 61.

177 Vgl. Eco 1973, S. 55.

es nicht, jene »Grundkategorie des Rahmens« auch hier »auf eine verwandelte Weise«¹⁷⁸ wiederzufinden. Diese Reminiszenzen an die Malerei und die Rahmung gibt der Frage nach der Freiheit/Offenheit und Gebundenheit/Geschlossenheit der Werkhandlungen eine besondere Pointe. Das Performative kann mit Mersch als ein »Moment von *Setzung*« begriffen werden. »Handlungen vollziehen sich, ohne daß schon vorentschieden ist, was jeweils mit ihnen gesetzt wird.«¹⁷⁹ Auch der *Werksatz* als *Satzung* beinhaltet ein Kompendium, mit dem eine Art sinnoffener Text *gesetzt* wird. Mersch verweist auf die Dialektik zwischen der *Setzung* und dem Aleatorischen, die sich auf das Werk Walthers übertragen lässt. Was innerhalb der künstlerischen Grenzen geschieht, ist ein vielfach ineinander verwobenes Spiel aus *Setzungen* und *Zufällen*. Dieses Moment findet sich auch bei Cage: »Vorweg geht immer die Entscheidung, die aus dem Zu-Fall eine *Setzung*, ein ›Ge-Setz‹ macht; doch einmal *gesetzt*, ereignet [sich] die Unbestimmtheit des ›Was geschieht‹ (*quid*).«¹⁸⁰ Walther hält diesen (auktorialen) Handlungsrahmen zurecht für wichtig: Ich habe ein sehr genaues Gefühl dafür, dass wenn ich den Rahmen nicht setze, ich zu keiner greifbaren Formung finde.«¹⁸¹ Gegenüber Lahnert sagt er: »Mir hat man immer unterstellt, ich wolle die Interpretation steuern, weil ich die Sachen vorgebe. Aber das ist nur die äußere Form. Wenn ich mir den Menschen hinzudenke [...] dann ist das zunächst mal völlig unorganisiert. Das muß ausgerichtet werden.«¹⁸² Man kann an dieser Stelle einwenden, der Künstler greife hier in die Freiheit der Akteure ein, indem er die Formung vorwegnimmt und den Benutzern nicht zugesteht, sich selbst zu regulieren. Peter Halley gehört zu denjenigen Benutzern, die sich durch die *Werkstücke* in ihrer Handlungsfreiheit eingeschränkt fühlen. Er bietet eine Foucault'sche, eher resignative, Interpretation von Walthers Arbeiten an. Dieser sehe »den modernen Menschen als einen, der als unpersönliches Rädchen Teil eines labyrinthischen, geometrisch organisierten Räderwerkes wird.«¹⁸³ So wähnt Halley in den *Werkstücken* eine düstere Vorahnung der *conditio humana* der Moderne: Wir »sind in ein System eingebunden, über das wir keine Kontrolle haben; uns sind Funktionsstellen zugewiesen.«¹⁸⁴ Seine Formulierung geht meines Erachtens zu weit, er erliegt einer »Fehlinterpretation«, als die er sie schließlich selbst im Titel seines Aufsatzes bezeichnet. Walthers Werk ist explizit an einen mündigen und reflektierenden Handelnden adressiert. Die Entscheidung, das Handlungsangebot anzunehmen, liegt wortwörtlich in der Hand jedes Einzelnen. Man kann also vielmehr Rancière's Worte auf Walther anwenden und sagen, er schaffe einen Körper, »der zu etwas anderem als zum Beherrschtwerden berufen«¹⁸⁵ ist. Trotzdem lässt sich auch für Halleys Interpretation Verständnis aufbringen: Man kann durchaus eine gewisse Enge und Determiniertheit in der Handlungsausführung mit den *Werkstücken* erkennen. Die Benutzer werden in eine geometrische Struktur eingebunden. Mag diese Rahmung als strenges ästhetisches Referenzsystem

178 Boehm 1985, S. 17.

179 Mersch 2002, S. 246.

180 Ebd., S. 281.

181 Walther in: Bott 1977, S. 51.

182 Ders. in: Lahnert 1986/87, S. 15.

183 Halley 2003, S. 17.

184 Ebd., S. 20.

185 Rancière 2010, S. 76.

wahrgenommen werden, darf man nicht vergessen, in welchem engem gesellschaftlichen und politischen Kontext im deutschen Nachkriegsdeutschland, Walthers Werke entstanden sind. Anstatt von Beherrschung, würde ich eher mit Walther von der Notwendigkeit der Formung sprechen. Den Werkhandlungen wohnt ein übergeordnetes Prinzip inne, das Richtung Abstraktion und Immaterialität geht, für das die Handelnden einstehen. Auch wenn die Benutzer nicht in ihrer Befindlichkeit angesprochen werden, macht sie das noch lange nicht zu anonymen Teilnehmern. Sie können die Prozesse vielmehr aktiv und feinmotorisch steuern. Gemeinsam kann an offeneren gesellschaftlichen aber auch künstlerischen Strukturen gearbeitet werden. In diesem Sinne kann man Walthers ›Werkzeuge‹, die einen ästhetischen Zweck verfolgen und zudem der Selbstbestimmung dienen, in Verbindung mit dem von Habermas 1968 beschriebenen »kommunikativen Handeln« bringen. Darunter versteht er »eine symbolisch vermittelte Interaktion. Sie richtet sich nach obligatorisch *geltenden Normen*«¹⁸⁶, die von anderen Subjekten verstanden werden müssen. Der Philosoph schlägt vor, der Natur statt »als *Gegenstand*« vielmehr »als *Gegenspieler*« zu begegnen, mit ihr zu »*kommunizieren*, statt sie, [...], bloß zu *bearbeiten*.«¹⁸⁷ Diese Welteinstellung, die nicht umsonst von Akteuren der 1968er Generation formuliert wird, findet im Werk Walthers ein Echo. Da der Gebrauch der *Werkstücke* mit mehreren Beteiligten auf dem Konsensprinzip beruht, schaffe das Handeln, so Lingner,

soziale Wirklichkeit, die gemeinsamer Bezugspunkt des Denkens und Handelns anderer ist. Darum haben Handlungen stets eine interaktive und kommunikative Dimension. Diese Qualitäten können kultiviert werden, wenn [...] das Handeln [...] *ästhetisch* motiviert um seiner selbst willen künstlerisch praktiziert wird.¹⁸⁸

Die Aussagen von Verna lassen sich hier anschließen, sie gesteht dem Walther'schen Handlungsangebot eine große Freiheit und auch eine Art humanistischen Auftrag zu. Der Künstler ermögliche dem Publikum »eine intime Auseinandersetzung«, »er erteilt ihm eine Handlungsmacht«, auf diese Weise hoffe er »die Menschen dazu zu bringen, dass sie – vielleicht – die Welt verändern«¹⁸⁹. Verna macht die Humanität in Walthers Werk für die aktuelle Gesellschaft stark: »Gerade in einer Welt, in der Achtsamkeit und individuelle Handlungsmacht mehr denn je geboten sind, bleibt dieses Werk erstaunlich relevant und notwendig.« Die Handlungseinladung des Künstlers ist an jeden »gerichtet, unabhängig von seinem Alter, oder sonstigen Kriterien.«¹⁹⁰ So kann man den Künstler letztlich als einen Bauherrn einer Behausung sehen, der ein Gehäuse vorgibt, aber die Gestaltung letztlich den Bewohnern überlässt.

186 Habermas 1968, S. 62.

187 Ebd., S. 57.

188 Lingner 1997, S. 29.

189 Verna 2020a, S. 222.

190 Ebd., S. 223.

2.1.12 Performativität

Trotz Walthers Distanzierung von den Merkmalen der Performance, die er aufgrund der Sichtbarkeit und der Theatralik als problematisch empfindet, neigt man dazu, trotzdem eine Verbindung zwischen der Ästhetik der Performance und Walthers Handlungen zu sehen. Seine frühen Entgrenzungsversuche sind vor dem Hintergrund eines Paradigmenwechsels zu lesen, der sich Ende der 50er-Jahre vollzieht und Fragen nach der Trennbarkeit von Künstler und Werk, nach der Warenform traditioneller Kunstwerke und ihrer Dauerhaftigkeit stellt und von Mersch so beschrieben wird: »Kunst verschiebt sich, wird zur Praxis, zum evolutiven Prozeß, zum Akt«¹⁹¹. Die von Mersch theoretisierte Wandlung von einer Werk- zu einer »Ereignisästhetik«¹⁹² lässt sich an Walthers frühen Papierarbeiten bis hin zu den Handlungsstücken des *WS* nachvollziehen. Durch performative Akte, so Fischer-Lichte in ihrer *Ästhetik der Performance*, geraten die dichotomisch wirksamen und für die abendländische Kultur seit der Antike zentralen Begriffspaare (Subjekt/Objekt, Material- und Zeichenhaftigkeit, Signifikant/Signifikat) in Bewegung.¹⁹³ Das Hauptmerkmal performativer Handlungen sei die *Körperlichkeit*: »Für Aufführungen gilt, dass der ›produzierende‹ Künstler nicht von seinem Material abgelöst werden kann. [...] Der Mensch *hat* einen Körper, den er wie andere Objekte manipulieren und instrumentalisieren kann. Zugleich aber *ist* er dieser Leib, ist Leib-Subjekt.«¹⁹⁴ Bei Walther ist nicht nur die Körperlichkeit des Künstlers gemeint, sondern stellvertretend die jedes Benutzers, der sich auf die Handlungen einlässt. Der Körper, in ganzheitlichem Blick als phänomenologischer Leib gesehen, stellt für Walther nichts dar, sondern ist spezifisches Material im modernistischen Sinn und auf sich selbst bezogen. Er ist dabei kein Ort für existenzielle und ggf. schmerzhaftes Grenzausloten, wie dies bei PerformerInnen wie Marina Abramović, Ulay, Valie Export, Carolee Schneemann, Günter Brus und den Wiener Aktionisten der Fall ist. Walthers Handlungen verwirklichen elementare Bewegungsmuster, die Aufmerksamkeit richtet sich auf Ruhe, Rhythmus, Intensität, Kraft, Energie, Richtung u.a. und nimmt damit die Skulpturalität des handelnden Körpers von innen her wahr. Weiterhin werde in performativen Akten die *Räumlichkeit* hervorgebracht. Sie ist nicht mit dem Raum gleichzusetzen, in dem sich die Aufführung ereignet. Der performative Raum »eröffnet besondere Möglichkeiten für das Verhältnis zwischen Akteuren und Zuschauern, für Bewegung und Wahrnehmung«¹⁹⁵. So kann der Raum auch im Falle Walthers als abstrakte Größe und gleichzeitig als modulierbares Material wahrgenommen werden. Der dritte Punkt, den Fischer-Lichte anführt, betrifft die *Liminalität und Transformation*, d.h. den Schwellenzustand, in dem sich Individuen oder Gruppen befinden, nachdem sie sich rituell von der herrschenden Sozialordnung gelöst haben: »Wenn Gegensätze zusammenfallen, [...], dann richtet sich die Aufmerksamkeit auf den Übergang von einem Zustand

191 Mersch 2002, S. 223.

192 Ebd., S. 163.

193 Fischer-Lichte 2004, S. 19 u. 295.

194 Ebd., S. 129.

195 Ebd., S. 187.

zum anderen. Es öffnet sich [ein] Zwischen-Raum.« Aufführungen/Handlungen ermöglichen eine Schwellenerfahrung, »die für den, der sie durchläuft, eine Transformation herbeizuführen vermag«. Der Begriff der Liminalität (von lat. *limen* – die Schwelle) stammt aus der Ritualforschung und wurde von Victor Turner unter Rekurs auf Arnold van Gennep geprägt.¹⁹⁶ Besonders die Kunst der 60er-Jahre ist auf derartige Grenzüberschreitungen und Schwellengänge angelegt.¹⁹⁷ Die liminale Situation, ergibt sich bei Walther aus der Erfahrung wechselseitiger Übergänge zwischen der Subjekt- und Objektposition besonders beim Umgang mit den WS. Allein der Anfang und das Ende einer Handlung (der Übergang von der Alltagswelt in die künstlerische Handlung und zurück), die ritualhaft mit dem Aus- und Einfalten der Objekte beginnt und endet, markiert diese Schwellen. So lässt sich mit Fischer-Lichte auch für Walthers Handlungen zusammenfassend sagen: »Während bisher das Trennende im Vordergrund stand, macht eine Ästhetik des Performativen den Aspekt des Übergangs stark. Die Grenze wird zur Schwelle, die miteinander verbindet.«¹⁹⁸ Dabei geht es um die Überwindung starrer Gegensätze, »um ihre Überführung in dynamische Differenzierungen«¹⁹⁹. So betrachtet sind die Gegensatzpaare, die im WS verhandelt werden, nicht als dichotomische Pole zu sehen. Es geht vielmehr darum, ihre Dialektik zu begreifen, in dem sie zum einen als Eckpfeiler, die das Werk tragen, zum anderen als Schwellen zu verstehen und begehen sind.

2.1.13 Kunst als Hand-Werk

Mit der Handlung als Werk entscheidet sich Walther explizit für die (fühlende) Hand als zentrales Rezeptions- und Ausdrucksorgan des Körpers. *Die Skulptur braucht das Auge nicht* heißt es in der WZ *Kopfraum* (**Abb. 37**). Eine andere WZ, die die Aussage in ähnlicher Form zum Titel macht, zeigt einen schematischen Handabdruck (**Abb. 38**). So kann man als Motto des WS proklamieren: »Hand statt Auge«. Walther reicht dem Rezipienten im übertragenen Sinn die Hand. Indem dieser »Hand anlegt«, d.h. mit den *Werkstücken* agiert, kann ein Verständnis für Walthers veränderten Werkbegriff direkt *erhandelt* werden. Wie wir bereits gesehen haben, stammt ein Großteil der Formensprache des Künstlers aus eigenleiblich ausgeführten Handbewegungen in der familiären Bäckerei. Das *Handwerk* hat sich – bewusst oder unbewusst – in die Hände des Künstlers eingeschrieben, und auf seine Kunst übertragen.

Auch wenn Deweys *Art and Experience* (1934) sehr viel früher niedergeschrieben wurde, bietet sich eine genauere Untersuchung seiner Theorie an, da sich einige Gemeinsamkeiten zu Walthers Ansätzen erkennen lassen. Deweys Erkenntnis- und Handlungstheorie basiert auf der »Experience«: Handeln wird wesentlich als das Machen von Erfahrung verstanden.²⁰⁰ Walthers Handlungen fußen auf einer kommunikativen Interaktion. Die Teilnehmer entscheiden intuitiv, wann sie die Situation beginnen oder

196 Vgl. Fischer-Lichte 2004, S. 305.

197 Ebd., S. 355.

198 Ebd., S. 356.

199 Ebd., S. 357.

200 Vgl. Zug 2007, S. 8.

verlassen. Dies entspricht Deweys Vorstellung des kommunikativen und emotionalen Verhältnisses zwischen Mensch und Umwelt. Die Welt wird nicht nur materiell begriffen, man fühlt sich als Lebewesen als Teil von ihr und für sie verantwortlich. Dabei versteht Dewey Gefühle als Intuitionen, als geistige Mittel der Problemlösung und als Beginn allen Denkens. Sie leiten über zu einer intellektuellen Auseinandersetzung, so dass »ein sprachlicher Bezug auf die Situation entstehen«²⁰¹ kann. Auch wenn Walther den Begriff der Intuition nicht explizit verwendet, ist sie es, die die Handlungen antreibt. Der vielfach in Walthers Œuvre vorkommende Ausspruch *Antwort der Körper*²⁰² geht in diese Richtung. Bei der Intuition ist es nicht der sprachgebundene Intellekt, sondern eine vorsprachliche, im Körper verborgene Intelligenz, die in spontaner Erhellung auf die Situation antwortet. Erst in der Rezeption entsteht im eigentlichen Sinne die Kunst, also erst im aktiven handelnden Zusammenspiel von Subjekt und Objekt, oder wie es bei Dewey heißt: »Das Kunstwerk ist erst dann vollständig, wenn es in der Erfahrung eines anderen Menschen als dem, der es schuf, wirksam wird.«²⁰³ In der Interaktion mit dem bestehenden Material wird jedesmal etwas Neues geschaffen. Dewey zufolge gebe es eine der Erfahrung innewohnende Unruhe, ein Streben nach Fassung. Erfahrungen müssen geordnet werden, denn ohne einen Bezugsrahmen blieben sie zusammenhanglos²⁰⁴: Eine Figur kann »eine sonst wahllose Masse in erkennbare Objekte« transformieren. Eine Linie grenzt ein, sie »schafft Verbindung und verknüpft. Sie ist ein integrales Mittel, Rhythmus zu bestimmen.«²⁰⁵ Man meint hier Walther herauszuhören, wenn er davon spricht, die Handlungsmöglichkeiten durch die Form und Funktion der Werkzeuge einzurahmen. Auf der Ebene der Aufzeichnung der Werkerfahrungen, haben Linie und Schrift diese rahmende, Sinn generierende Funktion. Die Handlungserlebnisse sind als frei bewegliches Material anzusehen, die durch die WZ geordnet und symbolisch codiert werden, um sie kommunizierbar zu machen. Dewey zufolge können solche Inhalte anderen Menschen nur durch Symbole intersubjektiv vermittelt werden.²⁰⁶ Eine knappe Aussage, die auf den Punkt bringt, was die WZ werkstruktural bedeuten. Sie sind es zuallererst, die über das Werk nachdenken, und so eine Basis für die Diskussion über den Werkbegriff Walthers liefern.

Eine Feststellung von Gehlen soll hier die Betrachtung abrunden. Er erscheint in Bezug auf Walther fruchtbar, da bei ihm der Mensch im Zentrum seiner philosophischen Anthropologie steht. In seiner Handlung verändere er die Natur.²⁰⁷ Dieses kreative Tätigsein sei die Antwort des Menschen auf seine Existenz als Mängelwesen.²⁰⁸ Er vergüte diesen Mangel durch seine »Arbeitsfähigkeit oder Handlungsgabe, d.h. durch Hände und Intelligenz«²⁰⁹. In *Der Mensch* (1940) behauptet Gehlen: »Im Begriff der Hand-

201 Zug 2007, S. 11f.

202 Siehe dazu auch den Buchtitel in: Walther 1993b.

203 Dewey 1980, S. 125.

204 Vgl. ebd., S. 127 u. 226.

205 Ebd., S. 235.

206 Vgl. Zug 2007, S. 49.

207 Vgl. Gehlen 1993, S. 20.

208 Vgl. Zug 2007, S. 99.

209 Gehlen 1993, S. 32.

lung ist die denkende« ebenso wie die physische«²¹⁰ Seite des Menschen enthalten. Auf die Kunst übertragen interpretiert Gehlen ein Bild als ein System aus Anschaulichkeit und Begrifflichkeit, die in einer Wechselbeziehung zueinander stehen.²¹¹ Da man Gehlen zufolge nicht gleichzeitig handeln und reflektieren kann, sondern nur seine Taten retrospektiv anschauen, wirke die Reflexion als eine versetzte Handlung.²¹² Da jedes Nachdenken in seiner Verdichtung des Erfahrungsgehalts auch zu einem inspirierenden Selbstbewusstsein führe, könne es neue Handlungen anregen und ständig verfeinern.²¹³ Dies gilt auch für die WZ, in denen die eigentliche, werkrelevante Reflexion einsetzt. Durch den geistigen und körperlichen Umgang mit den WZ erfährt sich der Rezipient selbst und in einer Feedbackschleife kann sein Blick auf die Handlungen verändert, und bei einer nächsten Aktion affiniert werden. Im Folgenden soll erläutert werden, inwiefern der Fotografie zur Aufzeichnung performativer Akte im Werk Walthers diese Reflexions- und Antwortstruktur, abgeht.

2.1.14 Die ›Verantwortungslosigkeit‹ der Fotografie

Da ich nicht fotografieren kann heißt eine Zeichnung von 1983 zu zwei *Wandformationen* Walthers.²¹⁴ Vor dem Hintergrund seines auf Zeichnung und Skulptur basierten Œuvres erhält dieser Einzeltitel eine werkumfassende Bedeutung bzw. gibt interpretatorischen Spielraum zu Walthers konfliktgeladenem Verhältnis zur Fotografie. Trotz der Wichtigkeit von Fotografie und Film als Medium der Dokumentation hat der Künstler diese Formen der Aufzeichnung stets kritisch betrachtet, »weil es ihm nicht um eine äußere Gestalt, den ›Außenraum‹ [geht], sondern um den ›Raum im Kopf‹«. Dieser Innenraum lässt sich durch die gemeinhin als realitätstreu angesehenen Medien nicht darstellen: »Dem inneren Formbau kann keine äußere Form antworten.«²¹⁵ Eine Notiz unter der Abbildung einer *Nachzeichnung* lautet: »... zeichnerische Umsetzung des Kamerablicks ...«²¹⁶, eine andere: »... die Zeichnung vermag genauer abzubilden als die Kamera ... der Blick von außen ... die Erinnerung an den Innenblick ...«²¹⁷ Wie schon erwähnt, hat es Walther in den *Nachzeichnungen* für nötig gehalten, schon existierende Fotografien nochmal mit Bleistift nachzuzeichnen. Diese Tatsache enthält ein implizites Statement zum Ungenügen der Fotografie. Walther spricht ihr in seinem Werk rigoros den künstlerischen Wert ab. Während sie alles in einem Blick oberflächlich sammelt, tasten sich die WZ an der inneren Werkerfahrung entlang. Die Zeichnung vermittelt als Spur unmittelbar Körper- und Handlungsempfindung und ist ein mnemotisches Medium. Die WZ entstehen aus einer lenkenden Verbundenheit mit dem Körper, der hier als lebendiger Speicher gewesener und werdender Bewegungen fungiert. Diesbezüglich bemerkt der Künstler: »Die Zeichnungen beziehen sich nur auf meine eigenen

210 Gehlen 1956, S. 8.

211 Vgl. Zug 2007, S. 8f.

212 Vgl. ebd., S. 120.

213 Vgl. Gehlen zit. in: ebd., S. 118 u. 120.

214 Vgl. dazu auch Bumiller 1990, S. 337-341.

215 Busche 1990, S. 299.

216 Walther 1999, S. 94.

217 Ebd., S. 95.

[...] Projektionen, im Gegensatz zu den Fotografien, deren erstarrter Charakter eine bestimmte Art der Benutzung ›vorschreibt.«²¹⁸ Die WZ stellen mehr das Innere dar, die Gedanken und Empfindungen des exemplarisch handelnden Künstlers, was einen großen interpretatorischen Spielraum zulässt. Die fotografische Dokumentation hingegen führt von außen an die künstlerische Sphäre heran. Die Fotografien sind ein praktische Hilfsmittel zum Gebrauch der Instrumente.²¹⁹ Insofern lassen sie sich mit den Werkdemonstrationen vergleichen, die eine spezifische Umgehensweise mit den *Werkstücken* suggerieren. Sie zeigen mehr den äußeren, sichtbaren Raum und affirmieren damit die visuelle Seite des *WS*, die zuweilen von Walther selbst, aber auch in der Literatur heruntergespielt wurde.

Barbara Clausen widmet der Fotografie zum *WS* einen ganzen Aufsatz, in dem sie der Frage nachgeht, wie sie die Beziehungen zwischen der Erfahrung, der historischen Rezeption und der fortlaufenden Wiederbelebung des *1. WS* beeinflusst hat. Die Kunsthistorikerin formuliert gleich zu Anfang eine gewagte These, die den konzeptuellen Teil des *WS* herausstellt: »When we think of [Walthers] *First Work Set* we think less of a sculpture [...] than of a series of black-and-white photographs.«²²⁰ Auch wenn ich dieser Behauptung so nicht zustimme, lässt sich nichtsdestotrotz feststellen, dass der visuelle Kontakt über die Fotografien, neben der Sichtbarmachung der Handlungsabläufe mit den *Werkstücken*, es dem Benutzer ermöglicht, die verschiedenen Phasen seiner eigenen Interaktion mit dem *WS* zu erinnern.²²¹ Neben Werbungs- und Publikationszwecken, der Dokumentation und Kanonisierung der Arbeit, schreibt Clausen den Fotos v.a. die Funktion zu, ein visuelles Vokabular der Werkhandlungen aufzustellen. Tatsächlich: die Aufnahmen bilden eine Art Alphabet, eine Typologie der Formen des *1. WS*. Die Zusammenschau verrät das geometrische Formvokabular: Kegel, Rechtecke, Quadrate, Quadere, Kreuze und Rahmen.

Clausen lässt sich von der ästhetischen Stärke der fotografischen Aufnahmen verleiten, sie in der Geschichte der Performance und Konzeptkunst anzusiedeln. Die inszenierten Fotos von Rautert seien aus einem fotokünstlerischen Bewusstsein heraus entstanden. Sie würden gerade nicht den Eindruck einer improvisierten Aktion oder eines Live-Events²²² erwecken. Vielmehr präsentieren sie ein Stück Vergangenheit und tragen entscheidend zu unserem historischen Wissen über den *1. WS* bei.²²³

Die zeitliche Distanz ist ein auffälliger Aspekt der fotografischen Botschaft. In ihrer Zeitlichkeit ist in der Fotografie auch eine visionäre Kraft enthalten. Doch das Medium birgt auch ›Gefahren‹: zwischen den für Walther schon problematischen Außenblick eines Beobachters schiebt sich mit der Kamera ein zweites künstliches Augenpaar, welches das schon angesprochene Dilemma zwischen Sehenden und Gesehenen

218 Walther in: Verhagen 2009, S. 99 (eigene Übersetzung).

219 Vgl. Williams 2016, S. 57.

220 Clausen 2016, S. 75. Obwohl seit 1964 auch Fotos von Barbara Brown, Claude Picasso, Virginia Bell, Peter Dürr, Reiner Ruthenbeck u.a. gemacht wurden, ist es Rauterts berühmte s/w Serie, die als Referenz immer wieder herangezogen wird. Zur Klassifikation der verschiedenen Typen von Fotos, vgl. ebd., S. 75-80.

221 Vgl. ebd., S. 78.

222 Vgl. ebd., S. 82.

223 Vgl. ebd., S. 75.

noch verstärkt. Die sich durch die Kamera einstellende inszenierte Situation und ihre ›Ex-Position‹ (Aus-stellung), sind mit dem Versenkungs-Ethos der Werkhandlungen unvereinbar. Doch Rauterts Bilder zeigen ein unspektakuläres Setting, bei dem der für Walther so wichtige Aspekt der In-sich-Gekehrtheit spürbar in die Visualität übersetzt wird.²²⁴ Dabei gleiche der Fotograf einem neutralen Beobachter der Situation hinter der Kamera.²²⁵ Was durch so ›unkörperliche‹ Medien wie Fotografie oder Film schlecht zu transportieren ist, ist die durch Masse und Material vermittelte Taktilität der Handlungen. Die technischen Künste fokussieren das Auge, die Kamera übernimmt seine Funktion, sie wird Augenersatz.²²⁶ Die Überprüfbarkeit durch die Körpersinne entfällt. Durch die visuellen Aufzeichnungsgeräte, schrumpfe das Auge »zum entlebten Anhänger des Instruments, durch das es blickt«²²⁷. Mersch, der sich mit dem distanz-schaffenden Wesen der Fotografie befasst, stellt weiterhin fest:

Abstände entstehen dort, wo *beobachtet* werden kann, [...]. Im Bild wird daher jedes Gesicht, jeder Körper zur Oberfläche: [...], die buchstäblich ›kalt‹ läßt, weil das Körperliche [...] ausfällt. [...] Ihre Leere folgt der Struktur des Zeichens, in das sie ihr Gegenüber verwandelt.²²⁸

In der Fotografie geht auch das Zwischenmenschliche verloren, man sieht, »ohne daß etwas zurücksieht. *Fotografie verweigert Begegnung.*«²²⁹ Mersch spricht von einem »antwortlosen Blick« und beschreibt eine Situation, die jedem angesichts der Präsenz einer Kamera bekannt ist: Der Fotografierte setzt sich in Pose. »Er wird zu einem anderen, der sich *spielt*. [...] Damit vernichtet die fotografische Sicht [...] jene Antwortstruktur, die im erwiderten Blick zum Ausdruck kommt.« Der Medienwissenschaftler spitzt dies weiter zu, indem er sagt: in ihrer Präsenzlosigkeit »zeigt sich die *konstitutionelle Ver-Antwortungslosigkeit* des Mediums.«²³⁰ Die Künstlichkeit der Situation und die Unmöglichkeit eines Dialogs zwischen Fotograf und Objekt widersprechen der Essenz der Werkhandlungen Walthers. Das Foto folgt der Subjekt-Objekt-Logik, die durch den Umgang mit den *Werkstücken* überwunden werden sollte. Der Einsatz des Körpers in den Handlungen, der sich in zusammenhängenden Bewegungsabläufen artikuliert, während das Foto die Synthese der Phasen zerstückelt, weist auf ein Unwiederholbares hin und versperrt sich dem medialen Zugriff. Abstrakte Größen wie Zeit, Raum, Proportion, Entfernung, Bewegung oder die Idee des Erkundens lassen sich fotografisch schwer fassen.

224 In Kontrast zu diesen ruhigen, zeitlosen Aufnahmen gibt es die Fotos der öffentlichen Werkvorführungen, die einen stark performativen Charakter besitzen und die sozialen Implikationen erkennbar machen. (Bsp. Foto von Dürr von 1967: Walther und Polke bei einer Demonstration der *Elf-meterbahn*, Düsseldorfer Kunstakademie. Im Publikum: Blinky Palermo, Richter, Lueg, Götz, Beuys und Immendorff.)

225 Vgl. Walther zit. in: Clausen 2016, S. 85. Der Fotograf beschreibt diese Position als »going along with the action« (Rautert zit. in: ebd.).

226 Vgl. Benthien, Wulf 2001, S. 55.

227 Mersch 2002, S. 72.

228 Ebd., S. 100.

229 Ebd., S. 98.

230 Ebd., S. 101.

Peggy Phelan schließt die Möglichkeit der Aufzeichnung von Aufführungen sogar gänzlich aus: »Performance's only life is in the present. [It] cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations [...]. The document of a performance then is only a spur to memory«²³¹.

Auch bezüglich der Wiedergabe von Räumlichkeit stößt die zweidimensionale Fotografie an ihre Grenzen. Ebenso sieht Mersch in ihr das Charakteristikum der medusenhaften Erstarrung von Bewegung. Die Fotografie »zerstört das Überschreiten, das Ineinandergreifen, die ›Metamorphose‹ der Zeit«²³². Dem widerspricht Clausen indirekt, wenn sie sagt, dass jeder indexikalische Abdruck (Licht und Bewegung in der Fotografie, oder eine gezeichnete Linie auf Papier), es Walther erlaube, die Zeit als strukturelles Element sichtbar zu machen.²³³ Nichtsdestotrotz verweist sie, wie auch Halley, auf die Diskrepanz zwischen der Ästhetik der Fotografien mit ihren statischen Posen und isolierten Figuren, und den vielschichtigen Prozessen während der Werkhandlung.²³⁴

In einer durchwegs mediatisierten Kultur bilden Performances bzw. Handlungen, die sich in ihrer Unwiederholbarkeit dem konsumideologischen Prinzip widersetzen, gewissermaßen einen Widerstand gegenüber Markt und Medien.²³⁵ Walthers humanistischer Ansatz, der den Körper in seiner metaphysischen Ganzheitlichkeit meint, lässt sich in diesem Sinne auch als Technik- und Medienkritik interpretieren. Andererseits muss man mit Mersch beobachten, dass vielleicht solche Akte, um geschichtlich verankert zu werden, »gerade jener Reproduktionen [bedürfen], die ihrem Wesen widersprechen. Sie [...] verpuppen sie erneut ins Werk- und Zeichenhafte. Als Aufzeichnungen restituieren sie, was die Ästhetik des Performativen verneint«²³⁶. So gesehen sind die verschiedenen Aufzeichnungsformen wichtige Instrumente der Zeitzeugenschaft: Was sie sicht- und erlebbar machen, kann die auf ihre Dauer beschränkte Handlung nicht leisten. Fotografie und Zeichnung müssen in autonomer Fragmentarität als Elemente einer komplementären Beziehung verstanden werden. Die Frage der Vermittlung der Einzigartigkeit des Moments ist auch für Walther elementar. Primärspeicher der Werkerfahrungen ist das Gedächtnis der Handelnden, die der Künstler exemplarisch durch Aufzeichnungen, die die Erinnerungsleistung stützen, kommuniziert und implizit dazu einlädt, es ihm gleichzutun. Fischer-Lichte räumt der Dokumentation eine

231 Pelhan 1996, S. 146. Fischer-Lichte stimmt Phelan indirekt zu, wenn sie anmerkt: Jeder Versuch, Aufführungen »durch Tonband- und Videoaufzeichnungen in ein Artefakt zu bannen, muss fehlgeschlagen, lässt die unüberbrückbare Kluft zwischen einer Aufführung und einem fixier- oder sogar reproduzierbaren Artefakt nur um so deutlicher hervortreten.« Fischer-Lichte 2004, S. 127.

232 Mersch 2002, S. 91. Mersch zufolge sei jede Art von Aufzeichnung charakterisiert durch eine »Spaltung, die Präsenz als Ereignis unterbricht [...]. Der Riß ist schon markiert durch die klassische Logik der Reproduktion, [...] die das Ereignis überschreibt, verschiebt und entstellt (*transponat*)« (Ebd., S. 110).

233 Vgl. Clausen 2016, S. 85.

234 Vgl. ebd. u. Halley 2011, S. 59.

235 Vgl. Fischer-Lichte 2004, S. 116. Phelan drückt das so aus: »Performance's independence from mass reproduction, technologically, economically, and linguistically, is its greatest strength.« Pelhan 1996, S. 149.

236 Mersch 2002, S. 242.

wichtige Rolle für die Rezeption performativer Arbeiten ein: Sie schaffe die Möglichkeit, »über Aufführungen sprechen zu können.« Die Spannung »zwischen ihrer Flüchtigkeit und den unablässigen Versuchen«, sie »zu dokumentieren«, weise »auf ihre Ephemeralität«²³⁷ hin. Auch Clausen hat eine besonders positive Sichtweise auf die fotografische Reproduktion. Sie geht sogar so weit, den Beginn und das Ende der Werkerfahrung nicht beim Ein- und Ausfalten der *Werkstücke* anzusetzen, sondern bereits beim Betrachten der Bilder (Fotos/Zeichnungen) und in der (physischen) Nachwirkung. Clausen betont hier die Kontinuität der verschiedenen Medien.²³⁸ Walther verwendet parallel Foto und Zeichnung, sie sind inhärente Teile des Vermittlungsvorgangs und geben in ihrer jeweils spezifischen Wesensform die Werkvorstellung des Künstlers in deren Doppelgestalt wider. Was hier demonstriert wird, so meine These, ist die Komplementarität des Sicht- und Unsichtbaren. Während die Fotos des WS in Aktion eine illustrative Qualität haben, entsprechen die Zeichnungen einer imaginären und konzeptuellen Erfahrung der Arbeit. Der Betrachter ist durch seinen Körperspeicher, der die (im-)materiellen Werkmomente von Erfahrung zu Erfahrung weiterträgt, auch Schöpfer der Historisierung der Arbeit.

Im Folgenden soll als Gegenspielerin das Potenzial der zeichnerischen Ebene herausgearbeitet werden. Der lange Vorspann über die Ästhetik und die inhärenten Paradoxien des WS, hat hoffentlich dazu beigetragen, die immense Aufgabe zu ermessen, die den WZ zukommt, nämlich ein adäquates Zeugnis des entstandenen und kontinuierlich entstehenden Werkes zu geben.

2.1.15 Wesenszüge der Zeichnung

Künstlerische Erfindungskraft ist seit dem 16. Jh. eng mit dem Begriff des *disegno* verknüpft, der als Ausdruck geistigen Schöpfungsreichtums zur Grundlage aller Kunstgattungen erhoben wurde.²³⁹ Federico Zuccari unterscheidet zwischen der inneren, der *disegno interno* »im Sinne der ›Form oder Idee in unserem Geist‹ und der praktisch-künstlerischen Verwirklichung« als der äußeren, der *disegno esterno*. Zeichnen und denken liegen hier also eng beieinander. Seit Giorgio Vasari wird die Zeichnung mit dem Geistigen, der Idee, dem *concetto* in Verbindung gebracht.²⁴⁰ Trotz der relativ früh beginnenden Wertschätzung, bleibt die Zeichnung zunächst nur die vorbereitende Stufe eines Werkes, kein eigenständiges Verfahren also. Das eigentliche Werk findet seine Umsetzung letztendlich farblich, malerisch, architektonisch oder plastisch. Erst durch die Unterscheidung von »freier« und »Gebrauchskunst« im 19. Jh. wird die Zeichnung als autonomes Kunstwerk bewertet, ihre Legitimität ist im 20. Jh. allerdings immer noch nicht gesichert.²⁴¹ Es findet jedoch eine Umwertung der Zeichnung statt, die ihr nicht nur neue grafische Möglichkeiten erschließt, sie hebt auch ihren Rang unter den

237 Fischer-Lichte 2004, S. 127f.

238 Vgl. Clausen 2016, S. 86.

239 Vgl. Krauthausen, Nasim 2010, S. 18.

240 Vgl. Blume 2001, S. 203.

241 Vgl. hierzu auch Lüthy u. Escoubas zit in: Schwerzmann 2020, S. 117-118.

Künsten insofern als sich spezifisch zeichnerische Merkmale wie das Unabgeschlossene (*non-finito*) und die offene Form auch in der Malerei niederschlagen. Von der Idee des Urkünstlerischen, das sich in der Handschriftlichkeit der Zeichnung manifestiert, distanzieren sich Künstler der 60er- und 70er-Jahre ausdrücklich. Gleichzeitig erlangt die künstlerische Arbeit auf Papier gerade in diesen Jahren einen enormen Stellenwert innerhalb der westlichen Kunstproduktion. Ein vielschichtiges Spannungsverhältnis zeichnet sich seit 1960 insbesondere zwischen Zeichnung und Skulptur in der minimalistisch geprägten Kunst ab. Neben Entwurfs- und Konstruktionszeichnungen finden sich hier Arbeiten, die die Grenzen der Gattungsbegriffe ausweiten. Zeichnung wird in ihrer bildnerischen Rolle grundsätzlich aufgewertet; mit dem Auftritt von Diagrammen in Fluxus und in der Konzeptkunst oder der *Arte Povera* wird das Feld von Kunst und Wissenschaft neu vermessen. Der Einsatz von Schrift spielt zunehmend eine größere Rolle, Beispiele sind die akribischen Schreibebeiten Hanne Darbovens, die Statements von Lawrence Weiner, sowie die Spracharbeiten Robert Barrys, Stanley Browns oder Mel Bochners. Außerdem wird die Zeichnung für Land-Art-Künstler wichtig, wie Richard Long, Hamish Fulton oder Robert Smithson, die sich mit Wanderungen, ortsspezifischen Skulpturen oder Eingriffen in die offene Landschaft demonstrativ von dem geschlossenen Raum der Kunstinstitutionen abwenden. Die zeichnerischen, textlichen, fotografischen oder filmischen Dokumentationen dieser Aktionen finden jedoch rasch den Weg zurück in den Kunstbetrieb.

Im Unterschied zur Malerei, die sich im Werkprozess selbst überdeckt, wird in der Zeichnung Zeit, wie sie sich in einer Linie, die zeitlich definiert ist, ausgeformt.²⁴² Die Dichte und Opazität der Farbe ermöglicht der Malerei eine ständige Revision, ohne dass sie den Prozess des Malakts offenlegen muss. Die gezeichnete Linie hingegen registriert seismografisch die Spuren der Zeichenhand. Sie kann sich nicht verstecken, ist »nackt«, ursprünglich, und verrät ihre Herkunft. Daher haben Zeichnungen auch etwas Intimes und Direktes an sich. Linien bleiben sichtbar, grenzen ab, sie sind, »endgültig, unwiderruflich« wie es Bryson ausdrückt. Der Kunsthistoriker bezeichnet die Fläche des Papiers als einen »Bereich radikaler Offenheit, in dem alle Operationen stets in Echtzeit vor sich gehen«²⁴³. Dies mache die Zeichnung zu einem im Präsens angesiedelten Medium. Mit Offenheit »ist nicht nur ein ungebundenes Skizzieren gemeint, sondern auch ein Übereinanderlegen verschiedener Entwurfsideen, eine Verdichtung.«²⁴⁴ Im Falle der WZ kann man diese Schichtung klar erkennen: Die Überlagerung von Zeichnung, Diagramm, Schreibmaschinentext, Handschrift, Schraffur, Farbe und auch die Verwendung transparenter Substanzen, wie Kaffee und Öl, führen teilweise bis zur Unlesbarkeit. Die Handzeichnung ist durch ihre Gegenwärtigkeit und Unmittelbarkeit das ideale Medium für die Darstellung von Denkprozessen; ihr offener und operativer Charakter eignet sich daher auch besonders für die Aufzeichnung der Erfahrungen mit den *Werkstücken* des WS. Die *Handlung* wird in die *Handschrift* überführt. Walthers Affinität zur Hand erklärt auch die Präferenz der Zeichnung gegenüber der Fotografie oder dem Film.

242 Vgl. Hochdörfer, Kuehn, Neuburger 2010, S. 234.

243 Bryson 2009, S. 9.

244 Ebd., S. 10.

Der Phänomenologe Hermann Schmitz versteht die Handschrift als »eine unverkennbare Übersetzung eigenleiblicher Bewegungsimpulse in eine objektivierte Gestalt«²⁴⁵. Die Zeichnung ist *in erster Linie* als Ausdruck eines schöpferischen Individuums aufzufassen, das sich in der hinterlassenen Spur offenbart.²⁴⁶ Dies verweist darauf, dass die zeichnende Hand in ihrer Bewegung immer schon ›denkt‹ (vgl. Kapitel 3). Diese Reflexivität leistet einen entscheidenden Beitrag zur Formulierung und Visualisierung komplexer Handlungsvorgänge. Walthers abstrahierende Zwitterkonfigurationen aus Schrift und Bild beziehen sich einerseits auf einen bestimmten Sachverhalt, stehen aber auch für sich selbst. So könnte man mit Eva Schmidt sagen: »In der Befreiung der Schrift und der Handbewegung kommt die Linie zu sich selbst.«²⁴⁷ Doch Walther beurteilt die Innovationsmöglichkeiten innerhalb des eigenen Umgangs mit der Zeichnung als sehr bescheiden: »Ich bin nicht so naiv zu glauben, daß ich im Medium der Zeichnung noch etwas dazuerfinden könnte, seit der Renaissance ist ja alles da. Es kann nur darum gehen, das Vorhandene neu zusammzusetzen.«²⁴⁸

In einem Essay aus dem Jahr 1999, anlässlich einer Retrospektive seines zeichnerischen Werkes im Hessischen Landesmuseum Darmstadt, erklärt er sein Verhältnis zum traditionellen Medium der Zeichnung und den Möglichkeiten ihrer Erweiterung. Zunächst ›porträtiert‹ er verschiedene Zeichen-Künstler, während er gleichzeitig die Motivationen seiner eigenen Praxis erläutert:

Lange Zeit stand die Linie für sich selbst. Die Zeichnung wurde als begleitendes Medium, als Entwurfsskizze zum finalen Tableau angesehen und hatte keinen eigenen künstlerischen Status. [...] Worauf es ankommt, ist die Frage, ob das Werkkonzept die Zeichnung braucht. Ist sie dabei nur werkbegleitend oder steht sie in dessen Zentrum? Ersteres sah ich mit Interesse an, letzteres wurde ins Pantheon gehoben. Das Gedränge war hier nie allzu groß.

Die Metapher des antiken Pantheons, dessen Name für ein allen Göttern geweihtes Heiligtum steht, verdeutlicht hier die Schlüsselrolle der Zeichnung in Walthers Werk. Mit dem letzten Satz ist vermutlich der kleine Künstlerkreis gemeint, der die Zeichnung an zentraler Stelle in seinen Werken positioniert. Walther bemerkt, dass die Zeichnung im Laufe der Kunstgeschichte keine wirkliche Revolution erfahren hat. Daher beschreibt er ihre Geschichte als eine »Abfolge leiser Verwandlungen«. Er bemerkt ferner:

Dramatische Brüche ließen die bescheidenen Mittel offenbar nicht zu. Doch sobald zeichnerische Konzeptionen auftraten, wurden die persönlichen Handschriften deutlich. Diese verloren jedoch gleichzeitig an historischer Bindung, sie wurden unbestimmter in Bezug auf ›Stil‹, dafür gewannen sie an Offenheit und Leichtigkeit. Der lange Prozeß von Rede und Gegenrede: Die Bindung an und das Sichlosreißen von der Geschichte.²⁴⁹

245 Schmitz 1966, S. 81.

246 Vgl. Sauer 2010, S. 21.

247 Schmidt 2010, S. 16.

248 Busche 1990, S. 290.

249 Walther 1999, S. 39.

Der Künstler spielt hier auf die dialektische Entwicklung (im Sinne Hegels) der Kunst an. Die einen stehen in Verbindung mit der Tradition, die anderen machen *tabula rasa*. Künstlerische Revolutionen machen »vor der eigentlichen Moderne andere Bildbegriffe möglich, und sie produzieren auch einen neuen Materialbegriff. Wenn Walther im Folgenden von Leonardo und Rembrandt spricht, wird deutlich, dass er sich konzeptionell in deren Ahnenreihe eingliedert:

Der Sonderfall Leonardo. Die Instrumentalisierung der Zeichnung. Ihr Werkzeugcharakter. Rembrandts Zeichnungen sind Notat, Skizze, Schrift und Bild zugleich. In seiner Sammlung finden sich freie Figurenskizzen Dürers und sogar ostasiatische Kalligraphien. Gelegentlich wendet er beide zugleich an [...]. Nicht selten fließen dabei Zeichnen und Schreiben ineinander.²⁵⁰

Walthers Zeichnungen können wie bei Leonardo als Instrumente angesehen werden, die den *uomo universale* kennzeichnen. Leonardos Studien geben Auskunft über den Künstler als Denker und Visionär, ebenso entwickelt sich in ihnen der Bildaufbau groß angelegter Tableaux'. Sie legen eine neuzeitliche und zeitgenössische Kunstkonzeption an den Tag. Die Vermischung von Zeichnen und Schreiben in Rembrandts Œuvre ist ein Merkmal, das wesentlich zur Eigenart von Walthers Werk beiträgt. Auch die stilistische Vielfalt des Barockkünstlers und der Hinweis auf die Kalligrafien in seiner Sammlung zeugen von Walthers großem Interesse an der Verbindung von Schrift und Bild in Kunstwerken. Das Motto, das das eigene Anliegen beschreiben kann, lautet: »Die Befreiung der Zeichnung von stilistischen Bindungen. Zeichnerische Konzeptionen, welche die Handschrift, die individuelle Notation betonen.« Walther nennt Künstler wie Matisse, Picasso, Kirchner, Klee, die *écriture automatique* der Surrealisten, Beckmann, Masson, Picabia und Giacometti, bei denen die Zeichnung unmittelbar zum Werkkonzept gehört. Nach dem Zweiten Weltkrieg sind es Wols und das Informel, Pollock und der abstrakte Expressionismus. In den 60er-Jahren trifft dies auf Twombly und Polke zu. Wie Walther anmerkt,

sind die Bildvorstellungen im 20. Jahrhundert [zwar] unendlich reich, doch die zeichnerischen Konzeptionen sind dabei eher rar geblieben. Das Blatt Papier als Aktionsfeld ist zu Beginn der 50er Jahre noch gänzlich unangetastet. [...] Doch es fallen nun oft Skizze, Zeichnung, Notation, Entwurf, Konzeption da in eins, wo nicht mehr der unglaublich gewordenen »Ausdruck« im Sinne einer spontanen, gestischen Niederschrift gesucht wird. Der Zweifel, ob man sich noch so äußern kann, öffnet die Tür für neue Werkkonzepte, und es verlieren gleichzeitig die klassischen Werkformen an Kraft. [...] Der klassische Bildbegriff ist gesprengt, die plastischen Formulierungen im realen Raum verändern den Kunstbegriff und das Material selbst wird Teil des Werkes. Dieses ist nun in der Vorstellung mit eigenen Erfahrungen zu vervollständigen.²⁵¹

Schließlich kommt der Künstler auf die WZ zu sprechen:

250 Walther, S. 40.

251 Walther 1999, S. 41.

Mit der Definition: plastische Linien im Raum, zu denen die Handlung und damit (auch) die Dimension der Zeit als Werkbestandteil hinzutrat, sah ich mich in einen anderen Werkbegriff geworfen. Die Erfahrungen [...] aus diesen Werkhandlungen festzuhalten, wurde in beidseitigen Zeichnungen auf Papier erprobt. Das traditionelle Medium begann sich mit neuen Inhalten aufzuladen. [...] Prozessual-konzeptuelles Zeichnen. [...] Die Umwandlungen [...] in der Kunst der 60er Jahre produzierten Ideen, welche die Zeichnung als marginales Mittel erscheinen ließen. Allein die Dimension als schiere Ausdehnung und die Arbeit mit Zeit schienen das Blatt Papier als Aktionsfeld außer Kraft zu setzen. Zeichnen in den 60er Jahren. [...] ›Worauf hin?‹ In Verbindung mit der Werkidee konnte das Zeichnen Notation, Skizze, Entwurf, Plan, Aufriß, Formklärung, auch Bild sein.²⁵²

Walther betont, dass das Zeichnen und die Linie immer an die Zeit gebunden sind, »gleichgültig wie weit der Ball nach vorne geworfen wurde.« Einmal mehr wird deutlich, wie sehr Walthers Kunstverständnis auf dem Geschichtlichen aufbaut. Zeichnung kann in seinem Werk sehr weit gefasst werden:

Die Linie kann konventionell auf einem Blatt Papier auftreten, sie kann plastisch im Raum sein, sie kann auch in der Bewegung des Körpers existieren und somit einen zeitlichen Charakter haben. In meiner *Werksatz*arbeit wird die plastische Handlung im Raum als Werk definiert. [...] Die dabei [...] gemachten Werkerfahrungen [...] habe ich in Zeichnungen zu fassen versucht. Dabei erhielt [...] die klassische Handzeichnung wieder eine Funktion.

Der Text schließt mit der Frage, ob die »Zeichnung in ihrer traditionellen Form, [...] vor dem Hintergrund der Medien Foto – Video – Film – Computer« obsolet aussehen könnte. Doch der Künstler hält der Zeichnung besonders eine Eigenschaft zugute: Sie ist »immer mit sich identisch. Nichts tritt vor oder zwischen das, was gesagt werden soll. Keine Technik, kein Zwischenschritt. Als Mittel der Kunst ist sie so authentisch. Wenn man diese Authentizität als Dimension für wichtig hält, so ist die Zeichnung zeitlos«²⁵³. Für seine Zeichnungen wählt Walther eine Methode, die Zeit und Präzision verlangt. Sie ist auch für sich schon ein Stück Entschleunigungs- und Innerlichkeitskultur. Durch die Re-Interpretation der zeichnerischen Funktion erweitert er ihre traditionelle Konzeption zum Platzhalter des Gedankens eines nonfunktionalen, unentfremdeten Selbstseins.

2.2 Diagramme und Werkzeichnungen (1963-1974)

Die WZ verhalten sich komplementär zu den *Werkstücken*, erweitern deren Ausdrucksmöglichkeiten und zeugen einmal mehr von der Ablehnung des Künstlers gegenüber dem autonomen Kunstwerk. Sie ergänzen die immaterielle Werkhandlung auf einer konzeptuellen und bildlichen Ebene. Die zeichnerische Auseinandersetzung mit

252 Walther, S. 42.

253 Walther 1999, S. 43.